

Fakulta výtvarných umění VUT v Brně
Habilitační práce

Obor výtvarná tvorba

Ironie jako kritika kritiky

Několik projektů z let 2014–2016

Mgr. Václav Magid

Brno, 2017

Obsah

Úvod	5
Teoretický rámec	5
Idea kritiky v kritické teorii	5
Autonomie umění jako imanentní kritika společnosti	6
Genealogie, kritika kritiky, ironie	7
Charakteristika postupu	7
Realizace ironické kritiky kritiky v uměleckých projektech z let 2014–2016	9
Autonomie	9
Z tajných složek estetické výchovy	12
Nevyřešené problémy formy	18
Epimenidovy lekce	21
Nature vs Culture vs Future	26
V budoucnosti	29
Závěr	32
Použitá literatura	33

Úvod

Jako habilitační práci předkládám soubor uměleckých děl z let 2014–2016. Na tomto výboru svých prací chci demonstrovat přístup, který zde označuji termínem „kritika kritiky“.

Odrasovým můstkem pro danou uměleckou polohu je ambivalentní postoj, který zaujímám k odkazu moderny. Na jednu stranu se (s lehkou melancholií) vracím k modernistické ideji autonomního uměleckého díla jako příslibu lepšího světa, již nadále považuji za inspirativní výklad společenské funkce umění. Zároveň ale také ukazuji deformace tohoto ideálu v konkrétních kulturních praktikách moderních dějin stejně jako v dnešním galerijním kontextu. Nejprve představím základní teoretický rámec, ze kterého vycházím: pojetí kritiky v německé pokantovské filosofii, zejména u rané německé romantiky a ve Frankfurtské škole. Následně budu pomocí tohoto konceptuálního aparátu interpretovat vybrané projekty.

Teoretický rámec

Idea kritiky v kritické teorii

Pojem kritiky v moderní filosofické tradici vycházející z Immanuela Kanta označuje myšlení, které vlastními prostředky reflektuje své předpoklady a limity, přičemž tak činí s cílem emancipace. Na těchto principech rozvinula Frankfurtská škola specifické pojetí kritiky společnosti, jež se také stalo východiskem pro určitý výklad kritické role umění.

Kritika společnosti má podle představitelů tohoto okruhu dvojí úlohu: diagnostickou a vykupitelskou. Diagnóza ukazuje, v čem se „to, co je“, tedy aktuální stav nějaké konkrétní společnosti, odchyluje od „toho, co by mělo být“, tj. od určitého normativního ideálu. Vykupitelská kritika pak navrhuje, jakým způsobem se společnost má změnit (ať už cestou reformy či revoluce), aby odpovídala „tomu, co by mělo být“, tj. aby dostala zmíněnému ideálu.

Myslitel (či umělec) v tomto pojetí reflektuje, že je sám členem společnosti, kterou kritizuje. Proto nemohou být hodnoty, ze kterých ve své kritice vychází, dány zvnějšku. Při jejich stanovení se nemůže opírat o žádnou (například náboženskou) doktrínu ani o abstraktní rozumovou úvahu, nýbrž se musí odrazit od těch normativních ideálů, které již jsou implicitně nebo explicitně přítomny v aktuálně existující společnosti. Proto je metoda kritické teorie charakterizovaná jako „immanentní“ či „rekonstruktivní“ kritika: úkolem kritika je interpretovat ty „správné“ hodnoty dané společnosti a následně ukázat, jak její konkrétní praktiky vůči těmto hodnotám selhávají. Tato operace ovšem vyžaduje kritérium, jež dovolí kritikovi rozpoznat, které z normativních principů dané společnosti jsou těmi „správnými“. První generace Frankfurtské školy čerpala toto kritérium z hegelovského pojetí vývoje společnosti jako

procesu racionalizace: za „správné“ byly považovány ty společenské normy a hodnoty, které představovaly pokrok z hlediska emancipace rozumu.

Autonomie umění jako imanentní kritika společnosti

Z naznačené ideje kritiky v tradici kritické teorie vyplývá pojetí umění jako imanentní kritiky společnosti, jež se díky vlivu Theodora W. Adorna prosadilo jako jeden z autoritativních výkladů modernismu. Ústřední kategorií pro tuto interpretaci kritické sociální role umění je pojem autonomie. Z relativní sociální autonomie, kterou si instituce umění vydobyla v průběhu osmnáctého a devatenáctého století oddělením od funkcí stanovených jinými společenskými institucemi (církvev, stát) a z paralelního filosofického vynálezu estetické autonomie jako typu zkušenosti, jež je nezávislá na praktických účelech a teoretickém poznání, se rodí pojetí uměleckého díla coby paradoxního artefaktu, který vyznačuje zdání autonomie. Umělecké dílo je součástí empirického světa a zároveň se nad něj povznáší: ačkoliv je produktem vědomé činnosti umělce, ukotveném v konkrétních historických podmínkách, působí, jako by se řídilo pouze svým vlastním formovým zákonem.

Díky schopnosti jevit se jako autonomní nám dílo nabízí „příslib štěstí“, přičemž ono „štěstí“ má spočívat ve „smíru“ – v souladu rozumu a citu, zákona a svobody, subjektu a objektu. V tom tkví utopická rovina díla. Současně se dílo touto autonomií vyděluje ze společnosti, kterou usvědčuje z toho, že vůči ideálu smíření neobstojí. Tím je dána jeho kritická úloha. Jelikož dílo je samo produktem společnosti, kterou kritizuje, a vzhledem k tomu, že této společnosti připomíná její vlastní zapomenuté nebo zrazené ideály, je působení uměleckého díla formou *imanentní* kritiky.

Kritická role umění se dál vyostřuje v podmínkách života moderní západní společnosti, kterou podle představitelů kritické teorie charakterizuje dominantní postavení účelové racionality. Tím, že trvá na své jedinečnosti, umělecké dílo vzdoruje všeobecně rozšířenému principu směny, který převádí odlišné na stejné, redukuje jednotlivé na příklad abstraktního. Adornovi se společnost ovládaná směnou jeví jako nenávratně porušená a každý kulturní projev, který nás uvádí do souladu s touto společností, je poznamenán hříchem. Adorno z toho vyvozuje, že v moderním umění musí platit zákaz pozitivního ztvárnění lepšího světa. Výskyt takových obrazů smíření uvnitř nesmířené společnosti jí totiž poskytuje legitimitu a oslabuje náš odpor ke stávajícímu „špatnému životu“. Moderní umělecká díla podle této charakteristiky mohou naplňovat svou utopickou roli pouze negativně: tím, že svou rozbitou, „neorganickou“ formou, pomocí disonancí či záměrného užití ošklivosti odrážejí konflikty, jež rozežirají stávající společnost.

Genealogie, kritika kritiky, ironie

V reakci na vzestup nacismu a následný tragický vývoj se před kritickou teorií objevil nový úkol, na který dosavadní metoda imanentní kritiky nestačila: pochopit, jakým způsobem došlo k historickým deformacím, v jejichž důsledku určité normativní ideály vedly k praktikám nacházejícím se v rozporu s jejich původním smyslem. Vysvětlení tohoto vývoje bylo umožněno tím, že se myšlení první generace Frankfurtské školy v druhé (a vrcholné) fázi jejího působení obohatilo o postup genealogie, který zkoumá, jak se normativní principy společnosti ustavují a mění v provázání s historickou praxí. Tím je ale podrobován kritice samotný základ imanentní kritiky – genealogie tedy funguje jako metakritika, jako kritika kritiky.

Obrat „kritika kritiky“ vyvolává aluze na pojetí romantické ironie, jež ve svých *Fragmentech z Lycea* (1797) a *Fragmentech z Athenaea* (1798), představil Friedrich Schlegel. Jako romantickou či „univerzální“ poezii označuje Schlegel (v návaznosti na Kantův pojem kritiky) uměleckou formu, jež do sebe zahrnuje svou vlastní reflexi. Řídí se ideálem, který nemůže uchopit žádná teorie, ale pouze „prorocká kritika“, jež se opírá o jediný zákon – totiž o ten, který dílu vštěpuje sám básník. Ze suverenity básníka vyplývá, že romantická „poezie může být kritizována pouze prostřednictvím poezie“. Nové umělecké dílo kriticky reaguje na díla předcházející a samo se záhy stává předmětem kritiky ze strany dalších děl, aniž by tento proces kdy došel završení. Dokonalé dílo, které by bylo harmonickou jednotou umění a jeho kritické reflexe, je nedosažitelným ideálem, ke kterému se můžeme pouze nekonečně přibližovat. Právě tento proces neustálého přesahování sebe sama, „střídání sebeutváření a sebeničení“ je tím, co Schlegel nazývá romantickou ironií. Walter Benjamin ji pak ve své dizertaci věnované pojmu umělecké kritiky v německé romantice (1920) charakterizuje jako „nekonečnou reflexi“. Podle Benjaminova je úkolem kritiky vyčíst z náznaku obsažených v díle „ideu umění“ a následně ukázat, že dílo ji naplňuje pouze nedokonale. Kruh se uzavírá: tato charakteristika romantického pojmu umělecké kritiky totiž odpovídá vymezení imanentní kritiky, z něž Frankfurtská škola o něco později učinila metodu analýzy společnosti.

Charakteristika postupu

Díváme-li se na toto předívko teoretických konstrukcí s odstupem společenských a uměleckých dějin 20. a 21. století, vidíme jak ztroskotání jimi předpokládaných ideálů, tak pozoruhodnou rezistenci některých metodických aspektů. I dnes nové jevy kultury vznikají z negativní reakce na bezprostředně předcházející kulturní formy, jako jejich ironické překročení – už v nich ale nemáme sklon spatřovat náznaky ideje dokonalého uměleckého díla ani utopický příslib lepšího světa. Proces nekonečné reflexe na všech kulturních frontách tedy nadále pokračuje navzdory ztrátě emancipačního horizontu, jenž kdysi definoval jeho cíl. Kdy a jak ale k této ztrátě došlo? V důsledku jakého institucionálního procesu se idea

utopických příslibů autonomního umění zdeformovala natolik, že musela být v zájmu kritiky společnosti zavržena? A z jakých společenských praktik tato idea vlastně vzešla? Domnívám se, že postupem, který by mohl zodpovědět tyto otázky, je ironická kritika kritiky pochopená jako genealogie ideje autonomního uměleckého díla coby utopicky motivované imanentní kritiky společnosti. O takovouto genealogii usiluji v řadě svých prací z posledních let, které představím v následujícím oddílu.

Realizace ironické kritiky kritiky v uměleckých projektech z let 2014–2016

Autonomie

video, 4:05

2015

Video *Autonomie* (2015), poprvé představené veřejnosti na stejnojmenné výstavě v ostravské galerii PLATO, je vizuálním komentářem k ústřednímu pojmu modernistické estetiky. Celé se, až na finální pasáž, skládá z pomalých, postprodukčně vytvořených švenků po fotografiích detailů soch ze sbírek Britského muzea. Práce klade důraz na rozporuplný historický osud antického torosa jako zlomku, ze kterého se s časovým odstupem stal vzor celistvosti a završenosti. Torsovitost symbolizuje vytržení uměleckého díla z původní souvislosti účelů, které kdysi plnilo v životě společnosti. S vydělením z rámce praktického užití se dílo stává autonomním, a právě díky své autonomii je s to nám nabídnout příslib budoucího vykoupení. Pozastavuji se zde nad zvláštností myšlenkového postupu pokantovské estetické tradice, která proměnila ruiny na obrazy utopie a přenesla je tak z dějin úpadku do dějin pokroku. Krátké věty, které doprovází video jako titulky, zachycují zvláštní povahu nečinnosti, do níž se kdysi vkládaly naděje, že se stane tou pravou praxí. Společenská funkce díla, která má spočívat v tom, že žádnou funkci nemá, je v této práci popisována jako paradoxní působnosti těla postrádajícího orgány, jež by mu umožnily aktivně zasahovat do reality. Závěrečná pasáž videa vnáší do poklidného proudění úvah o autonomii umění ztělesňované sochařským torsem moment šoku, když se v ní najednou objeví živé torso nahé ženy bezmocně hýbající pahýly končetin (jedná se o výpůjčku z japonského akčního filmu *13 samurajů*, 2010). Náhle se tak vynoří upomínka na konstitutivní (patriarchální) násilí ležící v základu osvícenských hodnot a ideálů ztělesňovaných autonomním dílem.

Přepis titulků

Ta věc musí mít nezastupitelnou hodnotu. Vážili jsme za ní přece takovou cestu. Přitom se zprvu zdá, že jsme vynaložili naše síly pro nic za nic. Teprve našemu druhému pohledu se otevírá ve své plnosti a vyslovuje příslib ukojit potřeby, k nimž jsme se už ani neodvažovali hlásit. Podává nám pomocnou ruku, abychom pochopili, že nám není pomoci. Ukazuje nám, že není nic, co by mělo smysl ukázat. Udržuje

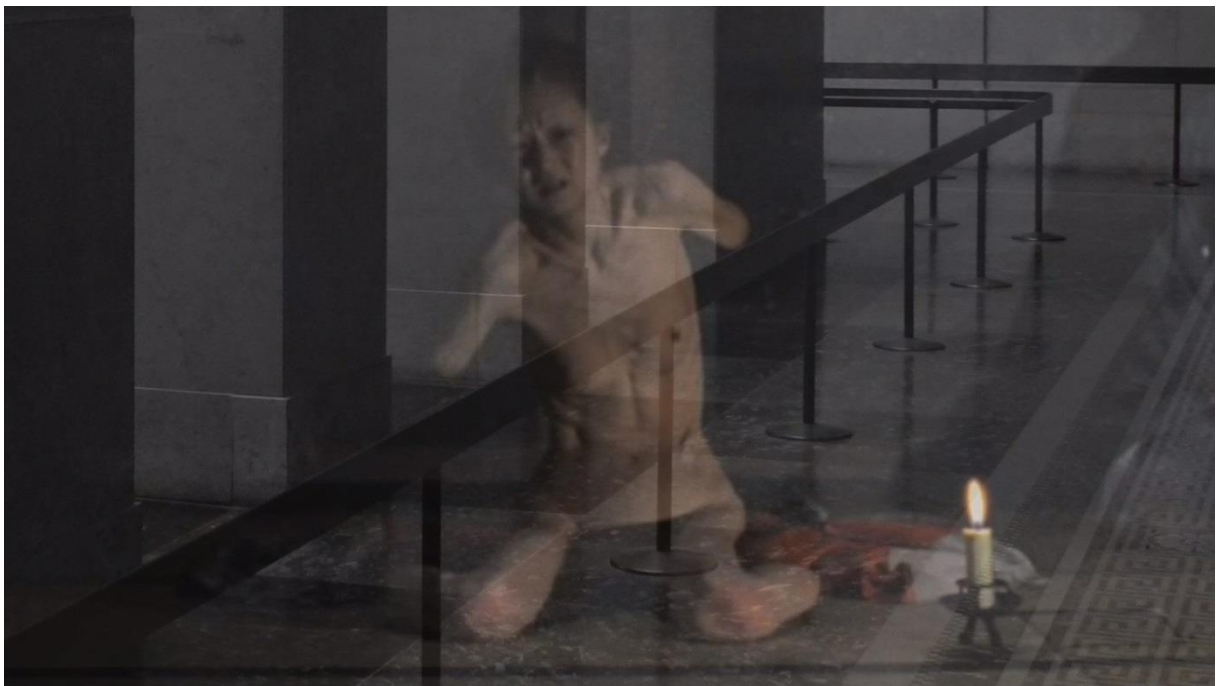
nás při vědomí neudržitelnosti toho, co se nás tak urputně drží. Podporuje nás ve zjištění, že naše stanovisko nemá žádnou oporu. Vede nás k uznání, že cesta, po které kráčíme, nikam nevede. Plodí diagnózu neplodnosti. Nastavuje nám své ucho, abychom se přesvědčili, že nás nikdo nevyšlyší. Dává výraz nemožnosti dát výraz tomu, co výraz hledá. Směje se do tváře každému, kdo by si myslel, že je tu něco k smíchu.



Ta věc musí mít nezastupitelnou hodnotu.



Podává nám pomocnou ruku,



Z tajných složek estetické výchovy

video, 12:07

kresby, 34,5 × 54,5 cm, 39,5 × 52,5 cm, 39,5 × 42,5 cm, 28 × 31 cm

2013–2015

V práci *Z tajných složek estetické výchovy*, jejíž různé verze byly prezentovány v pražské galerii Kostka (2013), na 12. bienále současného umění v Lyonu (2013) a na výstavě *Autonomie* v ostravském prostoru PLATO (2015), se věnuji genealogii představy kultivace člověka a společnosti prostřednictvím umění a jejího tragického vyústění do estetizace moci v totalitárních režimech 20. století. Příběh o fiktivním prvotním hříchu, kterým byla tato idealistická koncepce odsouzena k selhání, je podán prostřednictvím žánru špionážního filmu. Většinu použitého materiálu tvoří převzaté záběry ze sovětského televizního seriálu *Sedmnáct zastavení jara* (1973), vyprávějícího příběh sovětského tajného agenta, který se během posledních měsíců druhé světové války infiltroval mezi elitu nacistického Německa. Tvůrci seriálu se snažili zprostředkovat estetiku Třetí říše v podmínkách masové kultury reálného socialismu. Ve své interpretaci tohoto materiálu začleňuji do děje tajnou zprávu týkající se drobného nedorozumění, k němuž došlo při setkání tří německých básníků na konci osmnáctého století. S převzatým filmovým materiálem se prolínají záběry na strojopisy (fiktivní zpráva, kterou píše agent) a na tušové kresby, v nichž jsem zkombinoval filmovou postavu agenta s vizuálními motivy odkazujícími k postavám tří představitelů výmarského klasicismu a rané romantiky (hlava sochy Juno Ludovisi, o níž píše Friedrich Schiller v *Listech o estetické výchově člověka*; dům s věží nad řekou Neckar, v němž strávil svá poslední léta zešílelý Friedrich Hölderlin; barevný kruh z *Teorie barev* Johanna Wolfganga von Goetha).

Všichni tři básníci spatřovali v kráse a umění cestu k dosažení svobody a pravého lidství. Schiller tuto představu kultivující úlohy umění shrnul ve slavném pojmu „estetického státu“, který označuje společenství, ve kterém se svoboda a poslušnost vůči zákonu nacházejí v naprostém souladu, jelikož si občané dávají tento zákon sami. Stejnou souhrou vnitřního zákona a svobody se vyznačuje autonomní umělecké dílo, které proto ztělesňuje příslib nového společenství. Ve dvacátém století se podobné aspirace vracejí u historických avantgard, avšak nejtěsnější propojení estetického a politického záměru nacházíme v totalitárních režimech nacistického Německa a stalinského Sovětského svazu (podle slavné teze Borise Groyse se Stalin stal umělcem-demiurgem, který přetvořil celou zemi podle své estetické vize). Tato realizace „estetického státu“ ovšem nemá nic společného s původním významem dané koncepce. Právě proto je zapotřebí podrobit jí genealogické kritice.

Příběh je poměrně jednoduchý: Vidíme, jak sovětský agent dešifruje zakódovanou zprávu pomocí klíče, který nachází ve svazku Schillerových sebraných spisů. Zpráva popisuje

skutečnou historickou událost z Hölderlinova života, zmíněnou v jednom jeho dopise z roku 1794: Hölderlin a Goethe se potkali v Schillerově domě, ale nebyli schopni se navzájem poznat. Nerozpoznání popsané ve videu je možné číst jako metaforu deformace významu, ke které došlo v průběhu půldruhého staletí dělicího popisované události a děj filmu. Konfrontace vzájemně si vzdálených historických momentů odkrývá trauma ze selhání ideálu estetické výchovy jako součásti osvícenského projektu emancipace člověka. Co zbývá, je estetický zážitek z války prostředkovaný třikanálovou videoprojekcí, jež začleňuje lineární čas narace do cyklického času smyčky. Centrální video, v němž se odehrává popsáný příběh, doplňují dvě další videa, která zachycují dvojici nacistických důstojníků sledujících filmové záběry z námořní bitvy a agenta procházejícího nekonečnými chodbami Gestapa. Projekční místnost je koncipována jako inscenace pokoje, kde došlo k setkání tří básníků: číslice na podlaze reprezentují jejich předpokládané pozice v prostoru.

Přepis voiceoveru

Zpráva

Místo: Jena, Německo, Schillerův dům Datum: říjen nebo listopad 1794 Čas: kolem poledne

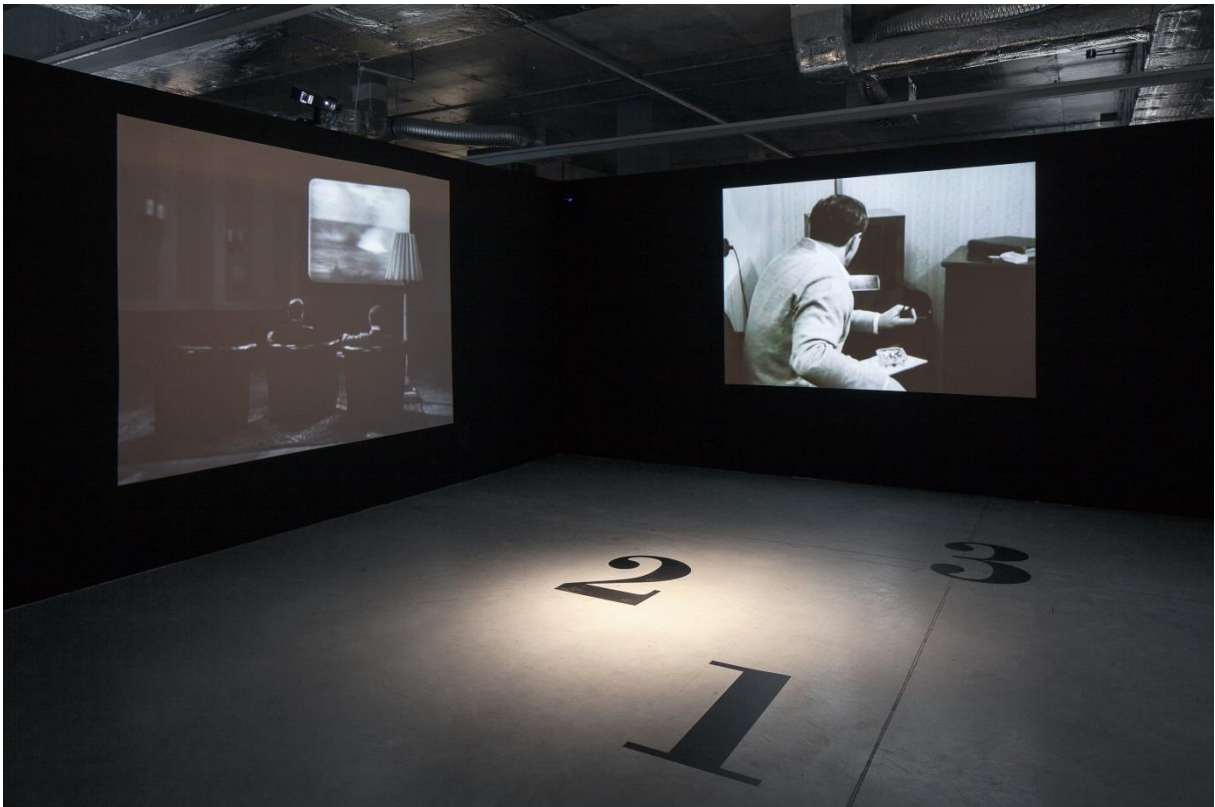
Subjekt 1: Friedrich Hölderlin, 24 let, nadějný básník. Nedávno začal, díky Schillerově podpoře, po částech publikovat svůj román *Hyperion*. O dvanáct let později přijde o rozum. Posledních třicet šest let svého života prožije ve věži nad řekou Neckar v Tübingen. Ve dvacátém století se někteří badatelé budou domnívat, že právě Hölderlin je autorem anonymního úryvku známého jako *Nejstarší program systému německého idealismu*. V tomto dokumentu se prohlašuje, že poezie se má znovu, tak jako v dobách vlády mýtu, stát učitelkou lidstva, protože krása je nejvyšší idea, která sjednocuje pravdu a dobro.

Subjekt 2: Friedrich Schiller, 35 let, úspěšný básník, dramatik a myslitel. Hölderlinův mentor. Právě připravuje k vydání své *Listy o estetické výchově člověka*, jejichž konečnou podobu konzultuje s Goethem. Tento spis najde odezvu u řady myslitelů dvacátého a jednadvacátého století. Schiller zde formuluje myšlenku, že cesta k politické svobodě vede přes krásné umění. Umělecké dílo poskytuje člověku vzor svobodné hry, ve které se rovnoměrně uplatňují jeho rozumový a smyslový pud. Jako příklad Schiller uvádí řeckou sochu zvanou Juno Ludovisi, jejíž

krásná tvář z kamene nás přitahuje a současně drží v odstupu.

Subjekt 3: Johann Wolfgang Goethe, 45 let, slavný básník, romanopisec, myslitel a politik. Schillerův starší přítel a Hölderlinův obdivovaný vzor. Právě se chýlí ke konci jeho téměř dvacetiletá práce nad románem *Viléma Meistera léta učednická*. K završení románu jej povzbuzuje Schiller. Tato kniha se stane nejslavnějším příkladem takzvaného *Bildungsroman* – románu o výchově či formování charakteru. Romantici ji budou oslavovat jako příklad ideálního propojení prózy, poezie a filosofie. Goethe si však bude z celého svého díla nejvíce cenit vědecké práce o teorii barev, kterou vydá o šestnáct let později.

Popis události: Subjekt 1 navštívil dům subjektu 2. V hloubi místnosti seděl subjekt 3. Byl zahalen ve stínu, takže si ho subjekt 1 zpočátku takřka nevnímal. Subjekt 2 vílele přivítal subjekt 1 a představil ho subjektu 3. Poté představil subjekt 3 subjektu 1. Subjekt 1 ale jméno subjektu 3 přeslechl. Téměř se na něj nedíval a soustředil se na rozhovor se subjektem 2. Subjekt 3 dlouho nic neřikal. Pak subjekt 2 na chvíli opustil místnost. Subjekt 3 položil subjektu 1 pár zdvořilostních otázek. Subjekt 1 na ně odpovídal lakonicky, jak byl zvyklý. Subjekt 2 se vrátil do místnosti. Později přišli další hosté, řeč se točila hlavně kolem divadla. Subjekt 1 stále netušil, kdo je subjekt 3. Jeho jméno se dozvěděl až po odchodu z domu, večer téhož dne.









Nevyřešené problémy formy

video, 3:48

2013

Hudební video *Nevyřešené problémy formy* bylo poprvé prezentováno na výstavě finalistů Ceny Jindřicha Chaloupeckého v Národní galerii (2013); následně bylo zařazeno do pásma videí v rámci přehlídky *Report on the Construction of Spaceship Module* v newyorském New Museum (2014) a objevilo se (jako většina zde popisovaných prací) také na výstavě *Autonomie* v PLATO (2015). Jedná se o ironický komentář k adornovské představě, že se společenské konflikty a rozpory odrážejí v uměleckém díle v podobě imanentního napětí jeho formy. Destrukci lidské zkušenosti v podmínkách „administrované společnosti“ proto dokáží nejlépe vyjádřit ti umělci (například Schönberg, Kafka či Picasso), kteří uskutečňují obdobný rozpad a dehumanizaci výrazových prostředků svého uměleckého druhu. Tato modernistická vize toho, v čem by měl spočívat společensko-kritický rozměr umění, ostře kontrastuje s dnes převládající podobou politicky angažované tvorby, jež naopak nachází sociální rozměr díla v jeho explicitním obsahu a účelovém užití.

Abych dosáhl kýženého absurdního účinku, zvolil jsem postup jednoduché juxtapozice: propojil jsem formální rysy modernistického díla s přímočarými aktivistickými hesly. Nejprve jsem napsal dvanáct sloganů vyjadřujících můj nesouhlas se stavem světa. Každý slogan jsem vtěsnil do dvanácti slabik, abych mohl všechny zhudebnit podle pravidel metody dodekafonické kompozice, již na začátku 20. století vytvořil Arnold Schönberg se záměrem systematicky eliminovat osvědčené harmonické postupy. V souladu se zmíněnou metodou jsem ke každému sloganu napsal melodii, jež představuje samostatnou dvanáctitónovou řadu. Vzniklo tak dvanáct miniaturních skladeb. Každá skladba má dvě části: první část je základní řada s původním textem, druhou pak tvoří rak inverze základní řady, kdy se jednotlivé slabiky textu zpívají v obráceném pořadí. Slogany jsem nechal přezpívat zpěvačkou Evou Pejkofski. Ke všem dvanácti tónům jsem následně přiřadil barevné odstíny umístěné na specifických pozicích v kruhovém poli. Opíral jsem se přitom o schéma korespondence mezi tóny a barvami, které vytvořil další vídeňský skladatel začátku minulého století, Josef Matthias Hauer ve spolupráci s výtvarníkem Johannešem Ittenem. Vizualizaci hudby jsem doplnil písemnou verzí zpívaného textu. Použil jsem přitom písmo Bauhaus 93, které je napodobeninou řezu písma Herberta Bayera, vyvinutého ve dvacátých letech pro publikace Bauhausu.

Expresivní účinek hudební složky je vedlejším důsledkem systematického uplatnění pravidel dodekafonie. Zvolená hudební forma znásilňuje textovou část práce, tvořenou protestními slogany, které se při snaze přímo pojmenovat společenské problémy musejí nesmyslně vejít

do dvanáctislabičného metru. Obsah těchto krátkých textů zase vnáší do zkušenosti poslechu prvek reflexe vlastních politických postojů recipienta, a tak znemožňuje čisté zakoušení abstraktní následnosti tónů.

Texty skladeb

Svrhli jsme moc státu, teď patříme bankám

Na křídlech úspěchu do dluhové pasti

Žij, abys pracoval, pracuj, abys splácel

Svobodní jsou ti, kdo kašlou na ostatní

Nulová tolerance k chudým a slabým

Vykořisťování – základ blahobytu

Pravda je produkt mediálních koncernů

Válka proti teroru a lidským právům

Skleněné bašty kapitálu kradou vzduch

Třídíme odpad na spaleništi Země

Raději nepřizpůsobivý než otrok

Spasí nás už jen světová revoluce





ským

a war on human rights



vál

the war on terror is

Epimenidovy lekce

video, 1:6

video, 8:14

video, 3:23

tapeta, 810 × 250 cm

2014

K problémům spojeným s metodou kritické teorie společnosti se bezprostředně vyjadřuji ve videoinstalaci s názvem *Epimenidovy lekce*, jež byla prezentována na stejnojmenné výstavě v Galerii Fotograf (2014) a poté na mé souborné přehlídce v PLATO (2015). Již odkaz na antickou postavu Epimenida – Kréťana, který prohlašuje, že všichni Kréťané jsou lháři, a tak vytváří aporii – je poměrně jasně čitelnou charakteristikou logické rozporuplnosti kritické teorie. Je-li její představitel sám součástí společnosti, kterou kritizuje za to, že není schopna v praxi dostat svým normativním ideálům, pak se tato kritika musí vztahovat i na jeho vlastní každodenní počinání. Ve všem, co dělá – v tom, jak bydlí, pracuje, cestuje, stravuje se – popírá hodnoty, které hlásá. V pozici autoritativního přednášejícího pak musí nutně působit směšně. Zatímco milovníci logické bezrozpornosti kritického teoretika patrně odsoudí coby pokrytce, při trochu vážné snaze zohlednit vlastní sociální podmíněnost musíme uznat, že rozporuplnost jeho pozice je naopak znakem upřímnosti. Jakkoli je kritický postoj v rozporu s naším běžným chováním, kterým posilujeme podmínky života, s nimiž nesouhlasíme, řešením nemůže být ani rezignace na kritiku ani namlouvání si, že zaujímáme distancovanou polohu mimo společnost.

Práci tvoří několik složek: primitivní videoanimace, při které neslyšně cosi říkám, zatímco z úst mi proudí portréty autorit kritické teorie v širokém smyslu slova (marxismu, psychoanalýzy, poststrukturalismu); krátké hororové video, v němž se z lístečků na první pohled nevinného keře vynořuje hlava Vladimira Iljiče Lenina s vyřeštěným pohledem; tapeta s vyfotografovanou skupinou soch ztvárněných v duchu socialistického realismu (použil jsem typizované postavy zástupců různých společenských rolí a profesí, jež tvoří výzdobu varšavského Paláce kultury), s vyříznutýma očima a ústy; delší video dokumentující fiktivní přednášku, kdy stojím v posluchárně a cosi vykládám (video nemá zvuk), zatímco na pozadí tabule se objevují titulky, které mohou (ale nemusejí) odpovídat obsahu mé výpovědi.

Jednotlivé teze přednášky jsou vesměs ironickými až sarkastickými cvičeními na poli imanentní kritiky, ve kterých prezentují dílčí aspekty dnešní každodennosti jako uskutečnění utopického ideálu. Ironickým výrokem na druhou je pak závěrečná teze, jež vychází z odsouzení ironie (s jakým se setkáváme u řady dnešních levicových myslitelů) a následně vyhláší: „Pojďme

tedy být upřímní. Mluvme vážně. Raději v krátkých holých větách. A úplně nejlépe v jednotlivých slovech.“ Poslední věta je zamlčenou parafrází výroku, kterým August Schlegel charakterizoval způsob psaní svého bratra Friedricha, jenž byl původcem koncepce romantické ironie: lépe než větší literární útvary se mu prý daří kratší formulace a úplně nejlépe mu jdou jednotlivá slova. Pro úplnost interpretace doplňme, že privilegovaným žánrem Schlegelova psaní, který měl odpovídat ironii jako filosofické metodě, byl fragment, a v souladu s tím je i textová složka *Epimenidových lekcí* tvořena fragmenty.

Přepis titulků

Špatné svědomí

Nezápasíme tak trochu se špatným svědomím? Není divu. Nejen, že nijak nemůžeme změnit běh deformovaného světa, ale dokonce se sami nepřímo podílíme na bezpráví – tím, co jíme, do čeho se oblékáme, co používáme při práci a čím se bavíme.

Nejlépe asi uděláme, když necháme planého moralizování a raději se zaměříme na to, aby náš život měl styl. Když už nic jiného, život a svět mohou být prý ospravedlněny jako estetické fenomény.

Jenže co když jednoho dne zjistíme, že nemáme vkus? Že to co se nám líbí, je jen sériově vyráběný podfuk? To už by mohl být důvod se nad sebou vážně zamyslet.

Krása

Jak jsme již mnohokrát slyšeli, krása spasí svět. Je to příslib štěstí. Je to zdání smíření uprostřed nesmířenosti. Co je však krásné?

Ukažme si to na příkladu. Krásný je třeba pohled na skupinu borovic, který se nám naskytne každé pondělí kolem půl osmé ráno při cestě do zaměstnání. Krásný je tento pohled ovšem pouze za předpokladu, že si odmyslíme cíl naší cesty, okolí a denní dobu.

Dialektika

Teze: Existuje země, ve které jsou všichni obyvatelé přesvědčeni, že se zde nedá žít.

Antiteze: S tímto přesvědčením ráno vstávají, jdou do práce, pořádají si domácnosti, zakládají rodiny. Snaží se, aby to uteklo rychle, bezbolestně a s co nejmenší námahou.

Syntéza: V této zemi se nedá žít.

Dějiny

Podle logiky velkých dějin se významné události opakují dvakrát: poprvé jako tragédie a podruhé jako fraška. Podle logiky osobních dějin se postupně stáváme karikaturou sebe sama.

Schéma je stejné, liší se jen detaily. Ukažme si to na příkladu tří generací jedné rodiny: Děd se tetelí před kamerou a s gustem po sté vypráví o laskavých příhodách ze života politického vězně. Otec činí ze šikany, která ho kdysi vystřelila mezi disidenty, absolutní zlo, aby se nyní mohl vysmát utrpení kohokoliv jiného. Syn se tváří, že pokračuje v boji proti institucím i ve chvíli, kdy zasedá v komisích.

Revoluční eros

Za vlády komunistických stran ve východním bloku prý nebyl sex. Způsoby chování, oblékání a zobrazování měly potlačovat individuální touhy a zdůrazňovat společný zájem budování lepšího světa.

Ale podívejme se, jak se v socialistickém realismu zobrazovaly ženy! Na všechny ty dělnice, kolchoznice, sportovkyně, revolucionářky, učitelky a pionýrky! Na vzorové typy drsných amazonek, učenlivých školaček nebo zralých politických komisařek! Na ty hrubé ruce a mohutná lýtka, na ty zároveň odhodlané i netečné výrazy ve tvářích, na ty

uniformy a pracovní úbory! Na velké a těžké nástroje, z nichž se v ženských rukou stávají snadno ovladatelné hračky! Vede snad cesta k revoluci přes pornografii, nebo naopak revoluce v pornografii ústí?

Utopická společnost

1. premisa: Jak je všeobecně známo, v utopické společnosti budu moci dělat dnes tohle a zítra tamto – ráno lovit, odpoledne rybařit, večer chovat dobytek, po jídle kritizovat, jak budu mít právě chuť, aniž bych se stal lovcem, rybářem, pastýřem nebo kritikem.

2. premisa: Jak je rovněž všeobecně známo, pro naši situaci je celkem typické, že děláme dnes tohle a zítra tamto. Ráno pracujeme za mzdu, odpoledne nakupujeme, večer se staráme o domácnost a po jídle krmíme svými kritickými postoji sociální síť, dokud se nám nesklízí víčka. To všechno můžeme dělat, jak máme právě chuť, aniž bychom se stali zaměstnanci na plný úvazek ve stálém pracovním poměru, aniž bychom se museli zajímat o původ toho, co kupujeme, aniž bychom kdy splatili naše hypotéky a aniž bychom se starali, zda svou kritikou také něco změníme.

Důsledek: Žijeme v utopické společnosti.

Dobrý život

Klíčem k dobrému životu pro celou společnost je dobrý život jednotlivce. V první řadě bychom měli pečovat o sebe: poznávat své touhy a hledat způsoby, jak s nimi co nejlépe zacházet. Tím, že

pečujeme o sebe, děláme ze svého života umělecké dílo; to vyvolává v ostatních obdiv a poskytuje jim vzor k následování. Postupně se tak celé lidské universum proměňuje v krásný šperk.

Začněme kvalitní snídání. Ta může být sladká nebo slaná. Sladkou snídání tvoří smetanový jogurt (bílý nebo ovocný), případně cereálie (zalité bílým jogurtem nebo mlékem), někdy koláček (makový nebo tvarohový) a fair trade káva připravená v mocca konvici. Slanou snídání tvoří chléb či toasty s vajíčkem, buď natvrdo uvařeným, nebo usmaženým jako volské oko (do něj je možné přidat sýr, salám nebo slaninu). Skořápkou vejce rozbijeme lehkým poklepáním lžící po tupém konci.

Ironie

Ironie je jako prostředek kritiky dnešního stavu světa naprosto neefektivní. V éře zrychleného oběhu informací, jejichž kontext se neustále proměňuje, se uvozovky snadno ztratí. Zatímco intence sdělení přestávají být dohledatelné, jeho účinek se okleštuje na bezprostřední dojem, který vyvolává.

Ale co hůř, ironie se dokonce spřáhla se současným vládnoucím pořádkem. Používá ji subjekt (prý postmoderní), který se vyhýbá tomu, aby se s něčím ztotožnil. Bojí se, aby nedej bože nebyl brán vážně, a tak sebe sama neustále dává do uvozovek. Ironie má proto nebezpečně blízko k cynismu.

Pojďme tedy být upřímní. Mluvme vážně. Raději v krátkých holých větách. A úplně nejlépe v jednotlivých slovech.





Nature vs Culture vs Future

video, 03:25

2016

V pracích představených na výstavě *Anti-Nature vs Anti-Culture vs Anti-Future* (Drdova Gallery, Praha, 2016) se hlavním předmětem ironické kritiky staly vybrané esencialistické kategorie a jejich utlačující působení v každodennosti. Zmnožení záporů v názvu výstavy přitom naznačuje, že metoda romantické ironie jako „nekonečné reflexe“ zde byla propojena s důrazem na negativitu coby poslední formu lpění na utopickém impulsu v situaci, kdy všechny pozitivní návrhy utopíí ztroskotaly. Video doplněné animovanou koláží z fotografií *Nature vs Culture vs Future* ve zkratce prezentuje vztah pojmů „kultura“, „příroda“ a „budoucnost“ jako nekonečnou vzájemnou recyklaci, kdy každá z kategorií čerpá svůj význam z negace těch ostatních. V konfrontaci s prostředím obytné čtvrti na okraji Prahy, kde se neděje vůbec nic jakkoliv dramatického nebo jen náznakem symbolického, má vyjít najevo konstruovanost těchto pojmů a absurdita důvěry, kterou do nich vkládáme. Binární opozice přírody a kultury, jež byla ve své době podrobena zdrcující kritice zejména z poststrukturalistických východisek, v posledku slouží mocenským účelům v rámci konkrétních historických společností, které arbitrárně udělují jednotlivým sociálním fenoménům status kulturního či přírodního. Odkaz na budoucnost zase v různých ideologických modelech působí jako nástroj znehodnocení přítomné zkušenosti a jednání.

Přepis titulků

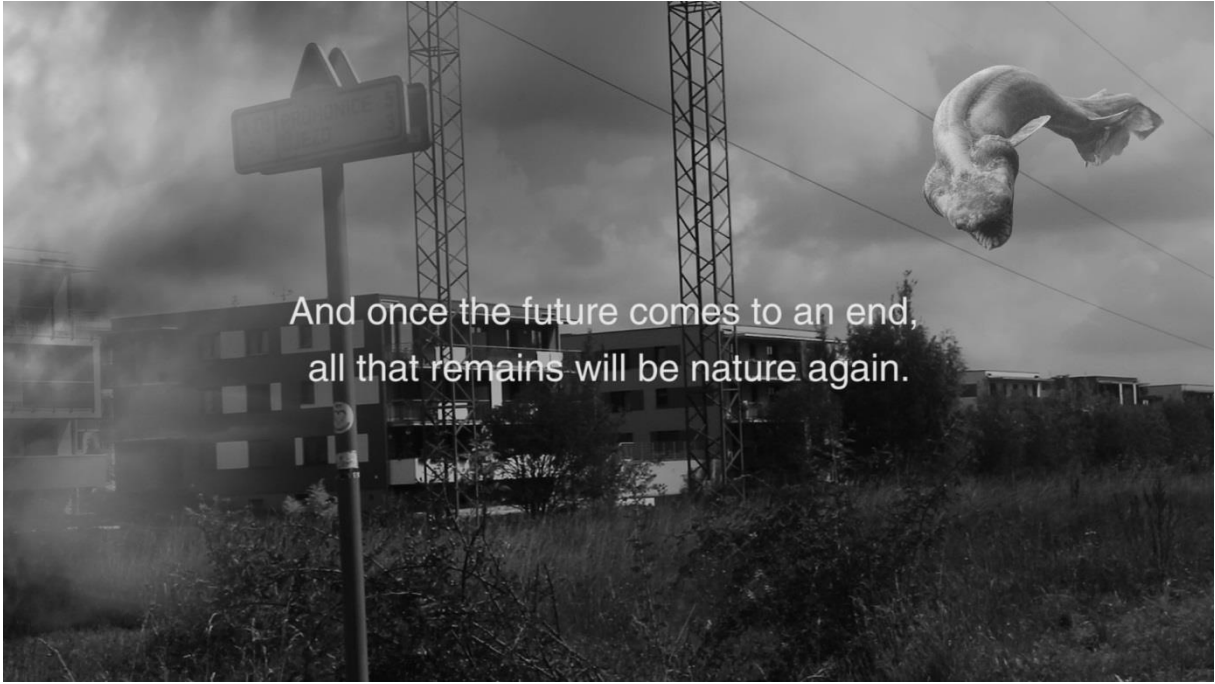
Jestliže si kultura podmaňuje přírodu, pak budoucnost škrtá kulturu. A až skončí budoucnost, to, co zůstane, bude opět příroda.

Jenže budoucnost tady ještě není – ne jinak než jako stopy nadcházející zkázy, jež máme vepsané do tváře.

Ani příroda se tady nevyskytuje – ne jinak než jako odlesky vnějšku, který se ztrácí za horizontem.

A kultura? O té ani nevíme, dokud na nás nedolehne obava, že by nás o ni někdo mohl připravit. Patrně tedy nijak zvlášť nestojí za řeč.





And once the future comes to an end,
all that remains will be nature again.



V budoucnosti

2016

video, 04:54

Poslední práce, kterou bych rád prezentoval v rámci tohoto výboru a která byla rovněž představena na výstavě *Anti-Nature vs Anti-Culture vs Anti-Future*, těžší z rétoriky utopických příslibů. Její podoba je mimo jiné motivována aktuálním trendem v (především levicové) teorii a kultuře, který je charakterizován takřka hysterickou snahou zvrátit diagnózu nedávno zesnulého Marka Fishera, že v pozdním kapitalismu jsme byli připraveni o schopnost představovat si budoucnost. Knižní publikace stejně jako sociální sítě v posledních letech přetékají vizemi budoucnosti koncipovanými z širokého spektra teoretických pozic, jako je akceleracionismus, posthumanismus či teorie antropocénu. Společným znakem těchto výtvorů vzkříšené utopické imaginace je však to, že jsou všechny stejnou měrou vzdáleny každodenní zkušenosti života v dnešních ekonomických, politických a klimatických podmínkách. Zjišťujeme, že není tak těžké představit si budoucnost (tu, kterou bychom chtěli stejně jako tu, která nám hrozí), mnohem obtížněji se nám však daří představit si přemostění mezi budoucností a přítomností, ve kterém by se naskytl prostor pro nějaké jednání. Máme tak potíž vnímat nabízené vize budoucnosti jako obrazy *naší* budoucnosti. V konfrontaci s těmito problematickými návrhy nabízí toto krátké video vizi blízké a představitelné budoucnosti, jejímž základním rysem je to, že se nijak neliší od přítomnosti. Futuristický aspekt je obsažen pouze v jazykové formě titulků, jež jsou prostřídány dokumentárními záběry každodenních situací na pražském Jižním městě. Popis podoby budoucího života vychází z nezajímavých charakteristik typické všední zkušenosti subjektu pevně ukotveného v represivních dispozitivích námezdní práce, rodiny a urbánního prostředí, které dopředu přísně determinují veškeré jeho touhy a rozhodnutí, čímž ho činí zaměnitelným s jakýmkoliv jiným subjektem.

Přepis titulků

V budoucnosti...

...se budeš dívat na svůj vlastní život z perspektivy vesmíru. Získáš tak schopnost s pomocí nejaktuálnějších metod vypočítat na tisíce desetinných čísel míru vlastní nepatrnosti a bezvýznamnosti.

Sdílení tvého nového života s ostatními z tebe udělá bezdomovce. Životní a pracovní prostor, kde budeš moci být o samotě sám se sebou, začneš vyhledávat

všude jinde, než na adrese bydliště – ve vlaku, v metru, ve veřejné knihovně, v kavárně.

V důsledku plné automatizace bude eliminována nudná a ponižující práce. Nuda a ponižení se tak přesunou do sféry volného času.

Na tvých hříšných radostech bude hříchem pouze to, že ti již nebudou přinášet radost.

Tvůj život bude určovat specifická forma časovosti, obsahující pouze jeden moment: „už-je-pozdě“.

Nikdy si neužiješ přítomnosti, protože budeš mít plný talíř příprav na různá potěšení, která ale vždy přijdou až ve chvíli, kdy na ně ztratíš chuť.

Nebudeš se již nikdy muset bát nadváhy: před snídaní se ti totiž vždy sevře žaludek úzkostí nebo vztekem, takže ti bude každé sousto připadat jako těžký balvan.

Nejhlubším tajemstvím tvých tajných přání se stane skutečnost, že se nijak zvlášť neliší od přání kohokoliv jiného.

Nejsladšími zážitky sdílenými s přáteli se ti stanou chvíle, kdy se budete vzájemně svěřovat se svou hanbou.

Oslavy každého dalšího roku tvého života se ti stanou truchlením po možnostech, které jsi v minulém roce nebyl s to naplnit.

S úlevou řekneš sbohem revolučnímu hédonismu předchozích generací: lenost ti totiž nejen zabrání jít po tom, co chceš, ale dokonce ti ani nedovolí vůbec něco chtít.

Podkladem pro finální výpočet tvých zásluh budou záznamy o letech přešlapování na místě a narážení do zdi.

Nikdy nezemřeš. Jak bys jinak splatil hypotéku?





Závěr

V souladu s principem nekonečné reflexe, který zde byl prezentován coby jedno z metodických východisek mých projektů z posledních let, musí být možné aplikovat postup genealogie jako ironické kritiky kritiky také na tyto práce samotné.

Formální stránku předkládaných děl charakterizuje využití aktuálních výrazových prostředků tvorby určené pro galerie současného umění, nejtypičtěji videa prezentovaného v kombinaci s instalací a kresbami, a zároveň vysoký podíl textu fragmentárního a esejistického charakteru. Tato komplexní forma se zdá být velmi vzdálena modernistickému modelu autonomního uměleckého díla: tyto projekty jsou všechno, jenom ne soběstačné a řídící se vlastním zákonem; naopak těžší z konfrontace kontextů, k nimž odkazují (dnešní sociální zkušenost, umělecká tradice, teoretické debaty). K představám o povaze a společenské roli umění, jež motivovaly modernistickou a avantgardní tvorbu, se obracím, abych uchopil legitimitu svého vlastního počínání na poli současného umění, a to jak z hlediska formální struktury díla, tak ve vztahu k otázce jeho společenského účinku. Na pozadí výprav do oblastí dějin umění a teorie, jež se zdají být poměrně vzdálené dnešní každodenní zkušenosti, se zároveň snažím reflektovat své vlastní postavení v rámci dnešních společenských vztahů a výrobních podmínek.

Idea utopického příslibu obsaženého v autonomních uměleckých dílech je natolik zásadním momentem celého moderního uměleckého paradigmatu, jehož je současné umění levobočkem, že pokud bychom na ní rezignovali, už bychom neměli po ruce žádný přesvědčivý argument, proč nadále pokračovat ve vytváření umění. Zároveň ji ale nelze přijmout s naivním optimismem a neproblematizovanou důvěrou, které vzaly za své už zkraje 20. století. Proto nezbyvá, než se k této ideji obracet prostřednictvím ironie, která vynáší na světlo její rozporuplnost a současně ji právě tím udržuje při životě. Ironie, jež podrobuje všechno imanentní kritice a nutí nás k neustálému přesahování své vlastní pozice, nám zároveň dovoluje setrvávat v odporu k přítomné skutečnosti, a to i navzdory tomu, že nemáme po ruce žádnou pozitivní vizi utopie, v jejíchž jméně bychom mohli usilovat o změnu.

Použitá literatura

Theodor W. ADORNO, *Estetická teorie*, Praha: Panglos 1997.

Theodor W. ADORNO – Max HORKHEIMER, *Dialektika osvícenství*, Praha: OIKOYMENH 2009.

Walter BENJAMIN, „Pojem umělecké kritiky v německé romantice“, in: *Literárněvědné studie*, Praha: OIKOYMENH 2009, s. 60–158.

Raymond GEUSS, *The Idea of a Critical Theory*, Cambridge: Cambridge University Press 1981.

——— „Art and Criticism in Adorno's Aesthetics“, *European Journal of Philosophy*, 1998, roč. 6, č. 3, s. 297–317.

Boris GROYS, *Gesamtkunstwerk Stalin. Komunistické postskriptum*, Praha: AVU 2010.

Axel HONNETH, *Patologie rozumu. Dějiny a současnost kritické teorie*, Praha: Filosofia 2011.

Jacques RANCIÈRE, „Estetická revoluce a její důsledky“, in: Pavel ZHRÁDKA (ed.), *Estetika na přelomu milénia. Vybrané problémy současné estetiky*, Brno: Barrister & Principal 2010, s. 313–328.

Friedrich SCHILLER, „Listy o estetické výchově“, in: *Výbor z filozofických spisů*, Praha: Svoboda – Liberta 1992, s. 128–228.

Friedrich SCHLEGEL, „Fragmenty z Lycea“ in: Břetislav HORYNA, *Dějiny rané romantiky*, Praha: Vyšehrad 2005, s. 360–363.

——— „Fragmenty z Athenaea“ in: Břetislav HORYNA, *Dějiny rané romantiky*, Praha: Vyšehrad 2005, s. 364–380.