

Topologie současného umění

Boris Groys

Termín „současné umění“ (*contemporary art*) dnes neoznačuje pouze umění vytvářené v naší době. Dnešní současné umění spíše demonstruje způsob, kterým současnost ukazuje svoji podstatu. V tomto směru se *contemporary art* liší jak od *modern art*, které bylo orientováno na budoucnost, tak od postmoderního umění, které bylo historickou reflexí projektu modernismu. **Contemporary art dává přednost současnosti ve vztahu k budoucnosti a minulosti.** Takže proto, abychom správně charakterizovali *contemporary art*, je nezbytné dohledat jeho vztahy k modernistickému projektu i k přehodnocení postmodernismu.

Centrálním pojmem modernistického umění byl pojem kreativity. Předpokládalo se, že skutečně kreativní umělec je schopen uskutečnit radikální roztržku s minulostí, smazat, zničit minulost, dosáhnout nulového bodu umělecké tradice, a tím poskytnout nový začátek pro novou budoucnost. Na místo tradičního mimetického uměleckého díla nastoupila obrazoborecká, destruktivní práce analýzy a redukce. Ne náhodou byl slovník uplatňovaný historickou avantgardou slovníkem obrazoborectví. Zničení tradic, roztržka s konvencemi, destrukce starého umění, vykořenění zastaralých hodnot, to byla hesla té doby. Praktika historické avantgardy se zakládala na hesle, které již bylo zformulováno Bakuninem, Stirnerem, a Nietzsche: negace je tvorba (*negation is creation*). Obrazoborecké výjevy ničení a redukce měly sloužit jako ikony budoucnosti. Předpokládalo se, že umělec zhmotňuje aktivní nihilismus – nic, ze kterého se zrodí vše. Ale jak může jednotlivý umělec/umělkyně dokázat, že je skutečným tvůrcem/tvůrkyní? Očividně to může dokázat pouze jediným způsobem, a to ukázat, jak daleko zašel na cestě destrukce a redukce tradiční obraznosti, nakolik radikální a obrazoborecké jsou jeho či její práce. Abychom však mohli uznat dílo jako skutečně obrazoborecké, musíme mít možnost porovnat ho s tradičními obrazy, s ikonami minulosti, jinak symbolickou destrukci nemůžeme uznat.

Toto přiznání obrazoboreckého, tvůrčího, nového vyžaduje neustále srovnání s tradičním, starým. Obrazoborecké a nové může být uznáno jako umění jen člověkem, který ovládá pohled historicky informovaný, vypěstěný muzeem. Proto, ačkoliv to zní paradoxně, čím více se chceme osvobodit od umělecké tradice, tím více se podřizujeme logice historické narativity a muzeálního sběratelství. Tvůrčí čin (pokud ho chápeme jako obrazoborecké gesto) předpokládá neustálé obnovování kontextu, ve kterém se uskutečňuje. Tento mechanismus obnovování kontextu determinuje tvůrčí akt od samého počátku. Ba víc než to: můžeme říci, že v podmínkách současného muzea se novost vytvořeného umění neustanovuje ex post – porovnáním se starým uměním. Srovnání se objevuje ještě před vznikem nového, radikálního, obrazoboreckého díla a v podstatě vytváří toto dílo. Současné dílo je již představeno (*re-present*) a rozpoznáno (*re-cognise*) ještě před tím, než je vytvořeno. To znamená následující: modernistická negace je určena obnovováním prostředku porovnání – určitého historického vyprávění, uměleckých prostředků, vizuálního jazyka, určitého fixovaného kontextu porovnávání. Tento paradoxální charakter modernistického projektu byl objeven a popsán mnohými teoretiky a reflektován mnohými umělci šedesátých a sedmdesátých let. Přiznání této opakovatelnosti modernistického projektu vedlo k přehodnocení tohoto projektu v posledních desetiletích a k postmoderní tematizaci opakování a reprodukování.

Ne náhodou známá esej Waltera Benjamina „Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti“ (viz. Benjamin, Walter. 1936. *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*. Praha: Odeon 1979) byla tak aktuální během třech poválečných

desetiletí. Pro Benjamin je právě masová produkce, nikoliv tvorba nového, počátkem současnosti (*Modernity*). Jak víme Benjamin razí pojem aury, aby popsal rozdíl mezi originálem a kopií v podmínkách dokonalé technické reprodukovatelnosti. Od té doby pojem aury, nejvíce ve formulaci „ztráta aury“, charakterizující osud originálu v současné době, udělal ohromnou filosofickou kariéru. Ztráta aury je Benjaminem popsána jako ztráta fixního, opakujícího se kontextu uměleckého díla.

Podle Benjamin v naší době dílo opouští svůj prvopočáteční kontext a začíná anonymně cirkulovat v sítích masových komunikačních prostředků, reprodukce a distribuce. Jinými slovy Benjamin popisuje produkci masové kultury jako něco, co je v protikladu se strategií vysokého umění modernismu. Vysoké modernistické umění neguje opakování tradičních obrazů, ale nechává neporušený tradiční umělecký kontext, zatímco nízké umění reprodukuje tyto obrazy a ničí přitom prvopočáteční kontext. V současné době můžeme podrobit negaci buďto umělecké dílo, nebo jeho auru, jeho kontext – ale nikdy ne to i ono najednou.

Obvyklý důraz na ztrátu aury je na jednu stranu naprosto oprávněný a je v naprostém souladu s celkovou orientací textu Benjamin. Ale možná, že ne ztráta aury, ale spíše její vznik nám dá možnost lépe pochopit procesy odehrávající se v současném umění, pracujícím převážně s novými médii a reprodukčními technikami: řeč je přeci nejen o osudu originálu, ale také o osudu kopie v naší kultuře. Ve skutečnosti aura, jak ji popisuje Benjamin, vzniká jen díky současným technikám reprodukce. Takže vzniká přesně ve stejný okamžik jako mizí. Rodí se ze stejného důvodu jako umírá. Benjamin ve svém textu samozřejmě začíná s možností naprosto dokonalé reprodukce, jež nepřipouští žádný materiální, vizuálně definovatelný rozdíl mezi kopií a originálem. Otázka pokládaná Benjaminem zní takto: znamená stírání viditelného rozdílu mezi originálem a kopií naprosté stírání rozdílu mezi nimi? Odpověď Benjamin je – samozřejmě ne. Stírání (alespoň potenciální) všech viditelných rozdílů mezi originálem a kopií neodstraňuje jiné rozdíly, existující mezi nimi, ať neviditelné, nicméně důležité: originál má auru, která kopií schází. Originál má auru proto, že má fixní kontext, přesně určené místo v prostoru, a skrze toto speciální místo v prostoru je vepsán do historie jako jedinečný, originální objekt. Kopie naopak – bez místa a historie – je od počátku potenciální mnohostí. Reprodukce znamená dislokaci, deteritorializaci, přenáší umělecké dílo do sítí topologicky neurčité cirkulace. Odpovídající formulace Benjamin jsou dobře známy: „I při vysoce dokonalé reprodukci odpadá *jedno*: „Zde a Nyní,, uměleckého díla – jeho jedinečná existence na místě, na němž se nachází.“ A dále pokračuje: „Zde a nyní,, originálu je předpokladem jeho autenticity.“ Pokud je rozdíl mezi originálem a kopií rozdílem čistě topologickým – tj. pokud je to rozdíl mezi uzavřeným, fixovaným, označeným, auru vládnoucím kontextem a otevřeným, neoznačeným, profánním prostorem anonymní masové cirkulace, - pak je možný nejen proces dislokace a deteritorializace originálu, ale i proces lokalizace a reteritorializace kopie. Můžeme nejen udělat kopii z originálu s pomocí reprodukční techniky ale můžeme také udělat originál z kopie s pomocí topologického přemístění kopie: s pomocí techniky instalace.

Instalace, která se v dnešní době stala jednou z hlavních uměleckých forem v mezích *contemporary art*, funguje jako úkon, jenž je opakem reprodukce. Instalace vyjímá kopii z nerozlišeného, otevřeného prostoru anonymní cirkulace a umísťuje ji – i když jen dočasně – do stabilního, uzavřeného, fixního kontextu topologicky přesně vymezeného tady a teď. To znamená, že všechny objekty umístěné do prostoru instalace jsou originály, dokonce tehdy (a právě tehdy), když cirkulují za hranicí instalace jako kopie. Umělecká díla v instalaci jsou originály z čistě topologického důvodu: abychom je viděli, musíme navštívit instalaci.

Proto se náš současný vztah k umění nemůže omezit pouze na ztrátu aury. Spíš je to tak, že současná doba organizuje složité interakce přemístění a vrácení na místo, deteritorializace a reteritorializace, odejmutí aury a přidělení aury. To, co odlišuje současné umění od umění dřívějších dob, je skutečnost, že originalita umění se neustanovuje prostřednictvím vlastních forem, ale skrze jeho zapojení do určitého kontextu, do jakési instalace, skrze jeho topologickou fixaci.

Benjamin ignoruje možnost – dokonce nutnost – znovuuštění aury, relokalizace nových topologických fixací kopie, protože sdílí víru vysokého modernistického umění v unikátní, normativní kontext umění. V těchto podmínkách ztratit původní kontext znamená pro umělecké dílo ztratit auru navždy – navždy se stát kopií sebe sama. Navrácení aury jednotlivému dílu by pak vyžadovalo sakralizaci veškerého profánního prostoru topologicky neurčité, masové cirkulace kopií – což by bylo totalitárním a fašistickým projektem. Toto je hlavní problém Benjaminovy teorie: Benjamin chápe prostor masové cirkulace kopií jako univerzální, neutrální a homogenní prostor. Trvá na neustálé vizuální identičnosti, stejnosti kopie cirkulující v naší současné kultuře. Oba hlavní předpoklady benjaminovského textu jsou sporné. V rámci současné kultury obraz neustále cirkuluje z jednoho média k druhému, z jednoho uzavřeného kontextu do jiného uzavřeného kontextu. Určitý film může být uveden v kině, může být převeden do digitální formy a objevit se na webových stránkách nebo ukázán během konference jako ilustrace, může být viděn soukromě v televizi v prostoru bytu nebo může být umístěn do kontextu muzeální instalace. Tímto způsobem skrze různé kontexty a media se film mění prostřednictvím rozdílných programových jazyků, rozdílného programového zajištění, různých formátů obrazovky či promítacího plátna, různého umístění v prostoru instalace atd. Máme co dočinění se stejným filmem ve všech těchto případech? Je to pořád ta samá kopie té samé kopie toho samého originálu? Topologie současných komunikačních sítí, výroba, vysílání a distribuce obrazu je mimořádně heterogenní. Obrazy se stále přepisují a transformují, když procházejí skrze tyto sítě – a mění se dokonce vizuálně na každém kroku. Jejich status kopií se tak stává jen kulturní konvencí, tak jako byl konvencí dříve status originálu. Benjamin předpokládal, že nové technologie budou schopny dělat kopie stále více identické s originálem. Vše se ale odehrává opačně. Současná technologie přemýšlí generacemi. Předat informaci počítačů a programového zajištění jedné generace druhé znamená změnit ji podstatným způsobem. Metaforické využití termínu „generace“, jak je dnes zvykem v prostředí technologii, je velmi příhodné. Všichni víme, co znamená předat nějaký kulturní odkaz od jedné generace studentů k jiné.

Nejsme schopni stabilizovat kopii jako kopii ani originál jako originál. Neexistují věčné kopie ani věčné originály. Reprodukování je stejně tak ovlivněno originalitou jako originalita reprodukováním. Cirkulací skrze nejrůznější kontexty se z kopie stává série rozličných originálů. Každá změna kontextu, každá změna media může být interpretována jako popření statusu kopie jako kopie – jako bytostný přelom, jako nový start, otevírající novou budoucnost. V tomto smyslu kopie nikdy není doopravdy kopií, ale spíše originálem s novým kontextem. Ztrácí starou auru a nabývá nové. Možná pořád zůstává kopií, ale přitom se proměňuje na různé originály. To ukazuje, že postmodernistický projekt se svou reflexí opakujícího se, reprodukčního charakteru obrazu je stejně paradoxní jako modernistický projekt vymezení originality a novosti. To je také důvod, proč může postmoderní umění vypadat naprosto nově i přesto (nebo právě proto), že je namířeno proti samotné kategorii novosti. Naše rozhodnutí uzнат obraz originálem nebo kopií podléhá kontextu, podmínkám, ve kterých toto rozhodnutí přijímáme. Toto rozhodnutí je vždy dočasné – náleží nikoliv minulosti nebo budoucnosti ale současnosti.

Proto se přikláním k názoru, že právě instalace je hlavní formou současného umění. Instalace demonstruje výběr, jakýsi řetěz aktu výběru, jakousi logiku zapojení a vyloučení. Tak demonstruje tady a teď, určitá řešení toho, co je nové, co staré a co je originál, co kopie. Každá velká výstava nebo instalace je vytvořena s úmyslem nově organizovat archiv vzpomínek nebo předložit nové kritérium vyprávění pro vyjevení rozdílu mezi minulým a budoucím. **Modern art fungovalo na úrovni individuální formy. Contemporary art funguje na úrovni kontextu, formátu, pozadí nebo nové teoretické interpretace. Proto contemporary art není ani tak individuální produkcí, jako spíše manifestací individuálních řešení, které zahrnou či vyloučí věci a obrazy anonymně cirkulující v našem světě, - dají jim nový kontext či je o něj připraví: osobní výběr, který je zároveň veřejně přístupný a skrze to manifestován, představen, jasně definován.**

I když instalace obsahuje jeden jediný obraz, stejně zůstává instalací, protože zásadní aspekt obrazu jako uměleckého díla nespočívá v tom, že byl namalován umělcem, ale v tom, že byl vybrán umělcem a představen jako výsledek tohoto výběru.

Prostor instalace může samozřejmě zahrnovat jakékoliv typy věcí a zobrazení cirkulujících v naší civilizaci: malby, kresby, fotografie, texty, videa, filmy, zvukové nahrávky a tak dále. Instalaci bývá často odmítnut status specifické formy umění, protože vzniká otázka: co je uměleckou oporou, tj. mediem instalace? Všechna tradiční umělecká media jsou definována materiálním nosičem: plátnem, kamenem, filmovým pásem. Materiálním nosičem média instalace je sám její prostor. Uměleckým prostorem instalace může být muzeum nebo galerie, ale také soukromé studio, dům, stavební parcela. Všechna tato místa můžou být přetvořena na prostor instalace dokumentací procesu výběru jak osobního, tak institucionálního. To však neznamená, že instalace je cosi nemateriálního. Naopak instalace je materiální *par excellence*, protože je prostorová. Existovat v prostoru (být prostorově rozlehlý) je nejuniverzálnější definice toho, co znamená být materiální. Instalace odhaluje materiální povahu civilizace, ve které žijeme, protože *ustanovuje (installs)* vše, co v naší civilizaci jen *cirkuluje*. Tímto způsobem instalace demonstruje materiální jádro civilizace, které zůstává nepovšimnuto za povrchem cirkulace obrazu v masmédiích. Instalace není manifestací již existujících vztahů mezi věcmi, ale naopak instalace nabízí možnost používat věci a obrazy v naší civilizaci naprosto subjektivně a individuálně. V jistém smyslu je instalace pro naši dobu přibližně tím, čím byl román pro XIX. století. Román byl literární formou, která do sebe zahrnovala jiné literární formy své doby, a instalace je formou vizuálního umění zahrnující do sebe jiné umělecké formy současného umění.

Při zapojení filmu do umělecké instalace je její přetvářející moc obzvlášť viditelná. Video instalace nebo filmová instalace sekularizuje podmínky prezentace filmu. Divák již není znehybněn, přikován do křesla a ponechán ve tmě - odsouzen vidět film do konce. Ve videoinstalaci, kde je video ve smyčce, se divák může téměř volně pohybovat prostorem, odcházet a vracet se, kdykoliv se mu zlíbí. Tento pohyb diváka výstavním prostorem nemůže být zastaven, protože se jedná o podstatnou součást vnímání instalace.

Očividně zde vzniká situace, ve které protikladná očekávání od vycházky do kina a návštěvy výstavního prostoru ústí pro diváka ve vnitřní konflikt: má nehybně stát a nechávat před sebou rozvinout filmovou podívanou jako v kině, nebo jít dál? Pocit nejistoty, který je výsledkem tohoto konfliktu, staví diváka před volbu. Divák je postaven do situace, kdy musí realizovat individuální strategii prohlížení filmu, individuální výstavbu příběhu. Sama doba vnímání musí být neustále znovu revidována a přerozdělována mezi umělcem a divákem. To vše jasně poukazuje na fakt, že film se podstatně, radikálně mění v podmínkách instalace: i když zůstává kopií, stává se jiným originálem.

Pokud je instalace prostorem, kde dochází k vymezení rozdílu mezi originálem a kopií, inovací a opakováním, minulým a budoucím, můžeme pak mluvit o individuální instalaci jako o něčem originálním a novém? Instalace nemůže být kopií jiné instalace, protože instalace již svým vymezením náleží jen současnosti (*present, contemporary*). Instalace je prezentací současnosti – vymezení toho, co má místo tady a teď. Zároveň instalace nemůže být skutečně novou, jednoduše proto, že nemůže být porovnána s jinými staršími instalacemi. Abychom porovnali jednu instalaci s druhou, musíme vytvořit novou instalaci, která by se stala místem pro takovéto porovnání. Což znamená, že nemůžeme zaujmout pozici vnějšího pozorovatele vůči technice instalace. Právě proto je instalace jako umělecká forma natolik všudypřítomná a nevyhnutelná.

Proto má instalace skutečně politický charakter. Rostoucí význam instalace jako umělecké formy očividně souvisí s novou politizací umění, kterou můžeme pozorovat v poslední době. Instalace má politický charakter nejen proto, že poskytuje možnost dokumentovat politické pozice, projekty akce a události – dokonce i tehdy, když se takováto dokumentace stává již všudypřítomnou, prověřenou uměleckou praxí. Podstatnější je to, že instalace sama o sobě, jak již bylo řečeno, je prostorem rozhodování. Především rozhodnutí týkajících se rozdílu mezi starým a novým, tradicí a inovací. V XIX. století Søren Kierkegaard pojednával otázku rozdílu mezi starým a novým a využíval při tom jako příklad postavu Ježíše Krista. Samozřejmě, říká Kierkegaard, pro pozorovatele, který byl současníkem Krista, bylo těžké uznat Ježíše jako boha právě proto, že neviděl v Ježíši nic nového – Ježíš vypadal naprosto stejně jako kterýkoli člověk té doby. Jinými slovy, objektivní pozorovatel by při kontaktu s Kristem nemohl najít žádný viditelný, konkrétní rozdíl mezi Kristem a obyčejným člověkem – viditelný rozdíl, za kterého by vyplývalo, že Kristus není jen obyčejný člověk, ale také Bůh. Křesťanství je pro Kierkegaarda založeno na nemožnosti poznání Krista jako Boha – nemožnosti poznání Krista jako vizuálně jiného: při pohledu na Krista nejsme schopni rozhodnout, zda je kopie, nebo originál, zda je obyčejný člověk, nebo Bůh. Pro Kierkegaarda to dále znamená, že Kristus je skutečně nový – ne jen vizuálně odlišný – a křesťanství je potvrzením rozdílu za hranicemi jakéhokoliv vizuálního rozlišování. Můžeme říci, že Kristus podle Kierkegaarda je readymade mezi bohy, tak jako byl pisoár Marcela Duchampa readymadem mezi uměleckými díly. V obou případech otázku novosti řeší kontext – v obou případech se nemůžeme spoléhat na předem stanovený institucionální kontext, ale jsme nuceni vytvářet cosi na způsob teologické nebo umělecké instalace, která by nám dovolila se rozhodnout a naše rozhodnutí artikulovat.

Takže rozdíl mezi starým a novým, opakujícím se a originálním, konzervativním a progresivním, tradicionalistickým a liberálním není jen jedním z mnoha jiných rozdílů. Spíše je to centrální rozdíl, který určuje jakékoliv politické a religiózní alternativy současnosti – slovník současných politiků to velmi dobře dokazuje. Současná umělecká instalace má za cíl prezentaci místa jednání, kontextu, strategii tohoto rozdílu tak, jak se odehrává tady a teď, a proto může být označena za skutečně současnou formu.

Ale jak se současná instalace vztahuje k nedávným diskusím ohledně umělecké praxe moderny a postmoderny? Obrazoborecké gesto, které vytváří modernistické umělecké dílo, nefunguje jen jako manifestace umělecké subjektivity, chápané ve smyslu ryzí negativity. Toto gesto má pozitivní cíl: ukázat materiálnost uměleckého díla, jeho čistou přítomnost, utvrdit, jak formuloval Malevič, prvenství (*supremacy*) umění jeho osvobozením od pořizování se mimetickým iluzím, komunikačním cílům nebo tradičním požadavkům okamžité rozpoznatelnosti. Modernistické umění je často definováno jako formalistické, přitom jen těžko může být definováno formalistickými termíny: modernistická díla jsou příliš

heterogenní na formální úrovni, aby mohla být porovnávána podle kritérií čisté formy. Modernistické umění může být spíše charakterizováno svou specifickou snahou být pravdivé – ve smyslu být zjevným, naprosto viditelným, okamžitě zjistitelným nebo, použijeme-li termín Martina Heideggera, neskrytým (*Die Unverborgenheit*). Mimo toto specifické pnutí k pravdě modernistické umění ztrácí své hranice a stává se čistě dekorativním, ať je jeho forma jakákoliv. Přesně toto směřování k pravdě bylo hlavním bodem postmoderní kritiky: aktuální přítomnost modernistického uměleckého díla byla nařčena ze snahy skrýt jeho opakující se, reprodukcí charakter. Přesněji: jednoduchý fakt, že modernistické umělecké dílo je poznatelné jako umělecké dílo, již znamená, že toto dílo reprodukuje obecné podmínky poznatelnosti umění jako umění, dokonce i v případě, že forma daného díla je naprosto originální. Víc než to, samotné obrazoborecké gesto, jež zapříčiňuje zrod modernistického uměleckého díla, může být popsáno jako fungující opakujícím se, reprodukcí způsobem. To dále znamená, že pravda modernistického uměleckého díla chápána jako jeho bezprostřední materiální přítomnost může být lehce popsána jako lež, jako skrytost (*Die Verborgenheit*) potenciálně nekonečného počtu opakování, kopií, které dělají toto originální umělecké dílo identifikovatelným, poznatelným na první pohled. Postmoderní umění odmítá modernistický nárok na pravdu. Postmoderní umění neformuluje žádná vlastní kritéria pravdivosti, a zůstává tak naprosto kritickým a destruktivním. V podmínkách postmodernismu se umění stává lží, která sebe sama manifestuje jako lež – nalézá tak svoji pravdu v klasickém paradoxu lháře, který se přiznává v tom, že lže. Tento paradox vzniká proto, že postmoderní umělecké dílo představuje samo sebe jen jako exemplář nekonečného řetězce reprodukování a opakování. To znamená, že postmoderní umělecké dílo je přítomno i nepřítomno, je pravé i falešné, reálné i simulativní najednou.

Tedy je snadnější charakterizovat pozici, kterou současná instalace zaujímá ve vztahu k modernistickému pnutí k pravdě i k jeho postmodernistické dekonstrukci. Instalace je, jak již bylo řečeno, ohraničené prostranství přítomnosti, kde nejrůznější zobrazení a objekty jsou uspořádány a vystaveny. Tato zobrazení a objekty prezentují samy sebe bezprostředním způsobem. Existují tedy a tady, jsou naprosto viditelné, dány, neskryty. Avšak jsou neskryty do té doby, dokud jsou součástí té které konkrétní instalace. Vzaty jednotlivě tyto obrazy a objekty se neuchází o to být neskrytými a pravdivými... Naopak, tyto obrazy a objekty manifestují, někdy velice zjevně, svůj status kopií, reprodukcí, opakování. Můžeme říci, že instalace formuluje a vyjasňuje podmínky pravdivosti pro obrazy a objekty, které tato instalace obsahuje. Každý obraz a objekt instalace může být viděn jako pravdivý, neskrytý, přítomný – ale jen v prostoru dané instalace. Ve vztahu k vnějšímu prostoru ty samé obrazy a objekty mohou být viděny jako otevřené a zároveň skrývající svůj status pouhých etap v potenciálně nekonečném řetězení opakování a reprodukcí. Modernistické umělecké dílo si dělá nároky na bezpodmínečnou pravdivost, neskrytost. Postmoderní kritika staví před tyto nároky otazník – ale neptá se při tom na předpoklady chápání pravdy jako bezprostřední přítomnosti, jako neskrytosti. Instalace formuluje tyto podmínky, vytváří konečný, uzavřený prostor, který se stává prostorem otevřeného konfliktu a nevyhnutelného výběru mezi originálem a reprodukcí, mezi bezprostřední přítomností a reprezentací, mezi neskrytým a skrytým. To znamená, že uzavřenost vytvářená instalací nemůže být interpretována jako opozice otevřenosti. Uzavírání instalace vytváří vnější prostor této instalace a otevírá se do tohoto prostoru. Uzavřenost tu tudíž není opakem otevřenosti, ale její výchozí podmínkou. Nekonečno naopak není otevřené, protože nemá vnější prostor. Být otevřený neznamená být všeobsahujícím. Umělecké dílo, zamyšlené jako stroj nekonečné expanze a pohlcení – není otevřeným uměleckým dílem, nýbrž uměleckým ekvivalentem imperiální pýchy (*hybris*). Instalace je místem otevřenosti, neuzavřenosti, neskrytosti právě proto, že umísťuje dovnitř konečného prostoru zobrazení a objekty, které cirkulují ve vnějším prostoru, a tímto

způsobem se otevírá vnějšímu světu. Proto je instalace schopna názorně manifestovat konflikt mezi přítomností zobrazení a objektů uvnitř ohraničeného horizontu naší bezprostřední zkušenosti a jejich neviditelné, virtuální, nepřítomné cirkulaci v prostoru za hranicemi tohoto horizontu – konflikt, který určuje současnou kulturní praxi.

Srpen 2003