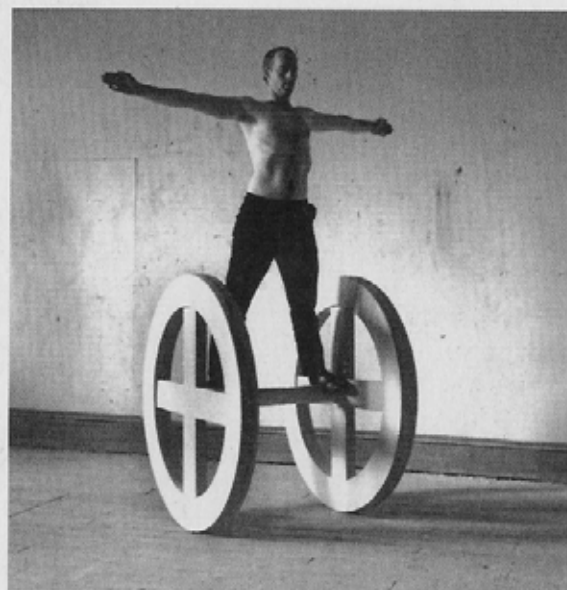


PETR REZEK

# TĚLO, VĚC A SKUTEČNOST



SPISY V

Popisy happeningů jsou často příliš stručné, nejednou se omezují jen na fotografii s názvem, a nedovolují tak těm, kteří se jich nezúčastnili, aby si o nich učinili alespoň trochu jasnou představu. Tyto popisy proto opomíjíme, ale nemůžeme použít ani těch, které uvádí ve své knize M. Kirby, a to naopak pro jejich rozsáhlost. Zvolíme střed mezi těmito dvěma extrémami, totiž příklad happeningu, který líčí Wolf Vostell v rámci přednášky, společně uspořádané s Allanem Kaprowem, v New Yorku v roce 1964. Pokud se nám označení happening bude zdát v tomto případě málo přesné, uvědomme si, že byl v přednášce uveden jako příklad nejspíše pro svou jednoduchost. Zní takto:

*Minulou neděli jsem odpoledne v jednom bistru udělal malý happening. Všichni přítomní (publikum) v něm byli spoluhráči. Zakoupil jsem si jedny SUNDAY TIMES, posadil se ke stolu a pomalu se soustředil na četbu. Pak jsem se rychle vzdálil, a když jsem se ohlédl, viděl jsem, jak se asi pět až sedm pánů z koutů bistra sbíhalo k novinám na stolku a jak se počali o těch pár stránek handrkovat.*

Pochybnosti o přesnosti použití výrazu happening se ovšem ozvou znovu poté, když uslyšíme, že pro Vostella jsou happeningem také události z jeho dětství:

*Shodujeme se v tom, že vzpomínky z našeho dětství, sny a přání, ovlivňují volbu našich akcí. Jednou jsi mi například vyprávěl, že jsi jako dítě viděl hory pneumatik; naproti tomu dominující obraz mého dětství je umírající člověk. Svě první happeningy jsem prožíval v osmi či devíti letech při bombardování, kdy jsme při leteckém poplachu museli odejít ze školy asi kilometr za město, kde jsme se, schováni pod stromy – každý vydán sám sobě –, dívali na letecké bitvy a bomby dopadající na zem jako ptačí hejna.*

Vostell v těchto příkladech vychází ze společného rysu svých a Kaprowových happeningů, který spatřuje v tom, že „s publikem pracují

pening jako událost. Každý happening je jako celek událostí nebo je z jednotlivých událostí komponován. Cage důraz na událost vystihuje slovy, že se zajímá o *cokoliv*, co se může stát. Tím se objasňuje jeho důraz na náhodu, který s sebou nese také odpoutání od subjektivního zřetele: „Když říkám, že cokoliv se může stát, nemíním, že *chci*, aby se stalo cokoliv.“

Událost v silném slova smyslu se obvykle vrývá do paměti a umožňuje orientaci ve vzpomínce. Tato orientující schopnost události pochází z jejího časového rázu: v události v silném slova smyslu je spolupřítomný odkaz, pretence na *vzpomínku*.

Takové časové ustrojení je společné happeningu i studentské recesi, protože v obou je dějící se svět přítomný tak, že vidíme: to, co se děje *ted*, na to se *bude vzpomínat*. I když může být pro diváka událost něčím vnějším, co patří k dění okolí a nikoliv k odpovědnému životu dějinné bytosti, přece jen bychom i happening, kterému se podaří strhnout diváka tak, že má *příležitost* uvidět svou životní historii v celku, nazvali dějinnou událostí.

Tzv. nezapomenutelné události jsou ty, na které se bude vzpomínat – vyznačují se přítomností všech tří časových dimenzí naráz ve zvláštní jednotě, která se liší od obvyklé spoludanosti minulosti, budoucnosti a přítomnosti. Na události, na její silné přítomnosti je patrné, že se *zde stalo* něco, co překonává obvyklý ráz minulosti, která budto má prožívajícího nebo se ztrácí v nepročlenitelném neurčité. Událost ale také vytrhuje z pouhého očekávání budoucího, protože je v ní v silném smyslu přítomen odkaz k budoucímu – budoucnost je *již* zde, není jen vyčkávána.

Happening se nám tak zatím neukazuje jako vzpomínka, nýbrž vzpomínka je jeho součástí, komponentou dějinné chvíle. Když Lebel říká, že čas happeningu je časem mytickým, domníváme se, že má na mysli přítomnost v silném smyslu slova, jak jsme na ni upozornili. Mytickému času happeningu by pak bylo třeba rozumět ne jako extatickému splynutí s celkem světa v opojení, nýbrž jako naléhavé přítomnosti, která je pro zúčastněné příležitostí k dějinnému sebeuchopení.



Allan Kaprow, *Strom*, happening, 1963

nebo ho nechávají vykonat nějaké věci nebo akce.“ Tak tomu bylo při happeningu v bistru a diváky, se kterými se „pracovalo“, byli i žáci při náletu. Všimněme si však zvláštního rázu příkladu z bistru, který jsme patrně v pokušení srovnat se studentskou recesí. Tím srovnáním postihujeme časovost happeningu. Když se totiž zeptáme studenta, proč svému učiteli nastražil na židli připínáček, jeho pohled ponořený do nitra hledá důvody, ale žádné nenalézá: udělal to „pro nic za nic“. Právě tak Vostell nechtěl pány doběhnout nebo zesměšnit, ani s nimi manipulovat, ani experimentovat, nýbrž onen student i Vostell usilovali jen o to, aby se něco *stalo*.

V různých kulturních podmínkách a u různých osobností pak lze nalézt různé cesty k události: např. evropské happenings mívají politický podtext, který podle Kaprowa není možný v USA; jednou jsou diváci vedeni autoritativně podle scénáře (Kaprow), jindy volněji (Oldenburg). Tyto rozdíly ponechme stranou a sledujme hap-

Nalézt v happeningu aspekty dějinné, a ne pouze „divadelní“, umožňují akce duchovního otce happeningu, Johna Cage, např. jeho přednášky, budované na témže principu jako jeho hudební skladby, tj. odehrávající se především v médiu času. *Přednáška o ničem*, sestávající hlavně z opakování věty „Jestliže se někomu chce spát, nechte ho klidně usnout,“ nechtěla sdělovat něco, co by posluchač přijal jako hotové, nýbrž chtěla, aby, podobně jako v případě poslechu skladby La Monte Younga (dvacet minut opakovaný zvětšený kvintakord), byl posluchač přiveden k nahlédnutí, že svou zkušenost „dělá sám“. To znamená, že Cage (nebo La Monte Young) diváka zbavuje přesvědčení, že jsou mu předkládány hotové věci, jež pasivně přijímá. Podobné očistění je principem dramatického umění; antické drama není napínavá hra s neznámým koncem, nýbrž záleží v něm především na tom, aby divák nahlédl: „Toto platí také o tobě.“ Zdá se, že i Vostellův happening v bistru obsahuje tento dramatický princip, který je společným rysem divadla, happeningu, Cageovy přednášky i skladby La Monte Younga, a který záleží v přivedení diváka k původní zkušenosti, která je jeho výkonem, kterou ale obvykle považuje za vloženou z vnějšku.

Jak se však v happeningu tento dramatický princip uplatňuje? Jako přesun od věci k akci a k chování. Podle Susan Sontagové poslední krok k happeningu nastává, když člověka postavíme do environmentu a vše uvedeme do pohybu. Cesta od koláže přes environment k happeningu ve svém východisku – koláži – upozorňuje podle našeho názoru na dva aspekty, jež jsou součástí dramatického principu uplatňovaného i v happeningu. Na jedné straně je koláž pouhé složení hotových věcí, na druhé straně je patrné, že autor složené části oduševňuje, přesněji: věci musí někdo nechat *být*. V koláži vidíme, že ono „ponechání být“ musí autor vykonat sám (předmětný smysl komponent koláže nepřichází jednoduše hotový z vnějšku), současně je ale patrné, že věci se do přítomnosti dostávají samy, že autor není jejich tvůrcem (srov. časté výroky o medialitě osoby tvůrce, odmítání osobního vkusu atd.).

Souvislost koláž-happening je podle našeho názoru součástí přechodu z „imaginativní skutečnosti“ do „skutečnosti skutečné“, přechodu, který podle některých interpretů charakterizuje i Duchampovy ready made. Tento přechod je klíčem k Rauschenbergovým „combines“, obrazům, do kterých jsou zabudovány reálné předměty, k terčům, vlajkám a pivním konzervám Johnsovým. Je znám paradoxní výrok Lichtensteinův, že u Jaspera Johnse nejde o obraz něčeho, ale že „to“ vypadá jako věc sama. Výrok se zdá být naivní: vždyť každé zátiší v celých dějinách malby chce předvést věc samu právě tím, že ji „napodobí“ v tom smyslu, že odkryje právě to, co je pro ni podstatné. A přece je v této „naivní“ odpovědi vystižen *přechod* z imaginativní (obrazové) skutečnosti do skutečnosti skutečné.

Podle Vostella je pop-art zamrzlý happening – to je možno říci právě na základě vstupu pop-artu do dimenze „skutečné skutečnosti“. Jak ale blíže určit tuto dimenzi?

Allan Kaprow, *Dvůr*, 1961

„Asi nikdy neporozumíme Leonardově hádance,“ říká Kaprow, „když nespátíme záhadu lahve od Coca-coly, kterou jsme sami vyrobili... Pop-art trvá na možnosti, že tato láhev a vše, co se s ní spojuje, je asi nekonečně tajemnější, než jsme si mysleli.“ Zvážíme-li cestu od environmentu k akci, připomeneme-li vytráčení věci a předmětu, může nám Kaprowova poznámka z článku „Budoucnost pop-artu“ být pokynem v tomto smyslu: spatřit v naší situaci něco z hádanky Leonardovy znamená nejprve spatřit tajemství tam, kde je nejméně očekáváme. Ale co je to tajemství? To je přece druh přítomnosti, kdy se zakrývá to, co je odkryté, a kdy se odhaluje sama skrytost; vztáhnout se k tajemství znamená vztáhnout se k přítomnosti přítomného – přítomnost skutečného tu vystupuje do popředí, ačkoliv byla dosud v pozadí.

Cesta od koláže k happeningu a k akci je pak cestou od věci vložené do obrazu k pouhé přítomnosti. V imaginativní přítomnosti byl též kladen důraz na přítomnost, ale nyní jde o přítomnost nejprve skutečného předmětu vloženého do obrazu, později o událost – v této nové situaci se pak není čeho zachytit a také není možno věc – předmět, ke kterému není možný přístup jinudy, než přes jeho přítomnost, za tuto přítomnost zaměnit. „Skutečná skutečnost“ nakonec neznámá věci-předměty, ale druh přítomnosti, kdy věci-předměty jsou přítomny výslovně, ale ne pouze imaginativně, nýbrž „skutečně“.

Happening v kontextu, který jsem uvedl, je rozpomenutím, vzpomínkou na *přítomnost*, a připomíná tak naši dějinnou příležitost tím, jak nám ukazuje, že vzpomínka na přítomnost je dnes možná jako realizace skutečné skutečnosti. Nejde o vzpomínku na zapomenuté, tedy o vzpomínku jako zpřítomnění minulého, nýbrž o dějinnou vzpomínku, která překračuje historii individua. Podobně, když si „vzpomeneme“, že jsme chtěli něco udělat, nezpřítomňujeme si situaci, kdy jsme se rozhodli něco podniknout, nýbrž samo toto „vzpomenutí“ je již obrat k realizaci podniku, je to vlastně již tento podnik sám. A takové vzpomnutí tvoří strukturu dějinné chvíle.

Allan Kaprow,  
Pastorále na farmě  
Georga Segala,  
detail, 1958



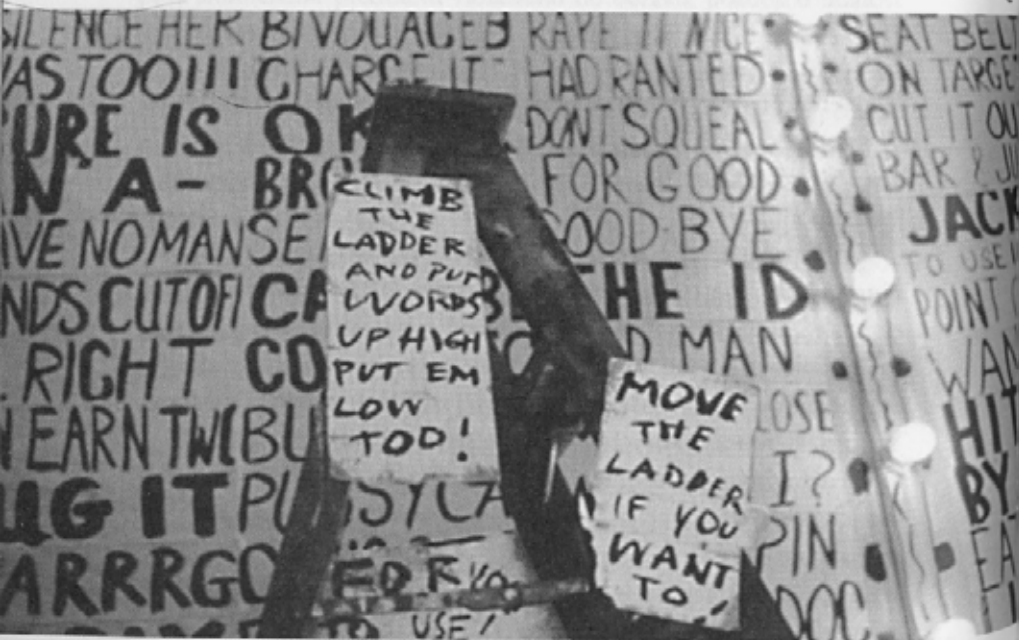
Happening tedy přítomnost – bytí – nezpřítomňuje jako minulou, nýbrž v jednotě tří časových dimenzí se obrací ke skutečné skutečnosti, která zakládá událost. Takto je možno rozumět happeningu jako vzpomínce.

Zmiňme se ještě o souvislosti amerického a evropského happeningu. Nemáme tu na mysli jenom srovnání Al Hansena, který evropský happening vidí více naplněný násilím a spatřuje v něm snahu dokázat si svobodu a nezávanost, nýbrž máme na mysli Cageovu poznámku o evropském posluchači zmíněné skladby La Mont Younga. Evropský posluchač by nejspíše ke skladbě přistoupil s tímto předchůdným porozuměním: „To známe, to je hudba v podstatě klasická, jenže ochuzená o řadu komponent.“ Cage naproti tomu zdůrazňuje svou zkušenost, která ho přivedla při poslechu skladby k závěru, že „to není stále stejné“; Cage zakusil, že slyší on sám, na jednu slyšel jinak než na začátku. Když Cage vyjadřuje víru v poa-

meričtění Evropy ve smyslu větší otevřenosti, řekli bychom, že míní otevřenost pro naši dějinnou situaci. Tuto otevřenost lze sledovat i ve vztahu k akcím, z nichž vycházejí výsledky. Vždyť např. Adrian Henri musí zdůrazňovat, že u Yvese Kleina byly důležitější akce, a ne výsledky, jak jsme nakloněni soudit. Právě tak vidí rozdíl mezi americkým a evropským akčním uměním i Th. Kneubühler: protože evropské umění klade důraz na objekt, musí výsledek akce odpovídat estetickým kritériím – tím je ale proces (událost) zrušen.

Happening v sobě obsahuje problematiku dějinnosti v našem světě, stojí v něm proti sobě evropská tradice založená na propastnosti mezi bytím a jsoucnem, která zakládá také obraz, a „povrchnost“

Allan Kaprow, *Slova*, 1962



Plakátovací plochy v Paříži, asi 1908

Ameriky. Výběžek Evropy bez tradice, kterým je americká skutečnost, se hlásí o slovo stále důrazněji a připomíná přítomnost, jež je mediálností, jako možnost, která tu již je. Evropě je tak kladena otázka, zda princip, na němž stojí, je nosný i v současné situaci. A Evropa odpovídá subjektivizací, důrazem na obraz a objekt – zachrání se tak?

1976, 1980

## Body-art: paradigma proměn v současném umění

van Pulver Gallery

Sedl jsem na malém kovovém stoličce umístěné na podstavci od země  
přesně přes výšku do galérie. Někdy na podstavci zvednu ruce

*Sedl jsem na malém stoličce*

*Sedl jsem na malém stoličce*

od 10.30 hod. dne 10. 9. 74

od 10.30 hod. dne 10. 9. 74

Někdy metru od podstavce se umístil kopeček v žilov-  
ce rukou, aby zachytil okamžik-pádu. Sedl jsem na stoličce  
45 minut. Když jsem spadl, byl na podstavci 100cm od země  
obry mělo být po pádu. Dovolil obrytu být naplněno PVA  
VCR. Na podstavci jsem posadil umělecký stůl.

*Sedl jsem na malém stoličce*

od 10.30 hod. dne 10. 9. 74

do 5.25 hod. dne 12. 9. 74;

*Sedl jsem spadl*

*Sedl jsem, posadil jsem a obry zůstal na místě do 21. min.*

V předloze „Body Work“ v časopise *Artforum*  
je velký podíl na „reálnosti“ umělecké  
díla. Převládá lidské tělo nebo jeho část  
by Sharp rchlel spíše než vlastní vlny  
vycházející z umělecké. Tělo je posadil na  
podstavci sejmuto a posadil na stůl, posadil  
spadl na stůl podstavce, představil  
tvořit umělecké, 4, opora, pokud umělecké

Jan, 11. 11. 1974

Body Work, *Artforum*, prosinec 1974, str. 14-15



Chris Burden, *Skulptura ve třech částech*, 10.–21. září 1974 Hansen Fuller Gallery

Seděl jsem na malé kovové stoličce umístěné na podstavci od sochy přímo proti vstupu do galerie. Štítek na podstavci oznamoval:

*Skulptura ve třech částech*  
*Budu sedět na této stoličce*  
*od 10,30 hod. 10. 9. 74*  
*tak dlouho, dokud nepadnu.*

Několik metrů od podstavce se střídali dobrovolníci u filmové kamery, aby zachytili okamžik pádu. Seděl jsem na stoličce 43 hodiny. Když jsem spadl, byl na podlaze křídou zakreslen obrys mého těla po pádu. Dovnitř obrysu bylo napsáno FOREVER. Na podstavec jsem potom umístil štítek:

*Seděl jsem na této stoličce*  
*od 10,30 hod. dne 10. 9. 74*  
*do 5,25 hod. dne 12. 9. 74,*  
*kdy jsem spadl.*  
*Stolička, podstavec a obrys zůstaly na výstavě do 21. září.<sup>1</sup>*

V přehledu „Body Works“ v časopise *Avalanche* z roku 1970, v článku, který podává „prekritický, neuzavřený přehled o nejnovějších dílech užívajících lidské tělo nebo jeho části“<sup>2</sup>, uvádí Willoughby Sharp několik způsobů použití vlastního těla, kdy se tělo stává sochařským materiálem. Tělo je použito jako: 1. nástroj, 2. místo ztotožněné zejména s povrchem těla, prostředek artikulace, kdy vystavení těla určitým podmínkám, předmětům apod., mu umožní novou artikulaci, 4. opora, pokud artikulace souvisí s fyzikálními

<sup>1</sup> *Data*, 18, září/říjen 1975, str. 69.

<sup>2</sup> *Body Works, Avalanche*, podzim 1970, str. 14–17.

s kterým dále pracuje;<sup>5</sup> životní velikost Segalových plastik pak nese stopu reálné skutečnosti, zdůrazněné navíc přítomností reálných předmětů. Ty spolu se sádrovými plastikami vytvářejí situaci, v níž reálný prostor je současně prostorem umění.<sup>6</sup> Segalovy situace proto umožňují analyzovat současně oba typy prostorů, ale nejenom to: Segalovy situace počítají také se vstupem diváka do díla. Segal koncipoval např. řidiče autobusu právě tak, aby bylo možno vstoupit na plošinu a řidiče se „dívat přes rameno“.<sup>7</sup>

*Když si někdo přisedne k postavě na lavici, nemusí si nutně myslet, že překročil (estetickou) hranici – může to být jen neadekvátní chování pozorovatele, které plyne z lákání k participaci na zastaveném ději.<sup>8</sup>*

Základní otázka je, co je to adekvátní chování vůči *Ruth v kuchyni* – co je estetická hranice a jak je překračována? Když vstupuje divák do Segalovy situace (např. na plošinu autobusu), máme tento vstup považovat za „prohlídku“? Děje se s divákem něco více, než se stává divákem aktivním?

Segalovo dílo souvisí s posunem od imaginativní skutečnosti klasického obrazu ke skutečné skutečnosti.<sup>9</sup> (Segal dospěl k plastikám při malířském studiu obrazového prostoru; v jednom rozhovoru říká, že malířem vlastně zůstal.) Tento posun či proměna probíhá v několika fázích. První se odehrává ještě v rámci obrazu. Na obrazech např. Magrittových jsou zachyceny situace, v nichž nelze rozlišit mezi iluzí obrazu a reálnou skutečností, např. zda prostor za otevřenými dveřmi je iluzorní nebo reálný. Týž problém se

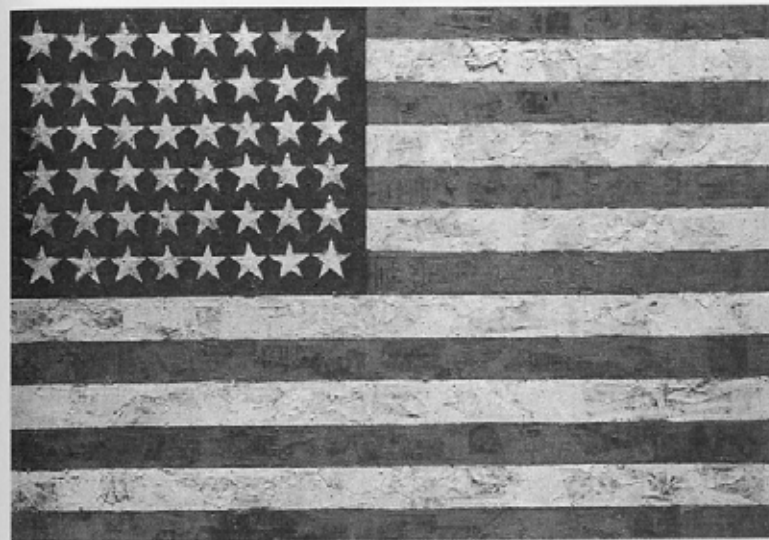
<sup>5</sup> Segalova technika spočívá v: 1. omotání modelu gázou namočenou v řídké sádce, 2. sejmutí zatvrdlé formy, 3. spojení částí a úprava povrchu (bez odlévání z formy).

<sup>6</sup> G. Kreytenberg, *George Segal, Ruth in her kitchen*, Stuttgart 1970, str. 13: „Koinzidenz von Real- und Kunstraum“.

<sup>7</sup> *Tamtéž.*

<sup>8</sup> *Tamtéž.*

<sup>9</sup> Pojem „skutečná skutečnost“ používá řada umělců a kritiků; naše pojetí vysvitne v průběhu této studie, srov. také stať Happening jako vzpomínka v tomto svazku.



Jasper Johns, *Vlajka*, 1955

v pop-artu přesouvá o krok dále, např. ve vlajkách a terčích Johnsových. Známa otázka: „Je to vlajka anebo obraz vlajky?“ se již týká samotného obrazu, ale neodehrává se v rámci obrazu.<sup>10</sup> Ovšem je ten, kdo klade otázku o obraze a vlajce, ještě principiálně tímž divákem, který vstupoval do prostoru Magrittova obrazu? Principiálně týž v tom smyslu, že se obrazovost obrazu jenom rozšiřuje – anebo je tu již naopak předznamenána nějaká hlubší proměna?

Co předvedl Jasper Johns se svými vlajkami a terči, provádí podle Kreytenberga v trojrozměrném měřítku Segal.<sup>11</sup> A tady je právě třeba podrobného zkoumání. Vždyť u Wesselmana v jeho *Velkém americkém aktu č. 44* z roku 1963 sice nalézáme koberec a části ná-

<sup>10</sup> Autorkou výkladu srovnání Margritta a Johnse je Suzan Gablick, *R. Magritte*, London 1971.

<sup>11</sup> Kreytenberg, str. 13.

bytku, ale je nám řečeno, že po tomto koberci se nechodí. Wesselmanovi běží o to, aby obraz vtáhl do své skutečnosti i reálné části environmentu a zda se to podaří, je kritériem kvality.<sup>12</sup> Tento požadavek je důležitý: upozorňuje na druhou stránku ambivalentních situací Segalových, které jsou silnou přítomností, do nichž není možno jednoduše vstoupit (vyloučíme-li ono neadekvátní chování diváka, které zmiňuje Kreytenberg). I když autor této stati nemá přímou zkušenost ze styku se Segalovým dílem, je přesvědčen, že z něj vyzraňuje i jakýsi zákaz vstupu, že vstup je mnohdy spojen s rozpaky, přinejmenším s vědomím překračování hranice. Pak ale musíme blíže charakterizovat tělesnou přítomnost diváka v Segalově environmentu a porozumět tomu, proč Segalův divák musí „sám určit svou pozici vůči zastavenému dění situace“.<sup>13</sup>

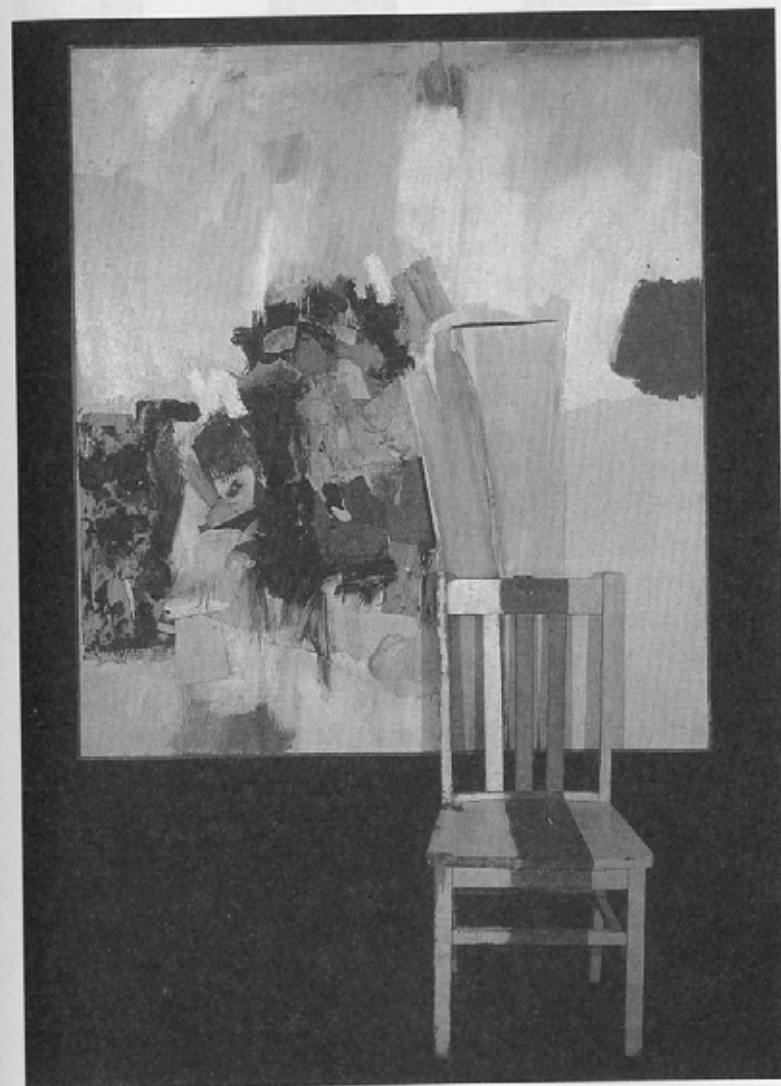
Tělesnost hraje důležitou roli již v Rauschenbergových *combines*: není to tělesnost zobrazených těl, ale především věcí jako otevírajících se tělesné bytosti, jako „partnerů zacházení“. Tělo, samo věcí, je otevřeno světu a zacházení s věcmi, které je oslovují jako „k tomu a k tomu vhodné“. Rauschenbergova židle v *Poutníkovi* připadá jen tomu, kdo jí nerozumí, že je k reálnému sezení – k divákovu sezení. A přece je nám židle v *Poutníkovi* až tělesně (nejen zrakově) blízká.<sup>14</sup> Ta blízkost dotýkající se našeho těla ovšem nevolá po sezení, ani od něho neodrazuje, protože celé setkání s tímto Rauschenbergovým dílem se odehrává v rovině tělesného porozumění, které je neseno silnou přítomností předváděné židle vkomponované do malby, do obrazu. Je to další příklad pro Wesselmanovo vtažení věci do obrazové skutečnosti. Zůstává však naším zjištěním, že toto vtažení již v sobě nese tělesně založenou dvojnácnost – jako by další vývoj měl v tomto okamžiku dvě možnosti: buď židli z obrazu vyjmout a učinit ji k sezení (pak je tu velký problém, jak udržet onu sílu přítom-

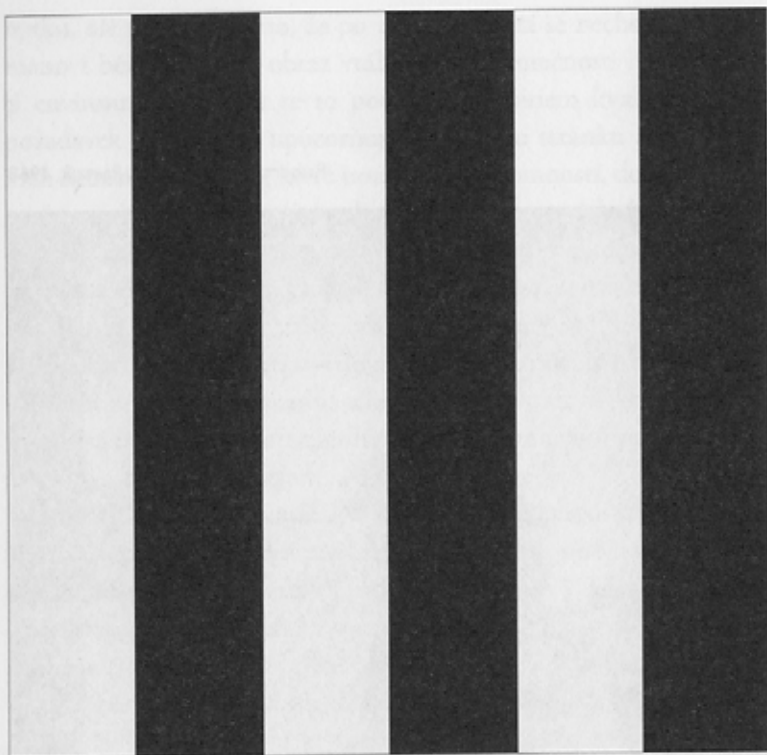
<sup>12</sup> Citováno in: B. Kerber, *Amerikanische Kunst seit 1945*, Stuttgart 1975, str. 110.

<sup>13</sup> Kreytenberg, str. 14.

<sup>14</sup> O tom bližší u L. Dittmana, *Kunstwissenschaft und Phänomenologie des Leibes*, in: *Aachener Kunstblätter* 44, 1973.

Robert Rauschenberg, *Poutník*, 1960





nosti, kterou připomíná Wesselman a která je patrna také v *Poutníkově*), nebo je možné židli vsadit zpět do obrazu. (Třetí možnost, kterou reprezentuje *Fluxus*, ponechávám zatím stranou; je-li východiskem Rauschenbergův *Poutník*, je *Fluxus* cestou „mimo“ umění.)

Celý tento problém bychom rádi sledovali na Segalových plastikách, protože tematizují samotnou tělesnou přítomnost postav v jejich situacích. Nejdříve musíme blíže uvážit vztah „estetické hranice“ a těla v souvislosti s obrazovou skutečností, kterou nám připomenuli Wesselman a Rauschenberg. Jak tedy souvisí tabulový obraz, tělo malíře a tělo diváka?

Podívejme se na přiložený obrázek okna. Mohl by patřit do každé učebnice psychologie, ale nepoužijeme ho k psychologickým výkladům, nýbrž k poukazu na tělesnou zakotvenost otevřenosti světu.<sup>15</sup> Odpověď na otázku, co na obrázku je, může znít: svislé černé nebo bílé pruhy, kmeny stromů, knihy, mříže atd. na bílém nebo černém pozadí. Na základě tělesné situovanosti praváka nebo leváka se odpověď bude lišit: pravákovi se svět otevírá zleva doprava – tak, jako záclonu pravák rozhrnuje zleva doprava a napravo nalézá zbytek. Tím zbytkem je v našem případě černý pás vpravo, a ten nemůže být umístěn než na bílém pozadí, které překračuje okraje papíru. Levákovi se však svět otevírá zprava doleva a v uvedeném případě s rozhrnování záclony – nalézá zbytek nalevo, tj. v našem případě bílý pás na černém pozadí.

Toto schéma – *svislé* pruhy a uspořádání na základě *levé* nebo *pravé* orientace – vystihuje naši základní situovanost ve světě, totiž vzpřímené postavení na zemi vůči nebesům a členění světa podle tělesné orientace. Podobné východisko zastává i Kurt Badt<sup>16</sup>, když říká, že klasický evropský obraz je až na výjimky komponován jako něco, co divák potkává, když k němu přistupuje; obraz je kompozičně členěn od spodního okraje směrem nahoru, a to obvykle od levého dolního rohu do pravého horního (při převažující „pravé“, protože normující orientaci). Např. u *Sixtinské madony* lze sledovat kompoziční posloupnost takto: od papežské tiáry v levém rohu dole postupujeme přes vzdušnou linii pláště k papežově vzhlížející hlavě, s jejímž pohledem dospíváme k dvojici madony s chlapcem. Jejich oči, jakoby oči dětí, tvoří střed kompozice. Pohled papežův nás dále přivádí ke křivkám pláště madony, k jejím rukám a k pravé nožičce chlapce, zatímco levá visící dolu odkazuje ke kotníkům Marie: představují stání ve vznášení toho, co je nadpozemské – fyzický pohyb vůči duchovní pohnutosti obou obličejů. Barbora kompozici zakončuje, jak patrně

<sup>15</sup> Obrázek byl zkonstruován podle popisu v knize J. C. Boumana, *The Figure-Ground Phenomenon in Experimental and Phenomenological Psychology*, Stockholm 1968.

<sup>16</sup> K. Badt, *Modell und Maler von Vermeer*, Köln 1961.

v jejím pokorně skloněném pohledu. Dohru kompozice tvoří dvojice andělíčků, nebesa s putti a závěs, který již patří k okolí.<sup>17</sup>

Uvádíme tento příklad, aby bylo zřejmé, že na klasický obraz nelze nahlížet jako na simultánnost (to dokazuje podle Badta i náš pohled, který znovu a znovu bloudí po obraze, který jsme již viděli vcelku). Systematická (ovšem ne mechanicky použitelná) Badtova metoda interpretace upozorňuje, že existuje prostorová *posloupnost* kompozice, které se nemůžeme přiblížit jinak než v čase a jinak než tělesně. Zdá se pak, že v umění současnosti, které klade důraz na dění a čas, ona nutná podmínka klasického obrazu, tělesná akce, která se v něm pouze sedimentovala v prostorové posloupnosti, vystupuje do popředí. Chceme dále zkoumat hlavně ty tělesné akce současných umělců, které divákovi nejednou umožňují vstoupit do díla. Ale jak vstoupit? Nemůžeme také ukazování papeže Sixta považovat za výzvu ke vstupu do díla? K tomu ovšem Badt uvádí:

*Termín „spojení obrazu s vnějším světem“, které je údajně založeno v ukazovacím gestu, je zavádějící... Budí dojem, jako by něco takového jako spojení světa obrazu s realitou světa pozorovatele bylo možné ve směru od díla. Tak tomu není. – Mezi duchovním dílem malby a reálnou existencí pozorovatele, kterou malba v sobě ruší, existuje pouze vztah rozumějícího vnímání. Tento vztah se zakládá právě na nekonečném a nepřekročitelném rozdílu mezi dílem a skutečností pozorovatele.<sup>18</sup>*

Na jedné straně tedy zjišťujeme, že se obraz zakládá na tělesné situovanosti člověka na světě, že je sedimentací tělesného chování, ale na druhé straně je patrné, že tento sediment klade vstupu do obrazu překážku, že tu vzniká nekonečný rozdíl, odstup či propast mezi obrazem a vnějším světem. Na základě tohoto rozdílu obvykle rozumíme náplni slova „umění“.

<sup>17</sup> Tamtéž.

<sup>18</sup> Tamtéž.



Raffael, Sixtinská madona, 1513

Srovnáme-li Sixtovo ukazování s ukazováním na známém plakátě *Ty zapísalsja dobrovolcem?*, je patrné, že se obě ukazování zásadně liší. Voják na plakátě neukazuje na ty, kteří přísluší k duchovnosti obrazu (Sixtovo ukazování se obrací na věřící, kteří přísluší k obrazu *Sixtinské madony*, a nikoli na reálné bytosti ze světa pozorovatele). Voják však ukazuje na nás pozorovatele. Rozdíl těchto dvou ukazování spočívá v tom, že plakát obvykle nepozorujeme, plakát není obrazem, do kterého vstupujeme, nýbrž prostředím, kterým postupujeme – jednou ke zboží, jindy k sobě samým. Tuto plakátovou medialitu, kdy obraz není na druhé straně propasti, vystihuje Lichtensteinův ukazující prst tím, že ji obrazově předvádí.<sup>19</sup>

K našim dalším zkoumáním si volíme Segalovu plastiku, která mezi sochou a body-artem zaujímá postavení podobné jako Lichtensteinův prst mezi ukazováním papeže Sixta a ukazováním plakátového vojáka.

Segalova *Žena v červeném proutěném křesle* je zvláštní tím, že její tělesný život jakoby končí na povrchu těla, jako by sezení jenom znamenalo vyplňovat prostor objemem těla. Toto „být jenom tělem“ vyniká u Segalových skupinových plastik a bývá interprety chápáno jako ukázání osamělosti postav fyzicky blízkých, ale bez vzájemného kontaktu.<sup>20</sup> Co totiž znamená sezení v křesle oproti umístění těla v prostoru? Jako ukazování prstem nespočívá v *pozici* prstu, ale v tělesném *stření* až k místu, na které ukazujeme, není sezení vyplňováním křesla tělem, ale jistou *přítomností* v místnosti.<sup>21</sup> Segalovy plastiky jsou přítomny jako do sebe pohroužené a osamělé bytosti,

<sup>19</sup> Skutečnosti plakátu v souvislosti s pop-artem se dotýká Walter Biemel, *Pop-art und Lebenswelt*, in: *Aachener Kunstblätter* 40, 1971. Srov. autorovy kritické poznámky ve stati *Fenomenologie pop-artu* v tomto svazku.

<sup>20</sup> Např. W. Biemel v citované studii.

<sup>21</sup> M. Boss v *Grundriss der Medizin*, Bern 1971, tělesné stření nazývá *Leiben* (tělesnění) a rozumí mu jako rysu otevřenosti lidského pobytu na světě. Srov. autorovu přednášku *Úvod do psychopatologie tělesnosti a smyslových modalit* v rukopisném sborníku *Čtyři přednášky z fenomenologické psychologie a psychopatologie*, Praha 1975. nyní též in: *Fenomenologická psychologie*, Praha 2008.



Georg Segal, *Ruth v kuchyni*, první verze, 1964–1966

vytržené ze společného života, nepřítomné duchem,<sup>22</sup> který zakládá společný prostor porozumění. Ze své nepřítomnosti duchem jsou vraceny svým vlastním tělem do tohoto světa, kde je pak jejich osamocení patrné. Jsou usvědčovány vlastním tělem, že duchovní nepřítomnost je neúplná, že nenastane jednou provždy.

<sup>22</sup> Tuto charakteristiku uvádí také R. G. Dienst, *Pop-art*, Wiesbaden 1965.



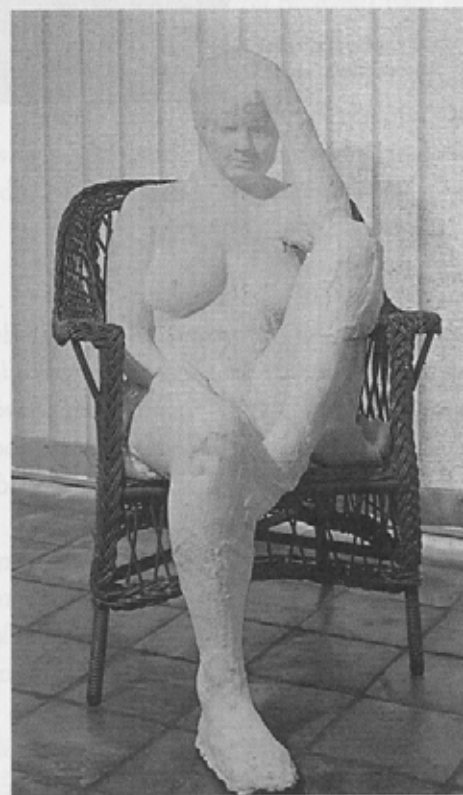
Leon Manuchin doma, 1965

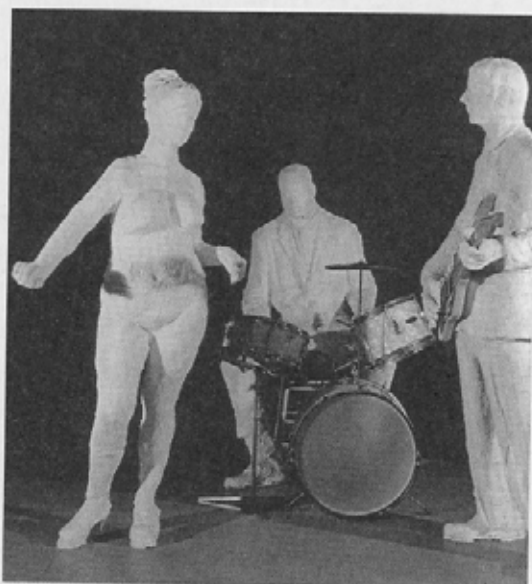
Táž plastika ve sběratelově apartmá nás uvede do rozpaků. Když střídavě hledíme na ni a na sběratele, nedovedeme po chvíli říci, kdo z nich vlastně sedí a kdo jen vyplňuje prostor tělem. K tomuto problematizování dochází tím, že plastika i sběratel sedí u téhož stolu, k němuž plastika původně nepatří (srov. fotografii téže sochy v galerii). Toto „nepatří ke stolu“ vynikne z druhé strany, když si položíme otázku, zda by si sběratel (na rozdíl od neadekvátně se chovajícího diváka Kreytenbergova) přisedl k Segalově *Ruth v kuchyni*. Říkáme-li přisedl, nemyslíme statování. Není stůl svým vyjmutím z kontextu použití zbaven použitelnosti k sezení? Nevstupoval by k Ruth s obavou, že dílo zruší nebo alespoň naruší?

Při bližším pohledu vidíme, že plastika vedle sběratele je přítomna jinak než v galerii – již pouze nevyplňuje prostor, její tělesné „zde“ není totožné s prostorem vyplněným tělem. Vedle sběra-

tele má najednou své místo vysezeno, stře se tělesně dále, než sahá povrch těla, stává se sezením. Sběratelova tělesná přítomnost se ale kupodivu přitom redukuje na vyplňování prostoru tělem.

Když se nám tedy plastika ukáže jako sedící, je i proutěné křeslo sochy k sezení. Proutěné křeslo je dvojznačné. Na jedné straně, jak patrné v galerii, patří do duchovní sféry, která charakterizuje i obraz Sixtinské madony – odtud také ostych vstoupit k Ruth. Na druhé straně vidíme, že v bytě sběratele plastika sedí spolu se sběratelem u jednoho stolu a že se proutěné křeslo také přiřadilo k reálnému stolu domácnosti. Dvojznačnost proutěného křesla znamená, že

Georg Segal.  
Žena v červeném  
proutěném křesle,  
1964



Georg Segal,  
Rock and Roll Combo,  
1963–1964

patří i do světa pozorovatele i do světa duchovního. Ukazující gesto papeže Sixta dvojnárodnost prostředkujícího člena nemá a nemůže proto vstoupit do světa pozorovatele. Právě to, že se dvojnárodné křeslo v domácnosti sběratele *nestane* jednoduše křeslem domácnosti, umožňuje, že promění celou situaci a klade nárok, stává se konfrontujícím členem i pro sběratele.

Na základě této dvojnárodnosti můžeme pozorovat dvojí zjednodušení: 1. v galerii plastika ani nesedí, ani lavice Ruth není pouze k sezení pro nás, 2. v příkladě se sběratelem u jednoho stolu plastika na základě dvojnárodnosti křesla vstupuje do reálného světa – pak socha sedí a křeslo je k sezení.

Tím, že sběratele v přítomnosti plastiky přestává sedět, vzniká pro něho tísnivá, totiž dvojnárodná situace, kterou musí sám zjedno-

značnit. Buď bude tělesně přítomný jen potud, pokud zabírá jeho tělo prostor, nebo bude muset něco udělat v tom smyslu, že se začne výslovně chovat. Jinými slovy: buď se stane jeho tělo duchovní záležitostí po způsobu Segalovy plastiky v galerii, tj. bude zbaveno tělesného života a bude jenom vyplňovat prostor, anebo zjednoduší situaci tím, že vstoupí do výslovného tělesného života: lhostejno, zda do stání, sezení, chůze. V druhém případě nastane proměna: plastika nebude ani přítomna silněji než sběratele, ale ani on nebude tělesnější než ona. V takovém výslovném chování by sběratele vstoupil do nové dimenze, kterou jako něco třetího vůči oběma pólům, které rozlišil Kurt Badt, nazýváme *skutečnou skutečností*. Není ani imaginativní, duchovní skutečností obrazu, ani realitou diváka, nýbrž překračuje obojí, odmítá alternativu, kterou předvedl Badt na ukazování papeže Sixta. Sběratele má tedy dvě možnosti, jak vyřešit tísnivou dvojnárodnost situace: buď zmrtnění, anebo jednání.

Takto bychom vyložili přesněji Kreytenbergovu poznámku, že „pozorovatel musí určit svou pozici sám“. Vidíme, že pro analýzu možných pozic není vhodné vyjít pouze z estetické hranice – je



Georg Segal,  
Rock and Roll Combo,  
1963–1964

potřeba samotný reálný prostor a tzv. reálné chování vidět ve dvou možných polohách: v silné přítomnosti neimaginativní, kterou nazýváme skutečnou skutečností, a potom v pozici skutečnosti odvozené, kterou běžně nazýváme „realita“ a vidíme ji jako první a základní – ale právě její možná proměna poukazuje k tomu, že se zakládá a má smysl z něčeho původnějšího. Tuto původní zkušenost nazýváme skutečnou skutečností – imaginativní skutečnost obrazu je jejím odleskem, a to s důrazem na ukazování, které předvádí věci, předvádí je v silném smyslu, ale v modu nepřítomnosti, v imaginativní přítomnosti.

Otázku po překročení imaginativní přítomnosti shrňme Segalovými slovy:

*Nemohu vysvětlovat reakce jiných lidí, ale pokud jde o mne, jsem zcela posedlý touto proměnou, která mne vede k vidění mého prostoru a k otázce: Proč do něho skutečně neproniknout?*<sup>23</sup>

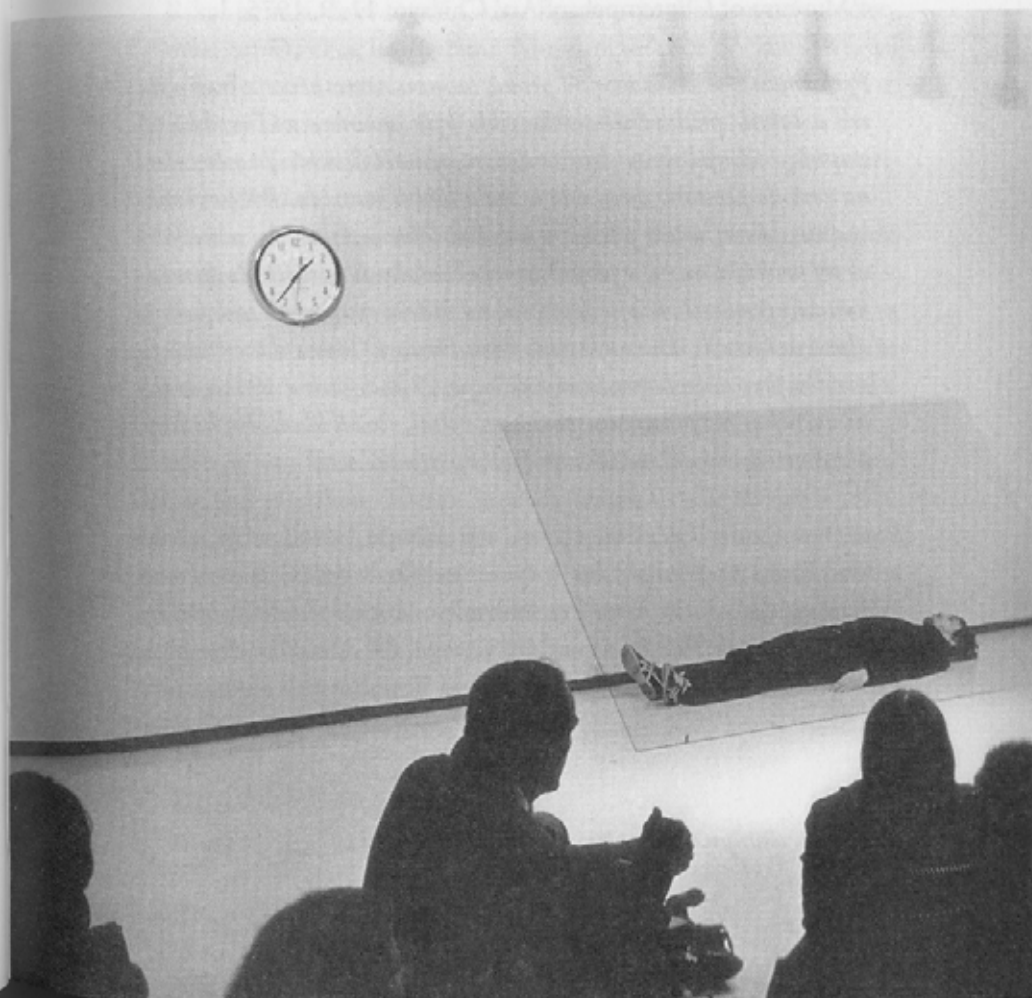
Uvedené analýzy bychom rádi podepřeli dvěma protipříklady: Na fotografii Segalova *Comba* vidíme, že ne každé přiřazení živých bytostí k plastice je sdílením téhož. Nelze tu nalézt společného a dvojznačného: referenta. Tleskající hoši se podobají těm, kteří by se postavili mezi svaté u sochy sv. Václava.<sup>24</sup>

I v superrealistické plastice dvojznačný referent chybí. Když byli na jedné newyorské výstavě pokladní a hlídači vymodelováni superrealisticky, přichází tyto postavy oslovovali, jako by byly živé. Pak ovšem pochopili, že jde o plastiky a tímto vysvětlením se otevřel nekonečný rozdíl, propast mezi pozorovatelem a duchovní skutečností díla, který známe z analýzy *Sixtinské madony*. Jsme-li fascinováni přítomností superrealistické plastiky, onou jakoby živou přítomností magazínových postav, je tu propast mezi divákem a světem přítomna také.

<sup>23</sup> Citováno podle Diensta, str. 136.

<sup>24</sup> *Combo* sice obsahuje reálné předměty, hudební nástroje, ale od *Ruth*, *Ženy v křesle* a *Ridiče autobusu* se liší menší možností participace.

Chris Burden, *Odsouzený k zdhubě*, 1975



Při analýze Segalovy *Ženy v červeném proutěném křesle* jsme vyšli z toho, že zaujímá na základě dvojznačného křesla zvláštní postavení mezi klasickou plastikou a body-artem. Ovšem v čem je body-art uměním? Neocítáme se s ním na druhém pólu dimenze, ponoření do světa pozorovatele, zcela mimo duchovní rovinu, která zakládá podle Badta umělecké dílo?

Abychom mohli na tuto otázku odpovědět, uvedeme nejprve akci Chrise Burdena, která vychází, částečně neujasněně, z dichotomie Kurta Badta.

Chris Burden, *Doomed* (Odsouzený k záhubě), performance v Museum of Contemporary Art, Chicago, 11. 9. 1975

*Performance se skládá ze tří prvků: ze mne samotného, z hodin na zdi a tabule průhledného skla. Sklo bylo opřeno o zeď v úhlu 45 stupňů, hodiny byly na levé straně ve výši očí diváků. Já jsem vlezl na zem do prostoru mezi sklo a zeď a lehl si na záda. Byl jsem rozhodnut zůstat v této pozici neurčitou dobu – dokud by se některý ze tří prvků, z nichž se performance skládala, neporušil. Zodpovědnost za přerušení akce jsem přenesl na vedení muzea – o tom jsem je ale neuvědomil. Akce skončila, když Denis O'Shea donesl karafu s vodou do prostoru mezi zeď a sklo, po 45 hodinách a 10 minutách od začátku. Bezprostředně poté jsem vylezl, rozbil kladivem hodiny, které měřily čas od začátku do konce performance.<sup>25</sup>*

Poznamenejme především, že ten, kdo donesl vodu, nebyl nikdo z diváků, ale muzejní strážce – diváci tedy byli vedeni fenoménem „zákaz vstupu“, který jsme konstatovali u *Ruth v kuchyni*, kde by podle nás divák také jen s rozpaky vstoupil do díla. Diváci se chovali způsobem, který přísluší k duchovní skutečnosti – ale tu právě

<sup>25</sup> *Data* 18, září/říjen 1975, str. 70.

jako by chtěl Burden narušit. V interview v *Data*<sup>26</sup> se k tomuto problému vrací s Barbarou Radice:

Radice: Řekl jsi, že tě chvílemi napadlo, že lidé přišli, aby tě viděli zemřít.

Burden: No, jenom chvílemi.

Radice: Jak to dopadlo? Proč sis myslel, že tě tam nechají tak dlouho?

Burden: Asi nechtěli udělat něco špatně, něco zkazit.

Radice: Vyvedlo tě z míry, že tě tam nechávají tak dlouho?

Burden: Nemohl jsem jim důvěřovat, spolehnout se na ně...

Říkal jsem si, že si myslí: „Aha, Burden, umělec, mrtvý umělec, musí umřít, chce umřít žízni. Muzeum se chce dočkat slávy, asi to bude první muzeum, kde zemře umělec žízni...“

Radice: Domníváš se, že si opravdu mysleli tohle?

Burden: To víš, jistě o mne měli starost, ale nikdo ke mně nepřišel a neřekl mi to.

Radice: ... Mně se zdá, že když po celou dobu nic neudělali, že za tu akci nechtěli převzít odpovědnost.

Burden: Ano, správně. Na každý pád by to však stejně ukončili za 3 nebo 4 hodiny, protože volali do nemocnice a tam jim řekli, že po padesáti hodinách bez vody se mi mohou začít rozkládat játra.

Burden v této akci vyhrotil onu propastnost až do krajnosti. Burden se stal plastikou, kdežto Segalova plastika vedle sběratele ožila. Po našich analýzách se však zdá, že se nejedná jen o to, co v jiném interview Burden<sup>27</sup> souhrnně nazývá rozdílem mezi kalifornským a newyorským (respektive evropským) uměním – rozdíl projevující se hlavně ve vztahu ke změně. Kalifornští umělci prý více počítají se změnou environmentu, newyorští (a evropští) umělci se orientují gestuálně a změnu prostředí neberou v úvahu. Zdá se, že spíše než

<sup>26</sup> *Tamtéž.*

<sup>27</sup> *Tamtéž.*

o vztah ke změně environmentu tu jde o vztah k propastnosti rozdílu, který formuloval Kurt Badt. Právě tím, že diváci nechtěli něco zkazit, odpovědnost přejímali, ovšem za dimenzi pozorovatel – duchovní skutečnost; teprve odtud je srozumitelné zdráhání změnit prostředí.

V *Doomed* není jednoznačný ani postoj Burdenův, jak patrně z prohlášení, které přinesl *The New Art Examiner*: „Kdyby to mělo trvat ještě několik dní, vylez bych, vylez bych, protože pro nikoho nechci zemřít žízni.“<sup>28</sup>

Carol Squiers<sup>29</sup> komentuje:

*Burden pronesl toto prohlášení na videopásku ke svému čtyřicetipětihodinovému piecu nazvanému Doomed. Burden údajně ve svých piecech počítá se svou sebevraždou, ale výše uvedené prohlášení je s jeho dřívějšími výroky v rozporu. Proto lze uvažovat, zda v tomto piecu Burden nebyl spíše násilníkem vůči obecenstvu.*

Tedy nejednoznačnost – ale jiná, než jsme dosud viděli. Segalovy plastiky jsou zasazovány do „reálného“ prostředí (environmentu, které nemá divák tendenci měnit); Burden naopak živého člověka zasazuje do „nereálného“, totiž galerijního prostředí, nebo přesněji řečeno, do prostředí, kde otázka reálnosti a nereálnosti není důležitá, protože je prostředím duchovní komunikace. Ale zatímco u Segala jsme v určitých případech (sběratel a plastika) vedeni k zjednoznačnění, jsme Burdenem od něho odváděni, právě tím, že je tu před námi živý umělec jako socha.

V témže interview v *Data* vysvětluje Burden podrobně, jak sám sebe chápe jako skulpturu. A dokonce ne on sám, ale i „diváci“ jsou skulpturou.

Dalším příkladem je *Clarification*:

Chris Burden: *Clarification*, A. Castelli Gallery, Milano, 5. 5. 1975

<sup>28</sup> Květen 1975, Chicago.

<sup>29</sup> *Tamtéž.*

*Galerie A. Castelli má řadu místností různého tvaru a velikosti. Jedna z místností byla nepoužívána, asi proto, že neměla žádná okna. Chris Burden tam postavil 25 židlí do dvou řad za sebou (jako v divadle). Když do místnosti vstoupilo 11 lidí, uzavřel vchod dřevěnou deskou pomocí šroubů. Z druhé strany byl vchod uzavřen druhým panelem, natřeným na bílo, takže vypadal jako ostatní zdi v galerii (provedl jeden z Burdenových asistentů). Většina diváků, více než 150 lidí, zůstala mimo tento malý prostor a zbývalo jim pouze si představovat, co se děje uvnitř. Burden pak řekl (italsky) těm jedenácti uvnitř, že tam zůstanou neurčitě dlouho, dokud někdo zvenku nepronikne dovnitř. Řekl jim, že teď jsou skulpturou a že odpovědnost za úspěch piecu spočívá na nich. Aby byl pobyt v místnosti možný (a snad i příjemnější), dal každému láhev minerálky, zapálil svíčky a zřídil improvizovanou toaletu. Po hodině a půl publikum odstranilo vnější panel, rozbilo i vnitřní, aby se dostalo dovnitř. Místnost pak byla po celou dobu Burdenovy výstavy zachována v nezměněném stavu.<sup>30</sup>*

Vniknutí diváků z vnějšku (z vnějšku nejenom vzhledem k místnosti, ale i ke skulptuře) je v tomto piecu umožněno dvojnásobností diváků, kteří jsou i skulpturou, i patří k těm z vnějšího světa. (A že i k vnějšímu světu patří vždy také Burden, dosvědčuje výrok: „Kdyby to mělo trvat ještě několik dní, vylezl bych...“) To znamená, že od *Doomed* se tento piecu liší tím, že někteří diváci jsou převedeni na druhou stranu propasti – tím je propast překlenuta a nemusí tu zasahovat galerijní strážce. Pokud mají lidé reagovat ne jako diváci, musí být skulptura dvojnásobná.

Takovou dvojnásobnost nalézáme i u Segalova proutěného křesla. Právě touto dvojnásobností (která není nerozlišeností nebo neurčitostí) se Segalovi podařilo na Kaprowův happening, pod jehož dojmem vznikla první Segalova plastika,<sup>31</sup> ne pouze reagovat, ale zachytit

<sup>30</sup> *Domus*, č. 549, srpen 1975.

<sup>31</sup> Podle W. C. Seitz, *Segal*, New York 1972.

impuls, jakousi živoucí výzvou, která happening nese a která nemůže být zachycena dokumentem, protože ten je vždy v distanci a postrádá apelativnost (možnost přímé odpovědi), kterou v sobě právě má zdvojnásobování a zjednotňování.

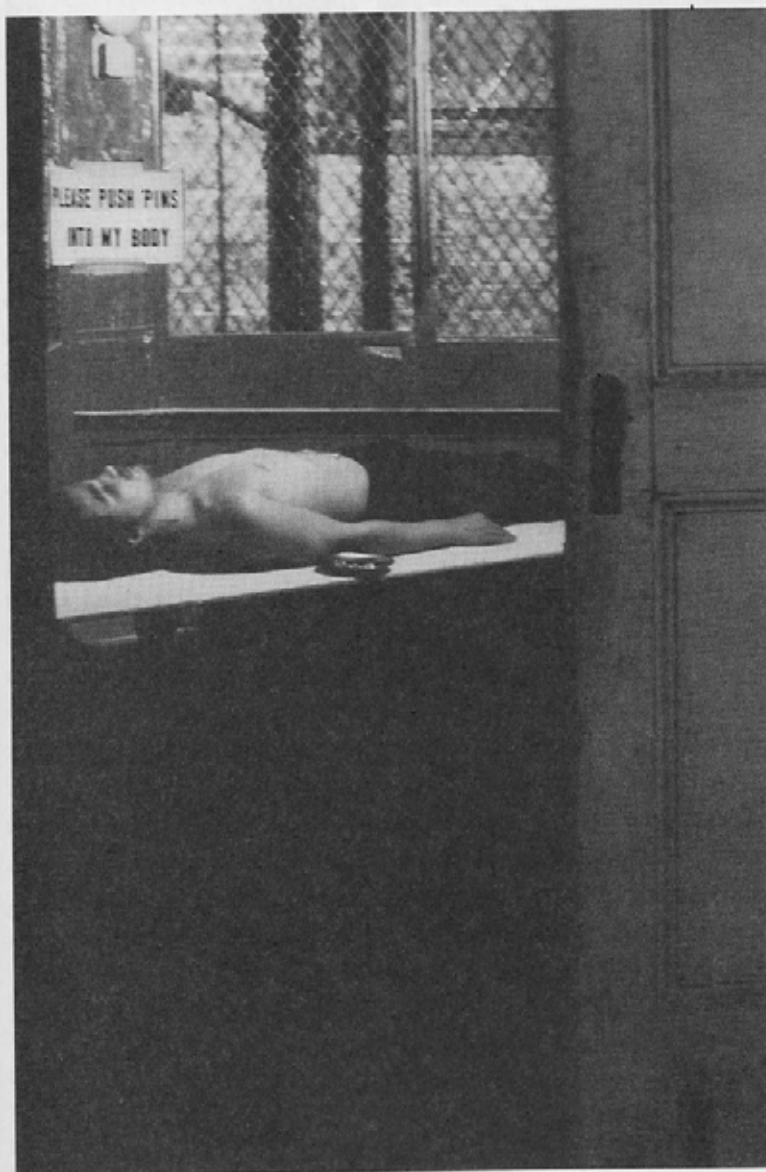
Co však znamená překročit propast? Cožpak ji nepřekračuje také divák *Sixtinské madony*? Připomeňme Kurta Badta: malba v sobě ruší reálnou existenci pozorovatele, což znamená, že vnímatel obrazu nejen překračuje propast do sféry duchovna, ale ruší reálnou existenci pozorovatele tím, že ho proměňuje v rozumějící vnímání. Diváci, kteří se stali sochou, nezrušili jednoduše reálnou existenci – nebyli porozuměním, které by bylo sochou. Spíše byli oddělením od výstavních sál vytrženi z duchovního porozumění. Minerálka a toaleta – to vše je vracelo do *reálné existence*. Zatímco umění obvykle ruší reálnou existenci duchovním porozuměním, zde se spíše z duchovní existence navracíme do reálna. Ale projít určitou cestou znamená být proměněn. A v tomto piecu běží o jinou proměnu než je odchod z galerie do všedního dne. Tato cesta není návratem, a přece znamená zrušení výlučnosti duchovního dorozumění – viděli jsme, že v *Doomed* se toto ztotožnění nezdařilo.

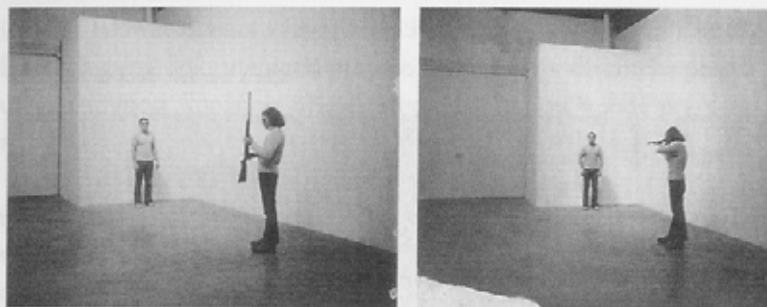
Proč není tato cesta návratem? Protože jde o jinou propast – vzhledem k těm za stěnou venku. Jakmile začnou jednat ti venku, i tato propast zmizí. Pak jsou všichni jedním – tím, co jsme se pokusili nazvat skutečnou skutečností. K bližšímu objasnění volíme další příklad.

Chris Burden: *Back To You*, Piece, 16. 1. 1974, N. Y.

Burden leží na stole ve výtahu za zavřenými dveřmi. Videokamera ho zabírá seshora. Přesně v devět hodin jsou otevřeny dveře galerie 112, Green Street. Když diváci zaplní galerii, Bear se ptá, kdo chce být dobrovolníkem. Vystoupí dva lidé. Vybrán je sochař Larry Bell, který je přiveden k výtahu. Jakmile vstoupí, jsou spuštěny videoka-

Chris Burden, *Back to You*, 1974



Chris Burden, *Shoot*, 1971

mery. Uvnitř výtahu je červený nápis: *Prostím, napíchejte do mého těla napínáky (ležely vedle Burdena). Dobrovolník se rozhoduje, zda má uposlechnout instrukci. Nakonec napíchá čtyři napínáky Burdenovi do krajiny žaludku, jeden do nohy. Diváci vše sledují na obrazovkách. Když výtah dosáhne spodního patra, kamery jsou vypnuty a dobrovolník se vrátí mezi diváky.*<sup>32</sup>

Z hlediska překonání propasti je důležité poslání dobrovolníka. V interview věnovaném tomuto piecu se otevřeně hovoří o roli prostředníka, ovšem v pojmech energie a jejího přenosu:

Burden: Nechtěl jsem udělat piecu jako SHOOT (prostřelení ruky v galerii), protože jsem už jednou byl označen tiskem za jakéhosi Evel Knivela. Chtěl jsem udělat něco, o čem by mohli lidé více přemýšlet. Nebezpečí, násilí, prudkost tohoto piecu byla minimální. Bylo to téměř ritualizované... Podle mne byla jádrem piecu hladina energií mezi mnou a dobrovolníkem ve výtahu. To, že Larry udělal jakýsi macho-image, piecu prospělo. Nevím, co se dělo mezi diváky, ale Larry byl otřesen. Nápis, zápach alkoholu

<sup>32</sup> *Avalanche Newspaper*, květen/červen 1974.

od dezinfikovaných připínáků, celá ta situace ho skutečně vyšínila. Proto to asi udělal.

Bear: Vzpomínám si, že jsi jen tak mimochodem řekl, že jedním z hlavních bodů piecu bylo posunout hledisko od tebe jako centra energie na dobrovolníka a přes něho také na diváky...<sup>33</sup>

Úloha prostředníka, který něco přenáší – zde energii – na diváky. (Rozhodně to není informace, není to sdělení, a proto je i vhodný název energie.) A co se pak stane? Výsledkem je, že není rozdíl mezi divákem a tím, kdo něco předvádí. Podle některých vykladačů připadá podobná úloha antickému chóru v tragédii – chór mluví za diváka, klade otázky, které ho asi napadají, a tím ho vtahuje do dění, které pak již neprobíhá na jevišti, ale děje se „mezi“ jevištěm a hledištěm, všichni pak jsou vtaženi do jednoho dění. Nietzsche nazývá toto dění realizací boha. Ta se neděje při čerbě tragédie a zaniká i při jejím předvedení novověkým divadlem.<sup>34</sup>

Abychom mohli úvahu o dvojznačnosti shrnout, připomeňme ještě první Burdenův piecu – *Locker piece*, ve kterém se boxy úschovny na kufrů staly skulpturou, protože je Burden použil tím, že si lehl do jedné z beden a po několik dnů pozoroval okolí škvírou ve dvířkách.<sup>35</sup> I ve *Skulptuře o třech částech* je židlička použita. Protože v tomto piecu není žádný prostředník, je nejobtížněji pochopitelný z těch, které jsme uvedli. Tento piecu je ale „o“ tom všem, co jsme zkoumali, jako Segalova plastika byla „o“ happeningu v tom smyslu, že podržela jeho náboj; tento piecu se neobrací na diváky tak jako *Doomed* a jiné piecy. Avšak podobně jako Segalova *Žena v červeném proutěném křesle* zachycuje náboj dvojznačné situace. Dvojznačné pro nás diváky – vidíme, že to, oč tu běží, platí i o nás. Jako

<sup>33</sup> *Tamtéž*.

<sup>34</sup> Rozbor Nietzscheova pojetí tragédie s důrazem na pojem „přítomnosti“ podává D. Jähni, *Welt-Geschichte: Kunst-Geschichte*, Köln 1975.

<sup>35</sup> K tomuto prvnímu svému piecu dospěl Burden tím, že si poté, když jeho plastiky počaly přesahovat třicet stop, uvědomil, že jejich smysl pro něho spočívá v tom, že se okolo nich pohybuje. Podle interview v *Data* 18, září/lísten 1975.

jsme konstatovali, že situace sběratele je tísnivá, že si žádá rozhodnutí, zjednoznačnění, tak i zde je něco důležitého patrné. Burden zde s diváky ani nemanipuluje ani je nevtahuje přes prostředníky do akce,<sup>36</sup> nechává je být diváky, ale přesto jim předvádí, že základní otázka je *zjednoznačňování* (židličky). Burdenem použitá židlička je jednoznačná. Tím vzniká nová dichotomie (nová vzhledem k Badtovi): divák vidí, že svou účastí zakládá věc umění tak, jako ji ve *Skulptuře ve třech částech* zakládá Burden, že vůbec nejde o sdělení, o situace, do nichž by jako do připravených vstupoval, ale o to, nasadit sám sebe. Pak není daleko závěru, že toto nasazení ve smyslu skutečné skutečnosti je v galerii prováděno jenom provizorně.

To znamená, že ačkoliv se Burden považuje za sovkulturu, ačkoliv se dokonce umísťuje na piedestal sochy a ponechává po sobě stopu v galerii na podlaze, docíluje jednoznačnosti cestou z duchovní skutečnosti do reálné. Tento postup zjednoznačnění vede k tomu, co nazýváme skutečnou skutečností. Chceme tím říci: něco, co se děje ve smyslu silné přítomnosti. To, co přísluší obrazové skutečnosti, předvedení přítomnosti (bytí) věci, je nyní mezi námi, v našem světě, nikoliv za propastí; tělo, které zakládalo i obraz klasický, tu není překračováno nebo rušeno jako podmínka nutná, ale nikoliv postačující, toto tělo se najednou, jako celá situace, proměňuje. Nastává chvíle s těžkou dobou – událost, silná přítomnost reálné věci. Jsme stále na oné straně dichotomie, kterou Badt nazývá světem pozorovatele (vnějším světem). Ale *na této straně* právě dochází k proměnám – je patrné, že v reálném světě je možno vstoupit do roviny jednání, kde je rozhodující reálnost předmětu a činu – na rozdíl od tzv. estetického postoje. Vzpomeňme na plakát, který vyzývá k jednání.

<sup>36</sup> Nutno připomenout dobrovolníka z řad diváků u kamery, ten ovšem měl jinou funkci než v *Back to you*.



Můžeme ho sice pozorovat jako diváci a hodnotit esteticky, ale jeho původní smysl je vyzývat k činu.

Čin, na který apeluje současné umění, jak jsme viděli v Segalových situacích – a ještě jednoznačněji v Burdenově skulptuře –, není činem pochopitelným z hlediska budoucnosti. Zde je apelováno ne k určitému rozhodnutí, ale k rozhodnutí být v přítomnosti v silném smyslu – zahlédnout možnost proměny skutečnosti v skutečnost skutečnou a takovou proměnu připravovat. To ale znamená proměnu naší otevřenosti.

Židlička zbývající po Burdenovi je jednoznačná na rozdíl od křesla Segalova (celé situace) – židlička ve *Skulptuře ve třech částech* překračuje, podobně jako Burden, umění v tom dosud běžném pojetí, které v estetické kontemplaci, ve zrušení reálné bytosti duchovním porozuměním, znovuobjevuje ztracenou jednotu s celkem světa. I klasické umění proměňuje a otevírá, ale vychází z propastnosti, jak ji vidí Badt: fascinuje, neukazuje však cestu k zjednoznačení – cestu k bytí v silném slova smyslu, které by se neomezovalo na imaginativní skutečnost za estetickou hranicí.

1979

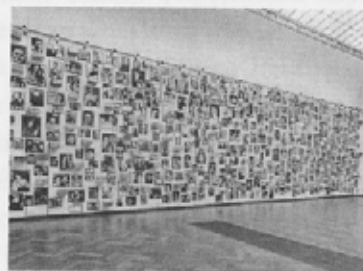
## Technické rysy současného umění

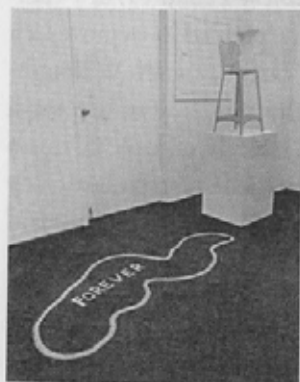
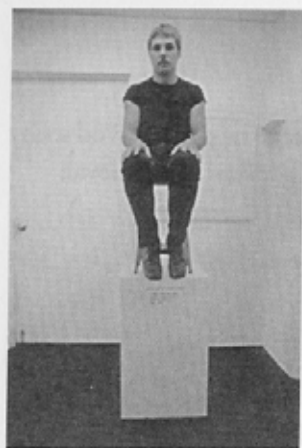
Technické rysy současného umění jsou v zásadě dvojí. První je to, že umění se stává technickým prostředkem, který umožňuje umělcům vyjádřit své myšlenky a emoce v podobě, která je pro diváka srozumitelná. Druhá je to, že umění se stává technickým prostředkem, který umožňuje umělcům vyjádřit své myšlenky a emoce v podobě, která je pro diváka srozumitelná.

V tomto bodě bychom měli uvést, že umění se stává technickým prostředkem, který umožňuje umělcům vyjádřit své myšlenky a emoce v podobě, která je pro diváka srozumitelná.

V tomto bodě bychom měli uvést, že umění se stává technickým prostředkem, který umožňuje umělcům vyjádřit své myšlenky a emoce v podobě, která je pro diváka srozumitelná.

Důležitou roli v tomto uměleckém díle hraje technická stránka, která umožňuje umělcům vyjádřit své myšlenky a emoce v podobě, která je pro diváka srozumitelná.





Chris Burden,  
Skulptura ve třech částech,  
1974

předměty – příkladem je Beuysův piece, kdy s pozlacenou tváří drží v náruči mrtvého zajíce (*Jak vysvětlit obraz mrtvému zajíci*, 1965); v těchto způsobech shledává Sharp jistou divadelnost, 5. předmět – např. předvedení těla jako mrtvého; přísně vzato nemůže být podle Sharpa tělo nikdy použito jako předmět, 6. tělo za obvyklých okolností, různé denní aktivity – např. ranní vystupování na židličku, které prováděl Acconci. Podle Sharpa užil těla jako nástroje Bary Le Va, když běhal v galerii proti zdi, dokud mu stačily síly. V podobném smyslu uplatnil své tělo Burden ve *Skulptuře ve třech částech*; tělo jako místo je v témže piece zachyceno po pádu; artikulace těla vůči okolí, podle Sharpa třetí způsob použití těla, Burden dociluje celou situaci výdrže; tělesnosti jako věcnosti, se Burdenův piece dotýká také. Pro body-art je Burdenův piece dostatečně reprezentativní, postrádá pouze ráz denní aktivity, tj. šestý aspekt uváděný Sharpem, a přitom se od jiných vystavení sebe sama liší svou časovou strukturou vyjádřenou již v názvu.

Sharpův přehled – vlastně klasifikující – předpokládá řadu proměn od klasické plastiky, proměn, které byly v roce 1970 pro kritiky již samozřejmostí. My však chceme sledovat právě ony proměny, protože se zdá, že „tělo jako sochařský materiál“ neznámá pouze záměnu klasického materiálu kamene, bronzu za nový, dosud opomíjený.

Vstup autora do díla (a také vstup diváka) je podle našeho názoru možno sledovat historicky jako překračování tzv. „estetické hranice“<sup>3</sup> nebo jako problematizování „duchovní skutečnosti“ díla.<sup>4</sup> Zdá se, že je vhodné vyjít od takového použití těla, jaké nalzáme v Segalových situacích. Segal používá tělo modelů k získání otisku,

<sup>3</sup> Pojem „estetická hranice“ rozpracoval E. Michalsky, Die Bedeutung der ästhetischen Grenze für die Methode der Kunstwissenschaft, in: *Kunstwissenschaftliche Studien*, sv. X, Berlin 1932.

<sup>4</sup> „Duchovní skutečnost“ díla bude dále zmíněna v analýze ukazování papeže Sixta na obraze Sixtinské madony; souvisí obecně s pojetím obrazu jako „okna“ do světa reality. Srov. E. Fink, *Vergegenwärtigung und Bild, Beiträge zur Phänomenologie der Unwirklichkeit*, in: *Studien zur Phänomenologie*, Haag 1966, str. 1–78.