

“The *Ménage à trois* of Theory, Art, and Politics:
Claire Fontaine and Chto Delat?”

Abstract

The essay focuses on leftist theorists and philosophers who participate in art collectives in order to pursue the practical dimension of philosophy (the transformation of subjects) through artistic practice. The activities of two art groups – the Paris-based Claire Fontaine and the Russian collective Chto Delat? – are examined for that purpose. Employing the written word to highlight the ways in which their art should be understood or acting paternalistically, both groups are considered part of the didactic tradition in art. In their theoretical writings and statements, however, these groups refuse the authority of the author (Claire Fontaine) or call for egalitarian pedagogies (Chto Delat?). The conflict between what these collectives explicitly claim and their didactic gesture is taken to reflect a deeper problem in radical-left discourse today.

Klíčová slova

Claire Fontaine – Čto dělat? – teorie – politika – subjekt – didaktický

Keywords

Claire Fontaine – Chto Delat? – theory – politics – subject – didactic

Autorka je doktorandkou Ústavu anglofonních literatur a kultur na Filozofické fakultě UK v Praze. Působí jako redaktorka časopisu A2 a kurátorka.

terezastejskalova@gmail.com

MÉNAGE À TROIS TEORIE, UMĚNÍ
A POLITIKY. CLAIRE FONTAINE
A ČTO DĚLAŤ?
TEREZA STEJSKALOVÁ

Vztah umění a teorie

Britský filozof Simon Critchley v diskusi „Scenes from a Marriage. Have Art and Theory Drifted Apart?“ pořádané u příležitosti veletrhu umění *Frieze* v říjnu 2009¹ mluvil o osmdesátých a devadesátých letech jako o období líbánek mezi uměním a „teorií“ – kánonem textů vycházejících z psychoanalýzy, marxismu a strukturalismu. Toto období je podle něj za námi a prý je to dobře. Teorie umělcům v důsledku poskytla pouze žádané teoretické ospravedlnění jejich činnosti a nestala se ničím jiným než laciným prostředkem umělecké sebepropagace. A Critchley není sám, kdo takto odsuzuje popularitu teorie mezi umělci. Sylvère Lotringer, francouzský teoretik, v tomto souznění sehrál klíčovou úlohu, protože to byl právě on, kdo v sedmdesátých a osmdesátých letech představil tzv. poststrukturalistickou teorii newyorské umělecké scéně. Jeho výklad způsobu, jak tato teorie zasáhla do umělecké tvorby, je však poněkud překvapující: „teorie měla po téměř deset let neuvěřitelný vliv a změnila způsob, jakým umělci a kritici přistupovali k umění – všichni se stali obchodníky“.² Tím je zjevně myšlena skutečnost, že teorie umělecké aktivity nikam neposunula, nýbrž posloužila jen jako vhodný nástroj k tomu, aby umělci prosazovali svou vlastní tvorbu. A protože v té době probíhal boom trhu s uměním, samozřejmě to souviselo s jejich tržní hodnotou. Podobně cynicky se k tomuto zdánlivě harmonickému vztahu vyjadřuje Jean Baudrillard,

¹ Simon CRITCHLEY – Robert STORR – Barbara BLOOM – Jörg HEISER, „Scenes from a Marriage. Have Art and Theory Drifted Apart?“, záznam přednášky z 16. října 2009, 88:15 min., *Frieze Foundation*, http://www.friezefoundation.org/talks/detail/scenes_from_a_marriage_have_art_and_theory_drifted_apart/ (cit. 29. 5. 2011).

² „[T]heory had an incredible impact for almost ten years and changed the way artists and critics dealt with art. They all became dealers.“ Joan WALTERMATH, „A Life in Theory. Sylvère Lotringer with Joan Waltemath“, *The Brooklyn Rail. Critical Perspectives on Art, Politics and Culture*, září 2006, <http://www.brooklynrail.org/2006/09/art/a-life-in-theory> (cit. 29. 5. 2011).

k jehož teorii simulakra se odkazovala celá jedna generace umělců. Prohlásil, že umělci ho vůbec nepochopili a jeho teorie zneužili k vlastnímu kariéernímu prospěchu.³

Otázka přitom zní, jakým způsobem může teorie umění obohatit nebo ho někam posunout, aniž by se jednalo o institucionální legitimizaci či propagaci vlastní umělecké praxe. Critchley, zdá se, naznačuje, že pouhé soužití teorie a umění k tomuto nevyhnutelně sklouzává, navrhuje proto připojit třetí element a tvrdí, že se teorie a umění dnes častěji ocitají v jakémisi *ménage à trois*. Tímto třetím prvkem je v mnoha případech (levicová) politika (Critchley například zmiňuje „utopii“ jako nejčastější téma kolektivních výstav v současnosti) a výsledkem takového trojúhelníku jsou často různé politicky angažované projekty.

Nejedná se tu však jen o jednotlivé výstavy či tvorbu jednotlivce; soužití umění, filozofie a politiky se například projevuje také ve vzniku uměleckých kolektivů, v nichž působí levicovní teoretikové. Jistě to souvisí s rozmachem kolektivních a kolaborativních forem tvorby v uměleckém mainstreamu vůbec a s jejich historickým vztahem k angažovanému a aktivistickému umění. Konceptuální umění přivedlo na svět postavu filozofujícího umělce, jenž odmítá rozlišovat mezi filozofií a uměním, avšak působí uvnitř uměleckého pole.⁴ *Ménage à trois* umění, teorie a politiky oproti tomu plodí postavy teoretiků, kteří jsou součástí uměleckých kolektivů, avšak pohybují se na samých hranicích umělecké sféry, teorie a politického aktivismu. Aktivně působí zároveň v akademickém, uměleckém i aktivistickém poli. Umělecké tvorby se účastní především psaním teoretických textů, na jejichž základě pak tyto kolektivy experimentují s novými způsoby spolubytí a kolektivního jednání, novými formami etiky a politiky, přičemž tu přirozeně vyvstává otázka společenské role intelektuála. V následujícím textu se zaměříme na dva případy takovýchto kolektivů – na francouzskou skupinu Claire Fontaine (zal. 2004)⁵ a na ruský kolektiv Čto dělat? (zal. 2003).⁶

³ Jörg HEISER, „Sight Reading. Do Philosophers Understand Contemporary Art?“, *Frieze*, září 2009, č. 125, http://www.frieze.com/issue/article/sight_reading/ (cit. 22. 4. 2012).

⁴ Pole zde chápeme ve smyslu, v jakém je používá sociolog Pierre Bourdieu – jako relativní autonomní část sociálního prostoru, řídící se svými vlastními pravidly, jež je strukturována vlastním systémem distribuce sociálního a ekonomického kapitálu. Pierre BOURDIEU, *Pravidla umění. Vznik a struktura literárního pole*, Brno: Host 2010.

⁵ Již tvoří Fulvia Carnevale, filozofka, a James Thurnhill, umělec.

⁶ Členy skupiny jsou Artom Magun, Oxana Timofejeva, Alexandr Skidan, Dmitrij Vilenskij, Nikolaj Olejnikov, David Riff, Olga Jegorova (Capla), Natalija Peršina (Gljukla).

Činnost těchto kolektivů je inspirativní, jakkoliv je problematická. Jsou totiž pohodlně institucionálně zakotveny a socio-ekonomický systém, na který útočí, podmiňuje jejich existenci. Critchley si klade otázku, zda ho podobné projekty svou kritikou jen nestvrzují.⁷ Poukazuje na to, čemu říká „manýristický situacionismus“, čímž míní vyhrocenou, někdy dekadentní a každopádně kompromisní re-inscenaci minulých radikálně politických či avantgardních projektů. Taková kritika se v případě obou kolektivů, jež navazují na avantgardní či revoluční hnutí, nebo se jimi inspirují (Čto dělat? např. ruskou avantgardou, Claire Fontaine revolučními událostmi roku 1968), může zdát oprávněná, radikální gesta ve velkých státních či soukromých institucích působí rozporuplně. Když však oba tyto projekty šmahem odmítneme, unikne nám jejich produktivní a experimentální povaha. Jejich největší přínos spočívá právě v tom, že se s jejich pomocí stává umělecká instituce jakousi laboratoří pro experimentální realizaci neortodoxních politických a etických idejí, prostorem pro diskusi, která jinde není možná. Na jejich obhajobu lze také uvést Critchleyho poznámku, že mimo akademickou sféru představovaly v minulých letech galerie jediné instituce, kde bylo možné zvažovat a zkoumat politický odpor, jeho povahu, možnosti, limity.⁸ V tom, co následuje, nám však nepůjde ani tak o kritiku či obhajobu těchto projektů, v tom smyslu, že se nechceme zabývat jejich rozporuplností, jakkoliv jsme o přínosu obou přesvědčeni.⁹ Chceme zkoumat jejich společný aspekt, který lze označit slovem „didaktičnost“.

Ve svém původním, řeckém kontextu znamenalo slovo *didaktický* (*διδασκαλικός*) „výchovný“ a „poučný“ bez jakýchkoliv negativních konotací. Až později, v romantismu, získalo jistý pejorativní nádech a odkazovalo taktéž k moralizujícím tendencím, negativně chápanému podřízení umělecké svobody etickým a politickým imperativům a paternalistickému přístupu k divákovi/čtenáři.¹⁰ Uvidíme, že setkání politické teorie a umění v rámci tvorby obou kolektivů může působit didakticky v tomto

⁷ Critchley např. tvrdí: „But to perceive the critique of commodification as the main or even unique goal of contemporary art is just to reaffirm the total power of the art market – even if this reaffirmation takes a form of critique.“ CRITCHLEY *et al.*, „Scenes from a Marriage“.

⁸ *Ibid.*

⁹ Tato konkrétní situace se vztahuje k rozporuplné (afirmativní i subverzivní) podstatě umění jako takového, jak to ukazuje Herbert MARCUSE, „O afirmativním charakteru kultury“, *Divadlo*, 1968, č. 3, s. 46–55, č. 4, s. 47–57.

¹⁰ Heslo „Didactic Poetry“, in: Roland GREENE – Stephen CUSHMAN – Clare CAVANAGH – Jahan RAMAZANI – Paul ROUZER (eds.), *The Princeton Encyclopaedia of Poetry and Poetics*, Princeton, NJ: Princeton University Press 2012, s. 362–363.

pejorativním smyslu, právě protože se tu umělecké prostředky ostentativně podřizují politicko-teoretickému hledisku. To samo o sobě není možná ani zajímavé, pokud bychom v tvorbě obou kolektivů zároveň nenacházeli tendence, které svědčí o tom, že samotné kolektivy „didaktičnost“ vnímají minimálně jako téma – nebo rovnou jako problém – s nímž se ve svých teoretických pojednáních, performancích či artefaktech snaží vyrovnat.

Umění a změna subjektivní perspektivy

Velký vliv teorie na umění v osmdesátých letech úzce souvisí se vstupem francouzské (poststrukturalistické) teorie do amerického akademického a kulturního milieu. V současném umění zdomácněla od dob *Documenty X* (1997) kurátorky Catherine David, již následovala postkoloniální *Documenta 11* Okwuiho Enwezora či *Istanbulské bienále 2009* kurátorského kolektivu WHW. Současnou popularitu teorie v umění lze vztáhnout k momentálně vlivné kritice poststrukturalismu a postmodernismu a s ní související radikalizaci postmarxistické teorie, jak k ní dochází v posledních letech s nástupem nových filozofických „superstars“, jako jsou Alain Badiou, Slavoj Žižek nebo Giorgio Agamben, jejichž dílo v sobě skrývá úderný, i když ne vždy jednoznačný politický apel. Taková radikalizace přirozeně vede k otázce vztahu teorie a praxe.

Jak u italské filozofky Fulvie Carnevale z Claire Fontaine, tak u ruských filozofů Artoma Maguna a Alexeje Penzina ze Čto dělat? je důležitým motivem vstupu do uměleckého pole právě problém vztahu teorie a praxe, jehož řešení hledají v kolektivní umělecké činnosti.¹¹ Tato otázka je pro jakoukoliv, a tedy i současnou levicovou teorii rozhodující – viz slavná Marxova teze, že „filozofové svět jen různě vykládali, jde však o to jej změnit“.¹² Slavoj Žižek tuto tezi ve své knize *Život za posledních časů* (2010) dále rozvíjí. Srovnává ji s výrokem Jacquesa Lacana („[Psychoanalytickou] interpretaci netestujeme na základě pravdy, která by určila, zda ano či ne, interpretace způsobuje pravdu samotnou. Je pravdivá, jen pokud ji pravdivě následujeme.“)¹³ a tvrdí, že podstata a pravdivost obou

¹¹ Alexey PENZIN – Dmitry VILENSKY, „What’s the Use? Art, Philosophy, and Subject Formation. A Chto Delat Dialogue“, *Chto Delat?*, březen 2009, č. 1/25, *What is the Use of Art*, http://chtdelat.org/images/pdfs/25_use-value.pdf (cit. 29. 9. 2012)

¹² Karel MARX, „Teze o Feurbachovi“, in: *Idem* – Bedřich ENGELS, *Spisy*, sv. 3, Praha: SNPL 1958, s. 19.

¹³ „Interpretation is not tested by a truth that would decide by yes or no, it unleashes truth as such. It is only true inasmuch as it is truly followed.“ Jacques Lacan cit. v Slavoj ŽIŽEK, *Living in the End Times*, New York: Verso 2010, s. xiii.

teorii (marxismu a psychoanalýzy) tkví v jejich praktických důsledcích, tj. v zásadní proměně, kterou teorie způsobí či nezpůsobí ve svých recipientech – jak změni či nezmění jejich životy.¹⁴ Praktická dimenze filozofie spočívá v intervenci, zásadní (tělesné, emocionální, intelektuální) proměně perspektivy u toho, kdo jí naslouchá.

Ve své vlastní teorii volí Žižek psychoanalytické strategie a s oblibou se uchyluje k příkladům z kultury (především filmu či literatury), jež znázorňují jeho teze a umožňují čtenářovu hlubší identifikaci s jinak abstraktními úvahami. Kultura představuje určitý všeobecně srozumitelný jazyk, který chápou a s nímž se ztotožňují lidé napříč společenskými vrstvami. Jistou roli tu však musí hrát i Žižkova hluboká víra v umělecký účinek, který podle něj vykazuje psychoanalytické rysy. Navzdory své vášni pro kulturu „pokleslou“, Žižek rozlišuje umění a kých.¹⁵ Zatímco populární melodramata pouze inscenují společně sdílené (nevědomé) fantazie, umění nám umožňuje rozpoznat fantazie právě jako pouhé fantazie, které však konstituují naši (společenskou, symbolickou) realitu, a zakusit, že tato realita není daná a neměnná, ale nahodilá a měnitelná. Skutečnost ztrácí svou samozřejmost a divák-čtenář získává kritický odstup: „Největší úspěch filmového díla netkví v tom, že přetváří skutečnost v narativní fikci, že nás svádí k tomu, abychom zaměnili fikci za skutečnost, nýbrž naopak v tom, že nás vede k tomu, abychom rozpoznali fiktivní aspekt skutečnosti samé, zažili samu skutečnost jako fikci.“¹⁶ Jinde píše Žižek o hudbě, zejména o opeře, a její schopnosti ztvárnit, ale hlavně vzbudit v člověku určitou zásadní nespokojenost s tím, co je, jakousi touhu po utopické jinakosti, která v přítomnosti nenalézá žádné pojmenování: „Když vězni slyšeli árii z *Figara*, spatřili ducha – ne znovuzrozeného obscénního ducha minulosti, ani strašidelného ducha kapitalistické přítomnosti, ale letmé zjevení budoucí utopické jinakosti, jíž by se měl přidržovat každý revoluční postoj.“¹⁷ Žižek tedy ve svých textech zdůrazňuje hluboký dojem, který způsobuje umění, a zároveň můžeme říci, že exemplární povaha jeho filozofie je určitou strategií intervence, formou

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Sarah KAY, *Žižek. A Critical Introduction*, Cambridge: Polity Press 2003, s. 69.

¹⁶ „[T]he ultimate achievement of film art is not to recreate reality within the narrative fiction, to seduce us into (mis)taking a fiction for reality, but, on the contrary, to make us discern the fictional aspect of reality itself, to experience reality itself as a fiction.“ Slavoj ŽIŽEK, *The Frigate of Real Tears*. *Krzysztof Kieslowski between Theory and Post-Theory*, Londýn: British Film Institute 2001, s. 77.

¹⁷ „In hearing this aria from Figaro, the prisoners have seen a ghost – neither the resuscitated obscene ghost of the past, nor the spectral ghost of the capitalist present, but the brief apparition of a future utopian Otherness to which every authentic revolutionary stance should cling.“ Slavoj ŽIŽEK, *The Fragile Absolute or, Why is the Christian Legacy Worth Fighting For?*, Londýn: Verso 2000, s. 159–160.

solistikované manipulace se čtenářem, která této síly umění využívá. Zdá se tedy, že praktická dimenze současné levicové filozofie, aspoň v případě Žižka, úzce souvisí s uměleckým účinkem tak, jak jej chápe tato filozofie.

Alexej Penzin také interpretuje Marxovu tezi s důrazem na proměnu subjektu. V rozhovoru o užitku a efektivnosti umění a filozofie s Dmitrijem Vilenským, umělcem a dalším členem skupiny Čto dělat?, poukazuje na to, že filozofie a teorie dnes vznikají v obrovském množství, ale jejich skutečná funkce je pouze dekorativní. Filozofické texty a přednášky jsou ozdobou společenských a uměleckých událostí, pozvaní přednášející – „intelektuální superstars“ – jsou zas ozdobou konferencí a sympózií. To vše zakrývá skutečnost akademického prostředí jako „výrobní linky kognitivního kapitalismu“.

TAKŽE SE PTÁM: CO BY MOHL BÝT SKUTEČNÝ (NIKOLIV DEKORATIVNÍ) UŽITEK TEORIE A FILOZOFIE? TATO OTÁZKA SE SKUTEČNĚ ZDÁ NAIVNÍ. ŘEKNE SE, ŽE NÁM TEORIE VYSVĚTLUJE, CO SE DĚJE, UMOŽŇUJE NÁM ROZPOZNAT NAŠI POZICI V KONFIGURACI POLITICKÉ A SOCIÁLNÍ REALITY, URČIT SMĚŘOVÁNÍ DŮSLEDKŮ A BOJE. ALE TENTO OČIVIDNÝ ARGUMENT JE SITUOVÁN NA STRANĚ OBJEKTU, SVĚTA, KTERÝ MÁ TEORIE INTERPRETOVAT. ZÁROVEŇ NENÍ JASNÉ, JAK TO FUNGUJE VE VZTAHU KE SPECIFICKÝM SUBJEKTIVITÁM, KTERÉ POPTÁVKU PO TEORII VYTVÁŘÍ.¹⁸

Penzin připomíná, že Marxova teze je návratem k praktickému poslání filozofie, jež měla v antických dobách, a že v ní nejde jen o proměnu světa, ale především o proměnu subjektu, která je od reformy světa okolo neoddělitelná. „Filozofie v sobě explicitně či implicitně zahrnuje praktickou stránku subjektivizace, a v tom spočívá její užitek,“ uzavírá Penzin.¹⁹ Pokud praktické povolání filozofie, jak se Penzin a Žižek shodují, spočívá v zásadní proměně subjektivní perspektivy, otázka tedy zní: jak ji může filozofie proměnit?

Klíčovou roli v otázce proměny životního postoje hrají estetické strategie, a to nejen u Žižka, ale také u obou kolektivů. Důležitý inspirační zdroj tu představuje Bertolt Brecht, který svou uměleckou koncepci

¹⁸ „So this is my question: what could be the real (not decorative) utility of theory and philosophy? This question really does appear naive. We will be told that theory explains to us what happens; it enables us to recognize our place in the configuration of political and social reality, to identify vectors of impact and struggle. But this obvious argument is situated on the level of the object, of the world that theory is meant to interpret. At the same time, it is not always clear how this works vis-à-vis the specific subjectivities that create the ‚demand‘ for theory.“ PENZIN – VILENSKY, „What’s the Use?“

¹⁹ „It is this practice of subjectivation, which philosophy either explicitly or implicitly contains, that constitutes its ‚utility‘.“ *Ibid.*, s. 3.

promýšlel právě s konkrétním etickým a politickým cílem. Ve svém epickém divadle se pokoušel propojit avantgardní umělecké postupy a politickou (revoluční) praxi, uměleckou tvorbu a (marxistickou) teorii. Obdobně upřednostňoval důsledky teorie v praxi²⁰ a tvrdil, že v časech barbarského úpadku je při sdělování pravdy nutná určitá lstivost a taktika.²¹ Není náhodou, že jeho nejdůležitější strategií se stala specifická estetická metoda tzv. *Verfremdungseffekt* – zcizovacího efektu. Jejím cíl tkvěl právě v kritickém přístupu diváka samotného vůči divadelnímu představení a v důsledku vůči samotnému společenskému zřízení – v touze je změnit. Zcizovací efekt narušoval samozřejmost a věrohodnost divadelního děje (např. přímým oslovením diváka hercem), znemožňoval divákovu (emocionální) identifikaci s dějem a postavami (divákovo pasivní přijetí) a měl tak vést k divákovu překvapení, zneklidnění, jeho kritickému a odtažitému pohledu na dění na scéně, jeho sebereflexi: „Tak bych nebyl myslil. – Tak se to nesmí dělat. – To je nesmírně nápadné, téměř neuvěřitelné. – To musí přestat. – Utrpení tohoto člověka mnou otřásá, protože pro něho snad přece jen existuje východisko. – Je to veliké umění: nic tam není samozřejmé. – Směji se nad těmi, co pláčou, pláči nad těmi, co se smějí.“²² Důvěrně známé a očividné se mělo proměnit v předmět divákova údivu, v cosi hodného zaujatého prozkoumání. Pomocí zcizovacího efektu poukazovalo Brechtovo „epické divadlo“ na iluzornost a rozporuplnost dramatického děje, a tím také na to, že společenská realita je obdobně podmíněna, a to společenskými vztahy a procesy, které jsou nedokonalé, a proto měnitelné.

Walter Benjamin uvádí jako jednu z hlavních strategií Brechtova epického divadla pozastavení divadelního děje. Jako příklad popisuje scénu, kdy uprostřed rodinné hádky vstoupí cizinec. Toto vyrušení jako moment překvapení činí z herců i diváků samých cizince běžné rodinné situace a vyjevuje určité vztahy a podmínky (ztrápené obličej, zdevastovaný byt).²³ Prožitek cizosti a odstup vůči důvěrně známému světu hraje klíčovou roli v umělecko-teoretické tvorbě Claire Fontaine. Právě v návaznosti na toto Benjaminovo uchopení Brechta se Claire Fontaine zamýšlí

²⁰ Bertolt BRECHT, „Umění zacházet s pravdou jako se zbraní“, in: *Zloděj třešni*, Praha: Mladá Fronta 1967, s. 160.

²¹ „Je nutné třeba lstivosti, chceme-li šířit pravdu.“ *Ibid.*, s. 168.

²² Bertolt BRECHT, „Epické divadlo“, in: *Zloděj třešni*, s. 55.

²³ Walter BENJAMIN, „Co je epické divadlo?“, in: *Výbor z díla*, sv. 1, *Literárněvědné studie*, Praha: OIKOYMENH 2009, s. 258.

nad potencialitou momentu pozastavení (skrže šok či překvapení) a hovoří o umění jako o původci takového pozastavení, „procesu blahodárného vytržení z prostředí, jež nám umožňuje jistou jasnozřivost“.²⁴ Jaká je však v tomto procesu samotná role umění, jinými slovy – v jakém vztahu se ocitá s levicovou teorií, která na umění klade tak vysoká očekávání?

V souvislosti s myšlenkou, že se v uměleckém účinku skrývá možnost odcizit někoho důvěrně známému světu a probudit ho z hlubokého ideologického spánku, jsou zajímavé úvahy francouzského filozofa Alaina Badioua. Brechtovy didaktické metody, z nichž oba kolektivy vycházejí, dává do kontextu složitého soužití umění a filozofie od antiky až po současnost. Tento vztah chápe jako hysterický v psychoanalytickém smyslu – filozofie přistupuje k umění vždy buď jako Pán (autorita typu lékař, otec apod.) k hysterické ženě, tedy z pozice vědění a moci, nebo obráceně z pozice absolutní bezmoci. Brechtovy metody ilustrují první variantu, protože slavný dramatik vychází ve svých uměleckých experimentech z axiomů dialektického materialismu, které nikdy nezpochybnouje.²⁵

Podle Badioua je Brechtův přístup vyvrcholením didaktického schématu, jež se zakládá na (platónském) přesvědčení o umění jako svůdném kouzlu, jež velice věrohodně imituje účinek pravdy, ale samo o sobě pravdivé není. Nezbyvá proto než jej buďto zcela vyloučit ze společnosti, anebo jej podřídit striktní filozofické kontrole. V takovém případě svůdné kouzlo umění slouží pravdě dosazené zvnějšku – pravdě filozofické.²⁶ Skutečná hodnota uměleckého díla proto spočívá zejména v uměleckém účinku, schopnosti umění zapůsobit na divákovy smysly tak, že filozofickou pravdu vezme za svou. Hovoří se zde o didaktice skrže smysly.²⁷ Z myšlenkových proudů dvacátého století zařazuje Badiou do tohoto schématu marxismus a za vrcholného představitele didaktického schématu považuje v minulém století právě Brechta. Badiou didaktické schéma odmítá, protože umění svazuje a nenechává jej mluvit samo za sebe; umění má podle francouzského filozofa svoji vlastní pravdu. Svou službou státu a „lidu“ se navíc didaktické schéma ve dvacátém století zdiskredi-

²⁴ Claire FONTAINE, „Ready-made umělci a lidská stávka. Několik upřesnění“, *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, 2011, č. 11, s. 98.

²⁵ Alan BADIOU, „Art and Philosophy“, in: *Handbook of Inaesthetics*, Stanford: Stanford University Press 2004, s. 6.

²⁶ *Ibid.*, s. 2.

²⁷ *Ibid.*, s. 3.

tovalo a vyčerpalo.²⁸ Oba kolektivy působící v současnosti se podle nás přesto nacházejí v didaktickém schématu – usilují skrže umělecké prostředky přivést diváka k momentu znejistění, jež ho má připravit k „odvaze k pravdě“.²⁹ Jejich didaktičnost však není zdaleka jednoznačná. Jak se ukazuje v jejich tvorbě, zůstávají rozpolceny mezi snahu svou pravdu skrže umění prosadit, a zároveň svou autoritu podrýt. Obrátíme-li svoji pozornost nejdříve k tvorbě Claire Fontaine, zjistíme například, že její texty samy předurčují, jak je záhodno jejím objektům rozumět či je interpretovat. Na druhé straně je tu patrná snaha rozmlžit konkrétní představu autora stojícího za těmito pokyny.

Claire Fontaine

Italská filozofka Fulvia Carnevale, jež tvoří první polovinu uskupení, dříve patřila k okruhu kolem projektu Tiqqun a stejnojmenného periodika, které vyšlo ve Francii ve dvou vydáních v letech 1999 a 2001.³⁰ Šlo o skupinu lidí, kteří kolektivně psali a publikovali levicově orientované politické texty. Ty představovaly útok na kapitalismus skrže svérázný mix Debordovy kritiky spektaklu, Foucaultovy teorie biomoci a Agambenovy teze o *essere qualunque* (jakémkoliv bytí). Texty Tiqqunu byly velice poetické a obsahovaly i náznak možného odporu. Relativně rychle vešly ve známost v anarchistických kruzích, avšak o dalších aktivitách tohoto okruhu autorů nejsou k dispozici žádné informace. V roce 2001 Tiqqun zanikl pod tíhou vzájemných rozporů, o tři roky později pak Carnevale a skotský umělec James Thornhill založili fiktivní uměleckou identitu Claire Fontaine, pomocí níž dále rozvíjí strategie Tiqqunu – zejména jeho teoretických tezí a principu kolektivní tvorby.

Ve svých textech Claire Fontaine hovoří o krizi singularity, která definuje moderní dobu a je symptomem kapitalistické společnosti. Podle ní zažíváme v současnosti intenzivní odcizení, které se netýká jen vztahu k produktům naší práce, světu okolo či vztahu k ostatním lidem, nýbrž především vztahu, který máme sami k sobě. Království konzumu a všudypřítomného spektaklu nás odvádí od skutečnosti, že jsme cizinci vůči sobě samým, že naše individualita je v rozkladu, že jsme vnitřně

²⁸ *Ibid.*, s. 7.

²⁹ *Ibid.*, s. 6.

³⁰ Pod prvním číslem byla podepsána skupina sedmi lidí, mezi nimiž se objevuje jméno Fulvie Carnevale, druhé číslo je zcela anonymní.

rozpolcení, neschopni uchopit, kým jsme, co a proč děláme. Celá ideologie jedinečnosti individua, která převládá v současné společnosti, ať už se projevuje formou reklamních spotů nebo sektářských výzev, zakrývá, že se vůbec neidentifikujeme se svou sociální rolí (homosexuála, vietnamského trhovce, rozvedené ženy atd.), protože je nám zcela předurčená skrze mocenské procesy, na které máme většinou jen malý vliv, a protože je zaměnitelná a utlačující. Moc produkuje subjektivitu, opakuje Claire Fontaine Foucaulta, a krize singularit znamená krizi osobností.³¹

Joyceův *Odysseus*, Musilův *Muž bez vlastnosti*, Melvillův „Bartleby“ či Fernando Pessoa předznamenávají tuto krizi subjektivitu v pozdně kapitalistickém subjektu, jež Tiqqun označuje jako Blooma podle postavy z Joyceova románu, obyčejného obchodníka, jehož židovský původ ho vyřazuje ze společnosti a jehož chápání sebe sama zůstává rozporuplné a neukotvené. Katastrofa však v sobě nese emancipační potenciál. Zaměnitelné a sobě si odcizené osoby jsou Bloomové, skrývající se pod neautentickou slupkou identity, zároveň ale poukazují na negativitu, která tkví v jádru subjektu a jež je na jakoukoliv ohraničenou identitu neredukovatelná – na závratnou škálu možností bytí. Jak píše Giorgio Agamben (důležitý zdroj pro Claire Fontaine i Tiqqun): „Existuje skutečně něco, čím by měl člověk být, ale to něco není žádná podstata, není to dokonce ani žádná věc: je to pouhý fakt vlastní existence jako možnosti či síly.“³² Společensko-ekonomické zřízení, které mrzačí lidské identity, paradoxně odkrývá cosi bytostného, co se každé identitě a každému definujícímu vztahu tak jako tak vymyká. Bloom jako sobě odcizený subjekt se v uměleckém poli stává *ready-made* umělcem. Pod tlakem stále vzrůstajícího trhu s uměním ztrácí umělec svoji jedinečnost a je zbaven možnosti vytvářet originální a inovativní díla. Stává se umělcem „*ready-made*“ zbaveným své užitkové hodnoty, vytvářejícím zaměnitelné umělecké práce, pouhým produktem norem, konvencí a jasně definovaných očekávání umělecké scény a trhu, která jsou prostřednictvím masového vzdělávacího procesu do umělce vetknuta. Výsledkem je dusivá homogenita, kdy umělci v podstatě vytváří to samé.

Už v tiqqunských textech se objevuje pojem lidská stávka jako jediný efektivní způsob odporu vůči biomocenskému statu quo, který dnes prostupuje a definuje ty nejintimnější skutečnosti našeho života. Jejím konatelem, příčinou a zároveň výsledkem je právě subjekt jako závratná potencialita.

³¹ FONTAINE, „Ready-made umělci“, s. 85–86.

³² Giorgio AGAMBEN, *La communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque*, Paříž: Seuil 1990, s. 48, cit. ve FONTAINE, „Ready-made umělci“, s. 99–100.

Lidská stávka není útekem od „bloomovství“, nýbrž jeho stvrzením, přijetím fundamentální odcizenosti subjektu vůči identitám. Lidská stávka je tedy desubjektivizací, odmítnutím identit nám vnucených. Více než na naše profesionální a ekonomické vazby útočí především na naše emoce a touhy a odehrává se v rovině nejvíce intimní (libidinální). Nemá konkrétní politický cíl, není kalkulovanou politickou strategií, je stávkou *emocionální*. Mění to, kým jsme, náš bytostný vztah k politicko-mocenskému systému, v němž žijeme. Je tedy předpokladem jakéhokoliv autentického politického chování. Je pozastavením, demobilizací, přerušением aktivity, která může být následována mobilizací, aktivitou novou, jinou. Nejčastějším příkladem Claire Fontaine jsou italské feministky sedmdesátých let, které odmítly dál existovat v rigidních a utlačujících rolích „matek“, „manželek“, „sester“, „dcer“ atd.

Jak souvisí umění s lidskou stávkou? Lidská stávka znamená stvrzení naší cizosti vůči světu, který nás utváří. V uměleckém díle také může dojít k jakémusi pozastavení a narušení důvěrného vztahu k okolnímu prostředí, Claire Fontaine však rozhodně zdůrazňuje, že umělecké dílo není souměřitelné s politickým konáním: „Pokud si někdo myslí, že umělecké dílo je politickým aktem, tak je šilený. Umělecké dílo je umělecké dílo, má politický význam, má sílu, ale není aktem. Ty se dějí jinde a vždycky budou.“³³ Umění je zdrojem pocitů, nikoliv místem pro jednání na základě těchto pocitů. Sám vztah mezi zážitkem cizosti a následnou politickou aktivitou je navíc křehký, nejistý a neuchopitelný:

NEMYSLÍM SI, ŽE UMĚNÍ SAMO O SOBĚ MŮŽE POMOCI TOMU, ABY SE NĚCO STALO, ROZHODNĚ NE PŘÍMO. UMĚLECKÉ DÍLO JE TA NEJMĚNĚ RUŠNÁ VĚC NA SVĚTĚ, JE TO NĚMÝ A DIVNÝ OBJEKT, KTERÝ, KDYŽ SE S NÍM MANIPULUJE, ZAČNE PROBOUZET NAŠE POCITY, NEBO VZBUDÍ ÚPLNĚ NOVÉ. V PROSTŘEDÍ SOUČASNÉHO UMĚNÍ NEEXISTUJE BEZPROSTŘEDNOST VE SDÍLENÍ ESTETICKÉHO ZÁŽITKU, ALE HLUBOKÝ EMOCIONÁLNÍ POHYB, KTERÝ JEJ DOPROVÁZÍ, MŮŽE ZMĚNIT PSYCHOSOMATICKÉ USPOŘÁDÁNÍ SINGULARIT.³⁴

³³ „If one thinks that an artwork is a political action, then one is mad: an artwork is an artwork, it has political meaning, it has power, it isn't an action. Actions take place elsewhere, and they keep doing so.“ Chen TAMIR, „Interview with Claire Fontaine“, *C Magazine*, jaro 2009, č. 101, s. 34–37, dostupné také na: <http://chentamir.com/writings/tamir-fontaine.pdf> (cit. 29. 5. 2011).

³⁴ „I don't think that art in itself can help events to happen, not in a direct way. An artwork is the most non-eventful thing on earth, it's a mute and weird object that after a manipulation starts to respond to one's feelings or arouses some new ones. There is no immediacy in the sharing of the aesthetic experience in contemporary art, but the deep emotional movement that sometimes accompanies it can change the psychosomatic organization of the singularities.“ John KELSEY, „Claire Fontaine Interviewed“ (2010), www.clairefontaine.ws/pdf/jk_interview_eng.pdf (cit. 29. 5. 2011).

UMĚNÍ BY MĚLO NARUŠIT BĚŽNÉ VNÍMÁNÍ. JE TĚŽKÉ ALE URČIT, JAK MŮŽE ESTETICKÉ VYRUŠENÍ ZMĚNIT NAŠE ŽIVOTY, JAK NÁM TOTO VYRUŠENÍ MŮŽE NEBO NEMŮŽE DODAT ZBRANĚ PRO BOJ S PROBLÉMY, KTERÉ NÁS TRÁPÍ.³⁵

Přestože Claire Fontaine míní, že umění není souměřitelné s politickým konáním, v jednom z rozhovorů tvrdí, že ona jako umělecký projekt je „lidskou stávkou“ *in actu*.³⁶ V jakém smyslu? Pokud lidská stávka je stvrzením bloomovství, tj. totálního odcizení vůči identitám, „potvrzení vlastní cizosti ve vztahu ke světu“³⁷ pak Claire Fontaine je takovým stvrzením svého ready-made statusu. Fiktivní identita umělkyně pojmenované podle francouzské značky sešitů, jež skrývá dva její „pomocníky“, Fulvii Carnevale a Jamese Thornhilla, kteří si zvolili tuto „značku“, je formou desubjektivizace, jež otevírá nové možnosti (spolu)práce a tvorby.³⁸ Popírá originalitu, a svou tvorbu popisuje jako „expropriaci“; a nikoliv jako apropriaci, kterou chápe jako situaci, kdy se umělec sice odkazuje k jiným dílům, ale tyto citace připojuje k práci, kterou považuje za vlastní. „Expropriace“ oproti tomu poukazuje na to, že žijeme zbaveni svého světa a významů věcí a že nám nezbyvá nic jiného než se spoléhat na nalezené znaky a objekty.³⁹ Claire Fontaine říká: „Jako subjekt nic nepřidávám. Jenom kradu, abych šířila.“⁴⁰ V tvorbě Claire Fontaine jde většinou o manipulaci s kanonickými díly konceptuálního umění (Bruce Nauman, Joseph Kosuth atd.), která naplňuje politickými obsahy, s každodenními objekty, kterým odnímá jejich samozřejmost, či s vyprázdněnými kulturními znaky – odkazy k revolučním hnutím minulosti, kdy je naopak zdůrazněna jejich (politická) impotence. Velká část tvorby Claire Fontaine se skutečně zas tak moc neliší od jiné umělecké produkce. Každodenní objekty (tenisové míčky, závěsné květiny, klíče atd.) vytrhává z jejich běžného používání a různě jimi manipuluje. Hraje si s odkazy na kanonické artefakty, což skutečně nejsou nikterak výjimečné postupy. Claire Fontaine však svou originalitu odmítá vskutku sofistikovaně, a když píše, že „nic nepřidává“ – je to

³⁵ „Art should perform an interruption of the usual perception. The problem is determining how an aesthetic interruption can transform our lives, how this gap can or cannot provide us with weapons to fight our problems.“ Anthony HUBERMAN, „Claire Fontaine“, Bomb, podzim 2008, č. 105, <http://bombsite.com/issues/105/articles/3177> (cit. 29. 5. 2011).

³⁶ „Surely Claire Fontaine in itself is an act of human strike.“ *Ibid.*

³⁷ KELSEY, „Claire Fontaine Interviewed“.

³⁸ „Giving ourselves another name opens a space where new things are possible; it is a positive place of de-subjectification.“ HUBERMAN, „Claire Fontaine“.

³⁹ TAMIR, „Interview with Claire Fontaine“.

⁴⁰ „I annex nothing of myself as a subject. I only steal to redistribute.“ *Ibid.*

právě ostentativní (teoretické) gesto, jímž své „nic“ představuje, co ji odlišuje od ostatních umělců a činí z ní něco „originálního“.

V rozhovoru s Johnem Kelseym hovoří pak Claire Fontaine o tom, že je pro ni umělecká tvorba způsobem, jak uchovávat živé obrazy a myšlenky, které dnes není možné přímo zakoušet v každodenním životě.⁴¹ Umění je pro Claire Fontaine místem, které umožňuje záchranu a konzervaci politicky nabitých forem, prostorem, kde je možné se s nimi setkat a zakusit je, být v neutrálním prostředí. Představuje způsob, jak předejít jejich vymizení. Prostřednictvím estetické reprezentace pak přetrvávají do doby, kdy budou moci znovu povstat v politickém konání. Umělecké výtvořiny (například cihla zabalená do obalu od Debordovy *Společnosti spektáklů*) si tak zachovávají dvojznačnost, poukazují k vlastní estetizaci revoluční energie, jež na jedné straně zásadně obrušuje její osten, na straně druhé jí umožňuje vůbec přežít.

Aluze k politickým událostem minulosti naznačují směr, jakým se divácká interpretace má ubírat. Autorská intence se však ještě důrazněji projevuje u artefaktů, jež explicitně odkazují na teoretické teze Claire Fontaine o lidské stávce a ready-made umělcích, bez nichž by zcela jistě získaly úplně jiný význam. Příkladem je diptych (*Všichni jsme ready-made umělci – všichni jsme špatní zákazníci*) z roku 2008, reprodukcí Warholův barevný portrét Marilyn Monroe, kterou překrývá nápis „Všichni jsme ready-made umělci“. Anglické slovo „strike“ (stávka) se objevuje ve formě neonu, jenž se rozsvěcí pouze v nepřítomnosti diváků (*STRIKE*, 2005). V newyorské galerii *Reena Spaulings Fine Art* instalovala Claire Fontaine nápis „grève humaine“ (lidská stávka) v podobě nápisu ze sirek (*Grève Humaine [Interrompue]*, 2009), jež byly ošetřeny samozhášecí přísadou, aby nemohly hořet.

Přítomnost eseje na výstavě, jež přímo dotýčný termín rozpracovává, je nejen implicitním návodem, jak dílo chápat, ale v podstatě předjímá i sám umělecký účinek. Obtížnost textů a množství filozofických odkazů však předem vylučuje značný počet diváků. Této skutečnosti si všimli i někteří kritici. Paul B. Franklin například právě kvůli tomu kritizuje výstavu Claire Fontaine v pařížské galerii Chantal Crousel: „Přestože témata Claire Fontaine mají jasný politický podtón, k tomu, aby podala své poselství v celé obšírnosti, se příliš urputně spoléhá na didaktické, často těžkopádné texty.“⁴² Michaelu Sanchezovi taktéž vadí příliš očividná

⁴¹ KELSEY, „Claire Fontaine Interviewed“.

⁴² „Despite the clear political resonance of Claire Fontaine’s subject matter, she relies too heavily on didactic, often heavy-handed texts to convey the breadth of her message, as outlined on her website and in the exhibition press release.“ Paul B. FRANKLIN, „Claire Fontaine. The Chantal Crousel Gallery“, *Art in America*, 5. 4. 2009, <http://www.artinamericamagazine.com/reviews/claire-fontaine/> (cit. 29. 5. 2011).

závislost artefaktů na textech. O výstavě *Inhibitions* v newyorské galerii *Reena Spaulings Fine Arts*: „Její práce není dost ambivalentní nebo komplikovaná, takže překlad mezi politickou teorií a uměleckou praxí se zdá být příliš přímočarým. [...] M]ohla by být skutečně znepokojující, kdyby se tak horko těžko nesnažila dát najevo, o čem je.“⁴³ Jakkoliv lze diskutovat o tom, zda samotné artefakty Claire Fontaine jsou či nejsou dost složité či zda je to pro jejich hodnocení podstatné, je evidentní, že překlad mezi teorií a uměleckými artefakty je až překvapivě zcela nekomplikovaný. Rozhodně její dílo působí didakticky – apel filozoficko-politického světónázoru obsaženého v jejich textech do velké míry předurčuje formu a smysl artefaktů.

Claire Fontaine operuje s tezí o „smrti autora“,⁴⁴ jež nahlíží autorské záměry jako irelevantní. Svě autorství podřívá neohraničeností své fiktivní identity, zahrnující nejen „umělce“ Jamese Thurnhilla a „filozofku“ Fulvii Carnevale, ale právě tak všechny spolupracovníky, již se podílí na produkci, vymýšlení a výrobě toho či onoho projektu. Ti všichni se zbavují svých běžných rolí a stávají se „pomocníky“ fiktivní, tj. neexistující tvůrkyňe. Jakkoliv je autorství zdánlivě nejasné, prochází dílem Claire Fontaine příznačné (a nerefektované) teoretické gesto, jež vykazuje tendence určit smysl formy, obsahu díla i samotného způsobu umělecké existence. Claire Fontaine se zřekla rozpoznatelnosti, zřetelného autorského podpisu, aby dala vyvstat generickou podstatu onoho „kohokoliv“. Suverénní manévry, jimiž zdůrazňuje tyto svoje záměry, se však zdají být s tímto v rozporu. Přetrvává didaktický pokyn, který je dílem zřetelně odlišen, jakkoliv byl recyklací uměleckých děl a znaků či neustále se měnícími spolupracovníky zaměřen. Způsobem zacházení s texty a teoretickými formulacemi, které mají napomoci správnému uchopení zamýšleného obsahu a podtrhnout ho, se tento obsah v důsledku zrazuje.

Čto dělat?

Tvorba Claire Fontaine se velice liší od uměleckých aktivit kolektivu Čto dělat?. Její zpochybňování autorství a originality pomocí fikce a kolektivní tvorby, všudypřítomné duchampovské reference i politizace děl Naumana či Kosutha ji staví do úzkého vztahu i dialogu s odkazem

angloamerické tradice konceptuálního umění. Hlavním inspiračním zdrojem ruského kolektivu je kromě Brechta odkaz ruských avantgard. Nelze také shrnout jednotný teoreticko-politický projekt, který stojí za tvorbou skupiny, jak to bylo možné v případě Claire Fontaine. Vztah mezi teoretickým zázemím skupiny a jejími texty na jedné straně a uměleckou tvorbou a strategiemi na straně druhé je mnohem méně přímočarý. Každý teoretik či kritik se zabývá jinou oblastí a kolektiv se sám o sobě shodne jen na velmi obecném programu (boj proti nerovnosti a útlaku, nespravedlivé distribuci bohatství atd.),⁴⁵ a naopak nezastírá nesouhlas mezi jednotlivými členy – rozpory a konflikty uvnitř skupiny jsou naopak hnacím motorem kolektivní aktivity. Není náhodou, že titulky novin, které skupina publikuje, jsou často konfrontační-diskusní, nebo končí otazníkem (*Proč Brecht?, Kritika a pravda, Kde začíná politika?, Debaty o avantgardě, Revoluce nebo odpor?, Co máme společného?, Jaký je užitek umění?*). Už sám název skupiny – Čto dělat? – je otázkou, a to klasickou. Je titulem utopického socialistického románu Nikolaje Černyševského z roku 1836, po kterém Lenin nazval svou slavnou esej.⁴⁶ Shodným rysem obou textů je otázka možné politizace v nepříznivých (kapitalistických) podmínkách. Jak se v nich zachovat? Co udělat? Jak se organizovat? Jak překonat vzájemné rozpory? Na stránkách novin, které skupina vydává, se ukazuje, že nevyřešená konfrontace, nedopovězenost, neukončenost či intimní prožitky debatujících mají přednost před tvrzením nějaké teze či obhajobou jedné teoretické pozice.

Zatímco Claire Fontaine ve svých verbálních vyjádřeních přistupuje k otázce politické výchovy skrze umění přinejmenším opatrně a didaktický náboj její tvorby zůstává nepřiznán, pro tvorbu kolektivu Čto dělat? je to otázka zcela ústřední. Můžeme říci, že v jejich případě zdaleka nejde jen o fúzi levicové teorie a umění. Pedagogiku, jež se stává důležitou spojnicí mezi těmito disciplínami a tvorbou skupiny, tak můžeme označit jako jeden z projevů nyní módního „vzdělávacího obratu v umění“,⁴⁷ znamenajícího odklon od produkce tržně zúročitelných artefaktů směrem k důrazu na poznání, které vzniká v tvůrčím procesu. Vilenskij mluví explicitně o tom, že umění kolektivu se soustředí především na formování subjektu (oproti

⁴³ Michael SANCHEZ, „Claire Fontaine. Reena Spaulings Fine Art, New York“, *Art in America*, 1. 12. 2010, <http://www.artinamericamagazine.com/reviews/claire-fontaine-1/> (cit. 29. 5. 2011).

⁴⁴ „Bio“, *Claire Fontaine*, <http://www.clairefontaine.ws/bio.html> (cit. 29. 4. 2012): „She grows up among the ruins of the notion of authorship.“

⁴⁵ CHTO DELAT?, „A Declaration on Politics, Knowledge, and Art“ (2008), www.chtodelat.org, http://www.chtodelat.org/index.php?option=com_content&view=article&id=766%3Aa-declaration-on-politics-knowledge-and-art&catid=212%3Adeclaration&lang=en (cit. 29. 5. 2011).

⁴⁶ Nikolaj Gavrilovič ČERNYŠEVSKIJ, *Co dělat?*, Praha: Svoboda 1975; Vladimír Iljič LENIN, *Co dělat?* (1902), Praha: SNPL 1954.

⁴⁷ Paul O'NEILL – Mick WILSON (eds.), *Curating and the Educational Turn*, Londýn: Open Editions – Amsterdam: De Appel 2010.

produkcí objektů)⁴⁸ a že v popředí kolektivní aktivity je zcela pragmatické hledání správné metody, jak toho docílit.⁴⁹ Umělec-teoretik je především vzdělavatelem a vychovatelem, a je příznačné, že Vilenskij píše odvážněji, bez modálního způsobu vyjadřování Claire Fontaine: „Umění je důležitým nástrojem pro ovlivňování toho, jak lidé rozumí sami sobě a světu, v němž žijí. Navrhují přistoupit k této situaci vzdělávání jako politický vzdělavatel využívající umělecké nástroje k vytváření situací.“⁵⁰ Probuzení z „ideologického spánku“ je tedy v důsledku záležitosti pedagogiky, která z umění a filozofie čerpá.

Jak již bylo naznačeno, skupina se opírá o didakticko-estetické metody Bertolta Brechta, důležitým zdrojem jsou také teze Paula Freireho, jak je formuluje ve své *Pedagogice utlačovaných*.⁵¹ Jeho revoluční teorie si přímo klade za cíl politizaci utlačovaných, avšak usiluje přitom o překonání hierarchického vztahu studenta a učitele. Pedagog sice disponuje určitým poznáním, avšak toto poznání se samo stává předmětem kritického studia a tázání – učitel se tak stává učitelem-studentem a studenti zas studenty-učiteli. Freireho metoda se soustředí na kritické myšlení, kterému učí skrze dialog, diskusi, formulování otázek, jež mají, podobně jako Brechtovy strategie, vést k problematizaci určitého aspektu skutečnosti, jež se jinak jeví jako zcela samozřejmý. Freiremu jde o proměnu osobnosti studenta, jeho sebe-chápání i náhledu na společenské podmínky. Ve skupinové tvorbě *Čto dělat?* je obdobná kolektivní konfrontace, chápaná jako pedagogický prostředek směřující k proměně osobní i celospolečenské, více než zřetelná.

Pedagogické směřování kolektivu se vyskytuje snad ve všech aktivitách skupiny, ať už jsou to noviny, brechtovské „songspiely“ (společensky kritická operetní dramata s písněmi, forma, kterou vyvinul Brecht s Kurtem

48 „I hope that an antidote to the situation of economization of culture could be found in art that is concentrated not on producing objects, but on forming a subject for whom creative activity becomes a means of self-education, critical learning about the world and formation of tools for the struggle for human emancipation.“ Marina GRŽINIĆ, „What Is To Be Done. A Conversation with Dmitry Vilensky“, *Reartikulacija*, březen 2008, č. 3, http://www.reartikulacija.org/RE3/ENG/deepthroat3_ENG_vilen.html (cit. 29. 5. 2011).

49 „How can we find a way today to continue not only the project of *Bildung* – the process of individual development via aesthetic education (despite all the obvious sympathy for it) – but also find a new continuation for the project of art and thought as tools of a radical transformation of people’s consciousness?“ Dmitry VILENSKY, „Activist Club or On the Concept of Cultural Houses, Social Centers & Museums“, *Transversal*, březen 2009, *New Productivisms*, <http://eicpc.net/transversal/0910/vilensky/en> (cit. 29. 5. 2011).

50 „[T]reating art as a very important tool for influencing how people understand themselves and the world they live in. I would suggest approaching this educational situation from the position of a political educator who uses artistic instruments to open up situations.“ Boris BUDEN – Dmitry VILENSKY, „We Teach with Our Works and Our Lives“, *Transversal*, listopad 2012, *An Academy*, <http://eicpc.net/transversal/1210/buden-interviews/vilensky/print> (cit. 29. 5. 2011).

51 Paulo FREIRE, *Pedagogy of the Oppressed* (1968), New York: Continuum 2000.

Weilem ve dvacátých letech), jimiž se skupina proslavila nejvíce. Příkladným dílem v tomto smyslu je také projekt nazvaný „Aktivistický klub“, inspirovaný Rodčenkovým modelem „Klubu pracujících“ z roku 1925, jenž předvádí ideální způsob trávení volného času pracujících (kolektivně, politickým sebevzděláváním). Klub aktivistů obdobně poukazuje na to, že čas strávený uměleckým zážitkem nemusí být zábavou privilegovaného návštěvníka galerie, ale měl by být příležitostí pro sebevzdělávání aktivistů. V Klubu aktivistů jsou lavice a stůl, kde je možné číst si noviny *Čto dělat?*, je tam také promítací plátno a sedačky. Je to na jedné straně místo, kde „se umění setkává s politickým studiem a subjektivizací“⁵² (myšleno ve smyslu politizace subjektu, politického uvědomění), na druhé straně je to potenciální model pro (budoucí) aktivistická a vzdělávací centra.⁵³ Skrze podobné instalace či songspiely se *Čto dělat?* definují spíše jako iniciátoři diskuse o obtížných otázkách a ti, kteří pro tuto debatu vytváří vhodné prostředí, než jako někdo, kdo ji vede – určuje její cíl a smysl. Úsilí o znejasnění hranic mezi divákem-studentem a umělcem-učitelem se pak nejzřetelněji projevuje v kolektivních experimentech tzv. „obščežitij“, kde se mísí brechtovské a freireovské inspirace.

Workshopy *obščežitija* se odehrávají v galeriích, ale i v prostře-
dí akademickém či aktivistickém, v poslední době se však konaly téměř výhradně v evropských galerijních institucích. Tyto experimenty komunitního způsobu života představují série přednášek, diskusí a kolektivních aktivit, jichž se účastní dobrovolníci a členové skupiny – jak teoretici, tak umělci. Jeden takový workshop „Kam zmizel komunismus?“ (podle románu Andreje Platonova *Čevengur*)⁵⁴ se konal v amsterdamské instituci *Smartspace* v rámci výstavy skupiny *Co dělat mezi tragédií a fraškou?* (*What Is to Be Done between Tragedy and Farce?*) v únoru 2011. Workshop trval čtyřicet osm hodin a vrcholil brechtovskou didaktickou hrou (*Lehrstück*), do níž se zapojili účastníci workshopu. Tématem se stal komunismus ve smyslu touhy po společném a sdíleném, jež přetrvává navzdory selhání socialistických pokusů ve dvacátém století.

Brechtovy didaktické hry vycházely z jeho přesvědčení, že se člověk učí především experimentem s různými způsoby chování. Jejich scénáře představovaly volnou strukturu otevřenou změnám, či dokonce škrtnům

52 VILENSKY, „Activist Club“.

53 *Ibid.*

54 Andrej PLATONOV, *Čevengur*, Praha: Argo 1995.

(podle potřeb konkrétního projektu) a narušovaly rozlišení diváka a herce. Do zhruba načrtnutých postav vkládali herci svou vlastní zkušenost, konfrontovali se tak s modely jednání, které mohli měnit nebo kritizovat. Skutečným představitelem didaktické hry byla tedy sama osobnost herce. Text hry stavěl účastníky před společenské rozpory a konflikty, s nimiž se měli naučit se vypořádat. Hry vždy kombinovaly osobní rovinu (problémy v mezilidských vztazích) s politickou. Právě takový model Čto dělat? využívají pro svou hru: „Didaktická hra rozvíjí příkladný model didaktického představení Bertolta Brechta, soustředí se na jednotlivé subjekty v konfliktu bez definovaného scénáře a zapojuje obecenstvo přímým a tvůrčím způsobem, a formuje tak jejich postoj sám. Principy hry vznikly kolektivně při osmačtyřicetihodinovém semináři-komuně stejného jména.“⁵⁵

Olga Jegorova-Caplja na začátku hry sděluje divákům, že, přestože hru režirovala, neví, jak skončí, a že účastníci-herci mohou všechno změnit. Na jevišti jsou postele, na nichž leží herci a vyprávějí svoje sny „komunistickému psychoanalytikovi“, jehož hraje filozof Artom Magun. Ten nachází v ústředních elementech snů nevědomou touhu po komunismu či antipatii vůči němu, komunistickou přítomnost v životech účastníků. Diskuse nad sny se brzo zvrtné v revoluční skandování a „okupaci“ prostoru. Důvodem okupace, říká analytik Magun, je diskuse o tom, co je komunistické umění. Následuje promítání prezentace a bouřlivá diskuse o komunistickém umění, o účelu institucí, o smyslu umění. Uprostřed zmatené debaty všichni najednou ztichnou a přichází bledý muž v bílém šatu – duch komunismu. „Čas se vymkl z kloubů!“ volá. „Jaké to bude v komunismu?“ ptají se ho všichni, „Budeme šťastní? Bude zmrzlina zadarmo? Co se stane s penězi?“ Ale duch neodpovídá, ukazuje na obrazovku v pozadí, kde se promítají černobílé záběry vesničanů, taktéž oblečených v bílých oděvech, jak se zdrceně dívají na požár své vlastní vesnice. „Tak to je komunismus?“ ptají se vyděšené účastníci. „Musíte trpět, abyste překonali utrpení, jak tomu můžete nerozumět?“ říká Magun. „My nechceme trpět!“ volají účastníci a s výkřiky „žádné násilí, žádné utrpení!“ umlání Maguna k smrti. Ducha pak odvede žena na chůdách a to je konec hry.

⁵⁵ „Developing the exemplary didactic performance model by Bertolt Brecht, the ‚learning play‘ centers round particular subjects of conflict with no defined texts and engages the audience to participate in more direct and creative ways in formatting their own attitudes. The play resembles a political seminar and its primary purpose is to encourage all participants to acquire and advocate their attitudes. The principles of the play are developed collectively during Chto Delat?‘s 48 hour seminar-commune of the same name.“ CHTO DELAT?, „Chto Delat in Amsterdam“, *Metropolis M*, 26. 1. 2011, <http://www.metropolism.com/fresh-signals/chto-delat-in-amsterdam/english> (cit. 29. 5. 2011).

Pomocí brechtovské metody skupina vytváří kolektivní zážitek zdůrazňující vlastní rozporuplnost („revoluce“ uvnitř instituce), který však v důsledku má vést k sebereflexi účastníků, potažmo diváků – Co to znamená chtít revoluci? Nakolik jsem schopná(ý) vzdát se komfortu, který nabízí stávající pořádek? Nakolik jsem ochotná(ý) trpět pro něco, co nakonec nemusí být vůbec lepší? Nakolik jsem ochotná(ý) změnit sama sebe? Důležitý není souhlas či nesouhlas, ale prožitek účastníka, a důsledek, který takový prožitek může mít v jeho dalším konání. Žádnému divákovi (který zná fyzickou podobu umělců a teoretiků ze Čto dělat?) však nemůže uniknout zásadní a dominantní role, kterou ve hře hrají členové kolektivu. Oni určují průběh hry, oni dávají v plen své teze a názory (komunistické umění je...), kladou provokativní (proti)otázky, a tím dynamizují průběh představení. Stejně jako se hra točí kolem evidentně předurčených problémů a témat, má málokterý z účastníků skutečně odvahu se výrazněji projevit, pustit se do diskuse či oponovat teoreticky a rétoricky kovaným členům skupiny. Velká většina účastníků se ocitá v roli jakéhosi komparzu a jde tu v podstatě o konfrontaci členů kolektivu mezi sebou. Je otázka, co si pak účastníci mohou odnést a zda je naplněna dialogická podstata freireovské pedagogiky. Čto dělat? sice upřednostňuje těžko řešitelné rozpory před jednoznačnými odpověďmi, avšak jejich otevřenost a ochota ke skutečnému dialogu, v němž by byli otevření tomu, aby byla zpochybněna jejich vlastní východiska i vlastní autorita, má své limity. Jen konec hry činí celou situaci ambivalentnější. Jedná se o jakýsi bod ironické sebereflexe: z intelektuála-manipulátora, jenž má vždy navrch, je šmahem obět davu.

Analogickou situaci, byť v poněkud méně vyhrocené podobě, ukazuje i workshop „Naléhavá potřeba bojovat“ („*The Urgent Need to Struggle*“), jenž se odehrál o rok dříve v londýnském Institutu současného umění (ICA) a snažil se uchopit napětí mezi aktivisty, kteří si sami zakládají své alternativní instituce, a těmi, kteří působí uvnitř institucí již zavedených. Workshop tedy měl podrobit diskusi samé jádro strategii Čto dělat?, skupiny, která se rozhodla stát se součástí struktur světa umění s cílem je proměnit. Jakkoliv byla diskuse živější a zaznívaly v ní nejrůznější názory, dramaturgii večera řídil umělecký kolektiv a hlasy jeho členů (Alexandera Skidana, Dmitrije Vilenského) zněly nejsilněji. Ačkoliv se diskuse týkala palčivých problémů vlastních radikálně-levicovému aktivismu (Máme zůstat izolovaní ale „nezašpinit se“? Máme získat pozornost širší veřejnosti za cenu kompromisů? Kdo koho využívá?), místy působila dojmem,

jako by si ji skupina uspořádala, aby mohla obhájit své vlastní konání, a přizvání teoretici, aktivisté a umělci jen posloužili jako vhodné loutky pro deklamaci námitek, jež bylo nutné odmítnout.

Selhání teorie

Ve svém článku „Řízení reality. Spolupráce a participace v současném umění“ obhajuje Claire Bishop manipulativní přístup umělce-autora jako v důsledku osvobozující a produktivní.⁵⁶ Odkazuje se k avantgardním, mnohdy agresivním intervencím, „autorským lstím“, jež „slouží k odhalení komplexnějšího souboru problémů týkajících se reprezentace, viditelnosti, potěšení, angažovanosti a konvencí sociální interakce“.⁵⁷ Ve své kritice étosu participativního umění vychází Bishop z lacanovské psychoanalýzy⁵⁸ a argumentuje v intencích psychoanalytické etiky.⁵⁹ Ta se zakládá na nevědomé touze, zcela lhostejné k tomu, co se ve společnosti považuje za správné. Z toho plyne, že autor by se neměl nechat svázat vlastním pocitem viny, obecně platnými morálními závazky a normami, nýbrž měl by se nechat nést iracionálními impulzy, tím, po čem nevědomě touží – jen tak může poukázat na to, co se těmito normám vymyká, nebo co nepostihují. Přestože Bishop trvá na závratné svobodě autorského gesta, hájí zároveň prostory klouzavých významů, velebí šedé zóny nerozhodnutelných otázek.⁶⁰ *Shazuje umělcovu snahu vědomě kontrolovat významy vlastních děl, a zároveň přijímá vystupování, jež plyne z nevědomé, jakkoliv autoritativní touhy.*

Rovnostářskou rétoriku a pedagogické koncepce „Čto dělat?“ místy zrazuje jejich přístup k druhým v praxi. Jakkoli Claire Fontaine neguje jasně ohraničené autorství, ostentativní přítomnost teoretických textů na výstavách ve skutečnosti zdůrazňuje zformulované autorské intence. Bishop by tyto kolektivy nekritizovala pro jejich suverénní vystupování a gesta, nýbrž by zpochybnila relevanci jednoznačného etického

⁵⁶ Claire BISHOP, „Řízení reality. Spolupráce a participace v současném umění“, *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, 2007, č. 1, s. 35.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ Jennifer ROCHE, „Socially Engaged Art, Critics and Discontents. An Interview with Claire Bishop“, *Community Arts Network*, 2006, <http://doubleession.net/indexhibitv070e/files/bishopinterview.doc> (cit. 26. 4. 2012).

⁵⁹ Mimo jiné používá klíčový termín lacanovské psychoanalýzy „velký Druhý“.

⁶⁰ BISHOP, „Řízení reality“, s. 27.

a politického apelu, který se v dílech vyjevuje. Jejich matoucí autoritativní chování, jež je v rozporu s tím, co je explicitně – teoreticky – řečeno, by pro ni bylo eticky autentičtější a esteticky zajímavější.

Přes nechuť mnohých umělců a kritiků k umění, jež vykazuje podobné autoritativní tendence, je poválečná tvorba plná suverénních uměleckých deklamací o významu vlastních uměleckých děl a gest, jimž se kritici často zcela bezmyšlenkovitě podřizují, a která umělci sami nereflektují. Právě na to poukazuje Claire Bishop, když píše, že recepcí participativního umění se převážně řídí deklarovanými autorovými záměry, nikoliv skutečnou funkcí díla v širších společenských souvislostech. Příkladem téhož je také tvorba kanonického intelektuála-umělce, Josepha Beuyse. Ukazuje se, že zatímco ve svých performancích Beuys záměrně podřýval tradiční romantické pojetí autority umělce-vizionáře, ve své roli veřejného intelektuála tuto autoritu stvrzoval. Jak upozorňuje Jan Verwoert, Beuys totiž ospravedlňoval své umění jako mytické léčitelství nemocné společnosti, podobně jako své jednání hájila nacistická společnost. Beuys se na jednu stranu cíleně zsměšňoval, na druhou stranu však svými výroky zpětně stvrzoval svou autoritu způsobem, který byl s autoritativní rétorikou mimovolně spjat. Činil tak úspěšně, protože jeho kritici, ať už jeho tvorbu vnímají pozitivně nebo negativně, vesměs zakládají své soudy na Beuysových výrocích, a nezkoumají, jak se Beuysova tvorba jeho vlastnímu pojetí vymyká.⁶¹ Beuys mluví z pozice moci a vědění a jeho kritici jsou s ním uzavřeni v přenosovém vztahu, v němž akceptují jeho autoritu, a to i přesto, že tvoří rámec pro dílo, které tento vztah moci problematizuje.⁶² Ve všech třech případech jsou záměry, jak se projevují a jsou tematizovány v díle, podřívány autoritativním a didaktickým rámcem, který je kolem nich vytvořen.

Verwoert není první, kdo naznačuje, že autorita umělce nějak souvisí s autoritou politika. Didaktické umění se odkazem k totalitním režimům kritizuje běžně.⁶³ Spojení politických traumat a otázek umění je v případě těchto dvou kolektivů ještě naléhavější, protože jejich umělecká tvorba je zároveň eticko-politický experiment, pokus o nové,

⁶¹ Jan VERWOERT, „The Boss. On the Unresolved Question of Authority in Joseph Beuys' Oeuvre and Public Image“, *e-flux*, 2008, č. 12, <http://www.e-flux.com/journal/the-boss-on-the-unresolved-question-of-authority-in-joseph-beuys%E2%80%99-oeuvre-and-public-image/> (cit. 20. 4. 2012).

⁶² *Ibid.*

⁶³ Louis CAMNITZER, *Conceptualism in Latin American Art. Didactics of Liberation*, Austin: University of Texas Press 2007, s. 34.

etičtější mody spolubytí s politickými ambicemi. O úzkém provázání strategie umělecké a politické svědčí například i argumentační krok Dmitrije Vilenského v posledním čísle novin *Čto dělat?*. Když mluví o nevyhnutelnosti asymetrického vztahu mezi umělcem-intelektuálem a ostatními, pojednává tento problém z hlediska jak uměleckého, tak politického pole. V jeho textu se umění, konkrétně Brechtova divadelní praxe, stává metaforou, jež ospravedlňuje politicko-mocenské vztahy:

ŽÁDNÁ KOLEKTIVNÍ ČINNOST NEVZNIKÁ BEZDŮVODNĚ. JSOU TU VŽDY INICIÁTOŘI, KTERÍ PŘEDLOŽÍ URČITÁ PRAVIDLA HRY, S NIMIŽ SE OBRACÍ NA SKUPINU LIDÍ, KTERÉ POVAŽUJÍ ZA SOBĚ ROVNÉ. ALE KOMUNITA, JEŽ TAK VZNIKÁ, SE NEVYHNUTELNĚ ŘÍDÍ TĚMITO NOVÝMI PRAVIDLY [...] A TO, JESTLI ODPOVÍDAJÍ POTŘEBÁM KOMUNITY, ZÁVISÍ NA TOM, NAKOLIK JSOU KROKY INICIÁTORŮ DŮSLEDNĚ A CITLIVÉ. DIVADLO JE NAKONEC VŽDYCKY MODELEM KOLEKTIVU (AŽ UŽ S DIVÁKY NEBO BEZ NICH), V NĚMŽ SE HLEDÁ ROVNOVÁHA MEZI IMPROVIZACÍ (SPONTÁNNÍM TVŮRČÍM ZÁPÁLEM KAŽDÉHO ÚČASTNÍKA, COŽ ZÁLEŽÍ NA JEHO SCHOPNOSTECH) A STRUKTUROU – PRVKEM, KTERÝ PŘÍCHÁZÍ ZVNĚJŠKU (AŽ UŽ JDE O SCÉNÁŘ, ZÁKLADNÍ PRAVIDLA HRY, DŮRAZ NA JEDNU KONKRÉTNÍ SITUACI) A KTERÝ ÚČASTNÍCI PŘIJÍMAJÍ JAKO NUTNÉ OMEZENÍ JEJICH AKTIVITY (JAKO ČAS, KTERÝ JE ZÁKLADNÍM OMEZENÍM DIVADELNÍ HRY).⁶⁴

Přichází iniciátoři se svými pravidly hry, a ostatní je buď přijmou, nebo odmítnou. Ve srovnání umělce-učitele a politika-intelektuála je však v sázce otázka legitimacy v důsledku iracionálně postavené autority, jíž ve svém textu Vilenskij neřeší. Verwoert pak v této souvislosti píše:

MŮŽEME ŘÍCT, ŽE NA POLI TEORIE (A ZEJMÉNA LEVICOVÉ POLITICKÉ ANGAŽOVANOSTI) JE SCHOPNOST VYZAŘOVAT AURATICKÉ CHARISMA ZÁKLADNÍ PODMÍNKOU TOHO, ABY VÁŠ HLAS BYL VE VEŘEJNÉ DEBATĚ VŮBEC SLYŠET. POKUD UZNÁME, ŽE JEDNAT A MLUVIT NEJEN ZA SEBE, ALE TAKÉ S AMBICÍ MLUVIT ZA JINÉ, JE PODMÍNKOU UMĚLECKÉ PRAXE A INTELEKTUÁLNÍHO DISKURZU, PAK TATO FORMA NUTNĚ ÚSTÍ V REPREZENTATIVNÍ ČIN NEBO PROMLUVU. OTÁZKA, JAKÝM PRÁVEM SI MŮŽE NĚKDO OSOBOVAT PRÁVO MLUVIT NEBO JEDNAT ZA OSTATNÍ (JMÉNEM VEŘEJNOSTI NEBO JMÉNEM LIDÍ, KTERÍ SDÍLÍ PODOBNÉ POCITY), NEÚNAVNĚ PRONÁSLEDUJE UMĚNÍ A INTELEKTUÁLNÍ DISKURZ – ZEJMÉNA OD MODERNÍCH KATASTROF, JEŽ AURATICKOU

⁶⁴ Dmitry VILENSKY, „In Defense of Representation“, *Čto Delat?*, březen 2012, č. 10/34, http://www.chtodelat.org/index.php?option=com_content&view=article&id=1019%3Admitry-vilensky-in-defense-of-representation&catid=241%3A10-34-in-defence-of-representation&Itemid=490&lang=en (cit. 1. 5. 2012).

AUTORITU RADIKÁLNĚ ZPOCHYBNILY. NA TÉ NEJZÁKLADNĚJŠÍ ÚROVNI ZŮSTÁVÁ OPRÁVNĚNOST REPREZENTATIVNÍHO KONÁNÍ A PROMLUVY UMĚLCE A INTELEKTUÁLA NEVYŘEŠENOU OTÁZKOU.⁶⁵

V autoritativních gestech Claire Fontaine a Čto dělat? tato otázka přetrvává. Je kladena skrze rozpor mezi deklarovaným etickým úsilím svou autoritu (umělce, autora, intelektuála) zpochybnit, a signály, jež prozrazují stejně silnou touhou prosadit svůj hlas v umělecko-intelektuální diskusi. Jejich nereflktovaná autoritativní gesta, jimiž svá hlediska prozrazují, je symptomaticky podrývají. Neukazují se v nich pak i slabé stránky (politické) teorie, na základě níž kolektivy v uměleckém poli experimentují? Jisté aspekty role intelektuála ve společnosti, vztahu moci, etiky a politiky, jí evidentně unikají a vedou k rozpolcenému jednání. To však nemusí být nutně zároveň neúspěch obou projektů, pokud mají být etiko-politickými experimenty, jejichž důležitost tkví mimo jiné v tom, že skrze uměleckou praxi nechávají vyvstat některé méně zřejmé rozpory role intelektuála (a tedy i umělce) ve společnosti, které se v samotné „akademické“ teorii vyjevit nemohou.

⁶⁵ „It could be argued that in this field (even, or perhaps especially, in the tradition of leftist political engagement), the ability to project a certain auratic authority is a basic prerequisite for making your voice heard in the public debate. To the extent that the claim not only to act and speak in one's own name but to also hope to act and speak for others is a condition of artistic practice and intellectual discourse, this form of practice and discourse as such will necessarily generate an aura of exemplary action or speech. The question of why — by virtue of what authority — someone could legitimately hope to act or speak on behalf of others (on behalf of the general public or simply on behalf of an unknown number of people who perhaps have similar feelings) is therefore a question that persistently haunts artistic practice and intellectual discourse — especially since certain catastrophes of modernity called the legitimacy of auratic authority into question. On a *constitutive* level, the justification for one's own practice and discourse as an artist and intellectual is challenged by this unresolved question.“ VERWOERT, „The Boss“.