

FOMO
INCORPORATED.
PERFORMATIVITA
NA DOHLED
KATASTROFY

Jan Zálešák

Od chvíle, kdy jsem přijal nabídku publikovat text v publikaci soustředěné na problematiku performativity, jsem byl v pokušení tematizovat v něm motivaci spojenou s vlastní „performativitou akademičnosti“ – se zvnitřněným požadavkem potvrzovat skrze akty publikování odborných textů příslušnost k akademickému společenství. Upřímně řečeno jsem v této oblasti jako novopečený otec v posledních letech výrazně „pod-performoval“, a tak jsem text přislíbil pochybnostem navzdory. Později, když jsem začínal psát, koketoval jsem s variantou, že by nějaká forma autoetnografie mohla posloužit jako úvod. Východiskem textu se nakonec stala aktuální situace, ve které jsme se společně ocitli – globální pandemie, jejíž důsledky se promítají do existence všeho živého a neživého na povrchu Země. S tím, jak se zpomalila a v některých případech zcela zastavila výroba zboží, poklesl objem spotřeby energií, komodit a dopravy. Pandemie, která je sama důsledkem setkání lidských a nelidských těl, zasáhla stejně tak sféru „kultury“ jako sféru „přírody“, a z nečekaného místa tak přispěla do diskuse o potřebě vykročit směrem za hluboce koloniální logiku jejich oddělování.

Těžko odolat pokušení tematizovat událost, která může být skutečně epochální, která je světová ve svém rozsahu, ale přitom je v intenzitách afektivních reakcí extrémně osobní. Napětí mezi snahou reflektovat obecná, až univerzální témata a osobní perspektivou nakonec slouží také jako organizační princip textu. O performanci se v něm dlouho uvažuje pouze implicitně, a to nejprve v souvislosti se snahou o zachování možnosti sociability v krizové situaci. Následně je prostor rozšířen – a to jak rozsah krize (ta se ukazuje být základním atributem pozdního kapitalismu), tak rozsah performance, která se jeví jako neoddělitelná součást veškeré práce v postindustriálních společnostech, a to dokonce i práce, kterou děláme, když nejsme v práci. Zde se text konečně dotkne i aktuální umělecké praxe a na ni specificky vázaného diskurzu. Umělkyně Alexandra Pirici a kurátorka Susanne Pfeffer nás každá trochu jiným způsobem nasměrují k zájmu o posthumanistický pohled na performativitu, která již není výhradní záležitostí lidských subjektů. Osobní, autorská perspektiva se zde manifestuje především volbou textů a jmen, s nimiž jsem přišel do styku jako divák, kurátor nebo autor textů doprovázejících umělecké projekty. Diskurz, do kterého v druhé polovině textu lehce nahlížíme, si na poetické síle obrazů a představ zakládá přinejmenším stejně jako na vědecké jednoznačnosti a nevyvratitelnosti. V souladu s ním můj text neústí do nějakého kategorického tvrzení, ale rovněž spíše do *obrazu* nelidské performativity, v níž se lidem otevírá prostor pro nové formy participace na vzkvétajícím společenství věcí.

^[1] *Boomer* je kolokviální označení představitelky či představitel (častěji) „starší“ generace, člověka narozeného v některém z období poválečných baby boomů, které se nicméně dá užít volněji k diskreditaci kohokoli, jehož myšlení je z pohledu mluvčí(ho) zastaralé, překonané, a přitom spojené s paternalistickou autoritou.

^[2] Populární platforma pro sdílení videa uvedená nejprve v roce 2016 na čínský trh jako Douyin zaznamenala raketový globální vzestup v roce 2018. Dnes jsou počty jejich aktivních uživatelů počítány ve stovkách milionů. Více viz: „TikTok“ [online]. *Wikipedia: The Free Encyclopaedia*. 1. 12. 2020 [cit. 2. 12. 2020]. Dostupné z: <https://en.wikipedia.org/wiki/TikTok#Trends>.

^[3] Joshua Citarella. „Welcome to TikTok, the Wildly Popular Video App Where Gen Z Makes the Rules“ [online]. *Artsy*. 3. 12. 2018 [cit. 6. 4. 2020]. Dostupné z: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-tiktok-wildly-popular-video-app-gen-rules>.

^[4] V českém prostředí viz např. Josef Mrva. „Internetové memy jako decentralizovaná propaganda“. In: Kolektiv autorů. *Post Fake Turn*. Brno: Vysoké učení technické – Fakulta výtvarných umění, 2017, s. 90–109.

^[5] „Podle mé zkušenosti zahrnuje demografické složení této skupiny především bílé muže ve věku mezi 12 a 17 lety, samozřejmě s několika pozoruhodnými výjimkami. Podobné komunity existují také na Reddit, 4chan, Tumblr a vlastně asi každé existující platformě. Instagram podle všeho přitahuje ty nejmladší z nich.“ Joshua Citarella. *Politigram & the Post-Left. Short version* [online]. 2018 [cit. 6. 4. 2020], s. 5. Dostupné z: http://joshuacitarella.com/_pdf/Politigram_Post-left_2018_short.pdf.

^[6] Rhizome (rhizome.org) vznikl v polovině 90. let jako net-artový projekt (mailing list) umělce Marka Tribea, od roku 2003 je Rhizome institucionální součástí newyorského New Museum a je organizací zaměřující se na prezentování, uchovávání a výzkum online umění a kultury.

^[7] Karel Veselý. „Nastává konec světa, jak ho známe... ale mně je fajn“ [online]. *A2larm*. 19. 3. 2020 [cit. 6. 4. 2020]. Dostupné z: <https://a2larm.cz/2020/03/nastava-konec-sveta-jak-ho-zname-ale-mne-je-fajn/>. Text Karla Veselého byl publikován jako jedna z raných reakcí na koronavirovou krizi. Odkaz ke skladbě skupiny R. E. M. z roku 1987, která se v týdnech silnici paniky z šíření viru těšila výraznému vzestupu zájmu posluchačů (z nichž mnozí možná kapelu, která byla na vrcholu v 90. letech, ani neznali), posloužil Veselému jako příležitost k obecnější úvaze o ambivalentní povaze pocíťované krize. Ta by podle něj mohla být předzvěstí definitivního zhroutení systému, který se do současné podoby zformoval v 80. letech a neotřásla jím nakonec ani finanční krize roku 2008: „Německý filozof a esejista Peter Sloterdijk popisoval na konci osmdesátých let moderní svět „jako slepě rotující eskalátor“, který se řítí obrovskou rychlostí do neznáma a je poháněn ideologií nekonečného růstu. Tato „kinetická utopie“ je ale ve skutečnosti jen oddalováním čekání na katastrofu, která musí nutně přijít, protože žádný eskalátor nemůže jet do nekonečna. Teď to vypadá, že se nejspíš skutečně zastavil. Konec světa, jak ho známe, je tady a opatření spojená s hrozící pandemií nejspíš tento pocit ještě urychlí.“

Jen několik dní poté, co se globální pandemie proměnila z mediální události v bezprostřední realitu, začali *boomeři*,^[1] vychýleni z běžného pracovního rytmu narychlo zaváděnými příkazy a zákazy, kromě neustálého čtení, sdílení a komentování všeho, co mělo nějakou souvislost s koronavirem, dělat ještě něco jiného. Na „stěny“ svých facebookových profilů začali psát „výzva přijata“ a spolu s tímto zvoláním sdíleli staré fotografie, často snímky z období dětství a dospívání. Vlna spontánní participace roztroušeného davu dala vzpomenout dobu před velkou algoritmizací, která Facebook proměnila z fascinujícího online akcelérátoru *real-life* socializace nejprve ve stojatý rybníček narcistního hédonismu a nakonec v chladně dokonalý nástroj těžko představitelné moci opírající se o agregaci našich osobních dat, preferencí a afektů.

Boomeři, kteří na stárnoucí platformě *přijali výzvu* a předvedli se před ostatními, mimoděk napodobili způsob komunikace a sdílení vlastní tým, kdo už mytické začátky Facebooku nezažili. Pokud dnes chcete ukázat, co ve vás vězí, nemusíte se hlásit do talentové soutěže nebo do konkurzu na pracovní pozici, stačí si stáhnout TikTok,^[2] kde je *#PoseChallenge* jednou z oblíbených uživatelských taktik. Uživatelky a uživatelé TikToku, typicky *zomeři* (příslušníci a příslušnice „generace Z“ narozené již v novém miléniu), tímto hashtagem doplňují videa, v nichž po zaujetí výrazné pózy pokračují taneční kreací podkreslenou zvukem některého z aktuálně trendujících hitů. S fenoménem „tiktokující generace Z“ jsem se jako typický *boomer* seznámil nikoli jako uživatel zmíněné aplikace, ale jako čtenář – v článku umělce Joshuy Citareilly uveřejněném na portálu Artsy.^[3] Citarella se online aktivitám nejmladší generace jako umělec-etnograf věnuje již několik let. Na počátku jeho zájmu byla otázka, zda v online prostoru existuje levicová protiváha hnutí Alt-right, jehož memetické aktivity zřejmě přispěly ke zvolení Donalda Trumpa prezidentem.^[4] Výstupy svého výzkumu Citarella zveřejnil formou volně dostupné PDF eseje zaměřené na analýzu „politigramu“ – politického diskurzu rozvíjeného na profilech často velmi mladých uživatelů Instagramu.^[5]

V roce 2019 začal Citarella na rozšíření svého výzkumu spolupracovat s Rhizome^[6] a na sklonku října společně uspořádali událost nazvanou „Po konci historie“ (*After the End of History*). Jako její součástí bylo na webových stránkách Rhizome zveřejněno několik textů, které mají povahu generačních výzev či pamfletů. Když jsem v minulých týdnech těkal mezi zdroji explicitně věnovanými performativitě v umění i mimo něj a nahodilou směsicí textů, s jejichž pomocí jsem se chtěl nějak vyrovnat s „koncem světa, jak jsme jej znali“,^[7] setkal jsem se v jednom z nich s postřehem odpovídajícím mé pracovní hypotéze – že aktuální krize je tak intenzivní také proto, že isme

ji vlastně už velmi dlouho vyhlíželi. Zhruba v polovině textu nazvaného s ironickou vážností „Budte pozdraveny, drahé děti!“ (*Salutations, Fellow Kids!*) nacházíme výčet traumatických událostí jednadvacátého století, počínaje teroristickým útokem 11. září 2001, přes kolaps spekulativního bankovníctví, který se přelil do ekonomické krize s globálními důsledky, až po vzestup bílého supremacismu po amerických volbách, jež do prezidentského úřadu v roce 2016 vnesly Donalda Trumpa. „Všechny tyto události,“ pokračují autorky či autoři skrytí za přezdívkami C. Pyo a Vil,

„byly jistě každá svým způsobem hrozná, co ale skutečně drtí naši kolektivní důvěru ve stávající systém, je nevyslovené, nicméně velmi přítomné přesvědčení, zejména mezi ‚zoomery‘, že to nejhorší teprve přijde. [...] Globální vzestup rasistického populismu, stále více odcizující a dystopické metody kontroly ze strany pracovních sil, všudypřítomný dohled postavený na nástrojích ze Silicon Valley, a samozřejmě také existenciální hrozba ekologické krize, to všechno jsou velmi skutečné a často citované příklady toho, nač se psychicky připravujeme. Když to podáme stručně – zoomeri vědí, že příštích dvacet pět let to bude drsné.“^[8]

Tento temný obraz jen na první pohled odporuje závěrům, které o generaci Z na konci textu zaměřeného na uživatelky a uživatele TikToku o rok dříve učinil Citarella:

„Jejich memetické aktivity jsou většinou nesmyslné, ale odráží tak nesmyslnost většiny aktivit v současné společnosti. Politická akce selhala. Masové protesty selhaly. Dokonce kapitalismus selhal. A přesto dál jako zombie pochodujeme za únavného rytmu neoliberalní šetrnosti (*austerity*). Mladší generace dnes napodobuje zombie formy herních avatarů, aby se tak vysmívala světu, v němž jim není přiznána žádná autonomie a jsou pod kontrolou vnějších sil. Mladí lidé čelí budoucnosti, která se dala do pohybu už před lety – brzo zdědí ekonomiku horší, než jakou měla kterákoli předchozí americká generace. Zatímco mileniálové horlivě tweetují o stresu ze studentských půjček a nejistotě života na volné noze, Gen Z tiktokuje v radostném nihilismu – pohrdající společností, v níž odhodlanost na sobě pracovat a představy o vzestupu společenským žebříkem dávno zkolabovaly.“^[9]

Citované texty nabízí dva pohledy na generaci Z, vychází každý z jiného místa, ale nakonec ukazují na stejný problém. V obou rezonuje důvěrně známý tropus „ztracené generace“, který se v posledním půlstoletí v různých variantách opakuje, počínaje defetistickým punkovým heslem „No Future“. V polovině 70. let minulého století byla ztráta budoucnosti, respektive ztráta (víry ve smysluplnost) horizontu, který před sebe kladla průmyslová modernita, spojená s hospodářskou recesí, jež začala proměňovat západní metropole v čele s New Yorkem v kulisy hodné dystopických filmů. Od té doby snad

^[10] Viz také v poznámce č. 7 zmíněnou skladbu R. E. M., jejíž text odráží rozčarování z cynického období konce studené války.

^[11] K sémantické variabilitě pojmu performance v anglofonním diskurzu, kde performance zahrnuje jednak odžívání/předvádění kulturního kódu (*patterned behaviour*), jednak demonstrování nějaké dovednosti (*the display of skill*) a nakonec výkon poměřovaný na nějaké škále (*keeping up the standard*), viz Marvin Carlson. *Performance. A Critical Introduction*. 3. vydání. London – New York: Routledge, 2018 [1. vyd. 1996], s. 14–15.

^[12] Spojení „performativní obrát“ zde dávám poněkud odlišný význam, než jaký mu běžně přisuzujeme v teorii vědy, kdy zachycuje zesílený důraz na performativitu, vtělenost a situovanost vědění. Chápu jej jednoduše jako „obrat k výkonnosti“ doprovázející přechod k post-industriální fázi kapitalismu, obrát, v němž se „výkon“ posouvá na úroveň individuální charakteristiky pracovníka a souvisí s komplexním souborem nejen jeho dovedností a schopností, ale také motivací, tužeb či afektů.

^[13] Z opačné strany formuluje podobný postřeh Hito Steyerl: „Umělců je čím dál víc a pracují za podmínek, jež úzce souvisí s obecnými trendy ve společnosti. Často totiž fungují na volné noze a ocitají se v podobné situaci jako mnoho dalších profesí. Je zajímavé se zabývat otázkou umělecké práce už proto, že představa umělce jako výjimečné, ze společnosti vydělené osoby již neodpovídá realitě. Pokud mluvíme o umělecké práci, hovoříme zároveň o mnohem větším segmentu společnosti.“ Cituji z knihy rozhovorů zaměřených na povahu umělecké práce, viz Barbora Kleinhamplová – Tereza Stejskalová (eds.). *Kdo je to umělec?*. Praha: Akademie výtvarných umění, 2014, s. 11. Dostupné z: https://www.academia.edu/11886846/KDO_JE_TO_UM%4%9ALEC.

každá generace mohla sama sebe považovat z nějakého důvodu ztracenou.^[10] Už nikdy se nepodařilo obnovit étos důvěry v to, co by mělo přijít – jako poslední se do řady postavili ti, kdo dospívali v letech finanční krize, a hned po nich generace školáků organizujících v pátky stávky za budoucnost planety, bez níž je jejich budoucnost v lepším případě jen špatným vtipem, v horším případě klimatickou noční můrou. Znova a znova a pokaždé trochu jinak pocítované ztráty budoucnosti byly doprovázeny, a zřejmě také do značné míry podmíněny, proměnou industriální modernity směrem k post-industriálním společnostem. Pro tyto společnosti charakteristický důraz na individuální *performanci* (ve smyslu výkonnosti, ale také schopnosti tuto výkonnost nějak předvést^[11]) se objevuje společně s nástupem nových druhů organizace práce a managementu (post-fordismus) a také společně s nástupem počítačů jako dominantní technologie prostupující všemi vrstvami společenského života a všemi oblastmi lidské činnosti.

TANCUJ, TANCUJ, VYKRŮCAJ. UMĚLCI JAKO AVANTGARDA PREKARIÁTU

Jedním z důsledků „performativního obrátu“,^[12] který od počátku 70. let doprovází posun k post-industriální situaci, je zcela nové postavení umělců (či obecně „kreativců“) ve společnosti. Znova a znova je nacházíme v pozici avantgardy – předvoje, který však již nepředznamenává formy výtvarné, nýbrž ty životní. Dematerializovaná tvorba konceptuálních umělců předznamenala směr, jakým se v následujících dekádách začala ubírat celá odvětví ekonomiky. Postava umělce-nomáda, reprezentovaná v 80. letech osobnostmi jako Francesco Clemente nebo Martin Kippenberger, se stala předobrazem *expatů* následujících nadnárodních korporací do „exotických zemí“ jihovýchodní Asie a bývalého sovětského bloku. V nultých letech se pak ustavila konceptuální vazba mezi umělci a prekariátem, založená na některých shodných rysech pracovní i životní praxe (práce beze smluv, nejistota příjmu, absence sociálního zabezpečení...). Na první pohled se spojení životní praxe umělců a prekariátu (vnímaného především jako levná, strukturálně znevýhodněná pracovní síla) jeví jako trochu přitažené za vlasy. Smysl začne dávat tehdy, kdy si připustíme, že fenomén prekarizace se v pozdním kapitalismu nedotýká jen migrantů či osob s nízkým vzděláním, ale drtivé většiny pracovního trhu. Úvahy formulované ve vztahu ke kreativním odvětvím a umělecké praxi v užším slova smyslu s tímto vědomím nabývají obecnější platnosti.^[13]

„Jak popsat změny odehrávající se dnes v našich společnostech a našich životech? Podle některých jsme se zabydleli v post-industriální situaci – co to ale znamená? Jedna věc se zdá být jistá: poté, co manuální práce zmizela

Jan Verwoert, „Exhaustion and Exuberance: ways to Defy Pressure to Perform“ [online]. *Why Is Everybody Being So Nice*. Amsterdam: De Appel, 2008 [cit. 25. 4. 2020]. Dostupné z: <http://whyiseverybodybeingsonice.deappel.nl/concrete/index.php/chapters/exhaustion-exuberance/ways-defy-pressure-perform> [pův. vyd. in *Dot Dot Dot*. 2008, roč. 15; upravená verze textu byla publikována o rok později v tematickém čísle časopisu *Open* zaměřeném na „prekarizované existence“: Jan Verwoert. „I Can, I Can't, Who Cares“. *Open*. 2009, č. 17, s. 40–47].

[15] Tamtéž.

[16] Silvio Lorusso. „What Is the Entreprenariat?“. [online]. *Institute of Network Cultures*. 27. 11. 2016 [cit. 20. 4. 2020]. Dostupné z: <https://networkcultures.org/entreprenariat/what-is-the-entreprenariat/>.

[17] Brad Troemel. „Athletic Aesthetics“ [online]. *The New Inquiry*. 10. 5. 2013 [cit. 6. 4. 2020]. Dostupné z: <https://thenewinquiry.com/athletic-aesthetics/>.

že života větší mírou v zapadlém světě, vstoupili jsme do kultury, v níž už nejen pracujeme, ale performujeme. Musíme předvádět výkon, protože to je to, co se od nás očekává. Pokud se rozhodneme zajistit si své živobytí tím, že budeme dělat to, co chceme, vyžaduje se od nás, abychom si věci srovnali v hlavě a podávali výkon kdykoli a kdekoli. Jsi připravená? Ptám se tě a jsem si jistý, že jsi tak připravená, jak jen můžeš být, předvést, na co máš, ukázat, co v tobě je, dělat všechno možné a být neustále v pohybu.“^[14]

Takto v roce 2009 načrtl Jan Verwoert s esejistickou lehkostí sobě vlastní obraz „kreativních typů – lidí, co si své práce vynalézají tak, že objevují a vykořisťují své vlastní nadání k tomu, aby předváděli malé umělecké a intelektuální zázraky na každodenní bázi“. Tyto „kreativce“ zasazuje do obecnějšího rámce „kultury vysokého výkonu“ (*high-performance culture*), což je kultura vytvářená manažerskou třídou k tomu, aby se výkonnost firem zvyšovala tím, že se mezi zaměstnanci posiluje individuální nasazení a vzájemná soutěživost: „V kultuře vysokého výkonu jsme avantgardou, ale jsme také otroky své práce. Obsluhujeme zákazníky, kteří konzumují komunikaci a sociabilitu, kterou produkujeme.“^[15]

S tím, jak se řada povolání v oblasti služeb, technologií, komunikace a jinde stala „kreativní“, mohou se umělci považovat za avantgardu kreativního prekariátu, respektive „entreprenariátu“ (novotvar vniklý spojením slov podnikatel – *entrepreneur* – a prekariát), o kterém píše Silvio Lorusso. Spojení prekarizace s podnikavostí (podnikavou soutěživostí) akcentuje jeden důležitý moment – přítomnost jisté radosti či pocitu naplnění, který doprovází prekarizovanou práci: „[...] popis prekariátu by nebyl úplný, kdyby se nezmínil o upřímném entuziasmu, který má někdy až euforickou povahu, který se často vynořuje z ustavujících podmínek. Toto je příklad hnutí myslí, který je bytostně podnikatelský – je to dynamická energie, jež vyžaduje, aby se nejistota proměnila v pružnost, alespoň na úrovni percepce.“^[16]

Lorussova charakteristika entreprenariátu odráží hořkou zkušenost „kreativců“ z generace mileniálů. Stručnou charakteristiku vytoužené cesty k úspěchu představil již v roce 2013 v eseji „Atletická estetika“^[17] Brad Troemel, teoretik blízký newyorskému okruhu post-internetového umění, jehož součástí byl i Citarella. Hned v úvodu Troemel píše o „novém druhu hyperaktivních umělců, kteří zaplavili internet“, a zároveň od samotného začátku zdůrazňuje velkou roli publika, které tvůrčí proces dotváří aktivním lajkováním, komentováním a sdílením:

„Umělci používající sociální média posunuli pojem „práce“ od série izolovaných projektů ke konstantnímu vysílání vlastní umělecké identity, rozpoznatelné, jedinečné značky. Jinak řečeno, čeho umělci dříve dosahovali vytvářením komodit, které existovaly nezávisle na nich,

^[18] *Tamtéž* (zvýraznil J. Z.). Citarellův text věnovaný generaci Z publikovaný o pět let později můžeme číst jako korektiv mladického nadšení mileniálů-kreativců, které zachycuje Troemel: „Produkování obrazů sebe sama jako úspěšných, i když šly věci ztuha, bylo naší variantou známého schématu „fake it 'til you make it“, které – žádné velké překvapení – pro drtivou většinou těch, co to zkusili, nefungovalo. Na každého úspěšného kreativního ředitele připadají tisíce stejně starých prekarizovaných freelance-rů.“ J. Citarella. „Welcome to TikTok“.

^[19] Alexandra Pirici. „Performance as Conjuring. Artist Statement“. *Texte zur Kunst*. 2018, č. 110, s. 74–79. Citováno z nestránkované online verze, 7. 4. 2020: <https://www.textezurkunst.de/110/performance-conjuring/>.

^[20] Alexandra Pirici (1982) je choreografka a vizuální umělkyně rumunského původu. V roce 2013 reprezentovala svou zemi na Benátském bienále, zúčastnila se výstav jako Manifesta 10 (2014) nebo 9. Berlínského bienále (2016). Samostatné prezentace měla v institucích, jako je pařížské Centre Pompidou nebo newvorské New Museum.

^[21] A. Pirici. „Performance as Conjuring. Artist Statement“. (Citovanou pasáž Pirici převzala z knihy Anny Tsing *Friction: An Ethnography of Global Connections*. Princeton (NJ): Princeton University Press, 2008, s. 272).

^[22] *Tamtéž*.

^[23] *Tamtéž*.

nyní dosahují prostřednictvím nepřetržité sebe-komodifikace. Převrátil se tak mimo jiné tradiční recept, podle něhož musíte vytvořit nějaké umění, abyste mohli mít publikum. Dnešní umělci na internetu potřebují publikum, aby mohli tvořit umění.“^[18]

PERFORMANCE JAKO ČAROVÁNÍ. SEBE-KOMODIFIKACE A OD-VĚCNĚNÍ VĚCÍ

Nyní již jasně vidíme, jak kreativní, či přímo umělecké online aktivity, které Troemel, Citarella nebo Verwoert ve svých textech popisují, odpovídají obecnější povaze práce v digitálními technologiemi prostoupené „kultuře vysoké výkonnosti“. Zároveň také mají blízko k dnes tak rozšířenému startupovému modelu podnikání. Stejně jako ve financionalizované ekonomice, v níž se tento model prosadil, se vše soustředí kolem potenciálu. Je to ekonomika založená na výkonu (*performance*), ale také na schopnosti zaujmout, či spíše okouzlit. A pokud jde o tuto schopnost, rozdíly jdou stranou, na investiční instrumenty a produkty je nahlíženo stejně jako na lidské (a nelidské) producenty (*performery*). Podnikatelská praxe v tomto ohledu předběhla praxi uměleckou, čerpající v posledních letech svůj zájem o vitalismus nelidské či dokonce neživé přírody z teorií posthumanismu, spekulativního realismu nebo nového materialismu.

Vědomí tohoto stavu tvoří pozadí kritické úvahy Alexandry Pirici nazvané „Performance jako čarování“, kterou v roce 2018 publikoval magazín *Texte zur Kunst*.^[19] Jako východisko zde umělkyni, která je jednou z nejvýraznějších představitelk současného umění *performance*,^[20] posloužila pasáž textu filozofky Anny Tsing zaměřená na performativní logiku startupů: „Ve spekulativních podnicích je potřeba si zisk představit dříve, než je možné jej vytvořit; aby dokázala přilákat pozornost potenciálních investorů, musí být možnost ekonomického výkonu vyvolávána jako nějaký duch. Čím spektakulárnější je rituál vyvolávání, tím větší je šance pobláznit investory. [...] Dramatický výkon (*dramatic performance*) je prerekvizitou výkonu ekonomického.“^[21] Proti tomuto druhu čarování, proti „dramatickým výkonům“ podmíněným ekonomickým imperativem zisku staví Piriciová pozitivní vizi performativních praktik, jež mohou tvořit skutečnost, která je „vztahová, tvořená vazbami a překryvy, vrstvami a vlákny a kterou snad lze pomalu proměňovat směrem ke spravedlivějším koncům.“^[22] Pirici mluví o potřebě nových aliancí „mezi analogovým a digitálním, mezi živým a neživým, mezi objekty a subjekty, mezi individui a rozsáhlejšími agregáty.“^[23] Její kritika míří na nevyužitý potenciál *performance*, která si v posledních letech vydobyla bezprecedentně silné postavení v galerijních institucích a událostech typu bienále současného

Sven Lütticken, „An Arena in Which to Re-Enact“
In: Sven Lütticken (ed.). *Life, Once More: Forms of Reenactment in Contemporary Art*. Rotterdam: Witte de With, 2005, s. 21.

[25] B. Troemel, „Athletic Aesthetics“.

[26] „Jako herci ve spektaklu musíme působit dojmem autentických bytostí s jedinečnými pocity a jedinečnými činy; pořady s celebritami a soap opery ze skutečného života nicméně až příliš jasně ukazují neoriginální, repetitivní povahu performance: herci – my, potenciálně kdokoli – jsou asamblážemi, montážemi repetici. [...] V jednoduchosti můžeme říct, že veškeré etudy musí být repeticí jednoho svrchovaného hereckého čísla: zahrát sebe sama, abychom byli vidět, a získali tak nějakou směnnou hodnotu ve vztahu k dalším sebe-performerům – ať už jsou publikem televizní diváci, nebo potenciální zaměstnavatelé, na které bychom si chtěli vytvořit vazbu.“ S. Lütticken, „An Arena in Which to Re-Enact“, s. 19.

[27] Dietrich Diederichsen, „Animation, De-reification, and the New Charm of the Inanimate“. *e-flux journal* #36. 2012, s. 7. Dostupné z: http://worker01.e-flux.com/pdf/article_8954953.pdf.

[28] Hito Steyerl, „A Thing Like You and Me“. *e-flux journal* #15. 2010. Dostupné z: http://worker01.e-flux.com/pdf/article_134.pdf.

umění. Všímá si toho, že ti, kdo se zabývají „ekonomickou uměním“, potenciál performativity jako čarování (*conjuring*) dávno pochopili a mnohé ze zmíněných aliancí již běžně uvádějí do pohybu.

„Tiktokování“, jak o něm píše Citarella, tedy takový druh sociability, v němž uživatelky a uživatelé vědomě tvoří sebe sama jako asambláž lidského a nelidského v reálném čase, můžeme perspektivou textu Alexandry Pirici chápat jako masovou participativní performanci nesoucí atributy revolučního uměleckého díla, z jiného úhlu pohledu se jeví spíše jako nejnovější „upgrade“ spektaklu, v němž rozlišování mezi zábavou a prací ztratilo smysl. Ještě před nástupem sociálních sítí uvažoval Sven Lütticken o performanci (ve smyslu předvádění, demonstrování určité schopnosti) jako o „komoditě par excellence“.^[24] O necelých deset let později pak Troemel v souvislosti s „hyperaktivními umělci, kteří zaplavili internet“, psal o „permanentní sebe-komodifikaci“.^[25] Vazba mezi performancí jako „sebe-performancí“ a sebe-komodifikací se ustavila již v éře televize, především ve formátu „reality TV“, který se objevil počátkem 70. let v USA.^[26] Masová dostupnost počítačů a rychlého internetového připojení však tomuto spojení dala na začátku milénia úplně nový rozměr.

„Sebe-performance“, a to už nejen ve smyslu demonstrování nějakých konkrétních schopností, ale ve smyslu prostého předvádění se, či dokonce – a to vlastně nejčastěji – jen úplně prostého *bytí online*, každodenního sdílení myšlenek, emocí a tužeb, ale také historie vyhledávání, polohy, kontaktů atd., se stala ústředním způsobem lidské práce. V kapitalistickém způsobu produkce jsou výsledkem práce produkty, jež lidé nevnímají jako něco vlastního, ale zcela odděleného – věci. Kritická teorie tento proces označila jako *zvěčnění*. S tím, jak jsou v pozdním kapitalismu, v době „permanentní sebe-komodifikace“, samy pracovnice a pracovníci transformováni na produkty, vystupuje podle Dietricha Diederichsena do popředí nový fenomén, a to *od-věcnění*: „Produkt získal plnost bytí s tím, jak byl sám pracovník transformován na produkt. To produkt je nyní lidský, živý, biologický, sexuální a emocionální. Dělník je objektem své vlastní subjektivační práce, která nesměřuje k ničemu jinému než k vlastnímu Já, které samo není ničím jiným než produktem.“^[27]

K jakým důsledkům může dospět myšlenka, že se stáváme produkty, věcmi? Myslím, že to byla eseje Hito Steyerl „Věc jako ty a já“^[28], která mě poprvé přiměla si tuto otázku vůbec položit. Steyerl na první pohled zvláštní propozici, že bychom se mohli (chtít) stát věcí, rozvíjí nejprve odvoláním na praxi tehdy čerstvě zformovaného kolektivu Forensic Architecture, v níž jsou věci povolávány do role svědků v procesech zabývajících se porušováním lidských práv. Objekty, od kterých se očekává, že řeknou úplně všechno, stejně jako lidé při výslechu, přitom vypovídají nejen skrze šrámy, které již utřily, ale jsou

[29] Tamtéž, s. 4.

[30] Tamtéž, s. 5.

[31] Jedním z monumentálních příkladů takového umělecké praxe byl projekt Pierra Huyghe *After Alive Ahead* (2017). Autor využil (radikálně dotvořenou) kulisu nepoužívaného zimního stadionu na okraji Münsteru k vytvoření vize post-urbánního ekosystému, či přesněji „bio-technického“ systému, v němž se fragmenty živé přírody setkávaly s více či méně sofistikovaným, technikou determinovaným prostředím, od roboticky ovládaných střešních průduchů až po augmentovanou realitu. Více viz *Skulptur Projekte Archiv* [online]. 2017 [cit. 2. 12. 2020]. Dostupné z: <https://www.skulptur-projekte-archiv.de/en-us/2017/projects/186/>.

dále „mučeny“: „Věci musí být často zničeny, ponořeny do kyseliny, rozřezány nebo rozmontovány, aby mohly vypovědět celý svůj příběh.“^[29] Paralela věcí jako poněkud neochotných svědků, jimž je potřeba „rozvázat jazyk“, a jejich lidských protějšků zadržovaných a vyslychaných ve vězeňských zařízeních se zvláštním režimem, která začala vznikat v rámci „boje proti terorismu“ a kterou tady Steyerl naznačuje, je zjevná.

Pohled na věci jako (u)trápené „aktanty“, jakkoli má silné politické konotace a vypovídá o naší současnosti více, než je příjemné si připustit, není nutně tím, se kterým bychom se chtěli (rádi) ztotožnit. Prostor pro více empatickou identifikaci s věcmi se otevírá v závěru eseje, kde Steyerl vychází z úvah Waltera Benjamina. Povaha komoditního fetišu, která Benjamina zajímala v souvislosti s uměním surrealismu, způsob, jakým se ve věcech protíná hmota, afekty a touhy, tvoří základ pro jiný druh participace: „Věci nejsou nikdy jen netečné objekty, pasivní položky nebo prázdné skořápky, ale jsou plné tenzí, sil, skrytých tlaků, sevřených v procesu trvalé směny. Zatímco takový názor se přibližuje magickému myšlení, podle kterého jsou věci nositeli nadpřirozených sil, je to také klasicky materialistický postoj. Komodita totiž také není chápána prostě jen jako objekt, ale jako kondenzace sociálních sil.“^[30] Pokud tyto myšlenky vztáhneme k realitě počátku jednadvacátého století, kdy se jádro ekonomických aktivit přesunulo od produkce komodit-věcí k sebe-komodifikaci poháněné afekty a touhami, není již tak složité začít uvažovat o sobě jako věcech, o odcizených produktech ekonomiky služeb, které v návalu dříve nepoznané „mezidruhové“ empatie překvapivě zjišťují, kolik života se skrývá ve „věcech“, ať už jsou to „chytré“ telefony, nebo jen „vibrující hmota“ odsouzená dualismem karteziánského myšlení na dlouhá staletí k pasivitě.

POSTUHUMÁNNÍ PERFORMATIVITA. APOŠTOLKY NELIDSKÉHO

Ve zpětném pohledu se jeví jako naprosto pochopitelné, že se v letech následujících po publikování eseje „Věc jako ty a já“ začala v umění zvedat vlna zájmu o (spolu)práci s „anonymními materiály“, ale také živými ne-lidskými aktéry, rostlinami, živočichy nebo celými menšími či většími ekosystémy.^[31] Pokusit se zde nějak přehledně přiblížit tuto oblast dění v umění poslední dekády by vydalo na samostatnou studii, pro naše účely bude vhodné připomenout alespoň výstavní projekt *Spekulace o anonymních materiálech* (*Speculations on Anonymous Materials*), jímž na sklonku roku 2013 kurátorka Kunsthalle Fridericianum Susanne Pfeffer stvrdila zájem současného umění o „ontologický obrat“ ve filozofii a antropologii, reprezentovaný filozofickými směry spekulativního realismu, nového materialismu či posthumanismu. Tento zájem se pak v nejprogresivnější linii současného umění nejprve

... vyvrácením této tendence, přitomne i ve zmíněných „Spekulacích“, bylo zřejmě 9. Berlínské bienále (2016) kurátované v roce 2016 DIS kolektivem.

[33] Ze zdrojů dostupných v českém prostředí viz např.: *Artalk Revue* č. 1 (dostupné z: <https://artalk.cz/category/artalk-revue/1zima-2018tezba/>), projekt *Frontiers of Solitude* a s ním související průběžně aktualizovaný blog (dostupné z: <https://frontiers-of-solitude.org/>), nebo speciální program TV Artyčok Umění antropocénu (dostupné z: <https://artycok.tv/43396/umeni-antropocenu>).

[34] Thom Bettridge. „Susanne Pfeffer: How Art's Posthuman Turn Began in Kassel“ [online]. *032c*. 16. 1. 2016 [cit. 8. 4. 2020]. Dostupné z: <https://032c.com/how-arts-post-human-turn-began-in-kassel/>.

[35] *Tamtéž*.

[36] Jon McKenzie. *Perfrom or Else. From Discipline to Performance*. Lodon – New York: Routledge, 2001, s. 11–12 a pak dále kapitola 3.

[37] *Tamtéž*, s. 8.

docasne spoj s techno-optimismem,^[32] aby se následně, pod silicim tlakem vědomí environmentální krize přiklonil k de-kolonialisticky a ekologicky orientovaným proudům myšlení usilujícím o vykročení za myšlenkový rámeček antropocénu.^[33]

Na začátku roku 2016 vyšel v online verzi magazínu *032c* rozhovor se Susanne Pfeffer, ohlížející se za sérii výstav, jež „zahájily obrat umění k posthumanismu“.^[34] Rozhovor byl publikován krátce poté, co byla Pfeffer anoncována jako kurátorka německého pavilonu na 57. benátském bienále (2017), a ohlížel se především za trojici výstav, jež uspořádala v kasselské Kunsthalle Fridericianum – kromě již zmíněných *Spekulací o anonymních materiálech* to byly ještě výstavy *Příroda po přírodě (Nature After Nature, 2014)* a *Nelidské (Inhuman, 2015)*. V pro nás zajímavé části rozhovoru Pfeffer mluví o něčem zdánlivě banálním – o značkových nealkoholických nápojích:

„V těchto objektech je vtělena určitá lidskost. Systém etiky. Tyto tekutiny a substance jsou navrženy tak, aby optimalizovaly tělo. Nemůžeme si totiž dovolit, aby tělo bylo slabé, tučné nebo unavené. Toto se stalo předmětem výstavy *Nelidské*: způsob, jakým můžete konstruovat vlastní tělo. Jak se zabýváme tělem, když je tělo materiál? Máme tu například pocity viny spojené s onemocněním. Když jste dnes nemocní, je to vaše vina. Je to hrozné. Celé tělo bylo transformováno výhradně na kapitál. Jsem-li v práci unavená, je to moje vina, protože pracuju příliš mnoho. Vždy se můžete cítit provinile. A toto je součást kapitalistického systému. Bojíte se, že onemocníte, že nebudete fungovat.“^[35]

Za povšimnutí zde stojí dvě věci. Jednak způsob, jakým Pfeffer uvažuje o nealkoholických nápojích a jejich designovaných obalech, s nimiž jsme se mohli v různých podobách setkat ve všech třech zmíněných výstavách. Tekutiny-produkty neobsahují jen barviva, cukr a kofein, ale – jako správné komoditní fetiše – také hodnoty, postoje a touhy (dokonce snad i nějaký systém etiky). Co je podstatné: ony ty „lidské“ propriety nejen reprezentují, ale přímo je „ztělesňují“ či materializují. Namísto vertikálního vztahu mezi lidskými subjekty a ne-lidskými objekty se zde otevírá prostor pro horizontální vztah různých „věcí“, různých „těl“, různých „materiálů“. Způsob, jakým Pfeffer mluví o těle jako materiálu, na který je pohlíženo kritériem výkonnosti, odpovídá nápadně tomu, co Jon McKenzie na sklonku milénia popisoval jako technologickou performance (či zkráceně „techno-performance“).^[36] Technologickou performance McKenzie odlišuje od „kulturní performance“, již stručně výstižně charakterizuje jako „vtělené předvádění kulturních sil“, a dále od „organizační performance“, tedy manažerského chápání performance jako něčeho, co lze studovat, vyhodnocovat a řídit směrem ke stále vyšší efektivitě.^[37] Všechny tyto oblasti se nicméně snaží sledovat

[38] Karen Barad. „Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter“.

Signs: Journal of Women in Culture and Society. 2003, roč. 28, č. 3, s. 823.

[39] *Tamtéž*, s. 808–810.

[40] *Tamtéž*, s. 805.

[41] Jane Bennett. „Síla věcí“. In: Václav Janoščik – Lukáš Likavčan – Jiří Růžička (eds.). *Mysl v terénu*. Přeložila Kateřina Bártová et al. Praha: AVU, 2018, s. 121.

ve vzájemných souvislostech, aby ukázal, jak se *performance* (v trojím významu působivosti, efektivity a výkonnosti) stává ústředním konceptem naší současnosti. Dnes se ale tyto tři režimy *performance* začínají hroutit do sebe a přestává být nutné nebo smysluplné mezi nimi odlišovat. Na svá těla můžeme bez problémů nahlížet jako na věci – asambláže živé a neživé hmoty, které získávají význam skrze základní schopnost „přijmout výzvu“, podat výkon (tělo nesmí být nemocné, pokažené, rozbité). Z věcí, nadaných nečekanou mírou lidskosti, se mezitím stali čilí kulturní performeři – jsou plně významů, afektů a tužeb.

Rozvolnění binární distinkce mezi lidským a nelidským je východiskem posthumanistického myšlení, které se zdá být tak inspirativní v současném umění. Karen Barad performativitu chápe jako „opakovanou intra-aktivitu světa“^[38], v níž všechna, nejen lidská těla získávají svou závažnost, svůj význam. Performativita se v jejím pojetí neomezuje na utváření subjektů, respektive lidských těl, ale zahrnuje utváření všech těl, lidských i *nelidských*.^[39] Barad se opírá o poznatky kvantové fyziky, jež umožňují problematizovat exkluzivní pozici subjektu a jazyka v tvorbě poznání. Kritizuje „asymetrickou víru, že máme lepší přístup k reprezentacím než k věcem“, která je sice historicky ukotvená, nemá ale podle ní žádnou logickou nezbytnost.^[40] Z mírně odlišné perspektivy se pak na „sílu věcí“ zaměřuje představitelka nového materialismu Jane Bennett, která fyzikou inspirovaný posthumanismus Karen Barad doplňuje o přístupněji artikulovanou ekologickou notu. Vertikálně strukturovaný karteziánský dualismus Bennett odsouvá stranou jednoduše posunem od biologického k „evolučnímu“ chápání lidského těla. V této nové perspektivě vidíme, že naše schopnosti jsou výsledkem chemických a biologických procesů, evolučně dosažených mechanismů látkové výměny, tvorby tkání z látek získávaných z vnějšího prostředí – nic z toho se neděje s nějakou intencionalitou, ale bez toho samoděčného pohybu hmoty by tu ani žádné intencionální jednání v tom humanistickém slova smyslu být nemohlo...

„Každý člověk je heterogenní směsí živoucí, nebezpečně živoucí hmoty. Pokud je samotná hmota plná života, znamená to nejen minimalizaci rozdílů mezi subjekty a objekty, ale i povýšení statusu materiality, kterou všechny věci sdílejí. Všechna tělesa se rázem stanou něčím víc než jen pouhými objekty. Síly věcí, které dokážou klást odpor a neustále rozmanitými způsoby jednat, se dočkají náhlého uvolnění. [...] Taková znovuzrozená pozornost vůči hmotě a jejím silám sice nevyřeší problém lidského vykořisťování nebo útlaku, ale může nás podnítit k větší vnímavosti pro míru, do jaké jsme všichni navzájem příbuzní a v jistém smyslu neoddělitelně propojení v husté síti vzájemných vztahů.“^[41]

^[42] Barad svou „performativní metafyziku“ shrnuje následovně: „Ve zkratce, vesmír je agenční intra-aktivita v procesu stávání se. Základními ontologickými jednotkami nejsou „věci“, ale fenomény – dynamické topologické rekonfigurace/propletence/vztahovosti/(re)artiklace. A základními sémantickými jednotkami nejsou ‚slova‘, ale materiálně-diskurzivní praktiky, skrze které se utváří ohraničení. Tento dynamismus je schopností jednat (*agency*). Schopnost jednat není vlastnost, ale trvalé rekonfigurování světa.“

Barad, „Posthumanist Performativity“, s. 518.

^[43] *High-speed* nebo *high-frequency trading* využívá rychlosti počítačových systémů a extrémních datových toků k uskutečňování algoritmicky determinovaných obchodů na burze.

^[44] *Press Release*. Tisková zpráva k výstavnímu projektu Anne Imhof, Faust (německý pavilon na 57. Benátském bienále, 13. května – 26. listopadu 2017, kurátorka Susanne Pfeffer) [online]. 2017 [cit. 2. 12. 2020]. Dostupné z: https://s3.amazonaws.com/contemporaryartgroup/files/documents_file_4914.pdf.

Poznaní miry, do jaké je vše živé i neživé na této planetě neoddelitelně propojeno v „husté síti vzájemných vztahů“, zakládá nárok na kritiku těch sil, které neustále vytěžují dnes již tolikrát dekonstruované kulturně podmíněné distinkce – kritiku kolonialismu, rasismu či extraktivismu. V textu Alexandry Pirici jsme viděli spojení tohoto nároku s možnostmi současné performance. Pirici volá po performanci, která by odpovídala „performativní metafyzice“ Karen Barad, po performanci soustředěné kolem „materiálně-diskurzivních praktik“ směřujících k „rekonfiguraci světa“.^[42] Toto je extrémně silný a působivý apel a v této vizi umění performance se Pirici setkává s těmi, kdo se o podobnou rekonfiguraci světa pokouší mimo prostředí galerií, ať už jsou to environmentální aktivisté, brokeri věnující se „vysokofrekvenčnímu obchodování“^[43] nebo „tiktokující“ zoomeři.

Mohli bychom se s touto pozitivní vizí ustavování aliancí lidských a nelidských těl za účelem dramatické performance schopné vykouzlit post-kapitalistickou budoucnost rozloučit, namísto toho se ale ještě jednou vrátíme k Susanne Pfeffer, respektive k textovému zarámování performance Anny Imhof nazvané *Faust*, která se v létě 2017 odehrávala v německém pavilonu v rámci 57. Benátského bienále. Vedle stejnojmenného katalogu byl k *Faustovi* vydán i balík tiskových materiálů, zahrnující kromě kurátorského textu a rozhovoru kurátorky s umělkyní také doprovodnou esej Juliane Rebentisch nazvanou „Temná hra“ (*Dark Play*).^[44] Tyto texty nám poslouží jako poslední příležitost k zasazení současné performance do společenských vztahů, zároveň v nich ovšem nevyhnutelně bude rezonovat rovněž teorie, kterou skrze své výstavní projekty pomáhala Pfeffer v diskurzu o současném umění etablovat.

„Esence kapitalismu spočívá v neomezené konzumaci a v destrukci těl,“ píše se v tiskové zprávě k půl roku trvající performanci *Faust*, zahrnující dnes již dobře rozpoznatelné prvky rukopisu Anne Imhof. Mladá, krásná, ale nedostupná těla performerek a performerů jsou na dosah, ale přesto nesmírně vzdálená divákům, ocitajícím se uvnitř představení, v mnohosti svého počtu, ale přesto sami, napojení stejně tak na živé pohyby a akce těl jako na svá mobilní zařízení, kterými pořizují a v reálném čase sdílejí obrazy viděného. Destrukce se zdá být nevyhnutelným důsledkem proměny těla v komoditu, je konečnou fází spotřeby, na kterou jsem se dosud, zaujat spíše fází sebe-performance jako produkce sebe sama jako zboží, nezaměřoval.

„Post-gender, individualizované, zvláštní, a přitom stereotypní: takové jsou lidské postavy hrané performery. Individuální pohyby a gesta jsou v kontrastu s uniformním tokem pohybů – řízených dálkově prostřednictvím textových zpráv – připomínajících společenské konvence, zvnitřněné, aniž

[45] Tamtéž.

[46] Juliane Rebentisch. *Dark Play: Anne Imhof's Abstractions* [online]. 2017 [cit. 2. 12. 2020]. Dostupné z: https://s3.amazonaws.com/contemporaryartgroup/files/documents_file_4914.pdf (v PDF je samostatně stránkovaná esej umístěna na stranách 18–24).

by byly podrobeny reflexi. Disciplinovaná a křehká těla se jeví jako materiál prostoupený neviditelnými strukturami moci. Jsou to subjekty, které se zdají konstantně vzdorovat vlastnímu zvěčňování. Mediální reprezentace je těmto biotechnologickým tělům zcela vlastní. Performerši jsou si moc dobře vědomi toho, že jejich gesta nejsou sama o sobě cílem, ale existují pouze jako čistá medialita. Zdají se být navěky na hraně proměny sebe sama v obrazy připravené ke konzumaci; aspirují na to, aby se stali obrazy, digitálními komoditami. V éře, charakterizované extrémní mírou mediovanosti, obrazy, daleky toho, aby ji pouze zobrazovaly, realitu vytváří.^[45]

V kulisách benátských Giardini se nám zřetelně vrací leitmotiv Hito Steyerl „Věc jako ty a já“. Na první pohled tato pasáž působí dost pesimisticky, ale při podrobnějším pohledu zahlédneme nám nyní již dobře známý motiv věci (v tomto případě komodit-obrazů) nadaných schopností jednat. Lidská těla performerů zabydlující světy Anne Imhof zneklidňují tím, jak dokonale ztělesňují cukavé přepínání mezi inertností a kompulzivní akčností, typické pro všechny z nás: kapitalistické zombie-subjekty-komodity. Ovšem fakt, že jsou tato těla zároveň přítomna jako obrazy (neustále produkováné a sdílené přes sociální sítě diváky), je zároveň zdrojem jejich transgresivní síly, která vede Pfeffer (předpokládanou autorku tiskové zprávy) až k závěrečnému přirovnání k okupaci, k obsazení prostoru národního pavilonu, který, byť je autonomním prostorem umění, je zároveň zhmotněnou reprezentací státu.

Vztahu performerů a diváků v performancích Anne Imhof se v eseji „Temná hra“ dotýká také Juliane Rebentisch. Zdůrazňuje, že v situacích, které autorka vytváří, se diváci sice nevyhnutelně stávají *účastníky*, kteří „už jen svou přítomností a pohybem v prostoru, latentně ovlivňují jejich průběh“, rozhodně se ale nejedná o nějaké participativní dílo. „Tady se neustavuje žádné společenství,“ prohlašuje kategoricky Rebentisch. Diváci proti performerům nestojí jako „publikum“, ale jako soubor jednotlivců, jako „roztroušená masa“, která podle ní nikdy nemůže mít politickou sílu „veřejnosti“.^[46] S tím, co jsme se při sledování performativních schopností věci a dalších anonymních materiálů dozvěděli, bychom ale snad mohli s Rebentisch trochu polemizovat. Prostor pro vznik společenství se v performancích Anne Imhof otevírá tam, kde diváci mohou participovat na tihnutí k tomu „stát se obrazy, digitálními komoditami“. Co se tady ukazuje v možném okamžiku zrodu, je společenství věci, které se na sebe dívají lidskýma očima a v prostoru navzájem cítí svá lidská těla, ale nemají již potřebu přikládat jim v cestě za svou emancipací větší důležitost, než jakou si přiznávají navzájem.

Artalk Revue. 2018, č. 1. Dostupné z: <https://artalk.cz/category/artalk-revue/1zima-2018tezba/>.

Barad, Karen. „Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter“. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*. 2003, roč. 28, č. 3, s. 801–831.

Bennett, Jane. „Síla věci“. Přeložila Kateřina Bártová et al. In: Václav Janoščík – Lukáš Likavčan – Jiří Růžička (eds.). *Mysl v terénu*. Praha: AVU, 2018, s. 109–128.

Bettridge, Thom. „Susanne Pfeffer: How Art's Posthuman Turn Began in Kassel“ [online]. *O32c*. 16. 1. 2016 [cit. 8. 4. 2020]. Dostupné z: <https://032c.com/how-arts-post-human-turn-began-in-kassel/>.

Carlson, Marvin. *Performance. A Critical Introduction*. 3. vydání. London – New York: Routledge, 2018 [1996].

Citarella, Joshua. *Politigram & the Post-Left. Short version* [online]. 2018 [cit. 6. 4. 2020], s. 5. Dostupné z: http://joshuacitarella.com/_pdf/Politigram_Post-left_2018_short.pdf.

–. „Welcome to TikTok, the Wildly Popular Video App Where Gen Z Makes the Rules“ [online]. *Artsy*. 3. 12. 2018 [cit. 6. 4. 2020]. Dostupné z: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-tiktok-wildly-popular-video-app-gen-rules>.

Diederichsen, Dietrich. „Animation, De-reification and the New Charm of the Inanimate“. *e-flux journal* #36. 2012, s. 7. Dostupné z: http://worker01.e-flux.com/pdf/article_8954953.pdf.

Frontiers of Solitude [online]. 2016 [cit. 2. 12. 2020]. Dostupné z: <https://frontiers-of-solitude.org/>.

Kleinhamplová, Barbora – Stejskalová, Tereza (eds.). *Kdo je to umělec?*. Praha: Akademie výtvarných umění, 2014.

Lorusso, Silvio. „What is the Entreprenariat?“. [online]. *Institute of Network Cultures*. 27. 11. 2016 [cit. 20. 4. 2020]. Dostupné z: <https://networkcultures.org/entreprenariat/what-is-the-entreprenariat/>.

Lütticken, Sven. „An Arena in Which to Re-Enact“. In: Kolektiv autorů. *Life, Once More: Forms of Reenactment in Contemporary Art*. Rotterdam: Witte de With, 2005, s. 15–60.

McKenzie, Jon. *Perfrom or Else. From Discipline to Performance*. Lodon – New York: Routledge, 2001.

Mrva, Josef. „Internetové memy jako decentralizovaná propaganda“. In: Kolektiv autorů. *Post Fake Turn*. Brno: Vysoké učení technické – Fakulta výtvarných umění, 2017, s. 90–109.

Pirici, Alexandra. „Performance as Conjuring. Artist Statement“. *Texte zur Kunst*. 2018, č. 110, s. 74–79.

Press Release. Tisková zpráva k výstavnímu projektu Anne Imhof, Faust (německý pavilon na 57. Benátském bienále, 13. května – 26. listopadu 2017, kurátorka Susanne Pfeffer) [online]. 2017 [cit. 2. 12. 2020], s. 3–4. Dostupné z: https://s3.amazonaws.com/contemporaryartgroup/files/documents_file_4914.pdf.

Pyo, C. – Vil. „Salutations, Fellow Kids!“ [online]. *Rhizome*. 4. 10. 2019 [cit. 6. 4. 2020]. Dostupné z: <https://rhizome.org/editorial/2019/oct/04/salutations-fellow-kids/>.

Rebentisch, Juliane. *Dark Play: Anne Imhof's Abstractions* [online]. 2017 [cit. 2. 12. 2020]. Dostupné z: https://s3.amazonaws.com/contemporaryartgroup/files/documents_file_4914.pdf (v PDF je samostatně stránkovaná esej umístěna na stranách 18–24).

Skulptur Projekte Archiv [online]. 2017 [cit. 2. 12. 2020]. Dostupné z: <https://www.skulptur-projekte-archiv.de/en-us/2017/projects/186/>.

Steyerl, Hito. „A Thing Like You and Me“. *e-flux journal* #15. 2010. Dostupné z: http://worker01.e-flux.com/pdf/article_134.pdf.

„TikTok“ [online]. *Wikipedia: The Free Encyclopaedia*. 1. 12. 2020 [cit. 2. 12. 2020]. Dostupné z: <https://en.wikipedia.org/wiki/TikTok#Trends>.

Troemel, Brad. „Athletic Aesthetics“ [online]. *The New Inquiry*. 10. 5. 2013 [cit. 6. 4. 2020]. Dostupné z: <https://thenewinquiry.com/athletic-aesthetics/>.

„Umění antropocénu“ [online]. *TV Artyčok*. [Cit. 2. 12. 2020]. Dostupné z: <https://artycok.tv/43396/umeni-antropocenu>.

Verwoert, Jan. „Exhaustion and Exuberance: Ways to Defy Pressure to Perform“ [online]. *Why Is Everybody Being So Nice*. Amsterdam: De Appel, 2008 [cit. 25. 4. 2020]. Dostupné z: <http://whyiseverybodybeingsonice.deappel.nl/concrete/index.php/chapters/exhaustion-exuberance/ways-defy-pressure-perform> (pův. vyd. in *Dot Dot Dot*. 2008, roč. 15; upravená verze: Jan Verwoert. „I Can, I Can't, Who Cares“. *Open*. 2009, č. 17, s. 40–47).

Veselý, Karel. „Nastává konec světa, jak ho známe... ale mně je fajn“ [online]. *A2larm*. 19. 3. 2020 [cit. 6. 4. 2020]. Dostupné z: <https://a2larm.cz/2020/03/nastava-konec-sveta-jak-ho-zname-ale-mne-je-fajn/>.