

text revoluce v asynchronním prostoru. Vít Havránek – Ján Mančuška, psaný pro rakouský časopis Springerin, chtěl zahraničnímu publiku manifestovat důležitost lokálních kontextů. Společně apelují na vytvoření nového asynchronního prostoru „mimo mezinárodní kánony“. Poukázáním na „bezprostřední kontext“ demonstřují důležitost budování alternativních historických genealogií, vztahování se k místu, práci s lokální zkušeností a nutnost vytvoření vlastního diskurzu. Ján Mančuška tyto myšlenky paralelně tematizoval ve své umělecké tvorbě.

Text je přetištěn v plném znění z časopisu *Korpus*, 2004, č. 3, s. 22–23. Publikováno též: Vít Havránek – Ján Mančuška, *Revolution im asynchronen Raum*. Zum modellhaften Begriff der konstruierten Geschichte, *Springerin*, 2004, roč. 10, č. 1, s. 32–35.

VÍT HAVRÁNEK – JÁN MANČUŠKA REVOLUCE V ASYNCHRONNÍM PROSTORU

MOTTO

Při přemýšlení o motu, jež by se mohlo objevit na začátku tohoto článku, nám již vyplouvají pochybnosti, které chceme rozebrat. V kritice umění existuje doporučená literatura, z níž se sluší citovat. Zvláště méně známí lidé z Východu nic nezkaží, pokud jako motto zvolí Žižka, Buchloha, Deborda, Borgese nebo některého z francouzských poststrukturalistů či nějakého z kritiků nekolonialismu. Z Čechů, kteří jsou známi, jediné Kunderu, Havla, případně Kafku nebo něco z *Dobrého vojáka Švejka*. Referenční rámec citátů předurčuje prostor a kontext, do něž se sami situjeme.

Vybereme-li si jako motto Vítka Kremličku, Michala Hvoreckého nebo Egona Bondyho, ale třeba i českého profesora sociologie působícího v Turíně, Václava Bělohradského, od první vteřiny (jména, motto) budeme pro čtenáře limitováni. Limitování našimi podivně znějícími jmény i jménem autora motta, který nepatří do doporučené literatury. To pro nás znamená, že se bez pocitu nedorozumění nemůžeme opírat o vlastní kontext, protože texty a kontexty z naší historie, pro nás důležité, nikomu nic neříkají. Nepatří do doporučeného kánonu a modelu lineární historie. Stejná situace jako v teorii ovšem vládne pro oblast umění, pokud budeme mluvit o určitých umělcích, tito umělci stojí mimo mezinárodní kánony.

DNES

Je kuriózní, jak v posledním půlroce vzrostl zájem o náš region. Jsme rádi, ale překvapuje nás to, poněvadž úsilí, jež jsme vkládali do naší činnosti v minulosti, i dnes je stejné, jen efekty jsou větší, a cítíme se tedy býti objekty procesu přícházejícího zvnějšku. Kuriózní na tom je zcela zřejmá politicko-ekonomická motivace tohoto procesu, spojená s připojením nových zemí k EU. To, co nás zarazí, je, že se tak musí dít na úkor trvajících nebo slábnoucího zájmu o jiné země, regiony apod. Přestože celý systém západní kultury má mnoho vrstev, je až s podivem, jak moc se základní politicko-ekonomické události promítají do hodnotových soudů týkajících se umělecké kvality i do konkrétních rozhodnutí jednotlivců.

Cílem těchto odstavců je dobrat se na základě několika pojmů, jejichž konstrukci jsme se pokusili definovat, k univerzálnějšímu uchopení našeho kulturního matrixu.

EFEMÉRNOST

Umění je efemérní. Tím myslíme i umění před-moderní. Postupem času, když vyprší platnost okolnosti, za kterých umělecké dílo vzniklo, klesá význam složky obsahové a narůstá význam složky estetické. To, co bylo uměním, se stává historickým problémem a vizuálním znakem a rekonstrukce dobového působení je otázkou specialistů. To, že se umění vykládá jako trvalé, je důsledkem ideologické manipulace. Vyprázdněnou podobou umění se lépe manipuluje. Vyprázdněné dílo se stává nádobou, nebo prostorem, do něž současná ideologie vkládá své lineární a centralistické konstrukce.

in: Jiří Ševčík et al. (eds.), *České umění 1980–2010. Texty a Dokumenty*, Praha 2011, s. 355–359.

Efemérní díla mají své trvání v čase a jejich celá existence balancuje na hraně času. Z historického hlediska efemérní práce v minulosti – Fluxus, konceptuální, procesuální, akční aj. – měla svůj smysl jen v omezeném okamžiku v čase. To, co v nich bylo nadčasové, byla právě složka upozorňující na fakt efemérnosti umění. V tom nás jejich odkaz stále inspiruje. Co z nich v muzeích vidáme dnes, jsou materiální relikty, které popírají svou vlastní efemérní podstatu.

Pokud tedy současné umění dnes vyzývá efemérnost, přihlašuje se k tradici omezené časové existence díla, s vědomím omezeného časového trvání díla. Budoucnost efemérního díla je konečná. Budoucnost absolutní je nekonečná. Efemérní budoucnost je otevřená doba, kdy efemérní dílo již nebude existovat a bude nutné stát uměleckého díla i zhmotnění procesu opakovaně propracovávat. Permanentní práce jako výchozí princip je v efemérnosti obsažena.

Když odumírá dílo, nastupuje snaha kurátorů nebo umělců resuscitovat ho a jeho místo zabírá jeho bezprostřední kontext. Kurátoři a celý muzeální galerijní systém tento problém chápou, někteří intuitivněji, jiní artikulovaně. Proto jsme svědky zbytečným historicko-spoločenským referencím v rámci velkých (documenta) i malých výstav. Definice kulturních kontextů vychází z arbitrárnosti a subjektivitu, to jsou ovšem hodnoty, jež akademická historie příliš neuznává. Proto jsme svědky přehášení, této role na umělce – v poslední době jsou často vyzýváni do roli kurátorů (mají společenskou licenci na subjektivitu). Umělci se v referenčních systémech pohybují s menšími předsudky než kurátoři (i zde jsou samozřejmě výjimky), a jsou proto zváni, aby nabourávali lineární segreganční model akademických dějin a kritiky umění.

Umělci se naopak snaží vyvinout cesty, jak rozšířit vlastní možnosti na ovlivnění uměleckého provozu, jímž se často cítí manipulováni a konzumováni. Jednou z těchto možností je, že se sami stávají kurátory. Myslíme si, že zde je třeba diskusi vést otevřeněji, protože by se do ní měli zapojit v první řadě lidé mající moc (reálnou i abstraktní), a ne aby se právě oni vzdávali vlastní odpovědnosti ve prospěch umělců, kteří si neudělají kurátorskou práci, ale ta může být vždy zpochybňována s ohledem na nepřínaléžitosti k „cechu“ a jejich licenci subjektivitu.

BEZPROSTŘEDNÍ KONTEXT

je zasetí umělce a uměleckého díla v idejích, myšlenkách, z nichž vyrůstá, na něž reaguje, jež neguje, evolutivně zpracovává. Bezprostřední kontext je evolutivní, tekutý a důležité položky v něm tvoří arbitrární historie a konstruovaná historie.

Bezprostřední kontext je prostředím, ve kterém umělecké dílo vzniklo a na základě kterého je možné uměleckému dílu samozřejmě rozumět. Pokud zanikne bezprostřední kontext, umělecké dílo změni povahu, nebo v hraničním případě zanikne.

KONSTRUOVANÉ HISTORIE

Každá historie je konstruovaná. Umělecký systém evolutivně konstruuje historii. Na její konstrukci se podílí celá řada stran a zájmů. Je to konfliktní prostor peněz a moci. Akademické dějiny formulované vědci se vyznačují sledováním humanitních pramenů a společenskovedních trendů – gender studies, neokolonialismus, sociologické koncepce, antropologie, politikologie aj. Umělecký provoz financovaný různými zdroji sleduje aplikaci akademických trendů na komunikaci s veřejností, v níž se jako jeden z vůdčích principů uplatňuje vliv politiky, respektive politikou delegovaných struktur financujících zveřejňování umění. Tento systém je v různých zemích na různých

KORPUS

Korpus, 2004, č. 3, obálka časopisu

ČÍSLO 3 - 09/2004 - CENA 30 Kč

stupních napojen na obchod s uměním, v němž primární roli hrají koeficienty převodu umění na peníze.

Akademické pojetí historie se v minulosti zakládalo na lineárním pojetí historie, tak jak byla formulována v mocenských centrech. Vycházelo z předpokladu, že je možné hodnotit a zařazovat dění v různých lokalitách a kulturách na základě vlastního hodnotového systému, vzniklého v těchto centrech. Tedy i vybírat ho s předpokladem, aby do systému zapadalo. Toto pojetí historie je podrobováno kritice z různých stran a teoreticky je považováno za mrtvé. V uměleckém provozu ale naprosto tvrdě platí.

V této situaci vstupuje umění z našeho prostoru do globálního uměleckého systému se svou vlastní konstrukcí a nárokují pro ni místo. Stojí zde holé, což mu dává příležitost vidět to, o co se nemůže opírat. Požadujeme revizi a re-definici konstruované historie jako celku. Geografické i konceptuální. Pro svoje dějiny hledáme používatelní asynchronní kontext, v němž budou tyto dvě hodnoty přerozční a obecně aplikovanými normami.

Do jaké historie se chceme integrovat? Do té lineární segreganční a centralistické? Ne. To by nemělo smysl, chceme se integrovat do historie, která stojí na nových strukturálních základech – asynchronicitě, paralelismu, efemérnosti, bezprostřednímu kontextu, arbitrární historii.

ASYNCHRONICITA

Synchronicita je zkoumáním dvou událostí na rozdílných místech, jež se udály v jednom okamžiku. Pokud mluvíme o dějích, ale i současnosti minimálně na dvou různých místech, podprahově je vnímáme na podstatě synchronicity. Synchronicita přinesla metaforu historika/kritika coby fyzika experimentátora schopného zopakovat stejný experiment v různých místech se stejným výsledkem. Zde se historie i současnost musí zdát tohoto zažitého modelu jednoho času.

Synchronicita je model předpokládající, že čas běží na všech místech stejně. Tento předpoklad ovšem padl již i ve fyzice, protože čas je přímo závislý na rychlosti, již se pozorovatel pohybuje. Časový rozměr by měl být nahrazen termínem rychlosti, který, jak ukazuje Virilio, ve skutečnosti strukturuje naši realitu.

Stanovíme-li si zkušenost bezprostředního kontextu jako výchozí, musíme se ztotožnit s existencialistickou definicí času jakožto veličiny závislé na okolnostech, v nichž se individuuum, komunita, skupina nebo národ nachází. Jinak ubíhá čas trpčícímu, jinak člověku, který se baví. Zde vstupuje do popředí ontologie, ontologický postoj, jenž se nám v současnosti zdá být mimořádně aktuálním problémem. Nejde již o ontologii tradiční, ale o ontologii tekutou, permanentní kritiku ve vztahu ke světu i měnící se vlastní zkušenosti.

Ten, kdo zkoumá události v různých místech, se spíše než fyzikovi podobá režisérovi, který za pomoci specialistů synchronizuje obrazovou a zvukovou stopu filmu (postsynchron). Postprodukční model uměleckého díla (Nicolas Bourriaud) musí být vztažen i na historii a kritiku. Film, který ve výsledku vypadá, jako by zvuková stopa vznikla zároveň se stopou obrazovou, je konstrukcí. Jsme režiséry našich zkušeností s časem, jenž v různých kontextech běží různou rychlostí, a my hledáme způsob, jak vytvořit nový celek, jenž tuto zkušenost s asynchrony a postsynchrony individualně artikuluje.

Neexistuje jeden pevný model historie, podle kterého by bylo možné věci zařazovat, hodnotit. Existuje mnoho historií, které jsou mezi sebou v různých vztazích. Jsou vůči sobě v asynchronním vztahu, tj. různé etapy vývoje mají různý časový rámc a různé důvody a okolnosti dění. Pokud chceme hodnotit dění v jiných kulturách, musíme pátrat vždy s jiným hodnotovým systémem. Tedy použít jako metodu permanentní kritiku. Úlohou umělců je tento hodnotový systém předkládat, úlohou institucí různého druhu je po něm pátrat. Umělecké dílo bez tohoto poznání je nepochopitelné v celistvosti. V té chvíli nastává ona otázka: Co zůstává z umění, když na něm historie nemůže participovat? Tedy konstruovaná historie by jako základ měla mít toto asynchronní uspořádání a permanentní kritiku jako metodu zkoumání. Jediné se tedy vztahuje prostřednictvím arbitrární historie (etablované v prostoru bezprostředního kontextu) k asynchronnímu modelu historie.

ARBITRÁRNÍ HISTORIE

je svoboda, s níž se může umělec pohybovat v historii a čerpat z kódů, teorií a historických estetik, jež jsou k dispozici. Svoboda je limitována dostupností historií, jež jsou k dispozici, a má jako hlavní zdroj konstruovanou historii. Umělci i teoretici se mohou k historii dostávat především díky historii konstruované. V současné situaci jsme svědky nové skutečnosti, kdy v první řadě umělci narušují konstruovanou historii a pátrají po jejím subjektivním zakotvení. Od Ch. Boltanského přes A. Sálu až k anekdotě M. Gionioho o třech videích na *Manifestě*, v níž je rozhovor s vlastní babičkou. Musíme si ale uvědomit, že narušování konstruované historie je výsle-

dou otevřených demokratických společností. Naši vzpomínka na léta sedmdesátá a osmdesátá v socialismu je, že nebylo možné (kvůli informačním bariérám) tuto činnost provádět, poněvadž neexistovaly reálně přístupné zkušenosti a především platformy, na nichž by ji šlo provozovat. Mnoho zemí je na tom ještě hůře, a přesto, nebo právě proto tam umění přežívá. Ale i jinde, kde má narušování konstruované historie tradici, je tato tradice lokalizována do oblasti tvůrčího umění, do sféry subjektivní bez odpovídající vazby na akademickou historii nebo umělecký provoz jako celek.

Co zůstává z umění, když na něm historie nemůže participovat?