

PARADIGMOU SÚČASNÉHO UMENIA JE NEAUTENTICITA

RÓBERT KARUL, Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV, Bratislava, SR

KARUL, R.: Non-Authenticity: The Paradigm of Contemporary Art
FILOZOFIA 70, 2015, No. 9, pp. 736-747

Nathalie Heinich distinguishes a mutation in the history of art, which appeared due the development of contemporary art. Analyzing a contemporary work of art she finds the non-authenticity to be its essential quality. It is this quality that makes the contemporary work of art different from a modern one laying the claim to authenticity. Non-authenticity presents itself in the author's intention as untrustworthiness, cheat, insincerity, impersonality, giving up interiority etc.; in the relationship between the artist and his/her work then as breaking the continuity between the two.

Keywords: Contemporary art – Transgression – Non-Authenticity – Cheat – *fumiste* – Singularity

Francúzska mysliteľka Nathalie Heinich publikovala v roku 1999 v časopise *Le Débat* článok pod názvom „Aby sme skončili s hádkou o súčasnom umení“, ktorý sa stal medzičasom povestný. Ponúka v ňom návrh na upokojenie sváru o hodnote (a podstate) súčasného umenia, ktorý sa rozohrel medzi francúzskymi intelektuálmi v roku 1991, keď bolo publikované číslo časopisu *L'Esprit* o súčasnom umení. Jej návrh spočíval v myšlienke, že v dnešnom umení sa umelecké diela produkujú podľa troch odlišných paradigiem. Spory podľa nej vznikajú práve preto, že umelecké diela, ktoré vznikli podľa jednej paradigmy, sú často hodnotené – a odmietané – z pozície inej paradigmy. Stačilo by teda len posudzovať isté umelecké dielo v rámci tej paradigmy, podľa ktorej bolo vytvorené, a už by nedochádzalo k nedorozumeniam, z ktorých vyplýva odvrhnutie diela. Aby zdôraznila možnosť mierového spolunažívania rozmanitých paradigiem, nazýva ich žánrami. Ako v období klasického umenia koexistovali viac-menej neproblematicky žánre zátišia, žánrového výjavu a historického či bájneho výjavu, tak by dnes mohli a mali koexistovať heterogénne žánre dnešného umenia. Zmierujúci termín *žáner* Nathalie Heinich vo svojom neskoršom myslení opúšťa a prikláňa sa k termínu *paradigma* (hoci neopúšťa zmierujúci nárok), ktorý budeme preferovať aj my (Heinich 2014, 42)¹ s tým, že úplne

¹ V podkapitolách *Od žánru k paradigme, Od vedeckej paradigmy k umeleckej paradigme* aj v niekoľkých nasledujúcich (Heinich 2014, 42-54) venuje rovnomenným terminologickým posunom „od... k...“ pomerne veľa pozornosti. Dôležitým výsledkom jej zamyslenia je najmä to, že pojem umeleckej paradigmy umožňuje, aby viaceré heterogénne paradigmy koexistovali v rovnakom čase: „... perceptívna skúsenosť, o ktorú sa usiluje umenie, sa veľmi dobre znesie s pluralitou, a to pod podmienkou, že sa [táto skúsenosť] zakoreňuje v sociálnych prostrediach, ktoré sú rovnako pluralitné“ (Heinich 2014, 51); na rozdiel od pojmu vedeckej paradigmy (u Thomasa Kuhna), ktorá – až na prechodné obdobia vo

neprestaneme používať ani termín *žáner*.

Výhoda delenia na žánre či koexistujúce paradigmy nespočíva len v tom, že umožňuje dielo situovať v rámci jeho paradigmy, ale aj v tom, že až ono umožňuje rozdeliť diela v rámci *danej* paradigmy na vydarené a nevydarené (Heinich 1999a, 114-115).

Tri umenia dneška. V dnešnom umení podľa tohto článku existujú tri heterogénne paradigmy, ktoré určujú jeho tri heterogénne podstaty. Je to klasické umenie, moderné umenie a súčasné umenie.

Prvým žánrom je klasické umenie, ktoré sa vyznačuje akademickým zobrazením reálneho, rešpektovaním pravidiel vytvárajúcich kánon. Z „terajších“ veľkých umelcov je tomuto prístupu najbližšie Balthus. Okrem niekoľkých veľkých predstaviteľov tento prístup favorizujú najmä malé regionálne galérie, ktorých aspirácie sa vyčerpávajú práve ich regionálnosťou (Heinich 1999a, 108).

Druhým žánrom je moderné umenie, ktoré s klasickým umením spája používanie tradičných materiálov a postupov, ale na rozdiel od klasického umenia, obráteného k vonkajšej realite, vyjadruje vnútornosť umelca. Ide v ňom o osobný a subjektívny charakter videnia (vonkajšieho v impresionizme či vnútorného v surrealizme) (Heinich 1999a, 109). Vyjadrenie vnútornosti či subjektivity odkazuje temer tautologicky na požiadavku autenticity. Má ísť o autentické vyjadrenie autentickej subjektivity. Heinich medzi veľkých terajších modernistov radí Roberta Mattu, Luciena Freuda, Sama Szafrana či Ronalda Brooksa Kitaja. V prípade moderného umenia ide dnes o akúsi involúciu, o prehlbovanie už vytýčených ciest (Heinich 1999a, 110), prípadne o vynájdenie nových modernizmov, nič totiž nepresviedča nezvratne o tom, že prúdy vynájdené modernou boli vskutku všetky, ktoré moderna mohla vynájsť.

Tretím žánrom umenia dneška je súčasné umenie. Podľa Heinicha sa vyznačuje neautenticitou ako jednou z jeho hlavných vlastností. Aplikovanie princípu transgresie (čiže prekročenia, prekonania minulého, princípu, ktorý sa spája s podstatou umenia počnúc moderným umením) na hlavnú zložku moderného umenia, a to autenticitu, spôsobuje jeho podstatnú transmutáciu. Súčasnú umenie vo vlastnom zmysle slova by teda bolo len jedným zo žánrov umenia, ktoré sa dnes produkujú.

Neautenticita ako podstatný rys súčasného umenia je závislá od princípu transgresie. K transgresii sa radí ešte jeden rys, zrejme na rovnako hlbokú úroveň, a to osobitosť.²

vývoji – predpokladá dominanciu len jednej paradigmy, ale aj na rozdiel od Waltera Benjamina, ktorý v texte *Umelecké dielo v epoche svojej technickej reprodukovateľnosti* nenaznačuje, že by – teraz už v prípade umeleckej paradigmy (hoci on nepoužíva tento termín) – predpokladal prežívanie „paradigmy“ minulého, auratického umenia v epoche „paradigmy“ súčasného, reprodukovateľného umenia (pri súdobej umeleckej tvorbe). Heinich síce nepodáva pluralitu ako neodvolateľnú a v budúcnosti pripúšťa možnosť „definitívneho preklopenia modernej paradigmy do súčasnej paradigmy, ktorá sa potom stane so všeobecnou platnosťou „normálnym umením““ (Heinich 2014, 51), túto možnosť však naozaj len „pripúšťa“.

² Osobitosť (*singularité*) je hlavne svojskosť, zvláštnosť či novosť diela, ale v druhom slede aj jej pripísateľnosť individu, „osobnosť“. Transgresia sa „počíta“ len vtedy, ak ju vykoná isté identifikovateľné individuum.

Hoci teda súčasné umenie v hĺbke riadi transgresia a osobitosť, na „fenomenálnej“ úrovni sa manifestuje ako narušenie autenticity, ako neautenticita – tej sa budeme venovať predovšetkým, hoci budeme spomínať aj princípy pôsobiace za ňou. Sama transgresia je totiž príliš formálnou tendenciou či slepou silou a podstata umenia sa dotvorí až potom, ako sa zistí, na čo sa aplikovala. Priekopníkom súčasného umenia bol, samozrejme, Marcel Duchamp, a tým, kto – po istom čase zabudnutia na jeho inauguračný výkon – jeho akt *zopakoval nanovo*, Yves Klein.

Autenticita a podfuk. Súčasnú umenie, ako už bolo povedané, sa teda vyznačuje neautenticitou (Heinich 1999b, § 4³). Začnime preto tým, čo je podľa Heinicha autenticitou umeleckého diela.

Autenticita sa môže chápať na jednej strane ako kontinuita medzi umelcom (mysľou, telom) a dielom. Kontinuita neznamená, že tu nie sú sprostredkovania, ale tie, ktoré tu sú, sa považujú za nevyhnutné a súvisia s prirodzenosťou človeka, s jeho vteleným myslením: vnímanie, obrazotvornosť, myslenie, emocionalita, gestá, návyky – to všetko napájajúce sa na nástroje a ústiace do diela samého (Heinich 1999a, 109).

Autenticita na druhej strane znamená pripísať samému autorovi také kvality, ktoré z neho robia viac ako prostého výrobcu, robia z neho geniálneho či inšpirovaného tvorca. To znamená, že v jeho diele musíme požadovať prítomnosť troch veľkých kritérií umeleckej autenticity: vnútornosť, originalitu a univerzalitu,⁴ bez ktorých, zdá sa, neexistuje skutočná singularita, osobitosť, ale len bezvýznamná zvláštnosť (Heinich 1999b, § 7).

Začiatok modernity možno situovať do prvej polovice 19. storočia (ak ide o umeleckú aktivitu ako takú), ale počiatky jej akceptovania širšou verejnosťou zaznamenávame až v 20. storočí (Heinich 1999b, § 5). Prijatie paradigmy moderny verejnosťou nebolo ľahké a bolo paradoxné. Moderné umenie, ktoré je zámerne autentické, sa stretávalo s odmietaním, ktoré sa paradoxne zakladalo na obvineniach z podvodu zo strany umelcov, čiže z neautenticity ich zámeru. Odmietnutie diel ako neestetických či leďabolo vypracovaných sa prekrývalo s odmietnutím osobností ich tvorcov ako neúprimných, lenivcov, provokatérov, podvodníkov či mystifikátorov (*fumistes*)⁵ (Heinich 1999b, § 8).

³ Na neautenticitu ako výraz transgresie sa Heinich zameriava vo svojom článku *Súčasnú umenie a produkovanie neautentického*. V knihe *Trojaká hra súčasného umenia*, ako aj v práci *Paradigma súčasného umenia* skúma aj iné transgresie súvisiace so súčasným umením; snaha o neautenticitu sa nám však zdá pri *ontologickom* charakterizovaní súčasného diela najzávažnejšia (ostatné sú enumeratívne: estetické, etické, právne, politické...) (Heinich 2014, 55 a n.).

⁴ Univerzálnosť ako známku ozajstného umenia požadoval už Bergson: „Každé z nich [umeleckých diel] má svoju osobitosť (*singulier*), no ak nesie stopy génia, uznajú ho napokon všetci. Prečo ho uznajú? [...] Spoznáme to, myslím, podľa toho, že aj nás samých prinúti vyvinúť úsilie k úprimnému pohľadu. Úprimnosť [umelca] sa prenáša aj na iných. [...] Čím väčšie dielo, čím hlbšia zachytená pravda, tým väčší účinok možno čakať, no tým väčší bude mať účinok sklon k všeobecnej (*universel*) platnosti“ (Bergson 1966, 108).

⁵ Od *fumer*, dymiť; hlavný význam slova *fumiste* je peciar, kachliar, hovorovo je to figliar, tárar, nespoľahlivý človek, ten, kto zahmlieva.

Na to, že moderné umenie je podfuk, sa snažili poukázať v čase jeho vzniku niektorí aktéri... podfukom. Najznámejším podfukom je vystavenie obrazu *A slnko ide spať nad Jadranom* od J.-R. Boronaliho v Salóne nezávislých v roku 1910. Obraz, na prvý pohľad patriaci k impresionistickej estetike, zobrazoval zapadajúce slnko nad morom. No tvorcom nebol inšpirovaný umelec (slovo „inšpirovaný“ znamená od čias Platónovho *Iona* človeka, ktorý je viac než človek, je to ten, ktorým práve prechádza niečo božské, akýsi viac-než-ludský), ale... osol (por. Heinich 2005, 126-127). Zviera s jeho menej-než-ludským, s jeho animalitou ponímanou ako neprítomnosť uvedomenia a osoby, niečo bez talentu (náklonnosti k inšpirácii) urobí artefakt neodlíšiteľný od výtvoru domnelo inšpirovaného umelca. Ak na rovnaký objekt netreba nijaké nadanie, neznamená to, že impresionisti sú podvodníci, ktorí sa na nadanie len odvolávajú, pričom ho nemajú?

Až následne sa ukáže, že to, čo moderný umelec predkladá, je niečím iným ako podfukom, že je to niečo ešte veľmi nezvyčajné na to, aby to mohlo byť integrované medzi umelecké diela a aby to pritom neuškodilo súdobej konsenzuálnej definícii umeleckého diela. Odmietanie bolo v istom zmysle pomýlené, nemierilo priamo na modernú konštrukciu autenticity, ale na to, do čoho sa premietala, na rušenie kánonov obrazovej reprezentácie prítomné od vzniku impresionizmu (Heinich, 1999b, § 9, 8). Práve následné postupné rozlíšenie týchto dvoch prvkov, čiže autenticity a (klasickej) reprezentácie, urobilo z autenticity samostatnú a odolávajúcu hodnotu, ktorú publikum od umenia očakávalo (a ešte i dnes často očakáva).

Produkovanie neautenticity. Nie až tak dlho po období, keď neautenticita mala byť dôvodom na odvrhnutie umeleckého diela v prípade Boronali, Duchamp požaduje ako kritérium umenia práve vytvorenie umeleckej neautenticity.⁶ Z tejto požiadavky sa zrodila paradigma súčasného umenia.

Duchampov *ready-made* je spochybnením tej autenticity, ktorá predpokladá prítomnosť a zásah ruky autora. *Ready-made* je síce autentifikovaný tým, že je podpísaný, avšak bez toho, aby bol umelcom vyrobený. To, že bol *ready-made Fontána* Salónom nezávislých v roku 1917 prehladnutý (t. j. porota si ho vlastne „nevšimla“, a teda nemohol byť odmietnutý), ukazuje, aká silná bola viera, že autenticita diela je v prepojení objektu a jeho pôvodcu, že dielo je „to, čo emanuje skutočne z autora, ktorému ho pripisujeme“. Aby dielo bolo autentické, tento reťazec nesmie byť prerušený ani zásahom cudzej ruky, ani znejasnením autorstva (Heinich 1999b, § 12). Časový posun naozajstného integrovania tohto paradoxného Duchampovho návrhu do umenia, ktoré sa odohralo až o dve generácie neskôr (povedzme v súvislosti s Warholovými *Škatuľami Brillo* v roku 1964), poukazuje na to, že táto propozícia predstavovala zásadné rozochvenie a posun hraníc umenia (Heinich 1999b, § 13). Dodnes ukazuje silu zásahu, aký uštedruje chápaniu umenia, a to na jednej strane konštantnou fascináciou, ktorú vyvoláva v umelcoch a teoretikoch, a na druhej strane odmietnutím, ktoré pretrváva na strane publika (Heinich 1999b, § 13).

⁶ *Autentické* vyrobenie umeleckej neautenticity vedie k novej autenticite, k autenticite na druhú spočívajúcej v prevzatí poslanca vytvoriť neautenticitu.

Príkladom pokračovania v *ready-made* jeho obmieňaním je Bernard Lavier (dielo *Chladnička na trezore*).

Iným spôsobom, ako uvoľňovať puto medzi tvorcom a tvorbou, predstavuje kolektívny autor, skupina. Tu sa prekračuje imperatív individuality, ktorý predpokladá osoba (Heinich 1999b, § 14). Príkladom zahmlenia osoby autora je akcia Daniela Burena a Niela Toroniho *Buren, Toroni a hocikto*, keď Buren a Toroni verejne vytvárali diela podľa svojich postupov, ale tak, že bolo ľahostajné, kto aký postup používa, či používajú svoj vlastný postup, alebo postup toho druhého (Heinich 1998, 128). S touto väzbou sa môže experimentovať aj delegovaním vytvorenia diela či poverením vytvoriť ho, ktoré je v súčasnom umení poväčšine priznané: ide o poverenosť asistentov či spolupracovníkov. Príkladom je Andy Warhol a jeho *The Factory*; Claude Rutault a Felix Gonzalez-Torres zas zverili mediátorom, t. j. kurátorom výstavy, aby nechali namaľovať ich plátna; alebo napokon „poverenie hocikoho“ v prípade Philipa Thomasa, ktorý v rámci agentúry *Ready-made patria všetkým* necháva podpísať svoje produkty druhými. Autori sú tu neurčití, niekoľkí, nesúvisiaci, náhodní... (Heinich 1999b, § 15).

V druhom význame autenticita nespočíva v kontinuálnom spojení medzi objektom a jeho pôvodcom, ale „v kvalite osoby, citu, udalosti“, ktorá odkazuje na „úprimnosť, prirodzenosť, pravdu“. Toto menej objektívne kritérium je viazané na ohodnotenie subjektivity prostredníctvom pripísania istej intencionality, istého zámeru autorovi (Heinich 1999b, § 17). Aby sme zistili, aké očakávania sa viazali a viažu s autentickým pociťovaním u umelca (keďže publikum ešte zväčša neopustilo modernú paradigmu), stačí pozorovať, z čoho sú obviňovaní súčasní umelci: z toho, že sú podvodníci či mystifikátori (*fumistes*), že sú povrchní, banálni, že opakujú. Z toho možno vyvodiť, že autenticita vyžaduje vážnosť, úprimnosť, nezištnosť, vnútornosť, inšpiráciu, originalitu (Heinich 1998, 131).

Vážnosť je nahradená výsmechom, mystifikáciou či podfukom, ktorých cieľom je chytiť publikum do pasce, ale môže ísť aj o priznaný, otvorený posmech, ktorý už poznali dadaisti. Situácia sa často stáva dvojznačnou ako v prípade „vážneho“ inscenovania stratenia maľby, ktoré ponúkli minimalistí. Od jedného monochrómu k ďalšiemu – publikum sa nedokáže jednoznačne zorientovať: Je to myslené vážne, alebo je to len fraška, výsmech (Heinich 1999b, § 18)? Umelci mu pri tomto rozlišovaní často nepomáhajú, naopak, François Morellet sa vyhlasuje za „rigorózneho srandistu“ a zabáva sa vešaním bielych malieb na biele múry. Ide mu o to, aby „okradol hlupákov“ (teda o podfuk), alebo o vykričanie falošných hodnôt sveta umenia (teda odhalenie podfuku, akýsi podfuk na druhú, podfuk, ktorý svojím podfukárstvom odhaľuje iný podfuk) (Heinich 1999b, § 18)?

S nedostatkom serióznosti ide ruka v ruke nedostatok úprimnosti. Ten, kto podvádza, je nevyhnutne dvojtvárný, rozdvojený medzi tým, čo ukazuje navonok, a tým, čo je jeho vnútorným úmyslom. Neúprimný umelec nehovorí všetko (o svojich úmysloch či záujmoch), alebo naopak hovorí viac, ako je pravda. Príkladom hovorenia „viac, ako je pravda“, je Klein, ktorý retrospektívne vykonštruoval legendu o svojom diele. Ten istý Klein v rovnakom zmysle predkladal svoj *Skok do prázdna* ako skutočný experiment s telom a priestorom, hoci napokon vyšlo najavo, že ide o iba retuš fotografie (Heinich 1999b,

§ 19). Niektorí súčasní umelci zaujímajú v porovnaní s Kleinom iný postoj k úprimnosti: sú neúprimní priznane a vyzývavo (podobne ako dadaisti s ich otvoreným posmechom či výsmechom); napríklad Marcel Broodthaers „chce vynájsť niečo neúprimné“.⁷ Dokonalý príklad poskytuje skupina *Umenie a jazyk*, ktorá produkuje umenie, v ktorom emócie a spontaneita sú „predstierané, vykalkulované a chcené“ (Heinich 1999b, § 19).

Autentický umelec by mal byť aj nezištný: celkom oddaný veci umenia môže akceptovať materiálne alebo sociálne výhody (peniaze alebo pocty) jedine ako zaslúžené dôsledky svojej činnosti (Heinich 1999b, § 20). Také sú očakávania od tvorby a umelcovi padne zaťažko verejne vyhlásiť, že tvorí len pre peniaze či slávu. Toto akoby predstavovalo akýsi nepoddajný bod pri transgresii autenticity. Ten, kto vytvára dielo len preto, aby bol známy, bude musieť mať naozaj veľký talent alebo musí byť veľmi šikovný, aby sa mu táto transgresia vydarila (Heinich 1999b, § 21). A. Warhol sa pohrával s touto hranicou, ale to už bol uznávaným umelcom. Ako ďalšieho možno spomenúť Jeffa Koonsa, ktorý tvrdil, že „trh je najlepším kritikom“. V každom prípade toto posúvanie je veľmi vratké: „Cynické dištancovanie tu rýchlo naráža na svoje hranice... dokonca aj samotní aktéri trhu s umením nedôverujú umelcom, ktorí tvoria len preto, aby vyhovel očakávaniam trhu“ (Heinich 2014, 67, 68).

V modernom umení nachádza požiadavka interiority svoj privilegovaný výraz v surrealizme a v abstraktnom expresionizme, ktoré uvádzajú na scénu imagináciu, nevedomie alebo emócie osoby a bezprostrednú exteriorizáciu vnútorných obsahov (Heinich 1999b, § 22). Spochybňovanie interiority je, samozrejme, poľom súčasného umenia: minimalistické a geometrické tendencie, formalistické hľadania, matematická kombinatorika a technické experimenty (Heinich 1999b, § 22) sú vzd'alovaním sa od ľudského, vteleného, prežívaného, emocionálneho k tomu, čo od človeka abstrahuje. Nenadarmo Platón umiestnil matematické entity medzi inteligibilné reality, ktoré boli definované práve ako *odlišné* od nášho žitého života. „Vymazanie“ interiority sa môže docieľiť aj povrchnosťou predmetov či obrazov. J. Koons predstavuje estetiku nákupného centra – od čias *Estetického myslenia* Wolfganga Welscha je táto estetika známa tým, že predostiera podnety a vzruchy, za ktorými je prázdno –,⁸ Sylvie Fleury necháva po galérii pohodené tašky z obchodov s luxusným tovarom (Heinich 1998, 135) a pohybuje sa tak na hranici medzi náhodným zabudnutím predmetu, ktoré dohromady o ničom nehovorí, a pokusom povedať o súčasnom človeku prostredníctvom jeho redukcie na najbezvýznamnejšie gestá.

Vnútornosť Heinich spája s emocionálnou osobnosťou umelca. Už spomínaný Klein skúša vrchol neosobnosti (odpútania či odstupu), keď najprv praktikuje jednofarebnú maľbu štetkou (a robí tak miesto kontaktu tela a plátna čo najhrubším; možno tým chce

⁷ Išlo o hromadenie prázdnych mušiel ako výsmech stereotypnej belgickosti (1969), hoci tu sa možno pýtať: Kde má miesto táto neúprimnosť? Je neúprimný naozaj umelec? Nie je „neúprimné“ skôr sebaoponovanie Belgičanov, na ktoré Broodthaers poukazuje úprimne? Alebo si napokon Broodthaers nenárokujú nijakú úprimnosť poukazania, pretože vo svojom kopírovaní neautentickejšť nevidí nijakú „schopnosť“ kritiky?

⁸ „Väčšina z týchto dekoračných stavieb inscenujúcich konzum, sa ukazuje, ak sa na ne prizrieme detailne, ako vyslovene prázdna, otravná a pri trvalejšom pozeraní takmer neznesiteľná“ (Welsch 1993, 12 a n.).

dosiahnuť, aby prenos medzi vnútrom a vonkajšom bol čo najskreslenejší, aby k nemu vlastne nedochádzalo, možno tým chce poukázať na to, že nijaký prenos, nijaký vnútrajšok, a teda ani osoba nie sú v hre) a potom antropometriu, robí odtlačky nafarbených nahých ženských tiel na plátno, ktoré sú vyslovene mechanické (pričom však vlastne tvorí žáner klasického a moderného umenia – „akt“) (Heinich 1998, 127). Hyperrealizmus v rámci rovnakej logiky „mechanickej“ kópie takisto akoby odstraňoval prítomnosť osoby umelca (Heinich 1999b, § 24), pričom završením tejto logiky je artefakt v podobe fotokópie.⁹

Originalita má v umení dôležité postavenie, lebo na nej spočíva akési morálne právo umelca považovať sa za umelca. Súčasní umelci spochybnili aj originalitu, ale paradoxným spôsobom: „Treba vymyslieť originálne spôsoby, ako byť neoriginálny“ (Heinich 1999b, § 26). Z toho možno odvodiť, že originál zostáva nezrušiteľným imperatívom, nepoddajným bodom. Podľa Heinich byť originálny znamená byť novátorský a osobný: nové je to, čo tu doposiaľ nebolo, a toto nové sa musí dať pripísať identifikovateľnému a nezameniteľnému individu. Kto by tento imperatív v obidvoch aspektoch porušil, musel by predostrieť niečo, čo sa už robilo a čo by bolo zároveň totálne neosobné. Ale to sa podarilo jedine pouličným maliarom na vychýrených turistických lokalitách, čomu zodpovedá aj úplná absencia uznania, ktorá im prislúcha... (Heinich 1998, 137).

Umelcoví, ktorí sa svojím útokom na originalitu nechce dostať mimo sveta umenia, zostáva jedno riešenie: rozbiť iba jednu z jej dvoch súčastí (buď osobnosť, alebo novosť). Prvá možnosť spočíva vo vynájdení niečoho neosobného, čomu nebude chýbať novosť, ale tu podľa Heinich chýbajú príklady (hoci z toho, čo sme už uviedli, práve poverenie by mohlo byť niečím, čo smeruje k anonymite). Druhou možnosťou je urobiť čosi, čo bolo už urobené, ale dať tomuto opakovaniu osobný charakter. To sú všetky nové vtelenia *ready-made*, rozohrané Duchampovými „vnučkami“ (ako sú s nádychom posmechu nazývaní). Rovnako treba spomenúť citacionistov, appropriacionistov a simulacionistov, ktorí robia z imitácie a plagiátu formu umenia práve tým, že dávajú tomuto opakovaniu *osobný* charakter: príkladom je Mike Bido a premaľované obrazy Picassa, ktoré namaľoval on sám (Heinich 1999b, § 27).

Autenticitu možno spochybniť nielen cez autora, ale aj cez dielo: inscenovaním čisto formálnej autenticity, bezobsažnej, minimalizovanej na sprievodné znaky (Heinich 1999b, § 16). Ben (Benjamin Vautier) certifikoval v roku 1963 svoje dielo ako autentické, ale toto dielo spočívalo iba v samotnom certifikáte, v ničom viac: „Ja, dolupodpísaný Ben Vautier vyhlasujem za autentické umelecké dielo absenciu umenia.“ Robert Morris v tom istom roku pripísal k svojmu dielu: „Ja, dolupodpísaný Robert Morris sťahujem týmto z tejto konštrukcie akýkoľvek estetický obsah.“ „Napodobňujúce znaky autenticity na prvý pohľad rozkladá to, čo autor vytvára (estetickú kvalitu), ale tým, že to urobí, udeľuje umeleckú hodnotu tomuto papieru, náležite vystavenému v múzeu“ (Heinich 1999b, § 16). Nejde už o štýl, ktorý by mohol byť manifestáciou istej vnútornosti, ale o obyčajný podpis. Nie je to expresia, kde exprimujúce chce byť čo najužšie zviazané z exprimova-

⁹ Iným spôsobom sa depersonalizácia prejavuje v príklone k náhode: maľba pištoľou, lepiacou páskou či záhybmi látky.

ným, ale akási značka (Heinich 2014, 70).

Musíme si položiť ešte jednu otázku: Ak bolo moderné umenie autentické, a len preto jeho singularita dávala zmysel, môže byť súčasné umenie neautentické, pričom sa jeho singularita nerozpúšťa v náhodnosti, v malichernosti či bezvýznamnosti? Je singularne nezmenenou singularitou? Podľa Heinich ide o singularitu „na druhú“, singularitu viazanú na umelca dandyho (dandyho charakterizuje odstup od svojej osobnosti), cynika (odstup posmešnosti, i voči sebe), hravého umelca, ktorý sa púšťa do dvojitej hry medzi obsesiami a odstupom od obsesí (Heinich 1999b, § 30).¹⁰ Táto singularita na druhú zodpovedá autenticite na druhú: treba byť autenticky neautentický, čoho sa dovoľával už Duchamp.

Dnes nastúpila a tvorí už druhá generácia „súčasných“ umelcov. S ňou prichádza transgresia transgresie (tej, ktorú uskutočnila prvá generácia). Figuratívne umenie ako príliš spojené s človekom a jeho subjektivitou bolo pôvodne zo súčasného umenia vylúčené. Transgresia tejto transgresie privodzuje jeho návrat. Nie je to však návrat rovnakého. Figuratívne obrazy dnešnej produkcie sú zo súčasného umenia vylúčené, „ak stretnutie s umelcom preukáže absenciu špecifickej kultúry a parodického zámeru – tým sa diskvalifikuje umelcov projekt ako neautentický, ba až falošný, pretože umelec je autentický len *na prvú*, na prvej úrovni, a verí naivne v zaujímavosť maľovania tváre na plátno bez odstupom, bez trochy zlomyseľnosti...“ (Heinich 1999b, § 31) Avšak figuratívna maľba, ktorá zámerne prekračuje avantgardistickú logiku rozlúčky s figuráciou, je súčasným umením: vracia sa k figurácii, aby odmietla jej odmietnutie, prekročila jej prekročenie. Tento návrat je nemožný bez istého často ťažko postihnuteľného nadbytku, napr. v spomenutej irónii – v danom prípade je umelec autentický *na druhú*, na druhej úrovni (Heinich 1999b, § 31). Tento odstup od znakov „plnosti subjektivity“, nachádzajúcich sa znova na obraze, by sme mohli chápať ako ďalší odstup od seba,¹¹ a teda ako iné vyprázdňovanie, vyprázdňovanie, ktoré sa zbavuje svojich znakov vyprázdňovania, nebadané vyprázdňovanie, vyprázdňovanie, ktoré nechce primárne naliehať na svojom vyprázdňovaní (s pocitom pochybnosti o tom, či takáto interpretácia nie je precenením zámeru súčasného umenia, a to aj zámeru nevedomého).

To je prípad súčasných autorov, ktorí znova presadzujú maľbu alebo sochu, v maľbe sa vracajú k spomenutej figurácii alebo k abstrakcii (*Bad painting*, talianska transavantgarda), dokonca sa môžu vracieť ku klasickému umeniu, ktoré prispôbujú súčasnému vkusu (Martial Raysse a Gérard Garouste – prípad malieb dejinných výjavov v novej Francúzskej národnej knižnici „Mitterand“) (Heinich 1999a, 113). V tejto situácii sa dá povedať, že diela samotné nestačia na to, aby sme ich zaradili do niektorej z paradigiem:

¹⁰ Možnostiam odstupom vo vnútri Ja sa z fenomenologického pohľadu venovala Jaroslava Vydrová vo svojom článku *Podoby iného – niekoľko poznámok k otvorenosti a rozštiepeniu Ja*. Pri rozštiepení Ja sa „dve zložky Ja dostávajú do určitého odcudzenia, keď sa jedno Ja stáva iným, cudzím samo sebe či pred sebou“ (Vydrová 2008, 123-124). Jej článok nám navyše pripomína, že masívne chápanie subjektivity ako heroickej nezávislosti nebude celkom výstižné: „... subjektivita nie je... jednorozmerná. Ja je už vždy vo vzťahu k iným...“ môže sa stať, že „vytvárajú nejaké... ‚spolu‘“ (Vydrová 2008, 127).

¹¹ Od „seba“, ktoré bolo vlastné prvej generácii súčasných umelcov.

treba sa obrátiť k periférnym indíciám, veľmi často je nimi autorova sprievodná „reč“, ktorá rozhoduje o jeho zaradení. Kritériá sú teda skôr komunikačné, sociálne či sociologické, a nie výlučne výtvarné (Heinich 1999a, 113-114).

Perspektívy. Heinichovej neautenticitu by sme mohli dať poľahky do súvisu s niektorými tendenciami súčasnej, a to nielen francúzskej postmodernej filozofie; nie vždy je však postihnutie podstaty umenia tak naklonené súčasnému umeniu ako chvála jeho predstaviteľa Šusaku Arakawiho v knihe *Čo maľovať* od Jean-François Lyotarda,¹² títo filozofi teda nehovoria jedným hlasom. V kapitole *Učené zavrhnutie* o zavrnutí súčasného umenia vzdelancami, ktorá je doplnkom kapitoly o jeho zavrnutí bežným, nezasväteným publikom, Nathalie Heinich rezumuje negatívny postoj Jeana Baudrillarda: Súčasnú umenie je „banálne inscenovanie banality, priemerné variovanie priemernosti, dekonštrukcia toho, čo už bolo dekonštruované“. Slovom samotného Baudrillarda: „Celé to zduplikovanie [ktoré nachádzame v] súčasnom umení, spočíva v tom, že... sa usiluje o ničotnosť v situácii, keď sme už ničotní; snaží sa o nezmysel v situácii, keď sme už bezvýznamní; snaží sa o povrchnosť takou formuláciou, ktorá je povrchná“ (cit. podľa Heinich 1998, 232). Popritom by neautenticita v heinichovskom vymedzení mohla zodpovedať aj desubjektívizujúcim prúdom fenomenologickej filozofie.¹³ A črtajú sa aj iné možnosti vysvetlenia tejto premeny. Pristavili by sme sa pri dvoch: s jedným prichádza Jean Clair v knihe *Zodpovednosť umelca*, s druhým Arthur Danto v knihe *Zneužitie krásy*.

Clair zbavovanie sa akéhokoľvek významu spája už s povojnovou dobou a jej umením, no jeho úvaha zarážajúco korešponduje s Heinichovej rozborom súčasného umenia. Odstraňovanie akéhokoľvek významu z diela je podľa neho podmienené tým, že nacizmus a totalitné systémy vo všeobecnosti „znehodnotili samotnú podstatu slov, takže sa už nesmú používať“ (Clair 2006, 163). Následne prechádza od slov k významom: „Nacizmus najprv znetvoril slovník a jazyk, potom otrávil a znehodnotil najdrahšie symboly ako ‚nebo‘, ‚svetlo‘, ‚súmrak‘...“ (Clair 2006, 164). Vo výtvarnom umení sa to prejavilo tak, že „za vinníka bol vyhlásený námet, [a preto] musel ísť bokom. A keď zmizol námet,

¹² Lyotard stavia oproti Ja a jeho „autenticite“ – schematicky povedané – akúsi prázdnotu prechodu, a teda aj zodpovedajúcu neautenticitu. Prechod, samozrejme, vidí na Arakawoviho maľbe. „Omylom je práve vedenie. [...] poznatky... prezrádzajú prvý omyl, šialenstvo byť sebou, všetko *iné* redukujú na predmet potešenia Ja... Tým, že sa chce, Ja zabúda na inakosť, usiluje sa zastaviť prechod, čas, *karman*. Chce svoju nesmrteľnosť, podriaďujúc jej všetko pomimuteľné“ (Lyotard 2000, 86-87).

¹³ Základný prehľad o narábaní s pojmom subjektu (alebo o pôsobení proti nemu) v súčasnej francúzskej fenomenológii ponúka (Sebbah 2007). Jan Bierhanzl sa venoval vo svojej knihe *Prerušenie zmyslu* téme estetického u Levinasa. Píše: „Estetická nezaujatosť [pred dielom]... radikálne premieňa nazeranie na veci a obnažuje ich v materiálnosti, ktorá nepozná rozlíšenie medzi vnútorným a vonkajším, otvárajúc tým ontologickú sféru pred sveta, charakteristickú anonymnou existenciou... *il y a*“ (Bierhanzl 2014, 75). Pri recepcii umeleckého diela neopúšťame cestou do anonymity len predmet a svet, ale aj zodpovedajúce „seba“: Charakter diela „spôsobuje, že opúšťame seba samých... radikálnym spôsobom“ (Bierhanzl 2014, 77). Treba rozpoznať túto „pozitívnu estetickú funkciu diela, ktorá je nezávislá od každého redukcionizmu ponímajúceho umenie... ako expresiu“ (Bierhanzl 2014, 78). V umení nepôsobí ani subjektivita, ani jej vyjadrenie.

z diela sa vytratil zmysel a jedinou správnou cestou bola čistá hra s tvarmi a farbami, ktoré nič nepripomínali. Takto dekontaminované, vypraté a vybielené umelecké dielo, [bolo] zbavené posledných stôp čohokoľvek ľudského, potu i slz, akejkol'vek nálady...“ (Clair 2006, 165).

Nové umenie, „umenie čistého formalizmu sa tak živo hlásilo k ‚modernosti‘ iba preto, lebo jedine v jeho prípade nachádzalo istotu, že nie je zviazané nijakými putami s minulosťou, že nemá nijaké záväzky, nijakú pamäť, žiadne výčitky“ (Clair 2006, 165). Americké abstraktné umenie sa stalo „svetovým jazykom, univerzálnou rečou“ (Clair 2006, 159). Povedali by sme, že Clairovo vysvetlenie patrí medzi psychoanalytické vysvetlenia: psychoanalytik, v tomto prípade historik umenia, nájde v hlbokých a zabudnutých vrstvách (kolektívnej) psychiky zdôvodnenie súčasnej vedomej aktivity, v tomto prípade „produkovania“ umenia. Toto zdôvodnenie je z pozície vedomej aktivity absolútne nečakané, prekvapujúce a vzdoruje akceptovaniu.

Povoynové umenie našlo svoj najvladnejší výraz v abstraktnom expresionizme, ktorý vznikol na americkej pôde, teda na teritóriu, ktoré bolo predsa len do istej miery uchránené od kolektívnych traum, najnaliehavejších v Európe. Psychoanalytické vysvetlenie nám objaňuje, prečo bolo najvhodnejším riešením pre Európu, ktorá ho preto aj prijala, ale nevysvetľuje, prečo vzniklo v Amerike, ktorá nebola až tak determinovaná traumou. Tu Clair nadväzuje na psychoanalytické vysvetlenie akýmsi „sociologickým vysvetlením“, ktoré má veľmi blízko Hippolytovi Tainovi a jeho odpovedi na otázku, „prečo je umenie nejakého národa práve také, aké je“.¹⁴ Napríklad o gréckom sochárskom umení, o jeho „primeranosti“ Taine tvrdí, že je určené gréckou krajinou, fyzickou štruktúrou krajiny, podnebím, svetlom: „V tejto krajine niet nič obrovské, gigantické; vonkajšie veci nemajú nepomerné, skľučujúce rozmery. [...] Tak oko bez ťažkostí vníma formy predmetov a odnáša si ich presný obraz. Tam je všetko prostredné, má mieru, ľahko a jasne sa dá postihnúť zmyslami. [...] Akosť vzduchu ešte zvyšuje reliéf vecí. Najmä atický vzduch je neobyčajne priehľadný“ (Taine 1957, 261-262). Podobne podľa Claira pohľad človeka na americkú krajinu určuje jeho výtvarné dielo: „Z Ameriky bolo možné mať až závatný pocit prázdna. Nevýrazné kopce, nekonečné pláne, do neznáma vedúce cesty... celkovo tam postretnete tak málo tvarov, tak málo detailov... Celkový dojem je potom nedostatok zmyslových podnetov...“ (Clair 2006, 171). V umení sa to prejaví takto: „... zmyslová bezfarebnosť tohto svetadielu... otvorila cestu k minimalistickej estetike, ktorá odpovedala na prázdno jeho očividnosťou. Vytvoriť prázdno, prázdno potvrdiť prázdnom, odsúhlasiť prázdnotu sveta, viditeľnému odňať zmysel, zbaviť ho čohokoľvek sporného, akéhokoľvek napätia“ (Clair 2006, 172). Clairovo uvažovanie neponecháva miesto pre pozitívnu interpretáciu súčasného umenia. Umenie je odpoveďou na traumu, ale odpoveďou zároveň prehnanou a v rozpore so šírkou žitej skúsenosti.¹⁵

¹⁴ Tainova estetika je v učebniciach nazývaná sociologickou, čo je iste výstižné, ale jeho estetika zahŕňa v sebe aj túto základnejšiu estetiku, podnebnú či územnú.

¹⁵ Clairova idea súčasného umenia ako reakcie na traumu šoa, publikovaná v roku 1997, nie je osamotená; Philippe Breton v knihe *Utópia komunikácie* z roku 1992 zašiel ešte ďalej (Breton 2003) a celú

O niečo nádejnejšie je Dantovo vysvetlenie. Danto kladie zrod súčasného umenia do miesta prieniku zenbuddhistického myslenia do amerického intelektuálneho prostredia – teda do obdobia šírenia myšlienok seminárov D. T. Suzukiho. Od zenovej inšpirácie Danto odvodzuje predovšetkým zrušenie hranice medzi životom a umením, nízkym a vysokým, bezvýznamným a vznešeným. Vyprázdňovanie zmyslu, ktorý uskutočnilo toto myslenie, možno sledovať na zľahčovaní „kozmotragických vízií existencialistických či metafyzických titanov“ (Danto 2008, 49). Ak je súčasné umenie dôsledkom zenbuddhistických ideí, vyprázdnenie (strata predmetu) a vyhasnutie (strata subjektu) pôsobia oveľa akceptovateľnejšie, ako keď na ne prichádzame zo samého kontextu súčasného umenia. Nemožno sa však zbaviť dojmu, že tieto oslabenia v umení mali znetvorenú podobu, nevedli naozaj k vyhasnutiu subjektu, ale k jeho posilneniu v režime osobitosti, ktorý je základnou črtou fungovania umenia.¹⁶ A k oslabeniu „kozmotragických vízií“ došlo len do tej miery, do akej sa tieto vízie nahradili banálnymi, ale s rovnakou ašpiráciou na osudovosť – nie *Dasein*, ale škrtnutie zápalkou, ale s rovnakým paroxizmom pocitu závažnosti. Dovoľme si tvrdiť, že naša diagnostika falošného vyhasnutia subjektu by mohla byť svojim odkrytím rozporu paralelou tej problematizácie, ktorá sa zrodí dosiahnutím „hraníc neutrality“ v závere Heinichovej knihy *Trojité hra súčasného umenia*. Heinich sa vždy snaží o neutrálny opis situácie bez zaujatia hodnotiacej pozície, ale práve opis ju napokon privádza k odhaleniu rozporu v situácii súčasného umenia. Toto odhalenie umožňuje prejsť od neutrality ku kritike. Tento rozpor nazýva „paradoxom povolenia“ (*paradoxe permissif*). Súčasní umelci sú presvedčení, že transgredujú, čiže prekračujú stanovené hranice (ontologické, estetické, morálne, právne i politické), a to nie je iba jeden z aspektov ich konania, ale je to jeho kľúčový aspekt. Zároveň tak robia na teritóriu sveta umenia, kde je všetko povolené, každá transgresia je (pred) okamihom svojho vzniku akceptovaná. Inými slovami, umelci sa dostali do paradoxnej pozície, keď vykonávajú transgresiu v prostredí, kde je vopred udeleným povolením vylúčená (pozri Heinich 1998, 338 a n.).

Literatúra

- BERGSON, H. (1966): *Smiech*. Bratislava: Tatran.
- BIERHANZL, J. (2014): *La rupture du sens. Corps, langage et non-sens dans la pensée de la signifiante éthique d'Emmanuel Levinas*. Paris: Mimesis.
- BRETON, PH. (2003): *L'utopie de la communication*. Paris: La découverte.
- CLAIR, J. (2006): Odpovednosť umelca. In: *Úvahy o stavu výtvarného umění / Odpovědnost umělce*. Brno: Barrister & Principal, 115-224.
- DANTO, A. (2008): *Zneužitie krásy*. Bratislava: Kalligram.
- HEINICH, N. (1999a): Pour en finir avec la querelle de l'art contemporain. *Le débat*, 104, 106-115.
- HEINICH, N. (1999b): Art contemporain et fabrication de l'inauthentique. *Terrain*, 33, 5-15, dostupné na: terrain.revues.org/2673 (navštívené 30. 6. 2015).

súčasnú kultúru či civilizačnú situáciu vidí ako jej následok (pozri Karul 2006, 60-61).

¹⁶ Teda novosti, ale zároveň pripísateľnej individu.

- HEINICH, N. (2005): L'art du scandale. Indignation et sociologie des valeurs. *Politix*, 3, 121-136.
- HEINICH, N. (2014): *Le paradigme de l'art contemporain. Structure d'une révolution artistique*. Paris: Galimard.
- HEINICH, N. (1998): *Le triple jeu de l'art contemporain*. Paris: Les Editions de Minuit.
- KARUL, R. (2006): Súčasná podoba komunikácie (*homo communicans* podľa Ph. Bretona). In: *Civilizačno-kultúrne procesy v transformujúcej sa slovenskej spoločnosti – prolegomena*. Nitra: UKF, 60-65.
- LYOTARD, J.-F. (2000): *Čo maľovať? Adami, Arakawa, Buren*. Bratislava: Petrus.
- SEBBAH, F.-D. (2007): Subjektivita v súčasnej francúzskej fenomenológii. *Filozofia*, 62 (5), 365-377.
- TAINÉ, H. (1957): *Filozofia umenia*. Bratislava: Slovenský spisovateľ.
- VYDROVÁ, J. (2008): Podoby iného – niekoľko poznámok k otvorenosti o rozštiepeniu Ja. In: Novotný, K. – Fridmanová, M. (ed.): *Výzkumy subjektivity*. Červený Kostelec: Mervart, 121-131.
- WELSCH, W. (1993): *Estetické myslenie*. Bratislava: Archa.

Táto práca bola podporovaná Agentúrou na podporu výskumu a vývoja na základe zmluvy č. APVV-0797-12.

Róbert Karul
Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV
Dúbravská cesta 9
841 04 Bratislava 4
Slovenská republika
e-mail: robert.karul@savba.sk