

UNIVERZITA KARLOVA
FILOZOFICKÁ FAKULTA
Ústav pro dějiny umění

Diplomová práce

Negace umění

Dismissing Art

Bc. Anna Davidová

Praha 2021

Vedoucí práce: Mgr. Zuzana Štefková, Ph.D.

Na tomto místě bych ráda poděkovala vedoucí mojí práce, Mgr. Zuzaně Štefkové, Ph.D. za neskonalou trpělivost a důvěru, stejně tak jako panu PhDr. Richardu Bieglovi, Ph.D. za pochopení a vstřícnost, jež mi dovolila tuto práci dokončit. Za podporu ve vypjatých chvílích děkuji svým kamarádům a spoubydlícím Terce a Honzíkovi a především Báře, která mne nejednou zachránila a byla mou hlavní motivací. Ze všeho nejvíce však děkuji svým rodičům, hlavně mamince, za to, že ve mě nikdy nepřestali věřit.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 8. 8. 2021

Anna Davidová

ABSTRAKT (CZ)

Negace je ve svých mnohých podobách nedílnou součástí dějin umění dvacátého století. Díváme-li se na svět skrze dialektickou logiku neustále se měnícího souboje tezí a antitezí, je i umění výsledkem střetu dvou neoddělitelných protipólů, tvoření je destrukcí, a stejně tak destrukce je tvořením. Tato diplomová práce se snaží široké téma negace uchopit za pomoci vymezení si dvou hlavních zájmů, jakými jsou destrukce a odcházení z umělecké scény. Oba případy vnímá jako způsob vymezení se vůči pozici umělce a umění v konzumní společnosti Západu. Fenomén destrukce sleduje na příkladech uměleckých hnutí a společenského kontextu po druhé světové válce a zejména v průběhu 60. let, kdy se mnoho umělců snažilo pracovat právě s potenciálem umělecké destrukce. V závěrečné části věnované opouštění uměleckého prostředí je za pomoci příkladu umělce v post-praxi Radima Labudy prozkoumána možnost bytí a zároveň nebytí součástí světa umění a také nejistá budoucnost umění v době klimatické krize.

Klíčová slova: negace umění, umění destrukce, anti-art, dematerializace, umění 20. století, současné umění, politické umění, odcházení z umění, DIAS, Destruction in Art Symposium, Gustav Metzger, Alexander Brener, Lee Lozano, Radim Labuda, klimatická krize

ABSTRACT (EN)

Negation, in its many shapes and forms, is an integral part of the history of twentieth-century art. If we look at the world through the dialectical logic of the ever-changing struggle between theses and antitheses, art too comes out as a result of the clash of two inseparable counterparts. Creation is destruction, just like destruction is creation. This diploma thesis tries to explore the broad topic of negation by defining two main interests, which are the topics of destruction and dropping out of the art scene. It sees both cases as a way of revolting against the position of the artist and art in the consumer society of the West. The text handles the phenomenon of destruction in art through multiple examples of artistic movements and the social context after the Second World War and especially during the 1960s, when many artists tried to work with the potential of destruction in art. In the final part devoted to leaving the artistic milieu, the possibility of simultaneously being and not being part of the world of art and the (im)possible future of art in times of climate crisis is explored with the help of the example of Slovak post-practice artist Radim Labuda.

Key words: negation in art, destruction art, anti-art, dematerialisation, 20th century art, contemporary art, political art, activism, dropping out of art, DIAS, Destruction in Art Symposium, Gustav Metzger, Alexander Brener, Lee Lozano, Radim Labuda, climate crisis

OBSAH

| | |
|--|-----------|
| 1. Úvod | 7 |
| 2. Umění destrukce | 8 |
| 2.1 <i>Negativní avantgardy</i> | 11 |
| 2.2 <i>Skoro nic: dematerializace umění</i> | 14 |
| 2.3 <i>Revoluce životní situace</i> | 16 |
| 2.4 <i>Destrukce v umění jako obraz společnosti</i> | 18 |
| 2.4.1 <i>Nouveau réalisme</i> | 18 |
| 2.4.2 <i>Destruction in Art Symposium</i> | 22 |
| 2.4.3 <i>Gustav Metzger: Autodestruktivní umění</i> | 27 |
| 2.4.4 <i>Rituály Raphaela Montañeze Ortize</i> | 31 |
| 2.4.5 <i>Fenomén ničení hudebních nástrojů</i> | 34 |
| 2.5 <i>Vandalismus, nebo umění? Kauza Alexander Brener</i> | 37 |
| 3. Jak (ne)odejít ze světa umění | 42 |
| 3.1 <i>Lee Lozano</i> | 44 |
| 3.2 <i>Umělec v post-praxi Radim Labuda</i> | 49 |
| 4. Závěr: Hořící umění z pohledu hořící planety | 52 |
| 5. Seznam použité literatury | 56 |
| 6. Přílohy | 63 |
| 7. Obrazová příloha | 66 |

1. Úvod

Propletený vztah mezi ničením a tvořením, stejně jako tvoření ničením a vytváření umění nevytvářením umění jsou úkazy, které je možné vysledovat na pozadí snad úplně celých dějin moderního výtvarného umění. Tato hra protikladů, jež ve dvacátém století bez ustání rozšiřovala hranice toho, co je a není možné v umění udělat, je dodnes lákavá nejen pro umělce, kteří sami ve své tvorbě narážejí na paradoxy, ale i pro ty, kdo se o moderním umění snaží přemýšlet či psát diplomové práce.

Téma negace umění je tak všeobjímajícím a nejasným pojmem, že jej nikdy nelze zmapovat jako celek. Proto bylo nutné vymezit si určité jeho prvky, na které se tato práce bude soustředit. Hlavními dvěma tématy následujících kapitol jsou destrukce (v) umění a odcházení z uměleckého provozu v období od druhé světové války. Destrukci jsem zvolila proto, že je na jednu stranu fyzickou realizací negace materiální podoby uměleckého díla a zároveň logickým opakem tvoření, přestože ve skutečnosti mohou být tyto protipóly jedním a tím samym. Odcházení z umění pak vnímám jako formu destrukce umělecké osobnosti a jeden z posledních možných útěků ze spárů komodifikace umění. Aspekt vymezení se vůči pozici umění a umělce v konzumní společnosti kapitalistického post-industriálního světa je dalším z klíčových rozhodovacích mechanismů, na jejichž základě byl vybrán obsah následujícího textu. Z tohoto důvodu je ve středu mého zájmu umění vznikající v zemích západní Evropy a Spojených států, a ne umění československé či jiné, které ve druhé polovině 20. století čelilo vládě totalitních režimů. Výjimkou je až závěrečná část věnovaná umělci Radimu Labudovi, jelikož dnes je možné vnímat i naše prostředí plně jako součást globálního kapitalismu.

Vzhledem k zaměření větší části této práce na zahraniční umění není téměř žádný z použitých zdrojů napsaný v českém jazyce.¹ Zejména v případě kapitol věnovaných Sympoziu destruktivního umění v Londýně roku 1966 či práci umělců Gustava Metzgera a Raphaela Montañeze Ortize by tak tato práce mohla rozšířit povědomí o destruktivním umění v rámci česky psaných studií

¹ Všechny citace pocházející z anglických či francouzských zdrojů jsou vlastním překladem autorky této diplomové práce.

2. Umění destrukce

Na úvod je třeba definovat si, co se vlastně skrývá pod pojmem „umění destrukce“. Jednoznačná odpověď na tuto otázku neexistuje, nejedná se totiž o ustálený název určitého druhu umění ani o jednotné umělecké hnutí v určité době, přestože v šedesátých letech minulého století se objevily tendence téma potenciálu destrukce v umění charakterizovat. Destrukce je proces, jenž probíhá v čase, destruktivní umění tak nikdy není statické, změna a pohyb jsou jeho základní charakteristikou. Z tohoto důvodu přirozeně inklinuje k výrazovým prostředkům, jakými jsou performance a body art či efemérní autodestruktivní objekty a instalace. Destruktivní performance by se tak daly vnímat jako „negativní akční umění“.

Přestože se tato diplomová práce zaměřuje převážně na západní umění po druhé světové válce, je pro uchopení problematiky destrukce důležité připomenout její pozici u avantgardních směrů první poloviny dvacátého století. Zejména idealizovaná funkce destrukce coby prostředku pro uvolnění místa novému umění a vymanění se ze spárů tradice u futuristů a dadaistů je ideovým základem, na němž dále staví i neo-avantgardní umělecké projevy, jakými jsou Fluxus a Nouveau Réalisme, proto bude první podkapitola věnovaná právě jim. Druhá podkapitola, zaměřená již na umění šedesátých let, nahlédne proces dematerializace jakožto jednu z možných forem negace umění. Posledním exkurzem do širšího pojetí negace umění ve smyslu radikálního odmítnutí jeho stávající podoby – předtím, než se bude práce soustředit na téma fyzického ničení v rámci umělecké tvorby – je úsek věnovaný Situacionistické internacionále a myšlence sloučení umělecké praxe s životní každodenností. Nejobsáhlejší částí textu o destrukci v umění je pak podkapitola zkoumající destrukci, kterou lze pojmut jako kritiku sebedestruktivní společnosti či ve smyslu ničení symbolů tradiční západní kultury.

V rámci euroamerických dějin umění se tématu systematicky už od počátku osmdesátých let věnuje historička umění a teoretička na poli *visual studies* Kristine Stiles, jejíž publikační činnost je důležitým zdrojem i pro většinu dalších textů, které se destruktivním uměním druhé poloviny 20. století zabývají. Stiles používá pro toto umění pojem *destruction art*, jež definuje jako „umění interdisciplinární a nadnárodní, kombinující různá média a náměty, které se zabývá fenomenologií a epistemologií ničení, a spíše než jako historické hnutí je třeba jej charakterizovat jako širokou mezikulturní reakci [...] Postoj, proces a způsob

postupu, umění destrukce je zároveň reakcionářské a vnímavé; nejedná se o estetiku, metodu ani o techniku. Umění destrukce je etická pozice sestávající z rozmanitých praxí, zkoumajících pohlcování konečné kultury. Pojem ‚umění destrukce‘ používám pouze jako prostředek k identifikaci místa, kde se společenské, estetické a politické vztahy a praktiky střetávají v otázce přežití.“² Vedle *destruction art*, které je jakýmsi „zhuštěným indexem širokého antropologického terénu“, staví Stiles dále pojmy *destruction-in-art* a *auto-destructive-art*. První z nich podle ní zdůrazňuje procesy určující praxi destruktivního umění v rámci uměleckých institucí, a druhý pak přímo odkazuje na myšlenkový základ položený v manifestech Gustava Metzgera z let 1959-1964, které budou blíže rozvedeny ve vlastní podkapitole.

Jako jedna z recentnějších publikací na téma destrukce a umění byl vydán v roce 2013 sborník textů *Art and Destruction*, jehož editorkou je Jennifer Walden. Na prostoru osmi kapitol pojímá tato kniha téma vztahů destrukce a umění v širokém spektru uměleckých odvětví zahrnujících jak umělecké instalace nebo současnou keramiku, tak fotografii a film. Pátá kapitola, jejíž autorkou je Helen E. Scott³, se zabývá ikonoklastickými zásahy do sbírek moderních muzeí a galerií, což je téma, které doposavad nejdůkladněji zpracoval Dario Gamboni ve své knize *Destruction of Art: Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution* z roku 1997. Gamboniho kniha je nejen obsáhlým a skvěle zpracovaným historickým výzkumem vandalismu a ikonoklasmu moderní doby, ale přínosná je i její část věnovaná destrukci v moderním umění coby výrazovému prostředku.⁴ Problematiky soudobého ikonoklasmu se na příkladu ruského umělce Alexandra Brenera dotkne poslední podkapitola této části diplomové práce.

Destrukci v poválečném umění se též věnovala celá řada zahraničních výstavních projektů, mezi nimiž lze jmenovat například *Damage Control: Art and Destruction since 1950* v Hirshhorn Muzeu ve Washingtonu (24. 10. 2013 – 26. 5. 2014) představující zejména umění reagující na atomovou hrozbu poválečné doby, anebo digitální výstavu nazvanou *The Gallery of Lost Art*, jež probíhala od července 2012 po dobu jednoho roku na webových stránkách

² Kristine STILES: Essay on Destruction Art written for Book for the Unstable Media, 1992, v2_Lab for the Unstable Media, <https://v2.nl/archive/articles/selected-comments-on-destruction-art>, vyhledáno 31. 7. 2021.

³ Helen E. SCOTT: Iconoclasm as Art: Creative Gestures and Criminal Acts Inside Museums and Galleries. In: WALDEN 2013, 77-94.

⁴ Dario GAMBONI: Modern art and Iconoclasm. In: GAMBONI 2018, 232-254.

londýnského TATE a připomněla známá díla moderních dějin umění, která se, ať už záměrně, nebo vlivem nepříznivých okolností, nedochovala do dnešních dní ve své fyzické podobě.⁵

Zajisté není možné pokoušet se o to, zmapovat veškeré případy, ve kterých umělci využívali a využívají destrukci jako součást svého kreativního procesu. Sochař destrukuje původní materiál, aby dal hmotě tvar, malíř při hledání nových forem ničí ty staré, rozkládá viděnou realitu, aby ji znovu sestavil na plátně. Stejně tak důvody, proč mohou mít umělci potřebu sami zničit to, co vytvořili, jsou naprosto závislé na osobnosti každého jednoho z nich a nelze je generalizovat. V následujících podkapitolách se proto zaměřím pouze na případy, u kterých se dá jako spojující linka vysledovat použití destrukce jako způsobu konfrontace se společnostmi, ať už za účelem provokace, či protestu.

⁵ Damage Control: Destruction in Art since 1950, <https://hirshhorn.si.edu/exhibitions/damage-control-art-and-destruction-since-1950/>; The Gallery of Lost Art, <https://galleryoflostart.com/>, vyhledáno 31. 7. 2021.

2.1 Negativní avantgardy

Walter Benjamin ve svém krátkém eseji z roku 1931, nazvaném *Destruktivní charakter*, popisuje takovýto charakter následovně: Destruktivní charakter zajímá jedině – vyklidit místo. Potřebuje čerstvý vzduch a otevřený prostor. Destruktivní charakter je mladý a veselý, jelikož ničení omlazuje, zametá známky stáří a rozveseluje, protože všechno odklizené pomáhá ničiteli zapomenout na jeho vlastní stav. Je to příroda, která diktuje jeho tempo, alespoň nepřímou, protože ji musí v ničení předejít. Destruktivní charakter ví, že nic není trvalé, a proto vidí cestu všude, kde ostatní narazí na překážky, i tam on vidí cestu.⁶

Benjaminův popis *destruktivního charakteru* jako by byl napsán na míru futuristům, opěvujícím mládí, válku a ničení, které jim pomůže vyklidit místo pro nové a lepší a zbavit se tíhy historie. Je příznačné, že Marinetti pojmenoval jednu ze svých sbírek lyrických básní ještě z doby před vydáním manifestu Futurismu právě *Destrukce*.⁷ V plamenných verších vyzývajících mocné Moře, ať si pospíší a zničí všechno na zemi, je jasně cítit provokace a fascinace destrukcí (či spíše obrazem destrukce), jež se později manifestuje také ve slavném prohlášení o záměru „zničit muzea, knihovny, akademie všeho druhu a bojovat proti moralizování, feminismu a každé utilitární a oportunistické zbabělosti.“⁸

Jako výmluvný příklad vášně pro zničení umělecké tradice a zároveň ukázkou nového, radikálnějšího pojetí performativního umění lze použít esej věnovaný futuristickému Varieté z roku 1913, ve kterém se Marinetti vymezuje proti klasickému divadlu a místo něj oslavuje právě „podřadnou“ uměleckou formu varieté. V představeních odehrávajících se v koncertních sálech a cílených na publikum nižší střední a dělnické třídy byla tradiční kontemplace divadelních her nahrazena multimediální podívanou, v níž hrál důležitou roli efekt překvapení.⁹ Poetickým stylem sobě vlastním popisuje Marinetti tyto večery jako „představení odehrávající se pod širým nebem na terasách kasin, nabízející zábavnou válku mezi křečovitým měsíčním svitem souženým nekonečným zoufalstvím a elektrickým světlem, co prudce jiskří nad falešnými šperky, pomalovanými těly, barevnými spodničkami a krvavě červenou barvou rtěnky. Energetické elektrické světlo samozřejmě vítězí a měkký a dekadentní svit luny je poražen.“¹⁰ Následující část textu pak ilustruje futuristickou touhu po

6 Walter BENJAMIN: The Destructive Character. In: JENNINGS/EILAND/SMITH 2005, 541-542.

7 F.T. MARINETTI: Destruction. Poèmes lyriques, Paris 1904.

8 F.T. MARINETTI: The Founding and Manifesto of Futurism. In: RAINEY/POGGI/WITTMAN 2009, 51.

9 Lawrence RAINEY: Introduction: F.T. Marinetti and the development of Futurism. In: Ibidem, 17.

10 F. T. MARINETTI: The Variety Theater, 1913. In: Ibidem, 162.

provokaci a zničení výlučnosti umění skrze jeho parodii: „Varieté je přirozeně anti-akademické, primitivní a vynalézavé a jeho síla tkví v improvizovaném charakteru jeho experimentů a jednoduchosti jeho prostředků. ... Varieté ničí Vážné, Posvátné, Seriózní a Vznešené Umění s velkým U. Pomáhá s futuristickým ničením nesmrtelných mistrovských děl jejich plagiováním a paradováním“, čímž z nich dělá něco naprosto všedního.¹¹ Futuristé tyto večerní performance využívali k šíření vlastních idejí a jako zaručený způsob pobuřování publika, které často vyústilo v chaos a potyčky.¹²

Přestože se dadaisté ve svých prohlášeních vůči futuristům vymezovali, i oni vnímali destrukci jako prostředek k postavení se proti tradici a buržoaznímu umění. Jako příklad lze uvést úryvek z Manifestu Dada, sepsaného v roce 1918 jedním z hlavních představitelů tohoto směru, avantgardním básníkem Tristanem Tzarou: „Nechť každý člověk křičí: je zapotřebí vykonat velkou destruktivní a negativní práci. Zamést, vyčistit. Čistota jedince se projeví po stavu šílenství, úplného, agresivního šílenství světa ponechaného v rukou banditů, kteří drásají a ničí staletí. Bez cíle a záměru, bez organizace: nezdolné šílenství, rozklad.“¹³

Pro dadaistické umělce byla destrukce projevem absolutní svobody ve světě, jenž v hrůzách první světové války pozbyl veškerých zbytků zdravého rozumu. Dada je absurdní a raduje se z chaosu. Dada je ničím a zároveň vším, je absolutní negací dosavadních pravidel jak v literatuře, tak ve výtvarném umění. Dada je proti kráse a smyslu, proti minulosti i budoucnosti, je to umění proti umění.

Psát o dějinách avantgardního umění či umění 20. století obecně beze zmínky o Marcelu Duchampovi by bylo vskutku dadaistickým porušením pravidel, i když je tato myšlenka velmi lákavá, nelze jej však z příběhu negace umění vynechat. Duchampovo uvedení ready-made uměleckých děl jednou provždy vyvrátilo potřebu jedinečnosti a individuální kreativity, která byla do té doby neoddělitelnou součástí rozhodování se o tom, co je a není umění. Podpisem arbitrárních předmětů běžné potřeby jako je sušák na lahve nebo pisoár a jejich zasláním na umělecké výstavy se vysmívá nezbytnosti individuálního autorství a zároveň odhaluje fungování trhu s uměním, ve kterém signatura známého umělce znamená více než kvalita samotného díla.¹⁴

11 F. T. MARINETTI: The Variety Theater, 1913. In: RAINEY/POGGI/WITTMAN 2009, 162.

12 RoseLee GOLDBERG: Performance – art for all? In: Art Journal, Vol. 40, No. 1/2, 1980, 370.

13 Tristan TZARA: Manifest DADA 1918. In: HARRISON/WOOD 1993, 252.

14 BISHOP 2006, 50.

Odkaz Marcela Duchampa je pro tendence sledované v následujících kapitolách této práce důležitý nejen díky ready-made umění a negaci individuálního uměleckého génia, ale také ve spojitosti s odcházením z umění. Duchamp totiž mnohem větší část svého života strávil hraním v šach než malováním obrazů či vytvářením jiných uměleckých děl. [2] Duchampovu „odchodu“ z umění a věnování se profesionální dráze šachisty se dopodrobna věnuje esej *The Duchamp Defense* Huberta Damische, přeložený pro časopis October Rosalind Kraussovou. Z Damischovy analýzy vyplývá, že Duchamp nerezignoval na pojem „umělec“ ani „umění“, to, co jej na šachové hře přitahovalo, byla její zdánlivá společenská nepotřebnost, stejně tak jako to, že šachová partie, „byť ‚krásná‘ a přibližující se uměleckému dílu, v sobě neměla nic z muzejního objektu a nebylo ji možné zachovat jinak než ve zcela teoretické podobě paměti, již nabízí specializovaná literatura.“¹⁵ Pro Duchampa byla transformace vizuálního vjemu, která se při pohledu na rozestavené figurky na šachovnici odehrává v mozku, příkladem toho, co by se mělo dít s uměním.¹⁶

Příkladem použití ready-made a zároveň hry se silou představitivosti diváka je Man Rayův *Objet à détruire* (Objekt určený ke zničení), jehož první verzi umělec realizoval v roce 1923. [1] Ačkoliv název díla sestávajícího z metronomu, oka vystřiženého z fotografie zdánlivě vyzývá ke zničení, Man Rayovým záměrem nebylo, aby jeho dílo zničil náhodný divák. Prohlásil, že jej při vytváření „neužitečných objektů s užitečnými názvy“ ani nenapadlo, že by ostatní vzali tyto názvy doslovně. „Naštěstí bylo na požádání dost snadné vytvořit tyto objekty znovu, i přes nesouhlas těch, kteří si váží pouze originálů.“¹⁷ V průběhu čtyřiceti let tento objekt Man Ray reprodukoval hned několikrát, přičemž názvy se postupně měnily od *Objektu určeného ke zničení* přes *Ztracený objekt* a *Nezničitelný objekt* až k poslední verzi z roku 1972 pojmenované výstižně *Věčný motiv*.¹⁸ Zdali Man Ray sám někdy tento objekt zničil v rámci performance před publikem, jak měl v plánu, nelze z jeho výpovědi jasně určit.¹⁹

Destrukce není v umění předválečných avantgard ojedinelým prvkem, avšak je třeba jejich výzvy k ničení číst pouze v symbolické rovině. Do polohy faktického ničení tyto ideje přesunuli až destruktivní umělci, o kterých více promluví následující podkapitoly.

15 Hubert DAMISCH / Rosalind KRAUSS (anglický překlad): *The Duchamp Defense*. In: *October*, Vol. 10, 1979, 9.

16 *Ibidem*, 10.

17 Adina KAMIEN-KAZHDAN: *Remaking the Readymade. Duchamp, Man Ray and the Conundrum of the Replica*. London 2018 [e-kniha], nepag.

18 Janine MILEAF: *You and Me: Man Ray's Object to Be Destroyed*. In: *Art Journal*, Vol. 63, No. 1, 2004, 4.

19 *Ibidem*.

2.2 Skoro nic: dematerializace umění

Z určitého pohledu je možné veškeré umění, jež se vzdaluje myšlence uměleckého díla coby trvalého a hodnotného objektu, vnímat jako negaci umění. Tedy alespoň jako negaci jedné z vlastností tradičního umění, v němž se výsledný produkt stává nejen realizací umělcova záměru, ale též komoditou, se kterou lze obchodovat. Proti tomuto smyslu se staví konceptuální tendence, které popsala teoretička Lucy Lippard ve svém stěžejním eseji pro časopis *Art International* v roce 1968 jako *dematerializaci* umění. Lippard takové umění dále dělí na umění jako ideu a umění jako akci.²⁰ Podobné rozdělení dobře sedí i na dvě hlavní pojetí negace umění sledované v této práci – destruktivní umění má v sobě energii a akčnost pomíjivého okamžiku, odchod z umělecké scény a programové nedělání umění je naopak negací čistě konceptuální.

Jedním z nejznámějších děl, která v sobě mísí koncept s akční složkou destrukce, je *Cremation Project* amerického umělce Johna Baldessariho. [3] Ten v roce 1970 nechal všechny malby z období třinácti let své předchozí tvorby spálit v krematoriu. Část popela posléze uchovával v urně nadepsané „John Baldessari May 1953 – March 1966“ na připomínku smrti uměleckých děl i sebe samého jako tradičního umělce, další zbytky popela pak byly na znamení nových začátků využity na upečení sušenek nebo jako materiál v následujících konceptuálních dílech.²¹

Ultrakonceptuální umění je podle Lippard takové, ve kterém téměř zcela převládá myšlenkový proces nad objektem. Ideálním příkladem takového uměleckého díla je *Le Vide* (Prázdnota) Yvese Kleina. [4] Pierre Restany označuje Kleinovo „dobyetí nehmotné obrazové citlivosti“ dne 28. dubna 1958 v galerii Iris Clert v Paříži za „hlavní dějství“ (*acte majeur*) umělcovy tvorby.²² Pro Kleina samotného byly jeho obrazy pouze „popel“ jeho umění, opravdová hodnota díla, jeho „vlastní já“ se totiž poté, co bylo vytvořeno, nachází za tím, co je viditelné.²³ Vystavením prázdné galerie tak dosáhl toho, že se divák musel zaměřit právě na to, co nelze vidět.

20 Lucy LIPPARD/John CHANDLER: *The Dematerialization of Art*. In: LIPPARD 1971, 255.

21 Jennifer MUNDY: *The Death of Painting*. In: *The Gallery of Lost Art*, online dostupné texty k dílům, které byly součástí výstavy, <https://galleryoflostart.com/>, vyhledáno 31. 7. 2021.

22 Pierre RESTANY: *Yves Klein. Le feu au cœur du vide*. Paris 2000, 33.

23 *Ibidem*.

Název podkapitoly *Skoro nic* jsem si vypůjčila z titulu stejnojmenné knihy teoretičky moderního a současného umění Anny Dezeuze.²⁴ Autorka se v této knize zaměřuje na umění, které nejistě osciluje mezi *ničím* a *něčím*, a proto jej nazývá *skoro nic*. Dále pak představuje rozdělení mizejících konceptuálních děl do dvou kategorií, tak jak jej v roce 2000 načrtl umělec Thomas Hirshorn: nestálé umění je buďto *efemérní*, anebo *prekérní* (nejisté, v angličtině *precarious*). Efemérní umění je v rukou přírody, kdežto osud umění prekérního je ovlivněný lidskými činy a rozhodnutími.²⁵ Za efemérní dílo se dá označit například *Spiral Jetty* amerického landartisty Roberta Smithsona – viditelnost obří kamenné spirály je závislá na hladině jezera, v němž se nachází, kdežto dílo *Fluids* Allana Kaprowa [5] lze díky zapojení týmové práce při jeho konstrukci a důležitosti prožitků jednotlivců charakterizovat jako dílo prekérní.²⁶

Dle tohoto rozdělení je tedy možné říci, že veškerá díla zmíněná na stránkách této práce, jejichž výsledkem je *skoro nic* a jsou neoddělitelná od lidské aktivity a prožitku, spadají do stejné kategorie.

24 Anna DEZEUZE: *Almost Nothing. Observations on precarious practices in contemporary art*. Manchester 2017

25 *Ibidem*, 1.

26 *Ibidem*, 6.

2.3 Revoluce životní situace

„Každý rozumný člověk naší doby si je vědom zjevné skutečnosti, že umění již nelze ospravedlňovat jako nadřazenou činnost, nebo dokonce ani jako činnost kompenzační, jíž by se člověk mohl se ctí věnovat.“²⁷ Guy Debord, Gil J. Wolman, 1957

Pro plastičtější obraz společenského klimatu poloviny dvacátého století a myšlenek levicových intelektuálů, kteří ovlivnili podobu umění této doby, je důležité si na tomto místě připomenout způsob, jakým tradici umění odmítali situacionisté. Spojení života s uměleckou praxí je základním tématem diskurzu o avantgardě a neoavantgardě. Právě členové SI dodali problému negace umění více politický a revoluční nádech, přičemž jejich primárním výtvarným prostředkem byl vizuální jazyk propagandy a zásahy do veřejného prostoru. [6]

Situacionistická internacionála (SI) vznikla v roce 1957 fúzí členů lettristické internacionály (frakce, která se v čele s Guy Debordem oddělila od původního hnutí lettrismu a jeho hlavního představitele Isidora Isou²⁸) a skupiny International Movement for an Imaginist Bauhaus. Od francouzského Debordova situacionismu se posléze odpojila Druhá internacionála se základnou ve Skandinávii pod vedením dánského umělce Jørgena Nashe.²⁹ Detailní analýza změn a střetů názorů jednotlivých členů SI není předmětem této práce, pro pochopení myšlenek, se kterými toto revoluční levicové hnutí pracovalo, je však nezbytné zmínit vliv francouzského marxistického filozofa a sociologa Henriho Lefebvra a jeho teorii všedního života. Lefebvre, jedna z hlavních postav revize marxismu ve Francii v 50. letech, vyučoval na univerzitě v Nanterre, kam na jeho přednášky ze sociologie v semestru 1957/58 chodili i členové SI Guy Debord a Raoul Vaneigen, což významně ovlivnilo přesun zájmu situacionistů z kulturní do ještě výrazněji politické polohy.³⁰ Pro Lefebvra byl, stejně jako pro mnohé neoavantgardní umělce druhé poloviny 20. století, důležitý odkaz Bertolta Brechta a jeho konceptu epického divadla. To se podle něj „noří do každodenního života, na úrovni každodenního života, jinými slovy na úrovni mas (ne jenom mas jedinců, ale i mas okamžiků a chvil, událostí a činů). Jeví se tedy jako demokratická revoluce v umění divadla. Rozchází se s divadlem iluzí, stejně tak jako s (naturalistickým) divadlem, jež imituje život.“³¹ Pro

27 Guy DEBORD/Gil J. WOLMAN: A Users Guide to Détournement, 1956. In: KNABB 2006, 14.

28 Steward HOME, Assault on Culture. Utopian Currents from Lettrisme to Class War. Stirling 1991, 17.

29 Ibidem, 41-42.

30 Prvotní přátelství mezi Debordem a Lefebvrem zanedlouho skončilo tím, že jej SI obvinila z ukradení „jejích“ idejí. Ibidem, 31.

31 Henri LEFEBVRE: Critique of Everyday Life, Volume 1: Introduction, Verso Books 1991.

Lefebvrea Brecht, paradoxně i přesto, že nebyl sám politik ani člen komunistické strany a naopak měl s režimem ve východním Německu problémy, nabízí model pro politické umění, pro které je základem zaujetí stanoviska. Nutí své publikum zaujmout postoj, aniž by tuto strategii vysvětloval nebo vnucoval dogmaticky.³²

Pro situacionisty je cílem přímá participace na životě, které lze dosáhnout vědomým vytvářením *situací*, jejichž úspěch je daný právě tím, že jsou to pomíjivé momenty v čase.³³ Raději než vyrábět věci, které nás zotročují, navrhuji „vyrábět sami sebe“. Umění v tomto smyslu může přestat být pouhou „zprávou o vjemech“ a namísto toho se stát „přímou organizací pokročilých vjemů.“³⁴

Situacionisté navrhují k revoluci v umění a v životě používat tzv. *détournement*, kdy jsou věci vytržené z původního kontextu, a tím se vytváří jejich nový význam. Chtějí jít ale dál, než kam s touto taktikou došla ironizující díla jako například Duchampova Mona Lisa s knírkem (*L.H.O.O.Q.*), ta je pro ně stejně nezajímavá jako originál. Chtějí tento proces k „negaci negace“.³⁵

SI chce rozložit tradiční formy kultury, které podle nich zničily samy sebe už kolem roku 1900 a od té doby se pouze opakují, a nahradit je novými, nadřazenými kulturními konstrukcemi. Proč se tak zatím nestalo, dávají za vinu zpoždění v revoluční likvidaci kapitalismu.³⁶

32 LEFEVBRE 1991, 22.

33 Guy DEBORD: These on Cultural Revolution. In: KNABB 2006, 53.

34 Ibidem.

35 DEBORD/WOLMAN 1956. In: KNABB 2006, 15.

36 KNABB 2006, 52.

2.4 Destrukce v umění jako obraz společnosti

Do této části kapitoly o umění destrukce jsem se rozhodla seskupit příklady uměleckých děl, která i přes velkou rozličnost propojuje možnost výkladu skrze optiku kritického postoje ke společnosti, ve které tato díla vznikala. Od děl, která byla zmíněna v předchozích kapitolách, se liší zejména tím, že v těchto případech negace neprobíhá pouze na intelektuální rovině, nýbrž jejich nedílnou součástí je přímo fyzické ničení hmoty. Použitím agresivních metod se tak skrze umění odhaluje všudypřítomné násilí okolního světa.

2.4.1 Nouveau réalisme

Přestože umění vytvořenému umělci přiřazenými ke směru nového realismu vzniknuvšího v okruhu francouzského kritika Pierra Restanyho v roce 1960 chybí ve srovnání s politickými ideály Situacionistické internacionály či pozdějšího Sympozia destruktivního umění utopický element, najdeme i zde díla, která se též dají označit za kritiku konzumní společnosti. Noví realisté ve své tvorbě často používali destruktivní techniky, ať už za takové považujeme malby ohněm Yvese Kleina, [7] či komprese automobilových součástí, z nichž sestávaly sochy Césara. Stejně tak Arman sestavoval svoje sochy nazvané *Colères* (vzteky), *Coupes* (řezy) a *Combustions* (spalování) z kousků rozbitého či spáleného nábytku a hudebních nástrojů.³⁷ V roce 1975 v rámci performance v newyorské Gibson Gallery nazvané *Conscious Vandalism* zdemoloval sekýrou typický „interiér nižší střední třídy“.³⁸ [8] Cílem nových realistů bylo měnit v umění věci pocházející z okolního světa a zároveň jim nechat přiznanou jejich původní realitu. Potenciální společenská kritika bude dále ilustrována příklady děl Nikki de Saint Phalle a Jeana Tinguelyho..

Nikki de Saint Phalle se sérii obrazů-performancí zvaných *Tirs* (Výstřely) věnovala mezi lety 1961 a 1964. První z nich se odehrála v Paříži v uličce Ronsin, kde měla společně s Jeanem Tinguelym v té době ateliér. Obrazy-terče pro střelbu předem připravila tak, že do nich pod vrstvy bílé sádky ukryla nálož barev, které při zásahu explodovaly. Často byly na desku kromě barev nainstalovány asambláže z různých nepoužívaných předmětů, kusy plastu, drátů a jiných materiálů. Nedílnou součástí díla pak byla performance, při které na terče střílela z pušky ráže .22 zapůjčené ze střelnice na pouti.³⁹ [9]

37 SANTARELLI 2010, 245-254.

38 GAMBONI 2018, 241.

39 Jill CARRICK: Phallic Victories? Nikki de Saint-Phalle's Tirs. In: Art History, Vol. 26, No. 5, 2003, 705.

Kromě abstraktních obrazů sloužily de Saint Phalle za terč i objekty prosáknuté křesťanskou symbolikou, které vysvětlovala jako odkaz na její katolickou výuku v klášterní škole v New Yorku, ze které byla nakonec vyloučena.⁴⁰ [10] Zraňování obrazu výstřely z pušky lze v době, kdy západní společnost žila protesty proti válce ve Vietnamu, číst jako metaforu opravdového zabíjení a utrpení lidí. Kromě toho jsou *Tirs* Nikki de Saint Phalle často vnímány jako útok na maskulinní představu o síle a moci, kterou umělkyně přebírá do vlastních rukou, a boří tak předsudky o slabosti žen. Jak ale ve své studii dokládá Jill Carrick, zařazení de Saint Phalle do kategorie feministického umění je komplikované. De Saint Phalle si byla vědoma své atraktivní a záměrně ji ve svých performancích zdůrazňovala, ať už oblečením, nebo vysokými kozačkami, a sama se tak stylizovala do fetišistické představy *femme fatale*.⁴¹ Zároveň vztah jí samotné k feminizmu byl takový, že byla pro rovnost práv a příležitostí pro ženy, avšak co se týče tradičních rolí ženy a muže, s těmi problémy neměla, a manipulace muži byla podle ní součástí dynamiky vztahu s nimi.⁴² Především je ale utrpení, jež symbolizují krvácející obrazy Nikki de Saint Phalle, třeba chápat jako prostředek vyrovnávání se s vlastními vnitřními zraněními. Umělkyně dle svých slov „střílela na své vlastní násilí a násilí doby. Tím, že jsem střílela na vlastní násilí, jsem jej už dál nemusela nosit jako břímě.“⁴³

Hommage à New York švýcarského sochaře Jeana Tinguelyho je dílem, které v reflexi destruktivního umění dvacátého století bezpochyby nelze opomenout. Tinguely, též patřící ke skupině nových realistů, byl, za pomoci kritičky umění Dory Aston⁴⁴, v únoru 1960 přizván, aby na zahradě Muzea moderního umění v New Yorku postavil jeden ze svých kinetických objektů. Událost se odehrála navečer 17. března před zraky 250 pozvaných hostů.⁴⁵ Marcel Duchamp složil pro pozvánku na událost báseň, slovní hříčku, která jako taková funguje pouze ve francouzském originálním znění a důvtipně propojuje Tinguelyho švýcarskou národnost s uměleckou auto-destrukcí coby metaforu sebevraždy. „Si la scie scie la scie / Et si la scie qui scie la scie / Est la scie que scie la scie / II y a Suisscide métallique“ (do češtiny doslovně přeloženo „Pokud pila pilu piluje / A pokud ta pila, která pilu piluje / Je pila, kterou

40 CARRICK 2003, 707.

41 Ibidem, 709.

42 Ibidem, 718-719.

43 Citováno dle CARRICK 2003, 724.

44 Dora Ashton na událost vzpomíná v doprovodném videu k digitální výstavě *The Gallery of Lost Art* v Tate Modern, <https://www.youtube.com/watch?v=5DZGu6xDKbM>, vyhledáno 31. 7. 2021.

45 Rona ROOB: From the Archives: Ephemeral Art. In: MoMA, No. 9, 1991, 23.

ta pila piluje / Výsledkem je kovová Švýco-sebevražda).⁴⁶

Tinguely sestavil sedm metrů dlouhou a osm metrů širokou kolosální instalaci z desítek součástek cyklistických kol, motorů, prázdných lahví a množství dalších nalezených předmětů, mezi nimiž byly například i jedno celé piano a vana.⁴⁷ [11] Konstrukce měla jediný cíl, zničit samu sebe. Hned po zahájení plánované velkolepé destrukce se však něco pokazilo a přes umělcovy pokusy napravit škody si stroj začal žít vlastním životem, načež po půlhodinové agónii skončil v plamenech. Bláznivá pocta městu, ve kterém Tinguely viděl „velkolepou akumulaci lidské síly a vitality“ a zároveň „neklid, jako by všichni žili na pokraji propasti“, byla dokonána.⁴⁸

Díla Jeana Tinguelyho tak, jak jsou popsána v knize *The Bride and the Bachelors* uměleckého kritika Calvina Tomkinse, lze vnímat jako radostnou oslavu strojů, pohybu a svobody. Na humor a smysl pro nadsázku Tinguelymu vlastní odkazuje i výše zmíněná báseň Marcela Duchampa. Ne všichni však dílo vnímali jako pozitivní, o čemž svědčí následující úvaha: „Technologická společnost uctívá funkčnost: tato díla proměňují toto uctívání ve vrcholné rouhání. Pravda, lidé se těmto pokusům někdy smějí, ale autodestruktivní umění nikdy není, ani ve svých nejabsurdnějších momentech, komické. Také není možné říci, jako například v divadle nebo na koncertě, ‚To bylo ale hezké představení, žádné sdělení, žádné myšlenky, prostě jen skvělé představení.‘ Odeberte jim sdělení, a Tinguelyho spektakly jsou podradnější než požár na smetišti, nebo dokonce jen malý ohňostroj.“⁴⁹

To, co nám Tinguelyho autodestruktivní díla sdělují, je alegorií konzumního světa přeplněného věcmi a odpady, který se chce hnát dál a dál kupředu, a přitom si nevšímá škod, které způsobuje. *Hommage à New York* je v neposlední řadě také subverzí instituce Muzea moderního umění, které bylo pro Tinguelyho oficiálním místem pro umění, „něco jako chrám: co je Vatikán pro Boha, je MoMA pro umění“, proti čemuž se chtěl vymezit.⁵⁰

Dva roky po představení v MoMA, vytvořil na americké půdě Tinguely další ikonické dílo, tentokrát na poušti v Nevadě. *Jean Dry Lake*, které si vybral pro realizaci akce *Study for the*

46 GAMBONI 2018, 248.

47 ROOB 1991, 23.

48 Calvin TOMKINS: *The Bride and The Bachelors*. New York 2014, nepag. [e-kniha]

49 John FISHER: *Destruction as a Mode of Creation*. In: *The Journal of Aesthetic Education*, Vol. 8, No. 2, 1974, 62.

50 Heidi E. VIOLAND-HOBI: *Jean Tinguely. Life and Work*. Prestel-Verlag New York & Munich 1995, 36.

End of The World, No.2 se nachází v těsné blízkosti Nevada Test Side (NTS) a pár desítek kilometrů od Las Vegas. Tinguelyho „studie“ byla první z uměleckých intervencí odehrávajících se na této nevadské poušti, kterou v dalších letech hojně využívali američtí land artisté. NTS sloužila od roku 1951 jako hlavní testovací plocha pro vývoj atomových zbraní v USA, a v tomto ohledu byla tedy ideálním místem pro zinscenování konce světa.⁵¹ [12] Scott ve své studii poukazuje na to, že přestože se poušť zdála vzdálená, byla v tomto historickém bodě ve středu kulturní imaginace. Ve stejnou dobu také obavy o osud planety daly vzniknout modernímu ekologickému hnutí.⁵²

Tinguely pro svou studii konce světa využil rozsáhlého prostoru nabízeného pouští k rozmístění objektů sestavených z nepotřebných věcí a vraků, které pak, před zraky diváků a své partnerky Nikki de Saint Phalle, postupně na dálku odpaloval od velkého řídicího pultu.⁵³ [13] Celý projekt byl natáčený pro televizní vysílání v rámci pořadu *David Brinkley's Journal* stanicí NBC, ve kterém se výbuchy na poušti střídají se záběry Tinguelyho a de Saint Phalle, kteří si užívají turistický život v nedalekém Las Vegas.⁵⁴ Hyperkonzumní život v pulzujícím městě světla a kasin se tak setkává s pustinou, která nastane, až jednoho dne skončí.

51 Emily Elisa SCOTT: Desert Ends. In: KAISER/KWON 2012, 68.

52 Ibidem, 69.

53 Krátký úryvek ze záznamu je k vidění na internetu, https://www.youtube.com/watch?v=FxbC7kYJ_c vyhledáno 31. 7. 2021.

54 SCOTT 2012, 73.

2.4.2 Destruction in Art Symposium

Místy s pomyslnou nejvyšší koncentrací destruktivního umění v šedesátých letech byla dějiště dvou událostí, nazvaných shodně *Destruction in Art Symposium* (DIAS). Akce proběhly v Londýně v září roku 1966 a o dva roky později v New Yorku. Organizátory prvního sympozia byli umělec Gustav Metzger a básník John J. Sharkey společně s čestnou komisí složenou z dalších umělců, kritiků a osobností tehdejší britské alternativní scény.⁵⁵ Měsíc trvajících setkání se zúčastnila zhruba stovka umělců a básníků z osmnácti zemí světa, kteří buďto zaslali fotografie, texty a umělecká díla k vystavení (takto na dálku se, coby jediný Čechoslovák, zúčastnil i Milan Knížík⁵⁶), anebo do Londýna dorazili osobně, aby zde prezentovali performance či výstavy tematizující destrukci. V názvu sympozia je důležitá předložka „in“, jelikož umělce nezajímala prostá destrukce ve smyslu ničení umění, nýbrž destrukce v umění, kterou vnímali jako důležitou součást kreativního procesu a vlastní tvorby. Byť se jednotlivé akce spadající pod hlavičku DIAS konaly v průběhu celého měsíce, hlavní část v podobě tří denního sympozia kombinujícího konferenční příspěvky s živými performancemi proběhla 9. – 11. září 1966 v budově Afrického centra na jeho původní adrese v Covent Garden. [14] Dalšími lokalitami pro performance realizované mimo tyto tři dny byla divadla Jeannetta Cochrane a Mercury, St. Brides Institute, suterén knihkupectví Better Books a v neposlední řadě také The Free School Playground, které se nacházelo v blízkosti Notthing Hill Gate v dělnické části města. Tato urbanistická pustina, ze které v té době ještě nebyly odstraněny sutiny po bombardování za druhé světové války, se stala ideálním místem pro akce pracující s ohněm a výbušninami.⁵⁷

Americká verze DIAS iniciovaná na jaře roku 1968 jednou z výrazných osobností prvního sympozia, Raphaellem Motañezem Ortizem, se odehrála v podzemní galerii Judson Church v newyorské čtvrti West Village za účasti desítky performerů.⁵⁸ Tato událost ovšem nezískala tak velký ohlas, nejen kvůli menšímu formátu, ale pravděpodobně také proto, že byla zastíněna zprávou mnohem většího významu, jakou byl atentát na Martina Luthera Kinga a následné nepokoje vypuknuvší ve městech napříč Spojenými státy.

55 Dalšími členy této komise byli kromě Metzgera a Sharkeyho Ivor Davies, Dom Sylvester Houédard, Bob Cobbing, Wolf Vostell, Mario Amaya, Frank Popper, Roy Ascott, Enrico Baj, Jim Haynes a Barry Miles. BODOR 2017, 103.

56 Kristine STILES: *The Story of the Destruction in Art Symposium and the “DIAS affect”*. In: Gustav Metzger. *History History*, 2005, 48.

57 Kristine STILES, *Survival Ethos and Destruction Art*, 1992, 84.

58 Rocio ARANDA-ALVARADO: *Unmaking: the Work of Raphael Ortiz*, 36.

Organizátorům symposia šlo o posun od „idey destrukce“ známé již od dob futurismu a DADA k destrukci jako umělecké praxi, která by vytvářela umění s bezprostřednějším významem pro společnost.⁵⁹ Gustav Metzger v rámci zahajovacího ceremoniálu prohlásil, že „v kontextu možného vyhlazení civilizace je studium lidské agresivity a psychologických, biologických a ekonomických příčin války pravděpodobně tím nejnaléhavějším úkolem, kterému lidstvo čelí.“⁶⁰

Záměrem bylo skrze destrukci v umění hledat cesty, jakými lze probudit v lidech povědomí o destrukci v jejich každodenním životě. Tohoto cíle umělci dosahovali celou řadou prostředků – demolicí, pálením, explozemi, trháním, řezáním, zapojením větru, ohně, gravitace a skrze obecně emočně a fyzicky vypjaté performance. Podle Stiles tito „umělci poddávající se destrukci pochopili pradávnu provázanost mezi modlářstvím, ikonoklasmem a smyslností.“⁶¹ Navenek se symposium prezentovalo neutrálně a za svůj cíl prohlašovalo pouze prozkoumání a shromáždění co nejvíce informací o nových formách umění pracujících s destruktivním potenciálem.⁶² Nicméně i přesto, že se londýnského setkání účastnila celá řada významných představitelů Happeningu a Fluxu, pro mnohé další pozvané neo-avantgardní umělce byly vize, s jakými DIAS operovalo, až příliš radikální a zaměření se pouze na destrukci příliš omezující, z kteréhožto důvodu se jej odmítli účastnit.⁶³ Symposiu bylo též vyčítáno, že podleho syndromu přesně toho, co je tak znepokojuje, tedy vzrůstajícímu ničivému potenciálu ve světě po druhé světové válce.⁶⁴ Navzdory neshodám a odlišnostem v přístupu jednotlivých účinkujících se ale podle Kristine Stiles jednalo o setkání, které položilo základy společensky angažovaného umění.⁶⁵

K lepšímu pochopení politického směřování DIAS dopomůže zasazení této události do širšího kontextu britského levicově orientovaného undergroundu poloviny 60. let, o kterém podává zprávu Andrew Wilson.⁶⁶ Vlivnou postavou na této scéně byl skotský básník Alexander

59 Chon A. NORIEGA, in: Rafael Montañez Ortiz: Early Destructions, 1957-67, kat. výstavy, Whitney Museum of American Art, 18. 12. 1996 – 9. 3. 1997, nepag.

60 STILES 2005, 48.

61 STILES 2005, 42.

62 Beth HINDERLITHER, *Citizen Brus Examines His Body*, in: October 142, Winter 2014, 85.

63 Kristine Stiles uvádí mezi těmi, kdo považovali DIAS za příliš extrémní, Allana Kaprowa, Josepha Beuyse či Claese Oldenburga, STILES 2005, 51.

64 HINDERLITHER 2014, 85.

65 STILES 2005, 41.

66 Andrew WILSON: Everything. A view on a developing counterculture in the mid 1960s in London, in: Gijs VAN TULJ, Henry MEYRIC-HUGHES, Blast to Freeze. British Art in the 20th Century, Kunstmuseum Wolfsburg. Katalog výstavy, 2002.

Trocchi, který se v letech 1963-1972 věnoval projektu Sigma, jehož cílem bylo, po vzoru situacionistů, zrození angažovaného participativního aktivismu, „neviditelného povstání milionu myslí, které by bylo s to ovládnout svět“. ⁶⁷ Pro Trocchiho je veškerá umělecká činnost negací umělecké i jiné kategorizace. Aby se umělec dvacátého století osvobodil a byl schopen prostoupit až za hranice kategorií, musel jednou provždy zničit objekt. ⁶⁸ Ve stínu hrozby nukleární katastrofy byla i pro projekt Sigma zásadní potřeba rozbít politické, sociální a estetické struktury, které uvrhly svět do stavu ohrožení. ⁶⁹ Do přímého kontaktu se Sigmou se DIAS dostalo skrze členy komise Jima Haynese a Barryho Milese, kteří pracovali ve stejné budově, ve které měl kancelář i Trocchi. ⁷⁰ Na Sigmou a Situacionistickou internacionálu bylo též napojeno nizozemské anarchistické uskupení PROVO, jehož dva členové přijeli do Londýna na Metzgerovo pozvání na tiskovou konferenci předcházející DIAS na konci června. ⁷¹ Tyto vazby na revoluční levicové prostředí ukazují, že pozice DIAS rozhodně nebyla neutrální, a i v praxi se ukázalo, že čím větších extrémů se umělci ve svých performancích dopouštěli a čím větší pohoršení tím způsobovali, o to víc je Metzger považoval za velký úspěch.

Náklonnost k hraničním podobám destrukce potvrzuje například i účast skupiny Vídeňských akcionistů, pro které bylo vystoupení v rámci DIAS jejich první příležitostí ukázat se v zahraničí a před větším publikem a jejichž tvorbě byl v rámci ústředního třídenního symposia věnován celý jeden blok. Hermann Nitsch zde odehrál pátou reprízu svého *Orgien Mysterien Theater*, za což byli Metzger a Sharkey, coby hlavní organizátoři, posléze předvoláni před soud a nuceni zaplatit pokutu za pobuřující prezentaci „nestoudností v rozporu se zákonem“. ⁷²

Další dvě kontroverzní akce v mysli veřejnosti spojované s DIAS, přestože se odehrály samostatně bez podpory symposia, byly performance *SKOOB Tower* Johna Lathama [15], při které páčil knihy před Britským muzeem, a Ortizovo rituální obětování kuřat. Zejména zabíjení kuřat stálo za veřejným protesty proti konání symposia, stejně tak jako provokativní

67 WILSON 2002, 214.

68 Ibidem.

69 Ibidem, 215.

70 STILES 2005, 43.

71 Ibidem.

72 Ibidem.

výroky Robina Page o plánované performance, ve které by při špatném zodpovězení otázek na téma DIAS umíraly žáby.⁷³

Z dostupných popisů jednotlivých performancí lze usoudit, že se jednalo o akci velmi nesourodou. Zatímco dílo *Silent Explosion* velšského umělce Ivora Daviese, sestávající z promítání tichého záběru vybuchující atomové bomby⁷⁴, pracuje přímočarým způsobem s nukleární hrozbou situovanou do středu zájmu sympozia, díla jako performance Robina Page nazvaná KROW I („I work“ pozpátku) působí jako absurdní chaos, kterému ovšem neschází humor. [16] Page, oblečený do stříbrného pláště a helmice, si nejdříve do (betonové!) podlahy vysekal díru, do níž se posléze posadil se slovy, že teď je naprosto spokojený, o ničem už víc nepochybuje, a že je to opravdu krásná díra. Dodal, že pokud by ji někdo chtěl zakoupit, stojí 125 liber, a jedná se sice o mistrovské dílo, ale je ochoten o ceně smlouvat.⁷⁵

Co se týče zastoupení žen na sympoziu, byl jejich počet v porovnání s mužskými účastníky velmi nevyrovnaný. Akce se účastnily pouze čtyři ženy – tanečnice Barbara Gladstone, hudební skladatelka Anna Lockwood, zpěvačka a skladatelka Susan Cahn a především umělkyně Yoko Ono.⁷⁶ Právě její vystoupení rozšiřovala škálu přístupů DIAS o performance, které téma destrukce zpracovávaly na mnohem osobnějším, kontemplativním rovině. V kontrastu s akcemi, jejichž středobodem bylo často brutální ničení předmětů (nebo vlastního těla), se práce Yoko Ono vyznačuje až mrazivým klidem. V rámci své návštěvy Londýna představila umělkyně i jeden z dnes ikonických *pieces*, *Cut Piece*, jehož podstatou je úplné odevzdání se do rukou publika, které pomocí nůžek postupně odstřihává kusy oblečení, zatímco performerka jen nehybně sedí a nebrání se.⁷⁷ [17] Skrze vlastní tělo Ono „vztahuje kolektivní paměť k té individuální.“⁷⁸

Příkladem vztahování se ke kolektivní paměti byl *Shadow Piece*, který přímo reagoval na lokální historii Londýna. Na ulici, která byla za druhé světové války vybombardovaná, Ono

73 Ibidem, 45. Page nikdy tento plán nezrealizoval a žáby byly zachráněny., 47.

74 HINDERLITHER 2014, 111-112., Dílo Ivora Daviese včetně záznamu jeho performance na DIAS bylo v českém prostředí představeno na sólové výstavě v roce 2006 v Moravské galerii v Brně. Kurátorem této výstavy byl Marek Pokorný. <http://www.moravska-galerie.cz/moravska-galerie/vystavy-a-program/aktualni-vystavy/2006/ivor-davies.aspx>, vyhledáno 31. 7. 2021

75 STILES 2002, 47.

76 Metzger měl v plánu do Londýna přivést i americkou performerku Carolee Schneemann, té se ovšem pro cestu nepodařilo získat financování. Idem, 50.

77 Ibidem.

78 Whitney FRANK, *Instructions for Destruction: Yoko Ono's Performance Art*. In: *Intersection* 10, 2009, 588.

obkreslila na dlouhý kus plátna siluety těl dvaceti účastníků akce, které tam pak zůstaly jako připomínka obětí války.⁷⁹ [18]

Na tomto místě je příhodné se krátce zaměřit na psychologický výklad aktivit umělců destruktivního umění šedesátých a sedmdesátých let, konkrétně ten, který nabízí Kristine Stiles ve svém eseji *Survival Ethos and Destruction Art*.⁸⁰ V něm se autorka dívá na destruktivní umění skrze teorii o „genocidní mentalitě“ (*genocidal mentality*), kterýžto pojem ve svých dílech zpracovávajících trauma holokaustu používají psycholog Robert Jay Lifton a sociolog Eric Markusen. Jedním z velmi častých dopadů traumatu na psychiku člověka je distancování se či popření samotné příčiny traumatu. V případě tragických událostí ve společnosti pak tento mechanismus vyrovnávání se se stresem zabraňuje adekvátní morální reakci. Pokud lidstvo zůstává ve stavu otupělosti a lhostejnosti ke zbráním hromadného ničení a dalším nástrahám, snižuje se tím jeho šance na přežití.

Tento vztah mezi destrukcí a přežitím je pro Stiles obzvláště důležitý. Vnímá destruktivní umění jako systém varování, odpovídající na stav nouze, ve kterém se lidstvo ocitá. Takové umění „poukazuje na bolest těl, úzkosti myslí, epistemologii technologií, klamná ideologická tvrzení, absenci ekologické zodpovědnosti, ztrátu lidské integrity a soucitu a na násilí, které vytváří struktury jak v gendrových, tak sexuálních vztazích“⁸¹, a tím nutí diváky k přehodnocení jejich vlastního vnímání reality.

V tomto smyslu by se podle Stiles označení *destruction art* dalo zaměnit za *survival art*.⁸²

Za účelem zodpovězení otázky, jakým způsobem je možné si vykládat destruktivní umění jako *negativní* umělecký projev, je nezbytné uvědomit si právě jeho obrácení se čelem ke společnosti a jejím problémům, mnohem více než k řešení problémů „uměleckého světa“. Nejedná se primárně o negaci existujících uměleckých forem za účelem rozšíření pole umění, nýbrž o zničení letargie lidí, provokaci k přímé akci a víru v utopickou vizi lepšího světa. Destruktivní umění není proti umění, ale proti světu, který sám sebe žene do záhuby.

79 Idem, 599.

80 STILES 1992

81 Ibidem, 96.

82 Ibidem, 75.

2.4.3 Gustav Metzger: Autodestruktivní umění

Ve stejném roce, kdy Jean Tinguely vzdal poctu New Yorku, se v Londýně uskutečnila první *Demonstrace autodestruktivního umění*, jehož ideovým otcem byl umělec původem z Německa, budoucí organizátor DIAS, Gustav Metzger. V předchozí podkapitole nebylo zmíněno žádné jeho vlastní dílo, jelikož se symposia neúčastnil jako umělec, nýbrž jako „Tajemník“, jak svou roli sám nazval. Metzgerovy postoje se do značné míry kryjí s těmi, které prezentovalo DIAS, přesto mu bude věnována následující část práce. Zejména proto, že některé jeho myšlenky rezonují, i když nepřímou, v určité oblasti umění dodnes.

Metzger se narodil v roce 1926 v Nurembergu do polské židovské rodiny. Jeho rodiče byli za války deportováni nacisty do koncentračního tábora, ale on byl společně s dalšími dětmi zachráněn a novým domovem se mu stala Anglie. Kromě silného tématu holokaustu, ke kterému se často vracel, je Metzgerova více než šedesát let trvající umělecká činnost neoddelitelná od jeho politické angažovanosti zaměřené na kritiku války, nukleárních zbraní a kapitalistického systému, o čemž svědčí mimo jiné i celá řada radikálních aktivistických skupin, kterých byl za svého života členem. V padesátých letech, ještě předtím, než se v roce 1959 přestěhoval do Londýna, založil lokální výbor pro nukleární odzbrojení v Kings Lynn, podporoval protestující v okupování nedalekých amerických raketových základen a zároveň organizoval místní protesty proti developerským projektům v historických částech města.⁸³ V neposlední řadě byl také jedním ze zakladatelů Committee of 100, britské protiválečné skupiny vyzývající jak k poklidným protestům, tak aktům občanské neposlušnosti.⁸⁴

Pro Metzgerovu uměleckou tvorbu je charakteristické, že se jedná o formu deklarační, a to především v období 60. let, kdy se věnoval autodestruktivnímu umění. Andrew Wilson popisuje myšlenku autodestruktivního umění jako protest a útok na kapitalistický trh s uměním a kapitalismus jako takový, v jehož zájmu je namísto vytváření nových hmotných uměleckých děl výsledkem samotný proces práce, je to „polemicky a eticky formulované umění bez konečné materiální podoby.“⁸⁵ Jediné, co po performanci autodestruktivního umění nevytvářející žádný umělecký objekt zbylo, bylo její poslání sepsané do formy manifestů, které kolovaly mezi diváky a na umělecké scéně. Přestože futuristická vášeň pro

⁸³ Andrew WILSON: Gustav Metzger's Auto-Destructive/ Auto-Creative Art. An Art of Manifesto, 1959–1969. In: *Third Text*. Vol. 22, No. 2, 2008, 177.

⁸⁴ Aktivity spojené s touto skupinou Metzgerovi vysloužily jeden měsíc ve vězení. PAULHAN 2018, 111.

⁸⁵ WILSON 2008, 181

válku a burácející stroje nového věku se na první pohled může zdát s Metzgerovým silně protiválečným a protijaderným přesvědčením neslučitelná, autodestruktivní umění a futurismus, který měl na Metzgera dle vlastních slov zásadní vliv, spojuje mimo jiné způsob, jakým Marinetti a ostatní futuristé využívali formu manifestu.⁸⁶ Už v jejich případě poukazuje Martin Puchner na to, že tato forma byla sama o sobě uměním futurismu,⁸⁷ a obdobně je možné uvažovat i o Metzgerově autodestruktivním umění. Podobnosti lze spatřit i ve strategii propagace nových myšlenek, Metzger k tomu využíval inzeráty v deníku Daily Express, Marinetti zase první manifest publikoval na stránkách francouzského deníku Le Figaro. Nejen vzhledem k programové dočasnosti autodestruktivních uměleckých děl je tedy možné se na Metzgerovy manifesty dívat jako na nejdůležitější prvek jeho tvorby z počátku 60. let.

[příloha 1-3]

První *Demonstrace autodestruktivního umění* se odehrála 22. června 1960 v prostorách Temple Gallery v Londýně. Metzger zde na plátno z bílého nylonu natažené na skleněné desce nanášel štětcem kyselinu chlorovodíkovou, která postupně nylon sžírala, a odhalovala tak publiku postavu umělce stojícího za ním. Celá akce by se tak dala popsat jako *action painting*, při které místo k nánosu barev dochází k opačnému efektu a celá malba nakonec zmizí.⁸⁸

Následující rok, v červenci 1961, Metzger na tuto performance navázal další veřejnou demonstrací autodestruktivního umění, tentokrát se však z uzavřené galerie přesunul do veřejného prostoru South Bank řeky Temže.⁸⁹ Použil opět stejnou techniku nanášení kyseliny na nylonová plátna bílé, černé a červené barvy (jak podotýká Wilson – anarchistických barev) natažená na velkých rámech, jež během půl hodiny zcela zmizela.⁹⁰ Na fotografiích zachycujících tuto událost má na sobě Metzger ochranný oblek, rukavice, helmu a plynovou masku.[20, 21] Maska jednak sloužila k ochraně proti jedovatým výparům chemikálií a zároveň celý kostým dodával vystoupení až hrůzně apokalyptický nádech předtuchou možné

86 WILSON 2008, 178.

87 Martin PUCHNER: Poetry of the revolution: Marx, manifestos, and the avant-gardes, 2006, 74-75.

88 Přestože zásadním bodem manifestu autodestruktivního umění je podmínka, že dílo musí být zničeno a jeho životnost nemá překročit limit dvaceti let, instalace, jež je rekonstrukcí této akce, byla vytvořena pro výstavy v Tate Modern v letech 2004 a 2015 a je dnes součástí sbírky muzea. [19]

Recreation of First Demonstration of Auto-destructive Art <https://www.tate.org.uk/art/artworks/metzger-recreation-of-first-public-demonstration-of-auto-destructive-art-t12156>, vyhledáno 31. 7. 2021.

89 PAULHAN 2018, WILSON 2008.

90 Kristine Stiles naopak barvy červenou, černou a bílou považuje za odkaz k tvorbě Maleviče a ruskému suprematismu.

budoucnosti, ve které se člověk bude muset podobnými obleky chránit před zamořeným životním prostředím. Součástí akce byly také zavěšené skleněné desky postupně padající a rozbíjející se o betonovou zem a distribuce třetího manifestu, vytištěného společně se dvěma předchozími manifesty a popisem této demonstrace.⁹¹ **[příloha 3]**

Zajímavý je Metzgerův myšlenkový vývoj od destruktivního umění, které má v prvních dvou manifestech pevně daná pravidla pro délku svojí existence, až po koncept autokreativního umění, které je definováno neustálou změnou, ale tentokrát ne ve smyslu zhoršování stavu až k úplnému zániku, nýbrž ve smyslu růstu. Autodestruktivní i autokreativní umění se snaží o propojení s vědou a technologickým pokrokem a Metzgera také zajímá možnost použití počítačů k naprogramování plánované autodestrukce díla.

Úvodní věta prvního manifestu prohlašuje autodestruktivní umění za formu veřejného umění pro průmyslové společnosti a Metzger jej plánoval realizovat hlavně ve formě veřejných monumentů, které by byly „pomníkem lidské schopnosti zničit veškerý život“.⁹² Představoval si je buď jako monolity z měkké oceli, která by časem zkorodovala a rozpadla se, anebo konstrukce složené z mnoha částí a naprogramované tak, aby se jednotlivé prvky v průběhu let ničily a nakonec zbyla jen jejich kostra.⁹³ K těmto pomníkům vytvořil Metzger modely, avšak k jejich realizaci nikdy nedošlo.

Existence myšlenky autodestruktivního umění byla do jisté míry tak spjatá s atmosférou poloviny šedesátých let, že neměla příliš dlouhého trvání. Metzger sám na otázku, jak se lišilo pojetí autodestruktivního umění v jiných zemích, například ve Francii nebo USA, odpověděl v roce 2008 jednoduše – autodestruktivní umění se nikdy nerozšířilo, nikdy to nebylo opravdové hnutí. Byl to fenomén v jedné zemi, Anglii, točící se kolem jednoho člověka. Přiznal, že se nikdy nedostal dál než za fázi manifestu, nikdy nepostavil velké veřejné pomníky, které měl v plánu, a autodestruktivní umění tak bylo pro něj z tohoto hlediska neúspěšný projekt.⁹⁴ Ke stejnému závěru dochází i Stewart Home, když píše, že Metzger sice měl vliv na své okolí, ale umělci s ním sympatizující se raději připojili k novým realistům či

91 WILSON 2008, 187.

92 WILSON 2002, 216.

93 Ibidem, 216-217.

94 Gustav Metzger v diskuzi u kulatého stolu. Vanishing Point. Gustav Metzger & Self-Cancellation: Round Table Discussion, Chair Brian Morton. In: Art&Research, Winter 2009/2010, Volume 3, No. 1, nepag. <http://www.artandresearch.org.uk/v3n1/metzger.html>, vyhledáno 31. 7. 2021.

Fluxu, a autodestruktivní umění je proto nutné vnímat spíše jako tendenci, a ne opravdové hnutí.⁹⁵

I po tom, co téma atomové bomby přestalo zaujímat hlavní místo v diskurzu a postupně jej nahradily jiné hrozby, Metzger ve svém aktivistickém zapojení nikdy nepolevil. Na počátku nového milénia se soustředil mimo jiné na kritiku masové letecké dopravy, která byla již tehdy považována za jeden z hlavních faktorů ničících životní prostředí. V roce 2007 v rámci své účasti na Skulptur Projekte Münster nechal vytisknout 5000 letáků s jednoduchým sloganem „Reduce Art Flights“ (Omezte lety za uměním) doplněným německým „Münster - Die zweite Bombardierung“ (Druhé bombardování Münsteru), kterým chtěl poukázat na to, že v dnešní době je město bombardováno znečištěním z komerčních letadel, která nad ním přelétají.⁹⁶ I po letech se tedy vrátil k formátu tištěného manifestu.

Odpad, to je podle Metzgera nejdůležitější slovo současnosti. Od projektu autodestruktivního umění, který byl pro něj uzavřený, se přesunul k rozmyšlení nad pojmem *self-cancellation* („sebe-zrušení“), jež je možné spojit s celou škálou lidské činnosti - uměním, průmyslovou výrobou nebo právě odpadem.⁹⁷ Věci jsou vyráběny proto, aby se staly odpadem. Terorista zničí sebe, aby tím zároveň zničil nepřítele. Tekuté krystaly se po vystavení teple neustále transformují, ruší samy sebe. Sebe-zrušení je možné hledat v téměř jakémkoliv chemickém či biologickém procesu.⁹⁸ Tato myšlenka mi přijde zajímavá v souvislosti se „self-cancellation“ umělců odcházejících z umění, kterým je věnovaná třetí část diplomové práce.

95 HOME 1991, 61.

96 Vanishing Point. Gustav Metzger & Self-Cancellation: Round Table Discussion, Chair Brian Morton. In: Art&Research, Winter 2009/2010, Volume 3, No. 1, nepag.
<http://www.artandresearch.org.uk/v3n1/metzger.html>, vyhledáno 31. 7. 2021.

97 Ibidem.

98 Ibidem.

2.4.4 Rituály Raphaela Montañeze Ortize

Gustav Metzger nebyl na začátku 60. let jediný, kdo formuloval potenciál destrukce v umění. V roce 1962 se na druhé straně oceánu myšlenky destruktivního umění věnoval Raphael Montañez Ortiz, umělec s portorickými kořeny žijící v New Yorku, který svůj přístup shrnul v Manifestu Destruktivismu. V interview doprovázejícím výstavu destruktivního umění, kterou zorganizoval ve Finch College v New Yorku v květnu 1968, jej vysvětlil takto: „Destruktivní umění (*Destruction art*) je symbolické umělecké uskutečnění všech inherentních, nepřátelských, destruktivních nutkání, která od počátku uvrhají lidstvo do krizí. Všichni jsme od přírody nacisté, fašisté, vrahové, plní represí a nenávisti. Místo toho, abychom vylévali tyto naše přirozené agrese na lidi, měli bychom je používat jako součást umění na předměty a zvířata.“⁹⁹

Na první pohled působí Ortizův styl vyjadřování v porovnání s prostým a stručným projevem Metzgera velmi odlišně. Ortiz se nebojí použít provokativní a drsná prohlášení a ve svém manifestu útočí místo na politický systém přímo na vrozenou zkaženost lidí, kterou je potřeba dostat pod kontrolu. Jde mu o přesunutí destrukce ze společnosti do sféry umění, kde by její funkce byla symbolická, a ne reálná jako v případě nukleární hrozby nebo rasového násilí.¹⁰⁰ Destrukce se nestává uměním sama o sobě, ale zato se v rámci umění může skrze ni a rituální obětování předmětů uvolnit podvědomá lidská agresivita a tendence k násilí. Díky destruktivním procesům v umění je možné zbavit se na chvíli morálky, která vládne v reálném světě, beze strachu a viny dát průchod touze po ničení, a tím si zachovat vnitřní integritu.¹⁰¹ V závěru svého manifestu Ortiz popisuje vztah umělce a objektů, které ničí. Člověk sám je podle něj, stejně jako věci lidmi vyrobené, výsledkem neustále se měnících procesů. A proto se skrze rituál destrukce, při které je věc vysvobozená ze své utilitární formy a přesahuje ji, obdobně i umělec sám oprostí se od svého destruktivního já a přesahuje ho.

Na Ortizově chápání destruktivního umění má nezanedbatelný podíl jeho zájem o psychoanalýzu a iracionálno. V padesátých letech se intenzivně věnoval studiu Freudova konceptu podvědomí a jeho vlivu na chování a zároveň se zajímal o metafyzický

⁹⁹ Citováno dle ARANDA-ALVARADO 2007, 9.

¹⁰⁰ NORIGEA 1996, nepag.

¹⁰¹ *Destructivism: A Manifesto* by Rafael Montañez Ortiz, 1962, Documents of 20th-century Latin American and Latino Art, ICAA MFA Houston, nepag.

existencialismus Nietzscheho, Kierkegaardova, Heideggera a Sartra.¹⁰² Tyto psychologické a filosofické zájmy jsou navíc v jeho tvorbě propojené s prvky šamanských praktik původních obyvatel Karibiku, kteří byli Orizovými předky z matčiny strany.¹⁰³

Ve svých vystoupeních Ortiz většinou ničil všední prvky interiéru, židle a další nábytek nebo matrace. V počátcích destruktivních performancí též někdy obětoval živá kuřata, s tím ale přestal poté, co si uvědomil, že přestože obětování zvířat má spojitost s pradávnými rituály, je ve výsledku kontraproduktivní jeho hlavním cíli, jímž bylo přivedení pozornosti k násilí lidstva proti sobě samému a životu na zemi.¹⁰⁴

Ze všeho nejčastěji si ale vybíral za oběť piana, skrze něž se přibližoval domorodým rituálům, ve kterých hraje důležitou roli zvuk. Kakofonie, které hudebním nástrojem rezonovaly, když jej rozsekával na kousky, pro něj na chvíli získaly cosi právě z tradic původní kultury.¹⁰⁵

Na fotografiích pořízených v průběhu DIAS, kde také předvedl několik destrukcí klavírů, je vidět, že tak činil oblečený do společenského obleku [22], v pozdějších akcích pak sako vyměnil za šamanský kostým zdobený folklórními symboly. [23] Tyto kostýmy pro něj byly důležité při hledání autenticity a spojení s kulturou, která vinou koloniálního násilí zanikla.¹⁰⁶

Jako příklad toho, jak tyto rituály probíhaly, poslouží akce *Piano Sacrifice Concert* z roku 1986, při které Ortiz vynesl piano ke keltskému oltáři na horu v italských Alpách, aby jej zde rozsekával sekyrou. Z jeho vlastního popisu této performance je cítit, do jaké míry se snažil udělat z ní rituální spektakl inspirovaný náboženskými praktikami pradávných pohanských kultur. Procesí deseti lidí nesoucích piano se na cestě jedenáctkrát zastavilo na znamení dvanácti lunárních cyklů, přičemž posledním, dvanáctým zastavením byl oltář. Při každé zastávce byl nástroj polity krví. Samotnému rituálu rozsekání piana předcházelo roztrhání závoje, který každý z účastníků opět pocákal krví, a z prázdných kelímků pak sestavil symbol kříže (nebo Thorova kladiva). V popisu akce nechybí ani nepřiliš pravděpodobný detail týkající se počasí – hned jak se piano na začátku putování zvedlo od země, zahřmělo a začalo pršet a nepřestalo až do té doby, než mu Ortiz zasadil poslední ránu sekerou, v kterýžto moment opět vysvitlo slunce.¹⁰⁷

102 STILES 1992, 86.

103 ARANDA-ALVARADO 2007, 9.

104 Ibidem.

105 Ibidem, 8.

106 Ibidem, 12.

107 Ibidem, 11.

Dadaistický básník a umělec Richard Huelsenbeck, kterého Ortiz znal osobně a choval k němu velký obdiv, o jeho destruktivním umění napsal: „Ničit věci ve skutečnosti znamená vytvářet je znovu ve smyslu prostoru. Ralph Ortiz se tak stává umělcem nového prostorového konceptu tím, že svým objektům něco odebírání.“¹⁰⁸ Přes všechnu snahu, již Ortiz vkládal do vysvětlení svého destruktivismu jako reakce na násilí ve světě, se zdá, že tím, co jej opravdu zajímá, je spíše zkoumání vlastní moci coby umělce, jenž destrukcí vytváří nové objekty a prostorové koncepty. Stavěním sebe samého do pozice uměleckého šamana, který je ve spojení s něčím vyšším mimo naše normální vnímání, navíc tuto svou do určité míry egoistickou pozici dále utvrzuje.

108 Citováno dle: ARANDA-ALVARADO 2007, 11.

2.4.5 Fenomén ničení hudebních nástrojů

Pokud bychom se snažili najít styčné body v práci různých umělců pracujících ve svých performancích s destrukcí ve smyslu ničení předmětů, až s překvapivou frekvencí bychom narazili na případy, kdy se věci určenou ke zničení stává klavír či jiný klasický hudební nástroj. V čem tkví přitažlivost právě tohoto výběru?

Jednoduše se dá odpovědět tak, že hudební nástroje jsou *krásnými* předměty. Přemýšlíme o nich podobně jako o uměleckých dílech, se kterými se nemá špatně zacházet nebo je dokonce ničit.¹⁰⁹ Hudba je natolik ukotvenou součástí naší kultury, že vidět někoho bezcitně ničit hudební nástroj je pro nás stejně nepřijatelné, jako kdyby to byla věc, ke které máme osobní vazbu. Ničení hudebních nástrojů, podobně jako pálení knih, je tak druhem násilí na věcech, které má na diváka téměř zaručený negativní efekt.

Slovy francouzského umělce Armana: „Krájení houslí na tenké plátky je nehorázný čin. Použití techniky nebo metody, kterou můžeme aplikovat na klobásu, ale která není určená pro housle, způsobuje překroucení myšlenek, což má samozřejmě psychologický účinek.“¹¹⁰ [24] V Armanově tvorbě lze zničení piana – předmětu, jenž je archetypem „nevtíravého šarmu buržoazie“, považovat za absolutní formu provokace.¹¹¹

Armanova kritika konzumní a třídně rozdělené společnosti je u Raphaela Ortize nahrazena kritikou kolonialismu. Vysvětlil, že ničí piana proto, že jsou symbolem eurocentrického útlaku a kultury, která se snažila zbavit svět všeho, co bylo v jejích očích barbarské.¹¹² Ortiz chce skrze své umění odstraňovat nánosy evropských forem, dekonstruovat západní kulturu, a dostat se tak ke kultuře původní, kterou ovšem nevnímá odděleně podle jednotlivých etnik, ale jako síť spojující celý svět.¹¹³

S podobnou ideou piana jako symbolu západní civilizace pracuje i mnohem současnější dílo skotského umělce Douglase Gordana, video instalace nesoucí název *The End of Civilization*

109 Matteo RAVASIO: *On the destruction of musical instruments*, Journal of Aesthetics & Culture, Vol. 8, 2016, <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.3402/jac.v8.32222>, vyhledáno 31. 7. 2021.

110 Jérôme NEUTRES: *Arman. Nouvel état de choses*, Musée de Vence, 26. 6. – 15. 9. 2019, Information presse, 3. <http://www.armanstudio.com/attachment/en/55880ca407a72cfa67d04ebd/Press/5d0cf62da0e138566c6fc8f3>, vyhledáno 31. 7. 2021.

111 Idem, 4.

112 Yasmin RAMIREZ: *An Interview with the destructive artist Raphael Montañez Ortiz*. In: ARANDA-ALVARADO 2007, 21.

113 Ibidem.

z roku 2012. Video spočívá v záběru na hořící klavír stojící uprostřed liduprázdné krajiny na hranicích mezi Anglií a Skotskem. Název *Konec civilizace* si tak významově pohrává nejen s jeho možným čtením jako narážky na konec lidské civilizace v době, kdy se přesouváme do období antropocénu, ale Gordon sám také odkazuje na významové přirovnání k Hadrianovu valu, jenž byl v minulosti doslovným geografickým koncem římské civilizace.¹¹⁴ Zapálením klavíru Gordon v neposlední řadě evokuje i skotskou tradiční kulturní praktiku zapalování systému pochodní na hranicích pro výstrahu před hrozící invazí Angličanů.¹¹⁵

Mnohým významům použití ohně jako výrazového prostředku v moderním a současném umění se není možné v rozsahu této práce podrobně věnovat¹¹⁶, pokud se ale vrátíme k tématu ničení hudebních nástrojů v umění šedesátých let, nelze vynechat připomínku toho, jakým způsobem s ním pracovali v rámci svých koncertů umělci řadící se k uměleckému směru Fluxus. Rozbití pian bylo pravidelnou součástí představení na festivalech Fluxu a již na prvním z nich v roce 1962 ve Wiesbadenu interpretovali George Maciunas, Dick Higgins, Benjamin Patterson, Nam June Paik, Wolf Vostell a Emmet Williams „partituru“ nazvanou *Piano Activities* složenou Philipem Cornerem, která počítala s rozbitím pianu za pomoci soupravy tesařských nástrojů.¹¹⁷ Ve stejném roce též Nam June Paik předvedl svou legendární performance, při které několik minut v tichosti držel nad hlavou housle, aby je pak za doprovodu posledního nemilosrdného zvuku, který kdy housle vydaly, roztříštil o hranu stolu před sebou. [25] V případě Fluxu je důležité dívat se na jejich akce destruuující hudební nástroje ne jako na negaci hudby, ale jako na akce, jejichž cílem bylo hudbu osvobodit „z vězení všech jejích vazeb, aby tím komponování, psaní, improvizaci a interpretaci nabídly co největší možnou svobodu.“¹¹⁸

Destrukce hudebních nástrojů na konci či v průběhu koncertu je dnes již neoddělitelnou tradicí v rockovém hudebním žánru. Je zajímavé, že právě v této podobě se v jistém smyslu nejvýrazněji dochoval odkaz destruktivního umění 60. let. Toto spojení navíc není čistě asociativní, kytarista skupiny The Who Pete Townshend, který se zasloužil o rozšíření trendu

114 DRAKE 2018, 6-7

115 Ibidem, 7.

116 Téma ohně v rámci českého akčního umění, již například zpracoval ve své magisterské práci Marek Hlaváč. Marek HLAVÁČ: *Oheň v českém akčním umění*. 2010. Diplomová práce. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Ústav pro dějiny umění. Vedoucí práce Marie Klimešová.

117 PIERINI 2012, 72.

118 Ibidem.

rozbíjení kytar, totiž tvrdí, že tento nápad získal poté, co se zúčastnil přednášky Gustava Metzgera o autodestruktivním a autokreativním umění.¹¹⁹

119 STILES 2005, 58.

2.5 Vandalismus, nebo umění? Kauza Alexander Brener

Definice pojmu destruktivního umění tak, jak se běžně v kontextu historie moderního a současného umění používá, v sobě nezahrnuje činy, jejichž výsledkem je poničení díla jiného autora, a tedy cizího majetku. Pro ty je, v očích veřejnosti i právního systému, vyhrazena kategorie vandalismu. Případy vandalských útoků na umělecká díla v muzeích a galeriích nebo na veřejných prostranstvích nejsou vůbec ojedinělé a získávají si pravidelně pozornost médií, přestože se instituce často snaží zprávy o útocích ututlat z obavy, aby se jimi neinspiroval nikdo další. Důvody vedoucí k záměrnému zničení vystavených děl mohou být různé, mnohdy se však útočníci po zatčení hájí tím, že dílo nechtěli zničit, nýbrž že jsou sami umělci a akt byl součástí jejich vlastního díla myšleného jako dialog s originálem.¹²⁰ Podobná prohlášení nemají na udělení trestu žádný vliv a viník je odsouzen za zničení soukromého majetku a/nebo kulturní památky. Na úrovni uměleckého diskurzu ale k upření legitimacy zákroku nedochází vždy tak snadno. Přesně tak tomu bylo v případě ruského umělce Alexandra Brenera.

V únoru roku 1997 stanul Alexander Brener před soudem v Amsterdamu, aby zde vyslechl rozsudek o trestném činu, který spáchal v lednu téhož roku v expozici Stedelijk Museum. Během své návštěvy muzea nasprejoval tmavě zelenou barvou znak dolaru na slavný obraz Kazimíra Maleviče *Suprematismus (1926-1927)*. [27] Za to mu byl soudem vyměřen trest odnětí svobody na deset měsíců a pokuta za způsobenou škodu.¹²¹ Padlo usnesení, že obraz je nenávratně zničen, jelikož ani po restaurátorském zásahu nebude možné vrátit jej do původního stavu, a navíc od této chvíle bude vystavováno pouze za ochranným sklem, což diváka ochudí o zážitek přímé kontemplance díla. Brener souhlasil, že přímý kontakt s dílem je nadřazený tomu nepřímému a dodal, že jeho cílem byla právě opravdová komunikace s Malevičem.¹²² Podle jeho obhájce se Brenerův zásah do suprematistického obrazu, vnímaného jako konceptuální dílo, dá považovat za jeho vylepšení, které mu přidává na hodnotě, a později dodal, že umělec protestuje proti moci peněz v umění, a dělá tak dobře!¹²³

120 Podrobnou studii novodobého vandalismu lze najít v knize Gamboniho (první vydání 1997), zmiňované již v úvodu práce. Rozšířením této tematiky je také novější Gamboniho text *Image to Destroy, Indestructible Image* z roku 2005.

https://www.unige.ch/lettres/armus/files/2514/2960/5118/Gamboni_Image_to_Destroy_Iconoclash_2002.pdf

121 Grayson EARLE: A Moment Outside: A Study of Alexander Brener's Daring Escape from the Dictates of the Western Market. In: *Journal of Arts and Humanities*, Volume 3, No. 1, January 2014, 26.

122 Alexander SOKOLOV: Alexander Brener. Chronicle of a Trial. In: *Flash Art*, May/June 1997, 86.

123 Ibidem.

Kromě jeho obhájce se za Brenera veřejně postavil i redaktor časopisu Flash Art Giancarlo Politi. Věřil, že Brener vdechl nový život a energii dílu, které bylo mrtvé „stejně tak jako je mrtvé každé jiné dílo pohřbené v naší paměti, vědomí a našich knihách.“¹²⁴ Pro Politioho je Alexander Brener důležitější než Kazimir Malevič, stejně jako je živé důležitější než mrtvé. To jsou velmi odvážná prohlášení a zdaleka ne všichni zúčastnění s tímto postojem souhlasili, i když někteří uznávali dvojznačnost Brenerova činu. Geurt Imanse, hlavní kurátor sbírky Stadeljik muzea uznal, že útok považuje za umělecký akt, nicméně „umění by nemělo překračovat určité limity.“¹²⁵

Co jsou ale tyto limity? Na to se pokusím odpovědět za pomoci textů, jež byly napsány na Brenerovu obhajobu a jeho vlastní přístup k umění.

Vedle Politioho provokativního příspěvku byl v únoru 1997 sepsán také dopis na Brenerovu podporu umělci, kteří se s ním znali osobně. Podepsáni pod ním byli umělkyně Eda Čufer z Neue Slowenische Kunst, Goran Dordević a členové skupiny IRWIN.¹²⁶ V dopise vysvětlují, že Alexander Brener pro ně představuje postavu avantgardního umělce, vkládajícího veškerou svou sílu do boje proti západní civilizaci, té, která je násilnou apropriací všech ostatních světů. Jedinou zbraní mu je řeč afektu, kterou artikuluje skrze tři základní pocity a principy: sexualitu, agresivitu a bezmoc.¹²⁷ Umělci věří, že „Alexander Brener nezničil nic z toho, co Kazimir Malevič přinesl lidstvu. Naopak, uměleckým způsobem osvětlil, čím Malevič doopravdy přispěl lidstvu, tak, že reflektoval akt reifikace, kdy takzvaný kulturní svět projevuje úctu jeho mrtvému předmětu a zároveň nerespektuje skutečnou, živou kulturu, ze které pochází. Síla, která stojí za tímto nedorozuměním, je symbolizovaná znakem, jež na dílo naspřejoval.“¹²⁸

Grayson Earle vidí paralelu mezi Brenerovým pokusem vrátit auru předmětu vysoce metafyzické kvality vyprázdněnému kapitalismem a suprematismem, který vznikl jako odpověď na objektivizaci Malevičových uměleckých idolů a na doktrínu socialistického realismu.¹²⁹ Brener nemá nic proti Malevičovi ani jeho obrazům, ale proti podmínkám, v jakých se dílo ocitlo.

124 Giancarlo POLITI, *Freedom To Breathe*. In: Flash Art, May/June 1997, 88.

125 SOKOLOV 1997, 86.

126 Eda ČUFER, *The Letter of Support*, <http://www.ljudmila.org/nettime/zkp4/69.htm> vyhledáno 31. 7. 2021.

127 Idem, nepag.

128 Ibidem.

129 EARLE 2014, 29.

To, že akce zapadá do Brenerova uměleckého počínání jako celku a nebyla náhlou nepromyšlenou pohnutkou autora, lze dokázat celou řadou jeho performancí z poloviny devadesátých let. Událostí, která jej nechvalně proslavila ještě před skandálem s Malevičovým obrazem, byla jeho účast na mezinárodním projektu Interpol ve Stockholmu v roce 1996, kde zničil dílo čínské umělkyně Wendy Gu – tunel vyrobený ze spletených švédských a ruských vlasů. Brener ho považoval za nespravedlivé porušení pravidel nastavených projektem, která určila, že výsledkem nemá být klasické dílo jednotlivce, nýbrž spolupráce mezi umělci ze Západu a Východu, kteří se mají pokusit hledat společná východiska.¹³⁰ [28] Gu za to Brenera označila za barbara a „obraz ruské reality dneška: zdegenerovaný, chaotický, frustrovaný.“¹³¹

Přesně tento pohled Západu si Brener osvojuje, když sám sebe označuje za „umělce třetího světa“.¹³² Nesnaží se dokázat, že ve skutečnosti vůbec není „hloupý barbar“, ale zato svým vystupováním natvrdo konfrontuje umělecký svět s tím, co si o něm a ostatních performerech z bývalého Sovětského svazu už dopředu myslí.

Brener se ve svém textu vysmívá západním dějinám umění a poukazuje na jejich pokrytectví ve vztahu k radikalitě umění: „Jsou to oni, kdo ubohému dítěti třetího světa vysvětlili, že kultura má velkou moc a sílu, že umění nejen odráží realitu, ale také ji transformuje, že umění je brutální válka, na jejich transparentech stojí: ‚Negace! Svoboda! Analýza! Revoluce! Odpor!‘. A hloupé dítě začalo máchat křivou šavlí a poskakovat na dřevěném koníkovi. Ten bastard to všechno vzal doslovně, chudáček. Ale to je zkrátka ten druh vědomí, jaký my ve třetím světě máme, mentalita našich myslí – důvěřivá a nepřemýšlivá, naivní a ne moc chytrá, přinejlepším mazaná. Jak od nás můžete čekat, že budeme něco analyzovat?!“¹³³

Jak moc se liší akce na Alexandra Brenera v porovnání například s radikálními americkými body artisty Chrisem Burdenem nebo Vitem Acconciem? Lisa Nerserova naznačuje, že přestože to, co dělá Brener, ve skutečnosti není v tomto srovnání až tak šokující, kritici mají tendenci být mnohem více pohoršeni právě jeho akcemi. Dílo Alexandra Brenera je nepřijatelné, jelikož „jeho destrukce a manipulace s prací jiných umělců vzdoruje západnímu chápání funkce umění v současné společnosti, ve kterém je umění jedinečným výrazem

130 ČUFER 1997, nepag.

131 Lisa NERSESOVA: “Third World Artist”: The Performance Art of Alexander Brener, research paper 2005, https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc84348/m2/1/high_res_d/Nersesova.pdf, 9.

132 Alexander BRENER: Third World Artist, in: Communication Front Book 2000. Crossing Points East-West, <http://cfront.org/cf00book/en/alexander-thirdworld-en.html>, 1998, nepag.

133 Ibidem, nepag.

jedinečného umělce, a jako takové si zaslouží býti zachováno, obdivováno a předáváno dál historií.“¹³⁴

Za pravděpodobně nejslavnější příklad „uměleckého vandalismu“ by se dalo považovat Rauschenbergovo dílo *Erased de Kooning* z roku 1953. Je to vlastně jedno z prvních konceptuálních děl, protože bez toho, abychom znali jeho příběh, by nedávalo smysl. Rauschenberg se chtěl pokusit vytvořit obraz gumováním, ale řekl si, že pro tento účel nestačí pouze jeho vlastní kresba, nýbrž mnohem větší efekt bude mít, pokud vymaže dílo v té době slavného a uznávaného umělce. Požádal tedy de Kooniga, ať mu pro tento účel jednu svou kresbu daruje, a on souhlasil. Přestože motivace obou umělců nebyly stejné, to, co udělal Rauschenberg, je totéž, co udělal Brener – zničil dílo jiného umělce. Zásadním bodem však je, že se jednalo o dílo, které bylo v jeho vlastnictví, a ne ve vlastnictví muzea moderního umění.

Jedním z témat prosakujících napříč kapitolami této diplomové práce je neschopnost radikálních uměleckých projevů zůstat opravdu radikálními ve chvíli, kdy se z nich stane obecně uznávaná součást historie umění. Pokud autoři získají uznání světa, proti kterému se stavěli, negují tím sami sebe. Je možné, že by Alexander Brener našel recept na to, jak být umělcem, a zároveň nevytváret umění tím, že jeho umění útočí nejen metaforicky, ale přímo na základní hodnoty kapitalismu, kterými jsou majetek a peníze? V první řadě je tato otázka chybná, jelikož Brener sám nechtěl nedělat umění, ba naopak, byl přesvědčený o tom, že to, co dělá, umění je, ale ne všichni mu status umělce byli ochotni přiznat. Uznání se mu však nakonec dostalo. Dnes, více než dvacet let poté, v době, kdy už se Brener performancím aktivně nevěnuje, je z něj do jisté míry živoucí legenda. Důkazem toho jsou například dvě výstavy, ve kterých hraje odkaz na Brenerovu modifikaci Malevičova *Suprematismu* důležitou roli.

První z nich, *The New International* uspořádaná v roce 2014 v moskevské galerii Garage, představila instalaci fabulující Brenerův proces v Amsterdamu, v rámci níž bylo k vidění video Olgy Stolpovskayi a Dimitriho Troitskiyho *Brener's Trial*. [29] V textu katalogu se dočítáme, že Kazimir Malevič namaloval obrazy vyjadřující se k incidentu a napsal dopis řediteli Stedelijk muzea.¹³⁵

134 NERSESOVA 2005, 9.

Druhou výstavou je pak instalace mladého ruského umělce Arsenyho Zhilyaeva, kterou představil v MMOMA v Moskvě v roce 2016. *Moscow Etude* je imaginární výstavou z budoucnosti, ve které Zhilyaev parafrázuje Brenera tím, že na obrazy provedené ve stylu suprematismu (a jednoho „autoportrétu“ Kazimira Maleviče) nastříkal zeleným sprejem namísto dolaru symboly různých kryptoměn. Součástí výstavy je i urna naplněná „popelcem děl Velkého a Mocného Umělce“ Maleviče, která „emanují pedagogické vlny“,¹³⁶ a kopie Brenerova Maleviče se zeleným dolarem má čestné místo uprostřed instalace. [30, 31] Jako jediné z expozice je toho dílo za ochranným sklem, Brener tedy zaujímá místo Maleviče na pozici hodnotného díla, které je chráněno proti vandalům. Kruh se uzavírá.

135 Kate FOWLE: Alexander Brener. In: The New International, Garage gallery, kat. výstavy, nepag. Kazimir Malevič ovšem ve skutečnosti zemřel už v roce 1935.

136 Arsenyi ZHILYAEV: Moscow Etude, 2016, <https://www.arsenyzhilyaev.art/en/moscow-etude>, vyhledáno 31. 7. 2021.

3. Jak (ne)odejít ze světa umění

Fenoménu odcházení z umělecké scény se od počátku nového tisíciletí věnuje německý teoretik a kurátor Alexander Koch, který na toto téma uspořádal v Lipsku již v roce 2002 první výstavu nazvanou *Gestures of Disappearance*, jež představila příběhy tří umělců a jedné umělkyně – Arthura Cravana, Base Jan Adera, Chrise Burdena a Lee Lozano. Od té doby Koch vydával teoretické texty v bulletinu *General Strike* a o 13 let později výstavu zopakoval simultánně v Bergenu a Krakově.¹³⁷

Koch používá pojem odcházení z umění (*dropping out of art*) „obecně k popisu společenského přemístění, konkrétněji společenské praxe aktéra, jehož je možné lokalizovat na poli umění v určitém časovém bodě X, ale již ne později v bodě Y, a to z jeho vlastní vůle.“¹³⁸ Rozhodnutím nepoužít v této definici označení „umělec“, ale nahradit jej po vzoru sociální teorie Pierra Bourdieu konceptem „aktéra na poli umění“, se Koch vyhýbá určování toho, kdo je a kdo není umělec, a zároveň rozšiřuje toto pole o kurátory, kritiky, galeristy, sběratele umění nebo univerzitní profesory, tedy na každého, kdo byl součástí světa umění a rozhodl se jí dál nebýt. Velmi důležité je právě rozhodnutí odejít dobrovolně, ze kterého lze vyloučit případy, kdy je konec umělecké kariéry motivovaný finančním neúspěchem a neprosazením se v institucích, nebo kdy za zmizení umělce může cenzura. Z tohoto důvodu je též nutná distinkce uměleckých odchodů odehrávajících se v rámci autoritativních režimů bývalého východního bloku, ve kterých velká část umělců neměla možnost odcházet ze scény, pokud do ní v první řadě ani oficiálně nepatřila. Posledním případem, který se Koch rozhodl nezahrnout mezi ostatní podoby uměleckého odcházení, je sebevražda, která je, přestože se v některých případech hranice může zdát rozostřená, v první řadě rozloučením se životem, a ne s uměním.¹³⁹

Umělecké akce, které splňují charakteristiky záměrného vystoupení z umění, dále rozdělujeme na „komunikativní nečinnost“ (*communicative inaction*) a radikální nečinnost (*radical inaction*), přičemž do první kategorie spadají umělecké strategie, které využívají negaci pro

137 Alexander KOCH: *Gestures of Disappearance*, Katalog výstavy, Bergen Kunsthall, 2015 https://issuu.com/bunkier_sztuki/docs/no5_4_god_dig2/41 vyhledáno 31. 7. 2021

138 Alexander KOCH: *General Strike. Opting Out of Art. A Theoretical Foundation*. 2011, 9.

139 *Ibidem*.

to, aby ve výsledku utvrdily autonomní pozici umění a dále se podílely na vytváření diskurzu, kdežto v druhém případě se jedná o absolutní přerušení aktivity a vystoupení z pole umění. Přestože Koch na své výstavě odešlé umělce vystavil, je si vědom toho, že se kurátoři a historici umění snažící se o uchopení tohoto fenoménu nacházejí v pasti, jelikož „jediný způsob, jak případ odcházení zdokumentovat, spočívá ve vystopování jeho dialektického vztahu k předchozí praxi, která již neexistuje a netvoří skutečné jádro problému. Ze stejného důvodu odchod samotný nelze vystavit.“¹⁴⁰

Nejen vystavování, ale i psaní o odcházení není jednoduchých úkolem, neboť i když pro lepší orientaci můžeme použít teoretický aparát, který autor předkládá, vše, co nám nakonec zbývá, je spekulace, jelikož hlavním faktorem, jenž dělí radikální nečinnost od té komunikativní, je právě to, že své úmysly nekomunikuje a otáčí se zády k systému umění jako takovému. Právě nejistota a tajemství obklopující životy umělců je samozřejmě dělají o to více přitažlivými. Jedním z posledních příspěvků na toto téma je sbírka esejů *Tell Them I Said No*, ve které Martin Herbert popisuje historii deseti umělců a umělkyní, kteří se z nejrůznějších důvodů rozhodli vystoupit z umělecké scény, i když ne vždy nutně skončit s uměním, v mnohých případech se zdá být spojující linkou odmítnutí sebe prezentace nutné pro to, aby umělec zůstal relevantní.¹⁴¹

Vedle dánského konceptuálního umělce Stanelyho Brouwna, jenž odmítal jakoukoliv dokumentaci svých performance, či kultovní americké umělkyně Lutz Bacher věnuje Herbert jednu kapitolu také německé minimalistické sochařce Charlotte Posenenske, jež je v posledních letech spolu s Lee Lozano nejspíš nejznámější odcházející umělkyní 20. století. V textu zveřejněném v magazínu *Art International* v květnu 1968 vyjádřila Posenenske zklamání z toho, že přestože formálně se umění vyvíjí velmi rychlým tempem, jeho schopnost přispívat k řešení sociálních problémů upadá.¹⁴² O rok později se rozhodla skončit se svou úspěšně začatou uměleckou kariérou nadobro a věnovat se namísto toho studiu sociologie, skrze kterou viděla větší potenciál ke změně a eliminaci společenských nerovností. Až do své smrti v roce 1985 tato umělkyně svá předchozí díla nikde nevystavovala ani nenavštěvovala výstavy jiných autorů. Posenenske je příkladem jedné z možných reakcí na problém, který v průběhu tvorby vyvstane před nejděním umělcem či umělkyní. Tedy na otázku po

140 KOCH 2011, 9.

141 Martin HERBERT: *Tell Them I Said No*, Sternberg Press 2016.

142 KOCH 2011, 4.

„užitečnosti“ a přínosu umění pro společnost. Jak uvidíme dále, ne všichni pak ze světa umění nadobro odcházejí, někteří ze současných umělců rádi zůstávají někde *na pomezí*.

3.1 Lee Lozano

Přestože se pro různé formy odchodu z umělecké scény na protest proti přílišné komercializaci umění či jeho neschopnosti efektivně zasahovat do společnosti rozhodla v 60. a 70. letech minulého století celá řada umělců, jeden příběh svou přitažlivostí přesahuje ostatní. Je to příběh, který perfektně ilustruje paradoxní situaci, ve které se umělkyně rozhodnutá neúčastnit se dění na umělecké scéně zpětně zapisuje do dějin umění právě svou nepřítomností v nich více nežli přítomností. Příběh umělkyně, jež se nerozhodla skončit s uměním za účelem přeměrovat svůj zájem k jinému oboru, nýbrž se odhodlala změnit svůj vlastní život v umění, a tím nikdy nepřestat dělat umění, navzdory absenci publika či jakýchkoliv hmotných uměleckých děl. Příběh, který Martin Herbert nezařadil do své knihy odchodů, jelikož už o něm bylo napsáno mnoho, ale v textu zabývající se radikálními formami odmítnutí statutu quo umění jej nelze opomenout. Tím příběhem je „život a dílo“, nebo přesněji „život-dílo“ (Life-art), americké umělkyně Lee Lozano (1930 – 1999).

Ben Vautier ve svém prohlášení nazvaném *Ben abandonne l'art* (Ben končí s uměním) z roku 1968 satiricky komentuje snahy současníků o prolnutí života s uměním, Marcela Duchampa a všechny možné podoby anti-umění.¹⁴³ Umění je pravda, umění je přetvářka, cokoli může být uměním, samotná smrt je taky umění. Podle něj je umění k ničemu a samotná manifestace této neužitečnosti se stává Benovým uměleckým dílem. Dochází pak k jednoduchému závěru: „Když Cage tvrdí, že ‚ŽIVOT JE UMĚNÍ‘, Duchamp říká ‚UMĚLECKÁ SOUTĚŽIVOST UŽ MĚ NEZAJÍMÁ‘, Flynt říká ‚JE TŘEBA BOJOVAT PROTI UMĚNÍ‘, a když já říkám, že ‚UMĚNÍ JE PRAVDA‘, všechna tato prohlášení a realizace existují pouze proto, že jejich tvůrci (egoisté jako všichni ostatní umělci) se snaží najít něco nového, aby mohli dál hrát hru umění (být jiný než ostatní)... Je to jako kdyby hra umění přijímala všechny tahy, včetně toho, který umožňuje hráčům pokusit se přestat hrát.“¹⁴⁴ Na otázku, zdali je „*sebevražda umění*“ vůbec možná, odpovídá s humorem typickým pro Fluxus, že jsou tu také tací, co nedělají žádné umění, například vinař, co prodává sušáky na

143 Ben Abandonne Art. In: Henry Flynt, *Down with Art*, Fluxpress 1968, https://www.moma.org/collection/works/128068?artist_id=35796&page=1&sov_referrer=artist, nepag.

144 Ibidem, nepag.

lahve, prodavač, co si vzal za ženu vlastní dceru, nebo realitní makléř ze třetího pařížského obvodu, který umřel.¹⁴⁵

Lee Lozano patří do své doby a v jistém smyslu by nebylo těžké zařadit její přístup a konceptuální odchod z umění do výčtu umělců, kteří tímto způsobem dál rozšiřují pravidla hry, kterou ve skutečnosti nechtějí přestat hrát, ale jen se egoisticky vymezit proti ostatním. To by ovšem bylo příliš zjednodušující a nedostatečné pochopení toho, co dělá případ Lozano tak fascinujícím - podařilo se jí přestat hrát hru umění, a zároveň nikdy nepřestat být umělkyní.

Dílo Lee Lozano je především plně protikladů. Ambivalentní je už jen samotný fakt, že velká část informací, na nichž jsou postaveny studie o jejím díle, pochází z osobních zápisníků z let 1967 až 1970, které Lozano nikdy veřejně neprezentovala, ale jak poznamenává Lehrer-Graiwer, přestože na jejich deskách stojí velkými písmeny napsáno „PRIVATE“, byly tyto poznámky editované, jako kdyby umělkyně očekávala, že je někdy někdo bude číst.¹⁴⁶

Všechny poznámky k jednotlivým akcím a experimentům byly mířeny pouze na ni samotnou a proměnily se v „pieces“ poté, co jim Lozano přidělila podtržený název. Týkaly se v principu banálních a zároveň osobních věcí, jako například *The-Get-Fat-and-Lazy Piece*, nebo *Stop smoking cigarettes Piece*. Sarah Lehrer-Graiwer ve své knize píše, že „převrácení všeho do podoby konceptuálního díla byl účinný způsob vykoupení či zužitkování záchvatů deprese, zklamání, frustrace, osamění, úzkosti, vzteku a (sebe)destrukce“¹⁴⁷, přičemž na několika dalších místech naznačuje souvislost mezi extrémně naplněným dílem Lozano a psychickými problémy, se kterými se potýkala celý život.¹⁴⁸ Extrémy a subjektivita bezpochyby jsou základními prvky jejího umění, avšak skrze soustředění se na psychický stav umělkyně hrozí opomenutí toho, jak radikální a politický její projev byl v širším měřítku.

Popisy a instrukce k jednotlivým *pieces* zaznamenané v denících byly svou formou tradičně konceptuální, ale na rozdíl od svých kolegů, kteří se také snažili vytvořit těžko

145 Ibidem, nepag.

146 Sarah LEHRER-GRAIWER: Lee Lozano: Dropout Piece, London 2014, 12.; Zápisníky Lee Lozano vyšly v roce 2010 knižně v nakladatelství Primary Information s titulem *Lee Lozano Notebooks 1967-70*. a v roce 2018 v publikaci *Lee Lozano: Language Pieces*, Hauser & Wirth.

147 Idem, 13.

148 Lehrer-Gravier naznačuje, že byla Lozano maniodepresivní a také trpěla mentální anorexií. LEHRER-GRAIWER 2014, 21 a 31.

komodifikovatelná díla, šla Lozano směrem proti samotné existenci systému uměleckého světa jako takového. Ve chvílích, kdy ostatní umělci vyzývali k akci a reformě institucí, Lozano stávkovala sama a nikoho dalšího k tomu nevyzývala.¹⁴⁹ Jedním z takových momentů bylo setkání AWC (Artist Workers Coalition), skupiny usilující o lepší pracovní podmínky umělců v Museum of Modern Art v New Yorku, kam ji v únoru roku 1969 pozvala feministická kritička a kurátorka Lucy Lippard. Lozano zde nechala nahlas přečíst svůj stručný příspěvek, ve kterém odmítla reformu světa umění a prohlásila, že se bude účastnit pouze revoluce, která je zároveň osobní a veřejná, jelikož „revoluci v umění nelze oddělit od vědecké revoluce, politické revoluce, revoluce ve školství, drogové revoluce, sexuální revoluce nebo osobní revoluce.“¹⁵⁰ Toto prohlášení bylo zároveň počátkem *General Strike Piece*, jehož cílem bylo postupně se přestat účastnit akcí spojených s uměleckou scénou a nevystavovat nic jiného než *pieces*, které dále předávají myšlenku totální revoluce, a to alespoň v průběhu léta 1969. [32] Ve stejné době, kdy většina jejího okolí protestovala proti válce ve Vietnamu nebo za rovnoprávnost žen, se Lozano vymezovala proti nim a jejich aktivismu.

Paralelně s *General Strike Piece* začala Lozano s další součástí jejího life-art projektu, dílem nesoucím název *Dialogue Piece*, jehož princip sestával ve zvaní ostatních umělců a přátel do jejího newyorského loftu za účelem vedení dialogu. Časové ohraničení: „do konce života“. Zásadní je poznámka, ve které Lozano píše „Účelem tohoto díla je vést dialog s lidmi, ne vytvořit dílo. Jakákoliv osobní informace vyměněná v rámci dialogu bude chráněna tajemstvím.“ [33] Podle Molesworth je *Dialogue Piece* idealistickou utopií a v přímé opozici k produktu, jelikož skrze dialog odehrávající se ve studiu, se umělecká produkce a život stávají jedním.¹⁵¹ Přestože se dobrovolně vzdala přítomnosti na akcích, měla Lozano díky *Dialogue Piece* stále možnost využívat jeho otevřenost ve smyslu bytí v a zároveň vně světa umění.¹⁵²

K finálnímu odchodu z umělecké scény, jehož „prototypem“ byla již stávka z předchozího roku, začala Lozano směřovat v dubnu roku 1970. Tehdy se o *Dropout piece* poprvé zmiňuje v zápisníku společně s poznámkou „*Dropout Piece* je nejtěžší práce, kterou jsem kdy

149 Jo APPLIN: Hard Work: Lee Lozano Dropouts*, in: October, No. 156, 2016, 86.

150 APPLIN 2016, 86.

151 Helen MOLESWORTH, Tune in, Turn On, Drop Out: The Rejection of Lee Lozano, in: Art Journal, Vol. 61, No. 4, Winter 2002, 66.

152 APPLIN 2016, 92.

udělala.“ Testování limitů a vytváření překážek bylo součástí tvorby Lee Lozano i předtím, než se přiklonila ke konceptuálnímu umění - například když na svých abstraktních malbách ze série *Waves* pracovala bez přestávky tolik hodin, kolik bylo na obraze vln, a nejdelší taková akce trvala 52 hodin¹⁵³, na počátku *Dropout Piece* však ve svých pravidlech došla ještě dál a rozhodla se přerušit jakoukoliv komunikaci s dalšími ženami. Tento radikální krok na první pohled nedává smysl. Proč by se Lozano, umělkyně, která by se svým dílem nabitým sexem a drogami a netradičním stylem života dala označit za exemplární příklad „emancipované ženy“, rozhodla udělat něco tak antifeministického, jako je obrátit se proti části společnosti pouze na základě pohlaví? Helen Molesworth vysvětluje politický rozměr tohoto rozhodnutí tak, že odmítnutím účasti v uměleckém světě a komunikace se ženami odmítala Lozano dva navzájem propojené systémy, kapitalismus a patriarchát. Tím, že nemluvila se ženami, o to víc poukazovala na svět rozdělený na muže a ženy a složitost (až nemožnost) žití mimo genderové kategorie. Spolu s bojkotem žen „zároveň odmítala požadavek kapitalismu neustále produkovat soukromé vlastnictví. To, že odmítala fetišizovaný umělecký objekt a ženy, pravděpodobně nebylo náhodou, jelikož sdílejí podobný osud.“¹⁵⁴ Jedním z mnoha paradoxů zůstává, že v poznámce k *Boycott Women* Lozano doufá, že po nějaké době abstinence naváže vztahy se ženami znovu a budou „lepší než kdy dřív“, což se jí ovšem už nepovedlo, jelikož se celá její společenská síť rozpadla.¹⁵⁵

Na akce Lee Lozano se dá dívat z mnoha úhlů, zdůrazňovat v něm různé, často protichůdné, prvky a polemizovat nad tím, zda byl její *Dropout piece* „úspěšný“ či „neúspěšný“ a co dělala Lee Lozano potom, co odešla z New Yorku. Je to umění? Není to umění? Odpovědi na tyto otázky však vždy budou pouhou snahou zařadit tuto umělkyni do kategorií a směrů, které známe, a v jejichž intencích jsme schopni přemýšlet. Bruce Hainley píše: „Dropout Piece, který je z přílišné pohodlnosti považován za její ‚zavržení‘ či ‚odmítnutí‘ uměleckého světa, byl pro ‚E‘ začátkem největšího experimentu - rozpuštění se v tom, co je možné označit za ‚obyčejné‘. Téměř bez komentáře a daleko od takzvaného světa umění, ‚obyčejný‘ každodenní život jako umělecké dílo známé pouze umělkyni, možná jejím rodičům a pár dalším lidem, o kterých se ještě dozvíme.“¹⁵⁶ Lozano uspěla v tom, že nikdo neví, co přesně posledních dvacet let svého života, kdy se z New Yorku odstěhovala do Dallasu, dělala. Dá se proto říci, že její *Dropout Piece* byl opravdovým odchodem, ze kterého nebylo návratu.

153 LEHRER-GRAVIER 2014, 52.

154 MOLESWORTH 2002, 71.

155 APPLIN 2016, 95.

156 Bruce HAINLEY, On E. n: Frieze, October 2006, 247.

Lee Lozano, stejně jako Marcel Duchamp, ke kterému je v tomto ohledu často přirovnávána, ne-děláním umění bezpochyby testovala samotné hranice označení „umění“ a „umělec“.

Dropout piece neexistuje jinak než ve slovech a každý, kdo o něm píše, ho tak dál udržuje při životě.¹⁵⁷ Tereza Stejskalová přirovnává naši fascinaci radikálními umělci, kteří se rozhodli odmítnout umění, k Freudovu konceptu fetišismu. Současní umělci a teoretici se nechtějí vzdát touhy po společenské změně skrze umění, i když vědí, že není možná. „Postava bývalého umělce jako fetiš je způsobem, jakým tato touha přežívá v akceptovatelné formě, a zároveň zajišťuje určitý úlevný odstup od traumatického selhání radikálních umělců a často zcela komerční povahy uměleckého provozu, do kterého jsou tito kurátoři a umělci zapojeni.“¹⁵⁸

Tato, i všechny předchozí kapitoly jsou toho důkazem.

157 LEHRER-GRAVIER 2014, 8.

158 Tereza STEJSKALOVÁ: O odcházení v současném umění. Pokus o analýzu jednoho fenoménu. In: Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny 8, 2010, 54.

3.2 Umělec v post-praxi Radim Labuda

Otázkou toho, jak být vně a zároveň uvnitř uměleckého světa, se v posledních pár letech zaobírá slovenský umělec žijící v Praze Radim Labuda. Pro to, co v současnosti dělá, si vymyslel zprvu sarkastické označení „umělec v post-praxi“. Aby mohl být umělcem v post-praxi, musel ale nejdříve za sebou nějakou uměleckou praxi mít, a ta byla v jeho případě velmi úspěšná. Labuda studoval nejprve na Fakultě architektury v Bratislavě a poté se přesunul do Prahy na Akademii výtvarných umění do ateliéru intermédií Miloše Šejna. Absolvoval též hned několik studijních pobytů v zahraničí, mezi nimi i roční stáž v San Franciscu na Art Institute v ateliéru Tonyho Labata.¹⁵⁹ Hlavním uměleckým prostředkem mu od té doby bylo médium pohyblivého obrazu. Ve svých video instalacích zkoumal nejen práci s obrazem, ale i možnosti a umělecké kvality zvuku. Jeho díla jsou často založená na reflexi filozofie a politického diskurzu a zároveň na osobních zkušenostech. V roce 2008 získal Radim Labuda za svůj finální projekt Cenu Jindřicha Chalupického, čímž se stvrdila jeho pozice na české umělecké scéně.¹⁶⁰

Umělec v post-praxi se zrodil z rozčarování nad realitou uměleckého světa a rezignace na ambice se na jeho chodu dále účastnit. Je také tak trochu zkouška toho, co vše je možné dělat, a stále si přitom udržet výsady umělecké identity.¹⁶¹ Radim Labuda si byl dobře vědom svého symbolického kapitálu a věděl, že ať udělá cokoli, najdou se tací, kteří budou ochotni si jeho paradoxní pozici vykládat jako umělecký projev. Věděl také, že umělci odcházející ze světa umění mají v jeho příběhu zvláštní místo. Skrze jejich vykročení ven ze světa umění a nutkavou potřebu tohoto světa vrátit je zpátky, se umění obohacuje o nové pohledy a přístupy. Potřebě odmítnutí umění dal umělec v post-praxi název *Duchampův syndrom*.

Radim Labuda dobře zná své předchůdce, kteří jsou součástí mýtu o odcházejícím umělci. Mezi nimi je i loni zesnulý konceptuální umělec Ian Wilson, který se na konci šedesátých let rozhodl, že už nebude vytvářet žádné objekty, ale že o umění už bude pouze vyprávět. Jeho posledními hmotnými díly byly v roce 1968 *Circle on the Floor* [34] a *Circle on the Wall*. Z *Discussions*, které od té doby pořádal, bylo zakázané pořizovat jakoukoliv obrazovou i jinou

¹⁵⁹ Radim Labuda na Artlist, <https://www.artlist.cz/radim-labuda-3507/>, vyhledáno 31. 7. 2021.

¹⁶⁰ Profil finalisty Ceny Jindřicha Chalupického, <https://www.sjch.cz/radim-labuda/>, vyhledáno 31. 7. 2021.

¹⁶¹ Za informace o umělci v post-praxi vděčím Radimu Labudovi, který se mnou sdílel zatím nepublikovanou kapitolu ze své připravované disertační práce *Ostrov metafor, metafora ostrova*, kterou v současné době píše pod vedením Davida Kořínka a Mileny Bártlové na pražské Vysoké škole uměleckoprůmyslové. Kapitola nese název *Subjektivita umělce v post-praxi*.

dokumentaci, jediné, co po nich zůstalo, byly pozvánky a podepsané certifikáty, které rozdával těm, kteří si dílo zakoupili.¹⁶²

Po vzoru Iana Wilsona začal umělec v post-praxi také vyprávět (nejen) o umění. Činí tak prostřednictvím performativních přednášek, které spojuje se společnou konzumací veganské polévky, kterou předtím sám uvařil (na začátku zkoušel vařit a vyprávět najednou, to se mu ale neosvědčilo jako dobrý nápad). [35]

„Umělec v post-praxi chce být hlavne lokálny, chce byť aktérom vo svojom najbližšom kruhu najbližšie a fyzicky pripojených bytostí.“¹⁶³ Záznamy svých přednášek našťastí oproti Wilsonovi vysloveně nezakazuje, a tak je tu možnost jejich zhlédnutí i pro ty, co nebyli přítomní osobně. Umělec v post-praxi nevypráví jen o umění, ale v poslední době také třeba o ekologii a současných teoriích, které se zabývají světem v klimatické krizi a novými způsoby přemýšlení o něm. Divák se tak skrze jeho přednášky dozvídá například o tom, co znamená pojem *symbiotická realita* ve filozofii Timotyho Mortona, o solidaritě s jinými než lidskými aktéry (zvířaty, rostlinami, bakteriemi) nebo o knize *Staying with the Trouble* Donny Haraway.¹⁶⁴ Zároveň se také může u umělce v post-praxi inspirovat a sám se pokusit o *myšlení umění* (art thinking), o kterém mluví umělec a teoretik Luis Camnizer jako o myšlení napříč diskurzy, vědomém užívání magického myšlení a spojování nespojitelného.¹⁶⁵

Hlavní činností umělce v post-praxi však nejsou performativní přednášky, je jí Punctum – kulturní prostor na pražském Žižkově, který letos oslavil páté narozeniny a jehož je Radim Labuda jedním ze zakladatelů.¹⁶⁶ V Punctu se pořádají koncerty, čtení poezie a knih, workshopy, cvičení jógy a mnoho dalšího. Je to společný prostor vytvářený kolektivem lidí, kolem kterého se za dobu jeho existence vytvořila komunita. Punctum je též ostrovem metafory a metaforou ostrova, o které je umělcova disertační práce.¹⁶⁷

Stejně jako rozdávání polévky při přednáškách, je i mnohostranná práce, kterou v Punctu odvádí, pro Radima Labudu formou péče. To, co přináší Punctum do životů konkrétních lidí,

162 Ian Wilson (1940 – 2020), <https://www.artforum.com/news/ian-wilson-1940-2020-82798>, vyhledáno 31. 7. 2021.

163 Radim LABUDA, text připravované disertační práce *Ostrov metafory, metafora ostrova*, 2021, nepag.

164 Performativní přednáška v rámci festivalu Nasuti, 21. 9. 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=9xPwxB9y6IE>, vyhledáno 31. 7. 2021.

165 LABUDA 2021, nepag.

166 Punctum, <https://www.punctum.cz/>, vyhledáno 31. 7. 2021.

167 Předčítání kapitoly z disertační práce bylo součástí online streamu k narozenám Puncta dne 30. 4. 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=KfDLrB0TZA4>, vyhledáno 31. 7. 2021.

je pro něj důležitější než potřeba situovat tento projekt v rámci abstrahovaného diskurzu umění.¹⁶⁸

Umělce v post-praxi vytvořil Radim Labuda jako svoje alter ego. „*Solve at coagula*, rozdeliť a zase spojiť, alchymistické krédo demontáže starého za účelom vytvorenia priestoru pre nové, je jeho refrénom. Svoju podvratnú činnosť považuje za formu terapie. Napriek zdaniu je jeho lojalita neochvejne na strane umenia, ale v opozícii k umeleckému svetu.“¹⁶⁹

168 LABUDA 2021, nepag.

169 Ibidem.

4. Závěr: Hořící umění z pohledu hořící planety

Něco nového vzniká buďto nanášením nových vrstev na již existující základ, či naopak jejich odebíráním, v obou případech je původní význam negován, a na jeho místě se tak může objevit nový. Díváme-li se na svět skrze dialektickou logiku neustále se měnícího souboje tezí a antitezí, je i umění výsledkem střetu dvou neoddelitelných protipólů, tvoření je destrukcí, a stejně tak destrukce je tvořením. Cílem diplomové práce nebyla snaha uchopit a popsat všechny způsoby, jakými se moderní umění za pomoci destrukce transformuje a rozšiřuje tak škálu svých formálních aspektů, pozornost byla zaměřena spíše na destrukci jako subverzivní prostředek jak ve světě umění, tak jako komentář světa okolního.

Ve snaze syntetizovat rozmanité příklady práce s destrukcí představené v jednotlivých kapitolách tohoto textu je možné rozdělit je do několika skupin, podle toho, která významová linie u nich převládá. Tyto body jsou však pouze pomůckou pro přehlednější utřídění myšlenek o roli destrukce v umění a zcela jistě je nelze považovat za absolutní ani vzdáleně objektivní kategorizaci. Stejně tak ani žádné z uměleckých děl doposavad zmíněných nespádá pouze do jedné kategorie, ale je do určité míry směsicí vícera z nich.

1. *Negace umění jako dekonstrukce zavedených společenských a institucionálních představ o tom, co je umění.* Umění v tomto případě opouští formu uměleckého objektu, jehož hodnota je určena právě materiální podobou, nadstandartní kvalitou, mistrovstvím provedení a originalitou díla. Výsledkem je rozšíření pole umění nejen o ready-made předměty a konceptuální postupy, u kterých je idea důležitější než samotný produkt, ale v případě performancí a happeningů také o umění založené na časovosti a pomíjivosti, v němž je umělecký objekt nahrazen zážitkem z přímé akce.
2. *Destrukce jako provokace.* Absurdita a humor jsou nedílnou součástí umění stavícího se proti buržoaznímu vkusu, morálce a hodnotám „slušné“ společnosti. Provokaci destrukcí lze vysledovat nejen ve skutečném ničení jejích symbolů, jakými jsou například klasické hudební nástroje, ale i v popírání samotného zdravého rozumu a smyslu věcí, na kterých si racionální společnost zakládá.
3. *Destrukce jako protest a varovný systém.* Společnost, která si o sobě myslí, že je „dobrá“ a morální, i když před jejíma očima každý den vinou násilí a bezpráví umírají lidé, zvířata i planeta, kterou obývá, se nutně musí nacházet ve stavu popírání této

skutečnosti. Použití média destrukce v umění může sloužit i jako způsob odhalení ničivých procesů probíhajících ve světě a vytržení společnosti z nečinnosti v boji proti hrozbám, které na sebe uvaluje. Symbolické ničení v rámci umění se tak stává protestem proti ničení reálnému.

4. *Destrukce jako vyrovnání se s traumatem.* Vedle pojetí destrukce v umění jako prostředku komentáře společenské situace nelze opomenout její důležitou roli ve vyrovnávání se s negativními aspekty na osobní úrovni. Fyzické ničení dokáže mít na člověka až terapeutický účinek, skrze útok na hmotu a její destrukci ze sebe může vybit frustraci a vztek či se symbolicky postavit čelem svým démonům a starým zraněním, která jej tíží. Díky destrukci tak může dojít k uvědomění si své síly, nejen fyzické, ale i duševní, a převzetí kontroly nad vlastním životem, potažmo uměním.
5. *Negace umělecké osoby.* Poslední kategorii lze v určitém smyslu vnímat jako prodloužení kategorie první. Pokud v té šlo o znejistění role díla jako hodnotného a trvalého objektu, je vystoupení ze světa umění, tedy vymazání vlastní umělecké osobnosti, která se aktivně podílí na jeho chodu, znejistěním kamene ještě základnějšího – vlastního konceptu osoby tvůrce umění. Stejně tak jako není možné přemýšlet a mluvit o *ničem*, jelikož nic se automaticky v naší řeči stává *něčím*, není možné mluvit o umělcích odcházejících z umění a nevracet je tím zpátky do diskurzu, ze kterého odešli.

Podle Petera Bürgera pracoval modernismus, jenž „radostně dehonestoval minulost ve jménu budoucnosti“, na principu zvrátů a střetů, naše (jeho) současnost však již nestojí na roztržkách, nýbrž jejím cílem je vyjednávat, propojovat a koexistovat. „Už se nesnažíme dosáhnout pokroku díky konfliktům a střetům, ale objevováním nových asambláží, možných vztahů mezi jednotkami a budováním spojenectví mezi různými partnery.“¹⁷⁰ Bürger ve své slavné stati o negaci autonomie umění u avantgardy 20. století dále poznamenává, že stejně jako dohody společenské, jsou i ty estetické dnes (v roce 1974) viděny takové, jaké jsou. „Nikdo neočekává, že by na zemi nastal Zlatý věk, a jsme docela rádi, že vytváříme modus vivendi, který umožňuje spravedlivější společenské vztahy, hutnější způsoby života a mnohé plodné kombinace existence. Podle stejného kritéria se již umění nepokouší představovat utopie; snaží se budovat konkrétní místa...“¹⁷¹

170 Peter BÜRGER: *The Negation of the Autonomy of Art by the Avant-garde*, 1974. In: BISHOP 2006, 166.

171 Ibidem, 167.

I bez znalosti Bürgerovy teorie (neo)avantgardy je při pohledu na mnou výše načrtnuté kategorie z dnešního pohledu jasné, že přestože se stále dají najít příklady děl, která by s negací a destrukcí zacházela podobným způsobem, jaký tyto kategorie naznačují, nemá dnes pro umění a umělce téma negace zdaleka tak velký význam jako v polovině 20. století. Kromě destrukce jako prostředku osobní terapie či odcházení z umělecké scény v důsledku rozčarování, jež jsou stále aktuální témata, se zdá být destrukce jako strategie pro posouvání hranic či provokaci nepříliš atraktivní a efektivní formou.

Je možné se domnívat, že potenciál současného umění spočívá v jeho schopnosti existovat mimo kapitál, ale pokud se umění stane komodifikovatelným, ztrácí potenciál pro hodnocení kultury a kapitalismu zvenčí.¹⁷² Takový pohled nutně vede k rozčarování a pocitu, že jakýkoliv projev radikálního odmítnutí pravidel uměleckého světa nutně ztratí svůj význam, jakmile je jakkoliv zahrnutý v instituci umění. Pokud se ale na problém institucionální kritiky podíváme tak, jak jej předkládá Andrea Fraser ve svém eseji *From the Critique of Institutions to an Institution of Critique*, zjistíme, že samotný předpoklad toho, že umění a instituce umění jsou dva oddělené a proti sobě stojící světy, je mylný.¹⁷³ „Umění je umění, pokud existuje pro diskurzy a praxe, které jej uznávají jako umění, oceňují a hodnotí jej jako umění a konzumují jej jako umění, ať už jako objekt, gesto, reprezentaci či pouze myšlenku. Instituce umění není něčím vnějším kterémukoliv uměleckému dílu, ale nesnížitelnou podmínkou jeho existence jako umění.“¹⁷⁴ Jinak řečeno všichni, kdo umění tvoří, píší o něm nebo o něm vypráví, jsou sami institucí umění. Neexistuje žádné „vně“, jelikož instituce umění je naší součástí a nemůžeme se dostat ven sami ze sebe.¹⁷⁵

Závěru své práce jsem se rozhodla dát podtitul *Hořící umění z pohledu hořící planety* z toho důvodu, že pro mne na začátku zájmu o téma destrukce v umění stála právě myšlenka, zdali je možné skrze destrukci v umění reagovat na destrukci ve světě. Přestože toto srovnání může působit nemístně, rezonují pro mne obavy a úzkosti z možného zničení světa, se kterými se potýkali umělci v šedesátých letech minulého století, i dnes, na začátku dvacátých let století jednadvacátého, právě proto, že se svět v globálním měřítku opět nachází před stejnou hrozbou. Tentokrát se ovšem nejedná o hrozbu vyhlazení lidstva atomovými zbraněmi

172 EARLE 2014, 36.

173 Andrea FRASER: *From the Critique of Institutions to an Institution of Critique*. In: *Artforum*, Vol. 44, No.1, 2005, 102.

174 *Ibidem*, 103.

175 *Ibidem*, 104.

(přestože tato možnost také není vyloučena), ale hrozba budoucnosti, ve které může dojít ke zničení ekosystémů a životně důležitých funkcí planety, na které všichni společně žijeme. Tuto hrozbu nelze odvrátit tím, že bude umění poukazovat na destrukci další destrukcí, jako tomu bylo v případě umělců destruktivního umění. Klimatická krize je celospolečenským problémem, jemuž se nelze vyhnout, a otázka „Jak dál?“ tak stojí i před uměním a uměleckou institucí dneška.

Stejně jako tomu bylo v případě destruktivních umělců, je i dnes jednou z funkcí umění zabývajícího se klimatickou krizí její potenciál probudit veřejnost ze stavu nečinnosti či dokonce popírání faktu, že se svět v takové krizi právě nachází. Mnohem důležitější je však vymýšlet nové strategie přežití naší kultury, pro jejichž existenci bude třeba nepokračovat dál stejně jako doposud. Kreativita a *art thinking*, o kterém byla zmínka v kapitole věnované Radimu Labudovi, jsou potřebnými dovednostmi, díky nimž bude možné se k novým řešením dostat. Například díky spolupráci vědy a umění lze „polidštit“ vědecké objevy a závěry pro širší veřejnost, a zároveň opačně mohou vědci pomoci realizovat díla využívající nové technologie. S citátem Petera Bürgera o tom, že umění dnes již nedosahuje pokroku konflikty, ale snaží se vytvářet nová konkrétní místa pro koexistenci, nelze než souhlasit. Avšak je to právě vytváření nových utopií, které Bürger vnímá jako přežitek, jež je pro umění doby klimatické krize nezbytné. Jak jinak než skrze uměleckou imaginaci si můžeme představit svět, ve kterém ještě je šance na přežití?

5. Seznam použité literatury

BARTHES 1977 — Roland BARTHES: Image Music Text. London 1977

BRENER / SCHURZ 2005 — Alexander BRENER / Barbara SCHURZ: The Art of Destruction. Blossom vs. Fruit SAMIZDAT. Ljubljana 2005

BREITWIESER 2005 — Sabine BREITWIESER (ed.): Gustav Metzger. History History. Wien 2005

BISHOP 2006 — Claire BISHOP (ed.): Participation. London 2006

DAY 2011 — Gail DAY: Dialectical Passions. Negation in Postwar Art Theory. New York 2011

DEBORD 2007 — Guy DEBORD: Společnost spektaklu. Praha 2007

DEZEUZE 2017 — Anna DEZEUZE: Almost Nothing. Observations on precarious practices in contemporary art. Manchester 2017

GAMBONI 2018 — Dario GAMBONI: Destruction of Art. Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution. London 2018

GOLDBERG 2011 — RoseLee GOLDBERG: Performance Art from Futurism to the Present. London 2011

HARRISON/WOOD 1993 — Charles HARRISON / Paul WOOD Paul (eds.): Art in Theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas. Cambridge 1993

HIGGINS 2002 — Hannah HIGGINS: Fluxus Experience. Berkeley 2002

HOME 1991 — Stewart HOME: Assault on Culture. Utopian Currents from Lettrisme to Class War. Stirling 1991

HERBERT 2016 — Martin HERBERT: Tell Them I Said No. Sternberg Press. London 2016

JENNINGS/EILAND/SMITH 2005 — Michael W. JENNINGS / Howard EILAND / Gary SMITH (eds.): Walter Benjamin. Selected Writings. Volume 2, part 2, 1931–1934. Cambridge 2005

KAMIEN-KAZHDAN 2018 — Adina KAMIEN-KAZHDAN: Remaking the Readymade. Duchamp, Man Ray and the Conundrum of the Replica. London 2018 [e-kniha]

LIPPARD 1971 — Lucy R. LIPPARD: *Changing. Essays in Art Criticism*. New York 1971

KNABB 2006 — Ken KNABB: *Situationist International Anthology*. Berkeley 2006

LEHRER-GRAIWER 2014 — Sarah LEHRER-GRAIWER: *Lee Lozano. Dropout Piece*. London 2014

MARINETTI 1904 — Filippo Tommaso MARINETTI: *Destruction. Poèmes lyriques*. Paris 1904

PUCHNER 2006 — Martin PUCHNER: *Poetry of the Revolution. Marx, Manifestos, and the Avant-gardes*, Princeton 2006

RAINEY/POGGI/WITTMAN 2009 — Lawrence RAINEY / Christine POGGI / Laura WITTMAN (eds.): *Futurism. An Anthology*. New Haven & London 2009

RESTANY 2000 — Pierre RESTANY: *Yves Klein. Le feu au cœur du vide*. Paris 2000

RICHTER 2004 — Hans RICHTER: *Dada. Art and Anti-Art*. London 2004

TOMKINS 2014 — Calvin TOMKINS: *The Bride and The Bachelors*. New York 2014 [e-kniha]

VIOLAND-HOBI 1995 — Heidi E. VIOLAND-HOBI: *Jean Tinguely. Life and Work*. New York & Munich 1995

WALDEN 2013 — Jennifer WALDEN (ed.): *Art and Destruction*. Newcastle upon Tyne 2013

Články

APPLIN 2016 — Jo APPLIN: *Hard Work: Lee Lozano's Dropouts**. In: *October*, Vol. 156, 2016, 75–99

CARRIC 2003 — Jill CARRIC: *Phallic Victories? Nikki de Saint-Phalle's Tirs*. In: *Art History*, Vol. 26, No. 5, 2003, 700–729

DAMISH / KRAUSS 1979 — Hubert DAMISH / Rosalind KRAUSS *Rosalind: The Duchamp Defense*. In: *October*, Vol. 10, 1979, 5–28

DEZEUZE 2016 — Anna DELEUZE: *Terrain Vague: Ben Vautier and the Ecole de Nice*. In: *Art History*, Vol. 39, No. 4, 2016, 772–795

- DRAKE 2018 — Campbell DRAKE: Cultural Burning and the Ongoing Impact of Colonialism in Australia. In: Traditional Dwellings and Settlements. Working Paper Series. Colonial & Postcolonial Traditions, Vol. 286, 2018, 1–21
- EARLE 2014 — Grayson EARLE: A Moment Outside: A Study of Alexander Brener's Daring Escape from the Dictates of the Western Market. In: Journal of Arts and Humanities, Volume 3, No. 1, 2014, 26–32
- FISHER 1974 — John FISHER: Destruction as a Mode of Creation. In: The Journal of Aesthetic Education, Vol. 8, No. 2, 1974, 7–64
- FRANK 2009 — Whitney FRANK: Instructions for Destruction: Yoko Ono's Performance Art. In: Intersection, Vol. 10, 2009, 588
- FRASER 2005 — Andrea FRASER: From the Critique of Institutions to an Institution of Critique. In: Artforum, Vol. 44, No. 1, 2005, 100–106
- HAINLEY 2006 — Bruce HAINLEY: On "E". In: Frieze, 2006, 242–247
- HINDERLITER 2014 — Beth HINDERLITER: Citizen Brus Examines His Body. In: October, Vol. 147, 2014, 78–94
- MILEAF 2004 — Janine MILEAF: You and Me: Man Ray's Object to Be Destroyed. In: Art Journal, Vol. 63, No. 1, 2004, 4–23
- MOLESWORTH 2002 — Helen MOLESWORTH: Tune in, Turn On, Drop Out: The Rejection of Lee Lozano. In: Art Journal, Vol. 61, No. 4, 2002, 66
- POLITI 1997 — Giancarlo POLITI: Freedom To Breathe. In: Flash Art, Vol. 30, No. 194, 1997, 88
- SOKOLOV 1997 — Alexander SOKOLOV: Alexander Brener. Chronicle of a Trial. In: Flash Art, Vol. 30, No. 194, 1997, 86–89
- ROOB 1991 — Rona ROOB: From the Archives: Ephemeral Art. In: MoMA, No. 9, 1991, 23
- SANTARELLI 2010 — Cristina SANTARELLI: Nouveau Realisme or "Musical Iconoclasm"? The Case of Arman. In: Music in Art, Vol. 35, No. 1/2, 2010, 245–254
- STEJSKALOVÁ 2010 — Tereza STEJSKALOVÁ: O odcházení v současném umění. Pokus o analýzu jednoho fenoménu. In: Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny, 2010, č. 8, 40–56

STILES 1992 — Kristine STILES: Survival Ethos and Destruction Art. In: Discourse, Vol. 14, No. 2, 1992, 74–102

WILSON 2008 — Andrew WILSON: Gustav Metzger's Auto-Destructive/Auto-Creative Art. An Art of Manifesto, 1959–1969. In: Third Text. Vol. 22, No. 2, 2008, 77–99

Katalogy výstav

ARANDA-ALVARADO 2007 — Rocio ARANDA-ALVARADO: Unmaking: The Work of Rafael Montañez Ortiz, Katalog výstavy Jersey City Museum, 15. 2. – 26. 8. 2007. Jersey City 2007

FOWLE 2014 — Kate FOWLE: The New International, Katalog výstavy Garage Museum of Contemporary Art, 1. 8. – 21. 9. 2014.

<https://cdn-static-garagemca.gcdn.co/uploads/TNI%20brochure/TNIlayoutengweb.pdf>,
vyhledáno 31. 7. 2021

FRIEDMAN 1992 — Ken FRIEDMAN: Fluxus virus, 1962–1992. Katalog výstavy Galerie Schüppenhauer, 1. 9. – 27. 9. 1992. Köln 1992

KAISER/KWON 2012 — Phillip KAISER / Miwon KWON (eds.): Ends of the Earth: Land Art to 1974, Katalog výstavy Museum of Contemporary Art [Los Angeles], 27. 5. – 3. 9. 2012. Los Angeles 2012

NORIEGA 1996 — Chon A. NORIEGA: Rafael Montañez Ortiz: Early Destructions, 1957–67. Katalog výstavy Whitney Museum of American Art, 18. 12. 1996 – 9. 3. 1997. New York 1996

Statě v katalogích a sbornících

PAULHAN 2018 — Camille PAULHAN: « La société se détériore » : Gustav Metzger et l'art auto-destructif. In: Cyril BORDE / Sylvia CHASSAING / Hermeline PERNOUD (eds.): Fin-de-siècle : fin de l'art ? Destins de l'art dans les discours de la fin des XIXe et XXe siècles. Paris 2018, 109–120

PIERINI 2012 — Marco PIERINI: Vitalité du caractère destructif chez Fluxus. In: FIAT FLUX La nébuleuse Fluxus. Katalog výstavy Musée d'Art Moderne, Saint-Étienne Métropole, 27. 10. 2012 – 27. 1. 2013, 71–74

SCOTT 2012 — Emily Elisa SCOTT: Desert Ends. In: Phillip KAISER / Miwon KWON (eds.): Ends of the Earth: Land Art to 1974, Katalog výstavy Museum of Contemporary Art [Los Angeles], 27. 5. – 3. 9. 2012. Los Angeles 2012, 67–85

STILES 2005 — Kristine STILES: The Story of the Destruction in Art Symposium and the “DIAS affect“. In: Justin HOFFMANN / Kristine STILES / Andrew WISLON: Gustav Metzger. History History, Katalog výstavy Generali Foundation Vienna, 11. 5. – 28. 8. 2005, 41–65

WILSON 2002 — Andrew WILSON: Everything. A view on a developing counterculture in the mid 1960s in London. In: Gijs VAN TULJ / Henry MEYRIC-HUGHES: Blast to Freeze. British Art in the 20th Century, Katalog výstavy Kunstmuseum Wolfsburg, 14. 9. 2002 – 19. 1. 2003. Wolfsburg 2002, 214–220

Disertační práce

BODOR 2017 — Judith BODOR: Exhibiting the Ivor Davies Archive of Destruction Art: an exploration of curating historical performance in the Museum (doctoral thesis Theatre, Film and Television Studies Aberystwyth University) 2017

Internetové zdroje

ČUFER/DORDEVIĆ/IRWIN 1997 — Eda ČUFER, Goran DORDEVIĆ, IRWIN (Dusan MANDIC, Miran MOHAR, Andrej SAVSKI, Roman URANJEK, Borut VOGELNIK): *The Letter of Support*. Ljubljana 1997
<http://www.ljudmila.org/nettime/zkp4/69.htm>, vyhledáno 31. 7. 2021

KOCH 2015 — Alexander KOCH: Gestures of Disappearance. Arthur Cravan. Lee Lozano. Bas Jan Ader and Chris Burden, Katalog výstavy Bergen Kunsthall, 28. 5. – 16. 8. 2015
https://issuu.com/bunkier_sztuki/docs/no5_4_god_dig2/41, vyhledáno 31. 7. 2021

KOCH 2011 — Alexander KOCH: General Strike, An Introduction to Leaving the Art World Behind, KOW Issue 8. Berlin 2011
https://www.academia.edu/16395890/GENERAL_STRIKE._OPTING_OUT_OF_ART._A_THEORETICAL_FOUNDATION_GRUNDLAGEN_ZU_THEORIE_UND_GESCHICHTE_DES_KUNSTAUSSTIEGS_2011, vyhledáno 31. 7. 2021

NERSESOVA 2004 — Lisa Nersesova: *“Third World Artist”*: *The Performance Art of Alexander Brener*. (research assignment, Department of Art History, School of Visual Arts, University of North Texas), 2004
https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc84348/m2/1/high_res_d/Nersesova.pdf, vyhledáno 31. 7. 2021

RAVASIO 2016 — Matteo RAVASIO: *On the destruction of musical instruments*, Journal of Aesthetics & Culture, Vol. 8, 2016

<https://www.tandfonline.com/doi/full/10.3402/jac.v8.32222>, vyhledáno 31. 7. 2021.

REMEŠOVÁ 2018 — Anna Remešová: Společně vstříct katastrofě. Artalk.cz, 17. 12. 2018
<https://artalk.cz/2018/12/17/spolecne-vstric-katastrofe/>, vyhledáno 31. 7. 2021.

STILES 1992 — Kristine STILES: *Essay on Destruction Art written for Book for the Unstable Media*, 1992, In: v2_Lab for the Unstable Media,
<https://v2.nl/archive/articles/selected-comments-on-destruction-art>, vyhledáno 31. 7. 2021

Ben VAUTIER: Ben Abandonne l'Art. In: FLYNT 1968 — Henry FLYNT: Down with Art. Fluxpress 1968, nepag. https://www.moma.org/collection/works/128068?artist_id=35796&page=1&sov_referrer=artist, vyhledáno 31. 7. 2021

WATLING 2021 — Lucy WATLING: Recreation of First Public Demonstration of Auto-destructive Art, In: Tate Modern, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/metzger-recreation-of-first-public-demonstration-of-auto-destructive-art-t12156>, vyhledáno 31. 7. 2021

Arsenyi Zhilyaev, *Moscow Etude*, 2016
<https://www.arsenyzhilyaev.art/en/moscow-etude>, vyhledáno 31. 7. 2021

Destructivism: A Manifesto by Rafael Montañez Ortiz, 1962, Documents of 20th-century Latin American and Latino Art, ICAA MFA Houston, nepag.
<https://icaadocs.mfah.org/s/en/item/796655#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1116%2C-27%2C3930%2C2199>, vyhledáno 31. 7. 2021

Ian Wilson (1940 – 2020)
<https://www.artforum.com/news/ian-wilson-1940-2020-82798>, vyhledáno 31. 7. 2021

Jean Tinguely's Fire at MoMA
<https://www.youtube.com/watch?v=5DZGu6xDKbM>, vyhledáno 31. 7. 2021

Jean Tinguely, Study for the End of the World, No. 2 https://www.youtube.com/watch?v=FxbC7kYJ__c, vyhledáno 31. 7. 2021

Radim Labuda, Performatívna prednáška s polievkou, Nasuti festival, 21. 9. 2019,
<https://www.youtube.com/watch?v=9xPwxB9y6IE>, vyhledáno 31. 7. 2021.

Radim Labuda. Profil umělce na Artlist
<https://www.artlist.cz/radim-labuda-3507/>, vyhledáno 31. 7. 2021.

Radim Labuda. Laureát Ceny Jindřicha Chalupického 2008
<https://www.sjch.cz/radim-labuda/>, vyhledáno 31. 7. 2021.

Vanishing Point. Gustav Metzger & Self-Cancellation: Round Table Discussion, Chair Brian Morton, in: Art&Research, Winter 2009/2010, Volume 3, No. 1
<http://www.artandresearch.org.uk/v3n1/metzger.html>, vyhledáno 31. 7. 2021

Nepublikované zdroje

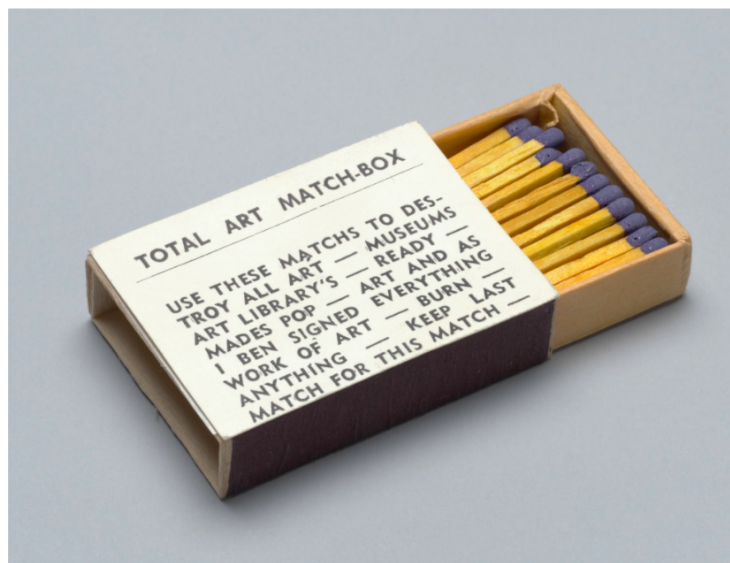
LABUDA 2021 — Radim Labuda: nepublikovaná kapitola *Subjektivita umelca v post-praxi* z připravované disertační práce na VŠUP v Praze, poskytnutá autorem

Použité zkratky:

SI – Situacionistická internacionála

DIAS – Destruction in Art Symposium

Všechny citace v českém jazyce jsou vlastním překladem autorky práce.



Ben Vautier, *Total Art Match-Box*, 1965,
zdroj obrázku: <https://www.moma.org/collection/works/127589>

6. Přílohy

Příloha 1

AUTODESTRUKTIVNÍ UMĚNÍ

Autodestruktivní umění je především formou veřejného umění pro industriální společnosti.

Sebedestruktivní malba, socha a konstrukce jsou absolutní jednotou myšlenky, místa, formy, barvy, metody a načasování procesu rozpadu.

Autodestruktivní umění může být vytvořeno silou přírody, tradičními uměleckými technikami či technologickými postupy.

Zesílený zvuk autodestruktivního procesu může být součástí celkové koncepce.

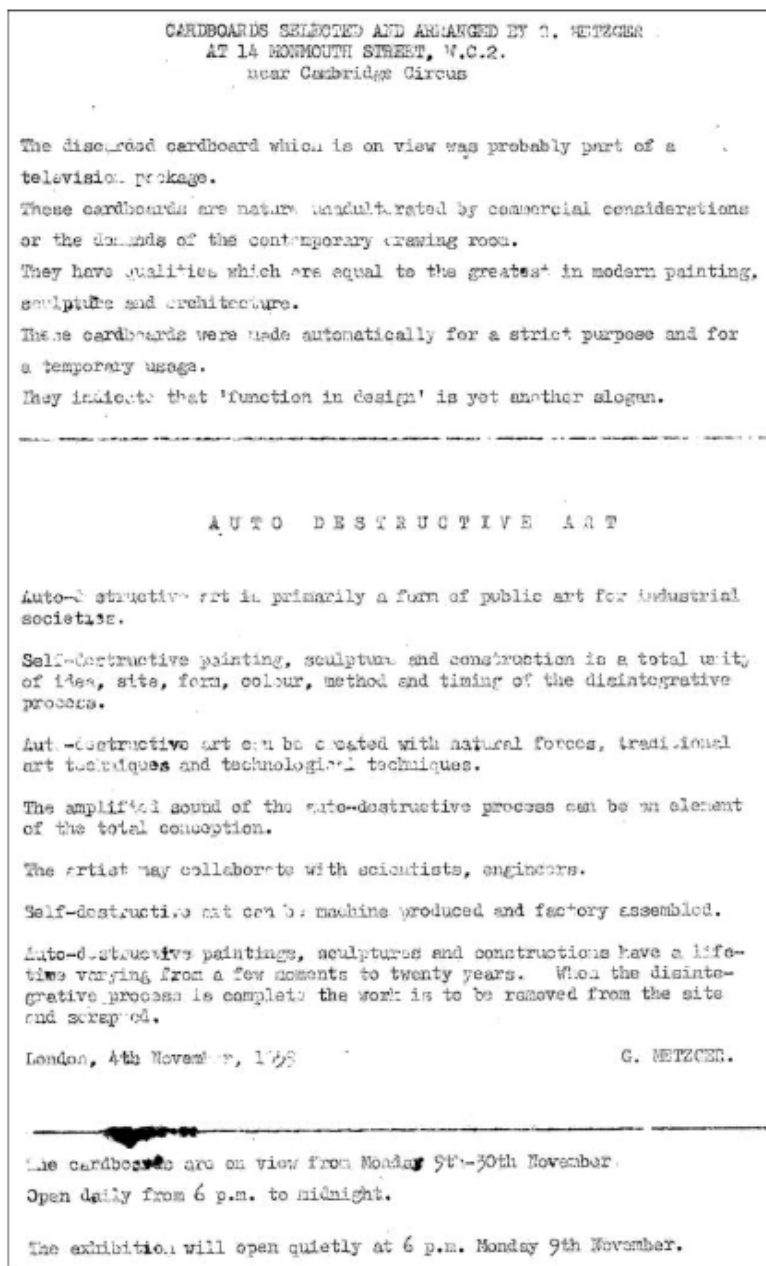
Umělec může spolupracovat s vědci a inženýry.

Sebedestruktivní umění může být vyráběno strojově a sestaveno v továrně.

Autodestruktivní malba, socha a konstrukce mají životnost v řádu několika sekund až dvaceti let. Poté, co je proces rozpadu dokončen, je dílo odstraněno z místa a vyhozeno.

Londýn, 4. listopadu 1959

G. Metzger



MANIFEST AUTODESTRUKTIVNÍHO UMĚNÍ

Člověk na Regent Street je autodestruktivní.
Rakety, nukleární zbraně, jsou autodestruktivní.
Autodestruktivní umění.
Padání atomových bomb.
Autodestruktivní umění předvádí posedlost ničením, údery pěstí, jimž jsou vystavovány jedinci i masy.
Autodestruktivní umění demonstruje lidskou moc uspíšit přírodní procesy rozkladu a poroučet jim.
Autodestruktivní umění zrcadlí chorobný perfekcionismus výroby zbraní - vyleštění až do bodu zničení.
Autodestruktivní umění je transformací technologie ve veřejné umění. Obrovská výrobní kapacita, chaos kapitalismu a sovětského komunismu, koexistence nadbytku a hladovění; zvyšující se zásobování nukleárními zbraněmi - více než dost pro zničení technologických společností. Rozkladný efekt strojů a zastavěných oblastí na člověka, ..

Autodestruktivní umění je umění, jež v sobě obsahuje prostředek, který automaticky vede k jeho destrukci v časovém úseku nepřesahujícím dvacet let. Ostatní formy autodestruktivního umění vyžadují manuální zacházení. U některých forem autodestruktivního umění má umělec pevnou kontrolu nad povahou a načasováním procesu zániku, a u jiných je umělcova nadvláda jen nepatrná.

Mezi materiály a techniky používané k vytvoření autodestruktivního umění patří: balistika, barva, beton, drát, dřevo, elasticita, elektrolyza, elektronika, elektřina, film, fotografie, hlína, koroze, kov, kybernetika, kyselina, led, lepidla, lidská energie, masová výroba, náklad, nukleární energie, papír, pád, pára, písek, plasty, plátno, přírodní síly, radiace, sádra, sklo, solární energie, spalování, stlačení, stres, svařování, světlo, teplo, terakota, tlak, tryskáč, vibrace, voda, výbušniny, zpětná vazba, zvuk.¹⁷⁶

Londýn, 10. března 1960

G. Metzger

¹⁷⁶ Posloupnost slov ve výčtu byla změněna tak, aby bylo stejně jako v anglickém originále zachováno jejich abecední pořadí. Gustav METZGER: Manifesto Auto-destructive art, 1960, vlastní překlad.

AUTODESTRUKTIVNÍ UMĚNÍ STROJOVĚ UMĚNÍ AUTOKREATIVNÍ UMĚNÍ

Každý viditelný fakt zcela vyjadřuje svoji realitu.

Určité strojově vyráběné formy jsou těmi nejdokonalejšími formami naší doby.

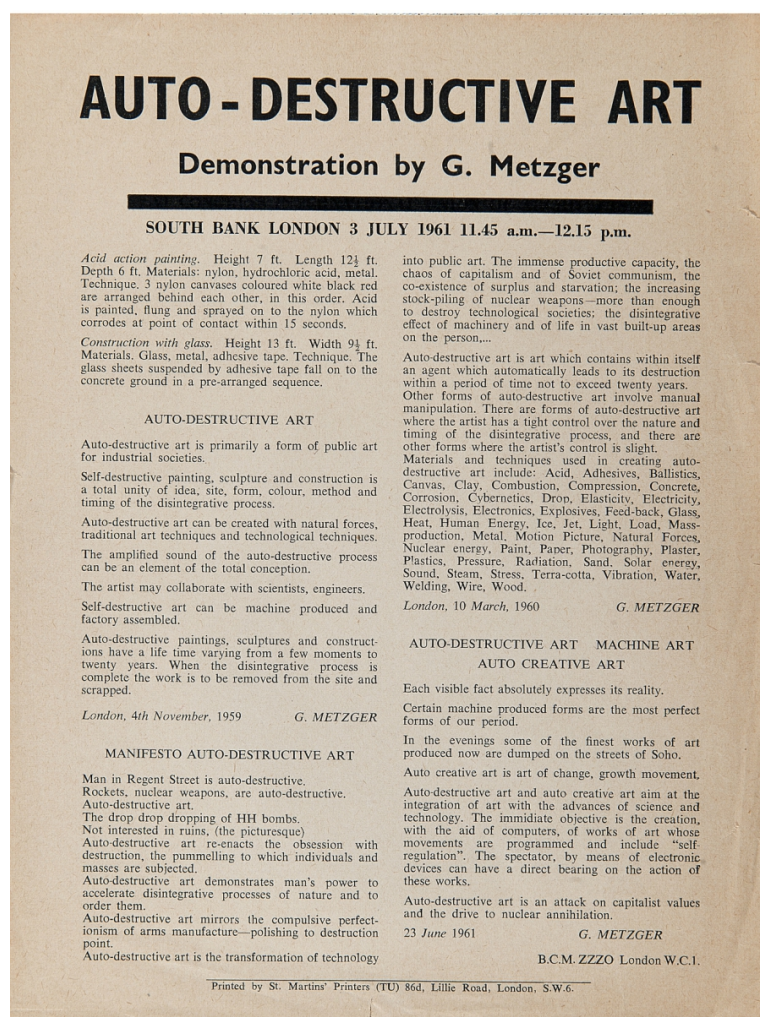
Některá z nejlepších dnes vyprodukovaných uměleckých děl jsou po večerech vyhazována na ulici v Soho.

Autokreativní umění je uměním změny, pohybem růstu.

Autodestruktivní a autokreativní umění se snaží o propojení umění s vědeckým a technologickým pokrokem. Bezprostředním cílem je tvorba uměleckých děl, jejichž pohyby jsou naprogramovány za pomoci počítačů a zahrnují „sebe-regulaci“. Divák může mít skrze elektronická zařízení přímý vliv na počínání těchto děl.

Autodestruktivní umění je útok na kapitalistické hodnoty a směřování k atomové zkáze.

23. června 1961
G. Metzger



7. Obrazová příloha