

**Univerzita Karlova v Praze  
Fakulta Humanitních Studií**

**Tereza Klimešová**

**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

**ROZPAD AUTORSTVÍ  
V SOUČASNÉ VIZUÁLNÍ TVORBĚ**

**Vedoucí práce: doc. PhDr. Jaroslav Vančát Ph.D.**

**Praha 2010**

**Prohlašuji, že jsem práci vypracoval/a samostatně s použitím uvedené literatury a souhlasím s jejím eventuálním zveřejněním v tištěné nebo elektronické podobě.**

**V Praze dne 21. 5. 2010**

.....  
**podpis**

**Na tomto místě bych chtěla velice poděkovat vedoucímu této bakalářské práce doc. PhDr. Jaroslavu Vančátovi Ph.D. za trpělivost, cenné rady, připomínky a metodické vedení práce.**

# OBSAH:

<b>ÚVOD</b>	<b>5</b>
<b>TEORETICKÉ POJETÍ</b>	<b>6</b>
VÝCHOZÍ BOD	6
IMMANUEL KANT	7
GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL	8
POSTAVENÍ DNEŠNÍHO UMĚLCE. OD MODERNY PO SOUČASNOST.	9
JAN MUKAŘOVSKÝ	10
MARCEL DUCHAMP	11
ZÁNIK AUTORA PODLE ROLANDA BARTHESE	12
ZÁNIK AUTORA PODLE MICHELA FOUCAULTA	12
ZÁNIK AUTORA PODLE MARSHALLA MCLUHANA	13
<b>PRAKTICKÉ POJETÍ</b>	<b>15</b>
<b>PRÁCE V TÝMU</b>	<b>15</b>
RAFANI	16
ZTOHOVEN	16
PODE BAL	16
SKUPINA LÁDVÍ	17
<b>INTERAKCE UMĚLCE S DIVÁKEM</b>	<b>17</b>
HAPPENING	19
<b>PARAFRÁZE</b>	<b>22</b>
WALTER BENJAMIN	22
APROPRIACE	24
POSTPRODUKCE	24
SUBVERZE	28
<b>AUTORSTVÍ V KURÁTORSTVÍ</b>	<b>31</b>
TOMÁŠ POSPISZYL	32
JANA A JIŘÍ ŠEVČÍKOVÍ	33
MARTINA PACHMANOVÁ	34
<b>PROBLÉM NAPROSTÉHO ZŘEKnutí SE AUTORSTVÍ VŮČI DÍLU</b>	<b>36</b>
STREET ART	36
VÝMĚNA AUTORSTVÍ	40
LAWRENCE WEINER	40
<b>SHRNUTÍ</b>	<b>41</b>
TVOŘIVOST	41
PLURALITA	42
<b>ZÁVĚR</b>	<b>44</b>
<b>SEZNAM LITERATURY:</b>	<b>45</b>

## ÚVOD

Cílem této práce je poskytnout přehled příčin a způsobů proměny autorství v určitých oblastech současné vizuální tvorby. V první části, která bude zaměřena více teoreticky, se pokusím nastínit stručný vývoj, který vedl k současné situaci na poli vizuálních prací. Ten bude zahrnovat nástin vývoje pojetí umělce/autora a jeho postupné upevňování pozice až po první náznaky pochybností nad touto vydobytou pozicí, ke které pomohl I. Kant a G. F. W. Hegel. Tito filosofové se zabývali postavení a funkcí umění a jejich myšlenky ovlivnily následný vývoj pojetí autora uměleckého díla. Následně uvedu základní principy tezí filosofů, kteří se věnovali zániku autora, přišli s novými myšlenkami a které považuji za důležité.

Ve druhé části zaměřím pozornost na jednotlivé případy rozpadu autorství: rozplynutí postavy samostatného autora v týmové práci; zánik jedinečnosti umělce/autora přenosem stejných práv na diváka; přetváření již existujících kulturních objektů; autorství v kurátorství; zřeknutí se autorství. Podstatnou součástí této kapitoly budou příklady z tvorby druhé poloviny 20. století až po současnost nejen z oblasti vizuální, i když ta bude samozřejmě převládat, ale i z ostatních, jakými je třeba hudba nebo literatura. Samozřejmě že mé rozdělení rozpadu autorství sleduje různé vývojové linie, ale u příkladů z reálné tvorby si pak můžeme povšimnout, že tato jednotlivá vymezení se v některých realizacích protínají.

V závěru své práce se pokusím o spojení předcházejících částí, o určení dopadu rozpadu autorství, a to nejen na teoretické rovině, ale chtěla bych se věnovat i tomu, jaký to má dopad na náš reálný život.

Jak je z těchto úvodních slov patrné, ve své práci se nebudu věnovat otázce určení hranic umění, ani mezníku přechodu mezi moderní a postmoderní dobou.

# TEORETICKÉ POJETÍ

Podívejme se nejdříve, co se nachází pod heslem autor ve slovníku: **Autor** je označení osoby, která je původcem díla, slovo pochází z latinského *autor*, *auctor*, což znamená *původce*, *tvůrce*, ale původně to označovalo *rozmnožovatel* z latinského *augere* (resp. jeho trpného přičestí *auctus*) *zvětšovat*, *množit*.<sup>1</sup>

## *Výchozí bod*

Nyní bych ráda nastínila stručný vývoj umělce a názorů na umění, které tak status umělce ovlivňovaly. Jde mi především o vývoj západního, tedy euroamerického umění – samozřejmě že se s problematikou postavení autora setkáváme i v jiných kulturách, ovšem mým cílem je podat přehled těch směrů, které ovlivnily současnou podobu autorství. Navíc západní kultura udávala v období, které mě zajímá, směr vývoje.

Mohli bychom začít pohledem na středověkého umělce, který byl vlastně jen zhotovitelem, řemeslníkem. Značky jednotlivých dílen byly jen jakousi zárukou kvality, nepoukazovaly na jedinečnost. Jména většiny autorů ani neznáme, a proto je pojmenováváme podle jejich nejvýznamnějších děl (Mistr Třeboňského oltáře, Mistr Krumlovské madony). Obrat nastává během renesance, kdy se z umělců stávají individuality, a někteří dokonce dosáhnou vysokého společenského postavení (například Tizian získal od Karla V. řád Zlaté ostruhy a mohl tak užívat titul rytíř). Přesto bylo postavení umělce v období renesance stále problematické. „Vůči umělcům se v období renesance udržovaly tři mocné společenské předsudky. Umělci byli považováni za lidi nízkého původu, protože jejich činnost si vyžadovala manuální práci, představovala drobnou živnost a oni sami postrádali vzdělání.“<sup>2</sup> V romantismu začíná být vnímáno umělecké dílo jako originál. Od 18. století získává na důležitosti individualita a individuální náhled na skutečnost.

Umělci moderny si vydobyli do té doby výjimečné postavení těch, kteří mají nárok na osobitý pohled na svět, který také vyobrazují ve svém díle, a tento pohled se liší od většinové společnosti. Od časů moderny do dnešní doby se

---

<sup>1</sup> <http://cs.wikipedia.org/wiki/Autor>

<sup>2</sup> Burke, Italská renesance, s. 91

tento názor současně s posunutím a upevněním individualismu rozšířil v podstatě na každého, kdo se do nějaké tvorby pouští – každý si tak nárokuje svůj vlastní pohled na svět, díky čemuž ovšem zaniká představa pojmu avantgardy – avantgarda jako doslova předsun, tedy vymezení se vůči staršímu, které stále působí a je většinové. V současné době je velmi těžké se vymezovat proti nějakému uměleckému směru, protože jich existuje velké množství a rozhodně nelze jeden určit jako převládající. (Je samozřejmě možné se vymezit proti všemu, avšak je těžké si v tomto případě vybrat výrazové prostředky.)

K. P. Liessmann hovoří o procesu autonomizace jako o důležitém znaku moderny v umění. Jde o pojem estetické autonomie, kdy „umění přestává být uměním na objednávku, a tím se rozvíjí estetický diskurz, který je vázán na etablování ‚umělecké činnosti‘, a vytváří v narůstající míře vlastní zákonitosti. Rozhodující je přitom ale patrně nové a vystupňované estetické sebevědomí, které ponechává na umělci, aby hledal zodpovědnost stále více v rámci svého individuálního uměleckého požadavku a méně bral ohled na mimoumělecké zájmy a instance“<sup>3</sup>. S autonomizací v umění vyvstává otázka legitimacy umění. Jde vlastně o to, že tím, jak se umění osvobodilo od objektivizovaných funkcí (náboženských, politických), které měly i mravní a morální dosah, bylo potřeba nově definovat, co je to umění – tak se určení umění začalo spatřovat v postavě autora, bylo zaštitěno postavou umělce. A v této souvislosti také vyvstaly otázky nad problémem autorství a originality.

### *Immanuel Kant*

O počátku moderní estetiky můžeme mluvit společně teprve s Immanuelem Kantem (1724-1804) a s jeho *Kritikou soudnosti*, která byla vydána v roce 1790. Kant se zde zabývá širokým pojmem estetické zkušenosti, jejímž kořenem, základem je subjekt (nikoliv tedy objekt), z něhož vychází analýza této zkušenosti. Touto vazbou estetické zkušenosti na jednotlivce se schopností cítit zaniká předem vymezené území estetična – tohoto posunu využívá právě až umění 20. století. Druhým důležitým momentem u Kanta je jeho pokus o radikální konstituci estetického jako opravdu autonomní oblasti, ve které nevládnou žádné jiné účely než právě estetické. Tímto krokem založil ono sebevědomí, které je typické pro umění 18. století. Je tomu proto, že

---

<sup>3</sup>Liessmann, Filozofie moderního umění, s. 11

společně s vymezením pojmu vkusu, kdy „vkus je schopen posuzovat nějaký předmět nebo způsob představy na základě zalíbení nebo znelíbení bez jakéhokoliv zájmu“<sup>4</sup>, se tak vkus stává výrazem subjektivity. Při estetickém posuzování předmětu tak musí být vyžadována nezaujatost, protože jakmile jsou ve hře i zájmy či potřeby, dochází k používání, nikoliv k posuzování. V rámci výrazu vkusu se setkáváme u Kanta s pojmem soud vkusu. Tento soud tak není logicky zdůvodnitelný (vyplývá pouze ze schopnosti subjektu pociťovat), ale přesto je očekáván souhlas – je tedy závazný. Podle Liessmanna zde Kant vystihl charakter moderního diskurzu umění, kdy při každém setkání se s uměním se vynáší subjektivní soud s očekáváním souhlasu. „Že se naše subjektivní záliba může stát všeobecným soudem, spočívá tedy v tom, že předměty této záliby vykazují vnitřní důslednost a soulad, které opravňují náš soud i požadavek souhlasu s tímto soudem.“<sup>5</sup> V možnosti čistého soudu vkusu spočívá autonomie umění. A přestože idea estetického nemůže být podle Kanta převedena na žádný pojem, předkládá nám mnoho podnětů k reflexi. Tím se krásné vytrhává z oblasti čistě smyslového pociťování a nabízí možnost myslet. Dokonce i při vymezení pojmu vznešeného se Kant obrací na schopnosti subjektu – nevymezuje jej jako vlastnost přírody, ale jako sílu mysli.

K emancipaci umělce patří pojem génia, kterým se Kant také zabývá. Podle něj se v géniovi protínají příroda s uměním. Má talent, díky kterému tvoří ze směsi: „představivosti, rozumu, ducha a vkusu“<sup>6</sup>. Každý se sice může naučit pravidlům tvorby, ale pouze tento génius zaručuje transcenci a novou konstituci. Liessmann mu dává za pravdu a tvrdí, že „dnešní oblíbené delegování kreativity na kohokoliv ztroskotává pak v praxi na tom, že se *zpravidla* neobjevuje nic jiného než to – nehledě na subjektivní terapeutický účinek -, co Kant označil jako ‚opičení‘.“<sup>7</sup> Jak ovšem dále uvidíme, toto stanovisko považuji za nesprávné.

### *Georg Wilhelm Friedrich Hegel*

Další důležitý moment ve vývoji umění a náhledu na něj můžeme najít v díle Georga Wilhelma Friedricha Hegela (1770-1831). Ve svých myšlenkách

---

<sup>4</sup> Kant, Kritika soudnosti, s. 56

<sup>5</sup> Liessmann, Filozofie moderního umění, s. 17

<sup>6</sup> Kant, Kritika soudnosti, s. 257

<sup>7</sup> Liessmann, Filozofie moderního umění, s. 25



navazuje na Kanta, ale umění neasociuje s přírodou (stejně jako Kant), ani se smysly, ale s duchem, čímž ho zároveň spojuje s nárokem na pravdivost. I Hegel osvobozuje umění od dalších funkcí kromě estetické, protože podle něj jedině ve své estetické autonomii může umění řešit své nejvyšší úkoly. Avšak oproti Kantovi mu dává možnost smyslového poznání (Kant oddělil estetický soud od poznávacích rozumových soudů). Přesto všechno je pro Hegela umění výpovědí, jenž neodpovídá době. Sám pak postuluje tři navazující historické formy, ve kterých duch mohl vyjádřit objektivní pravdu. Jsou to umění, náboženství a filosofie. „Je sice možno doufat, že umění bude stále stoupat ještě výše a dosáhne dokonalosti, ale forma umění přestala již být nejvyšší potřebou ducha.“<sup>8</sup> Říká, že umění, které ztratilo svoji kultovní a náboženskou funkci, tedy svoji bezprostřední životnost, se tak stalo nezávazným, a tato ztráta je předpokladem pro estetizaci (tento předpoklad platí pro užitě umění i pro kultovní předměty – jakmile ztratí svoji původní funkci, otevírá se uměleckému prožitku). Pro Hegela se „umělec jako singulární subjekt stává po ztrátě všech mimoestetických vazeb vsutku opuštěným suverénem svého umění,..., toto umění není nic jiného než výraz tvůrčího subjektu a jen v této individualitě může najít svou legitimitu“<sup>9</sup>

#### *Postavení dnešního umělce. Od moderny po současnost.*

Moderní umělec se stylizoval do role člověka mimo společnost, byl to outsider, bohém, balancoval na hranici mezi genialitou a šílenstvím, na hraně morálky, zákona i rozumu. Tento obraz vycházel z estetiky romantiky. Zároveň pomocí filosofie I. Kanta i G. W. F. Hegela získal v průběhu doby status subjektu s jedinečnou možností výpovědi, která je vázána pouze na onen subjekt, nikoliv na objekty kolem, a která je osvobozena od mimoestetických funkcí. Samozřejmě že tato výlučnost byla podmíněna onou výjimečností, géníem, o kterém se zmiňuje Kant, jak jsem již uvedla.

Se získanou autonomií se začaly vynořovat i pochybnosti ohledně autora, kterými se zabírali samotní spisovatelé, kteří rozmýšleli a pochybovali nad samozřejmým nárokem prohlašovat se autorem díla. Tak již v druhé polovině 19. století ohlašoval S. Mallarmé zmizení autora a nástup suverénní vlády slova,

---

<sup>8</sup> Liessmann, *Filozofie moderního umění*, s. 32

<sup>9</sup> Liessmann, *Filozofie moderního umění*, s. 35

a kupříkladu S. Beckett prohlásil dnes již velmi dobře známé, že na tom, kdo mluví, vůbec nezáleží. Svůj podíl nese i surrealismus se svým automatickým psaním. Na rozdíl od psychoanalýzy, která vykládá z autorova života i jednotlivé detaily díla, se strukturalismus noří do díla samotného, do jeho imanentních vztahů a principů uspořádání jednotlivých jazykových prvků.

Tyto tendence strukturalismu můžeme spatřit již v pracích ruského formalismu, který se postavil proti akademické literární vědě tím, že nepoužíval pojmů pokrok, nástupnictví, realismus, romantismus a proti teoretické nevázanosti symbolistů poukázáním na konkrétní historická fakta, na plynulost a proměnlivost formy, na nutnost zaobírat se konkrétními funkcemi každého uměleckého postupu. „Ejchenbaum připomína vtipný výrok R. Jakobsona, podľa ktorého sa historici literatúry podobali policii, ktorá pri zatýkaní určitej osoby pre istotu odvedie všetkých a všetko, čo sa na danom mieste nachádzalo.“<sup>10</sup> Ale stejně nejvíce přínosným v tomto směru nebylo ani tak odmítání psychologismu a biografismu, ale odhalování formálních principů tvorby literárního díla. Například Šklovský po analýze básnických obrazů činí závěr, že nemůže jejich původ hledat v tvořivém potenciálu jednotlivých básníků, ale že umělec si obrazy na čas přisvojuje, není jejich tvůrcem, protože ty jsou společným vlastnictvím.

### *Jan Mukařovský*

Trochu jiný přístup zaujal Jan Mukařovský (1891-1975). I když nešlo o tak radikální přístup, stále můžeme mluvit o strukturalismu, kdy se umění pojímá jako znak, což nás podle Mukařovského vysvobozuje z neomezeného subjektivismu, pro nějž je typický předpoklad, že umělec vložil do díla celý svůj duševní stav. (Zároveň toto pojetí, jak tvrdí Mukařovský, chrání umělecké dílo před interpretací nahodilého vnímatele, která by se ubírala směrem jeho osobních přání.) Přesto to neznamena ústup před psychologizujícími přístupy. Pro Mukařovského je básník také struktura, která umožňuje vstup vnějšího světa (dějinné procesy, sociální vztahy, apod.) do literatury. Individuum podle Mukařovského vstupuje do umění jako tvůrce a jako vnímatel. Na první pohled by se mohlo zdát, že tyto dvě funkce jsou protichůdné, kdy tvůrce zaujímá aktivní postoj a vnímatel pasivní. Avšak toto odloučení není naprosté.

---

<sup>10</sup> Marcelli, Problém autora, s. 49

Mukařovský umělecké dílo přirovnává ke slovu – je určeno svým autorem k dorozumění s vnímajícími; a celé umění pak k dialogu. Tím se z pasivní role vnímatele stává role aktivní. „ Ve všech svých podobách má umění mnoho podobného s nepřetržitým dialogem, jehož účastníky se jeví z jedné strany všichni, kdo postupně vytvářejí umělecká díla, z druhé strany pak ti, kdo jsou vnímateli těchto děl.“<sup>11</sup> Zároveň také upozorňuje na vliv na vytváření umění ze strany objednávatelů nebo mecenášů. Dalším takovým vlivem, i když ne tak přímým, je vlastně trh s uměním, který také má své trendy a požadavky.

I přes značné rozdíly zde můžeme vysledovat mezi výše jmenovanými společnou snahu o objektivní zkoumání uměleckého díla a společné odmítnutí jeho psychologické subjektivizace.

### *Marcel Duchamp*

Pokud se ještě vrátíme k samotným umělcům, kteří se zaobírali ustupujícím autorem, je naprosto nutné zmínit neopomenutelnou osobnost umění 20. století – Marcela Duchampa. Marcel Duchamp (1887-1968) byl výjimečným umělcem moderny, který ji ovšem svojí koncepcí dalece přesáhl. Uvědomoval si důležitost diváka: „Jestliže umělec jako lidská bytost s nejlepšími úmysly vůči sobě i světu nehraje při posuzování svého díla žádnou roli, co potom podněcuje pozorovatele, aby reagoval na umělecké dílo?... Dochází zde k určitému druhu „přenosu“ umělce na pozorovatele v podobě estetické osmózy neživou hmotou: barvou, klavírem, mramorem atd.“<sup>12</sup> Duchamp si tak uvědomuje důležitost diváka, který není pouhou pasivní figurkou, v uměleckém procesu. Zároveň se svými ready-mades, ze kterých jmenujme jeho nejznámější a zároveň první Fontánu z roku 1917, podtrhuje jedinečnost umělce, jeho právo na určení toho, co je uměním, a zároveň ho vytrhává (ostatně jako i Malevič se svým suprematismem a další) z nutnosti řemeslné zručnosti.

Zánikem autora se zabývali především autoři, kteří se buď hlásili, nebo se inspirovali strukturalismem, který vychází z lingvistiky, a proto se pozornost prvně věnovala literárním textům (což bylo navíc umocněno i váhajícími

---

<sup>11</sup> Mukařovský, Studie I, s. 255

<sup>12</sup> Lamač, Myšlenky moderních malířů, s. 324-5

spisovateli, jak jsem se již zmínila dříve). Avšak mnohé z těchto teorií lze převést nebo přímo pozorovat i na vizuální tvorbě.

### *Zánik autora podle Rolanda Barthesa*

Roland Barthes se věnuje zániku autora ve své eseji ‚Smrt autora‘ z roku 1968. Na začátku se ptá, kdo vlastně v psaní mluví, když „psaní je ono neutrální, smíšené a šikmé, kde mizí náš subjekt, ono černobílé, kde se ztrácí veškerá identita počínaje tou, jež náleží tělu, které píše“<sup>13</sup>. Jak zdůrazňuje Barthes, vnímání tohoto fenoménu, kdy začíná psaní a končí autor, bylo v průběhu doby rozdílné: v kmenových společenstvích nezáleželo na postavě autora, tedy nešlo o génia jednotlivce; od konce středověku, přes anglický empirismus, francouzský racionalismus a osobní víru reformace získalo individuum na prestiži. To má za následek, že obraz literatury i výklad díla je zaměřen na autora, je u něj hledán. Dílo je interpretováno podle života autora.

Prvním, kdo poznal, že je nutno nahradit autora řečí (*langage*) samou, byl podle Barthesa ve Francii Mallarmé. „Pro něj, stejně jako pro nás, je to řeč, která mluví, ne autor.“<sup>14</sup> Svůj podíl na sesazení autora má mimo jiné i surrealismus se svým automatickým a společným psaním a lingvistika, která poukázala na to, že výpověď může fungovat sama o sobě bez nutnosti dosadit postavu mluvčího. S tímto upozaděním autora souvisí i proměna času – autor již není považován za minulost své knihy, ale moderní skriptor (*scripteur*) se rodí společně se svým textem, existuje tedy pouze čas výpovědi.

Text již není ukončen postavou autora, ale jejím zmizením se otevírá mnohost psaní, text se stává „tkanivem citací, pocházejících z tisíce kulturních zdrojů“<sup>15</sup>. Tradiční kritika je tak otřesena spolu s autorem – strukturu psaní již nelze dešifrovat, lze ji jen sledovat, „párat“<sup>16</sup>, je však bezedná. Toto vše znamená nástup čtenáře – prostorem, do kterého se zapisuje, je právě čtenář. Čtenář sceluje text aktem četby.

### *Zánik autora podle Michela Foucaulta*

Michel Foucault (1926-1984) se také zabýval zánikem autora, především v literatuře. Podle jeho názoru jde v psaní o „otevření jistého prostoru, v němž

---

<sup>13</sup>Barthes, Smrt autora, s. 75

<sup>14</sup>Barthes, Smrt autora, s. 75

<sup>15</sup>Barthes, Smrt autora, s. 76

<sup>16</sup>Barthes, Smrt autora, s. 77

píšíci subjekt neustále mizí“<sup>17</sup>. Uvádí, že kritika a filosofie si již uvědomily toto zmizení autora. Ovšem upozorňuje, že zároveň s tímto tvrzením vyvstávají důsledky, které nebyly dostatečně prozkoumány. Tak například jde o pojem díla. Co tedy všechno lze do tohoto pojmu zahrnout? Třeba i účet z prádelny? Dalším pojmem, který udržuje existenci autora, je psaní.

Foucault říká, že nestačí pouze stroze konstatovat smrt autora – je třeba se ptát, jaký prostor zánikem autora vzniká, jaké funkce se tak uvolňují k vidění. V závěru pak odpovídá na otázku vyřčenou na začátku, jestli záleží ne tom, kdo mluví, že by na tom záležet nemělo.

Sám se pokusil napsat sepsat dějiny bez autorů – v jeho knize *Slova a věci* se zabývá dějinami humanitních věd, kde se sice jména objevují, ale jsou jen povrchovými známkami na epistemologických polích (epistémé). V závěru ohlašuje návrat jazyka, který s sebou přinese smrt člověka.

Pokud se podíváme na celé Foucaultovo dílo, můžeme se odvolat na závěr, který učinil Seán Burke ve své knize *The Death And Return Of The Author, Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida* z roku 1998, že vlastně s tím, jak Foucault koncipuje jednotlivé epistemi, které se vzájemně nemohou prostupovat, a když příchod jedné znamená zánik té předchozí, tak pokud autor usedl na trůn v jedné, tak je samozřejmé, že příchod další epistémé jej smete. A to definitivně.

### *Zánik autora podle Marshalla McLuhana*

Marshall McLuhan se sice nezmiňuje o zániku autorství jako takovém, ale ve svém výkladu „historie médií“<sup>18</sup> k němu víceméně spěje. Samozřejmě pokud budeme brát autora moderny za bernou minci. McLuhan zdůrazňoval, že není ani tak důležitý obsah sdělení, jako spíše forma tohoto sdělení, protože právě ona forma nás ovlivňuje způsobem, který si špatně uvědomujeme, a tudíž je tento vliv hůře postihnutečný, ale o to více se pak přizpůsobujeme. Je nutné upozornit, že McLuhan v podstatě do pojmu médií zahrnuje vše, co takovým způsobem přetváří náš způsob vnímání a co si vlastně člověk vynalézá jako prodloužení, zlepšení svých dovedností, možností (např. kůže, hmat – oblečení).

---

<sup>17</sup>Foucault, Diskurz, autor, genealogie, s.45

<sup>18</sup> Jde o můj termín.

Tedy shrnutí McLuhanovy teorie: člověk, který ještě nevynalezl fonetické písmo, byl vysoce orální bytostí, jeho smysly byly vyvážené. Orální vnímání má za následek nepřítomnost centra (a tedy ani periferie). Mezi orální společnosti můžeme počítat i ty civilizace, které měly písmo, avšak písmo z abecedy vypůjčené od Féníčanů, tedy se samohláskami. Právě teprve fonetické písmo, tedy fonetická abeceda, která dovoluje oddělení a specializaci smyslů, připouští oddělování zraku, zvuku a významu. McLuhan tvrdí, že písmo je „vizuálním ohrazením nevizuálních prostorů a smyslů, odlukou vizuálna od běžné souhry smyslů“<sup>19</sup>. Fonetická abeceda následně utváří karteziánské i euklidovské vnímání – je tomu tak proto, že zrak je jediným smyslem, který nám umožní se oddělit, ostatní smysly nás vtahují do celku. Zároveň s tím člověk pak začíná přemýšlet postupným, tedy lineárním způsobem, může tak klasifikovat, kategorizovat. Dalším krokem je vynález knihtisku, díky kterému se fonetická gramotnost kvalitativně rozšířila. Tisk pak umožnil vznik nacionalismu, homogenity peněz, trhu a dopravy, což vedlo k ekonomické i politické jednotě. Tento systém byl poprvé narušen s vynálezem telegrafu Marconym. Jde o první elektronické médium. Elektronická média vlastně tvarují celý náš centrální nervový systém a dochází tak k transformaci veškerých stránek naší sociální a psychické existence. „Užívání všech elektronických médií vytváří hranici zlomu mezi fragmentárním Gutenbergovým člověkem a člověkem integrálním, stejně jako se fonetická gramotnost stala hranicí zlomu mezi člověkem kmenově-orálním a vizuálním.“<sup>20</sup> Díky elektronickým médiím se navracíme ke kmenové společnosti. „Doba jedince a soukromí, doba fragmentárního vědění je nahrazena všezahrnujícím vědomím mozaikovitého světa. Člověk se proměňuje ve složitou a hloubkově strukturovanou lidskou bytost, která si uvědomuje, a to výrazně citově, naprostou vzájemnou závislost na všem lidském.“<sup>21</sup>

Proměna autorství podle McLuhana tak nebude v jeho naprostém zániku, ale v proměně jeho identity. Již nepůjde o individuum vytržené ze společnosti, o pouhý fragment společnosti. Autor by tedy měl být se společností více propojen, globální vesnice totiž podněcuje tvůrčí dialog. Divák nebude jen tiše sledovat dílo, ale s návratem ke všesmyslovému vnímání se bude více zapojovat včetně svých emocí. Protože na rozdíl od zrakové technologie, která formuje národy

---

<sup>19</sup> McLuhan, Člověk, média a elektronická kultura, s. 148

<sup>20</sup> McLuhan, Člověk, média a elektronická kultura, s. 225

<sup>21</sup> McLuhan, Člověk, média a elektronická kultura, s. 239

prostorově sjednocené, povrchní sdružení sobě rovných, elektrická technologie vytváří kmen – soudržný, hloubkový model vzájemně propojených skupin. „Elektrická technologie dává přednost nikoli fragmentárnímu, nýbrž integrálnímu, nikoli mechanickému, nýbrž organickému.“<sup>22</sup>

## **PRAKTICKÉ POJETÍ**

Předchozí teoretická část práce nás uvedla do problematiky, na kterou bych se nyní chtěla podívat z praktického úhlu pohledu. Jde mi o zachycení konkrétních tendencí (nejen) v současné vizuální tvorbě. V podstatě nezáleží, jestli tyto tendence jsou uvědomělé nebo nikoliv (tedy jestli vycházejí z podobných teoretických východisek nebo jsou tvůrci či tvůrcům prostě jen blízké), podstatné je, že k jistému obratu dochází.

### ***PRÁCE V TÝMU***

Jednou z možností, jak se rozpadá či upozaďuje autorství jednotlivce, je práce v týmu. Vznikají tak umělecká tělesa, která nesou společné jméno, pseudonym, a vzniklá díla jsou podepsána tímto jménem. Nejde o umělecké skupiny typu Skupina 42, protože to je jiný případ – v takovéto skupině vystupuje a tvoří každý sám za sebe, pod svým vlastním jménem a dohromady je spojuje společná myšlenka, společný náhled na tvorbu. Jako příklady práce v týmu ze současné umělecké scény mohu uvést například Rafany, skupinu Ládví, Pode Bal a Ztohoven.

---

<sup>22</sup> McLuhan, Člověk, média a elektronická kultura. s. 102

### *Rafani*

Rafani zaujímají politicky a společensky angažovaný přístup k umění, věnují se otázkám morálky, zodpovědnosti a kolektivní historické paměti. Mezi jejich akce patřilo například natření Lennonovy zdi v Praze (2000) zelenou barvou, kterou v minulosti používala Veřejná bezpečnost k přetírání nepohodlných nápisů na veřejných místech. Následně nátěr doplnili nápisem „láska“. Na výstavě s názvem *Příčina* zdokumentovali svoje roční členství v komunistické straně (2002-3)

### *Ztohoven*

Skupina Ztohoven upozorňuje svými akcemi na manipulaci, jak ze strany politických stran, tak marketingu a reklamy. Apelují na čistý rozum člověka, na jeho nemanipulovatelnost. Jejich pravděpodobně nejznámějším projektem bylo nabourání se do vysílání České televize (2007), kde se zrovna vysílal přímý přenos záběrů Krkonoš, a odvysílání fiktivního atomového výbuchu. Chtěli tak zpochybnit pravdivost a uvěřitelnost mediálního prostoru. Jejich dalším počinem bylo zakrytí půlky svítícího neonového srdce od Jiřího Davida, které bylo umístěno nad Pražský hrad Václavem Havlem v roce 2003. Nad hradem tak asi podobu deseti minut svítil otazník. Ztohoven chtěli upozornit na užívání formy bez obsahu. "Jestliže se vytratí láska a porozumění, jestliže lidstvo přestane vnímat významy sdělení těch, kteří jsou jejich součástí a bude zkoumat pouze formy a ne obsahy, zbudou jen otazníky, které se rozsvěčují spolu s diskursem o budoucnosti českého trůnu a směřování lidstva vůbec. Jsou vám tedy otazníky bližší než jistota tepajících srdcí?"<sup>23</sup>

### *Pode Bal*

Témata, kterým se věnuje skupina Pode Bal, mají široký záběr: politický extremismus, drogová problematika, problematické aspekty naší minulosti, gendrová tematika, práva menšin a kritika uměleckých institucí. Jejich nedávná výstava v Centru pro současné umění DOX *Malík urvi II.*, která navazovala na výstavu *Malík urvi* v galerii Václava Špály, zobrazovala 31 portrétů soudců a státních zástupců, kteří se aktivně podíleli na politických procesech za minulého

---

<sup>23</sup> [http://www.ztohoven.com/cz/otaznik\\_nad\\_hradem](http://www.ztohoven.com/cz/otaznik_nad_hradem)



režimu. Podle skupiny byla tato výstava především sondou do nastavení současného systému.

### *Skupina Ládví*

Základem tvorby této skupiny je veřejně prospěšná činnost, která nemá její premisy a perspektivy, tedy téměř vůbec nepoužívají výtvarné prostředky. Vnášejí individuální aktivismus do oblasti dobrovolnictví, stejně jako lokální rozměr do oblasti charity. „Nenápadnost a téměř bezvýznamnost jejich malého gesta má větší dopad než gesto názorné, které se pro demokratickou společnost stalo samozřejmostí. Obsah drobných gest se zároveň relativizací otevírá širšímu spektru výkladů, od těch nejupřímnějších až po alegorii a ironii. Jde o demytologizaci umění, jež by ideálně mělo být navraceno zpět společnosti a zbaveno výlučnosti.“<sup>24</sup> Mezi jejich akce patří například umístění stojanu s barevnými křídami na dětské hřiště na sídlišti Ďáblice (který byl za tři dny zničen), oprava vitríny s plánem sídliště, vysazení nového stromu na místě pařezu.

### **INTERAKCE UMĚLCE S DIVÁKEM**

V tomto případě umělec nebo autor vytváří s diváky rovnocenný dialog, deleguje na ně svoje úkoly, čímž zaniká představa autora/umělce jako osoby, která jediná může tvořit, protože jediné ona je obdarována géníem. V podstatě dochází k procesu demokratizace ve tvorbě, protože možnost tvorby se najednou týká každého, kdo o ní projeví zájem, a ne již pouze úzce vymezené skupiny lidí. Vlastně jde o rozvedení myšlenky J. Mukařovského, který přirovnal umění k dialogu. Duchamp šel ještě dál, když divákovi přiznal stejné právo na umělecké dílo jako samotnému tvůrci.

Je dobré si uvědomit, že interakce umělce s divákem nabývá podoby dvojího druhu. Při jedné je divák veden umělcem k předem jasnému výsledku. Divák se sice zapojuje dle svého uvážení, ale konečná podoba není otevřená – v podstatě jde o jakési stvrzení představy autora. Ta druhá ponechává na divákovi finální podobu, autor jen nabízí výchozí situaci. Zde můžeme mluvit o skutečné delegaci práv umělce na diváka.

---

<sup>24</sup> <http://www.advojka.cz/archiv/2007/6/skupina-ladvi>

Příkladem spolupráce mohl být československý pavilon na benátském Biennale v roce 2009, který tento ročník patřil Slovákům – Roman Ondák (\*1966) zde vytvořil instalaci s názvem *Loop*, tedy v překladu smyčka. Do pavilonu vysázel rostliny, které rostou v celém areálu Giardini, kde se jednotlivé národní pavilony nacházejí. Tato instalace je ve svém smyslu dotvořena teprve divákem, který svým fyzickým pohybem (vstupem a výstupem) doplňuje smysl smyčky. Roman Ondák vůbec běžně zapojuje diváky do svých instalací – kupříkladu na přelomu let 2004 a 2005 vytvořil instalaci se jménem *Passage 2004* pro CCA Project Gallery v Kitakyushu (Japonsko), kde skrze prostředníky požádal přibližně 500 zaměstnanců oceláren o vymodelování sošek z celofánu od čokolády, kterou před tím snědli. Dalším příkladem aktivního zapojení diváka je jeho *Measuring The Universe* z roku 2007 v Pinakothek der Moderne v Mnichově, kdy v průběhu výstavy kustodi zaznamenávali výšku přicházejících diváků spolu s jejich jménem a datem příchodu na stěny galerie. Tito diváci nebyli o spolupráci žádáni, ale zapojovali se naprosto spontánně. Roman Ondák ve videu<sup>25</sup>, ve kterém o této performance díle mluví, říká, že lidé se zapojovali velice nadšeně, že nebylo ani třeba nějakých pokynů, protože vždy byl někdo v místnosti, kdo se zrovna měřil. Zajímavým momentem na tomto videu je okamžik, kdy Ondák říká, jak vlastně přenechal volnou ruku a důvěru kustodům, kteří ho jako umělce zastoupili, nahradili. Takže se zde setkáváme s dalším druhem delegace – na kustody.

Dominique Gonzales-Foester (\*1965) tvoří své videofilmy tak, že je na divákovi, aby provedl jakési citlivé mísení (podobně jako při pohledu na pointilistické plátno) – například u filmu *Riyo* z roku 1998 si divák musí představit rysy herců, protože jejich tváře se v průběhu vůbec neobjeví. Pouze slyšíme telefonický dialog, který se odehrává během projížďky na lodi po řece, která protéká Kjótem, a díváme se na dlouhé záběry na fasády budov.

O zapojení diváka do své tvorby se snažili již v šedesátých letech Zorka (1942 – 2003) a Jan Ságlovi (\*1942). Chtěli jej přesvědčit, že umělcem může být opravdu každý. Jan, který se věnoval fotografii, začal zachycovat „nalezený land-art“ – jakýkoliv lidský zásah do krajiny, nejčastěji ovšem zemědělský. „Dodnes

---

<sup>25</sup> <http://www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/980>

trvá na tom, že ,není rozdíl mezi tím, kdo zorá pole ve volné krajině, a tím, kdo vytvoří umělecké dílo či prostor galerie. Vždycky je to stvoření. Ať záměrné či naprosto nevědomé.’ “<sup>26</sup> Zorka zrealizovala projekt *Seno-Sláma* v galerii Václava Špály v roce 1969 na výstavě *Někde něco, kdy do jedné místnosti umístila balíky sušené slámy, které byly žluté, a do druhé balíky sušené vojtešky, které byly zelené. S přáteli je pak různě kupili a rozhazovali. A sami návštěvníci pak vytvářeli spontánně nové sestavy. Organizovala i akce mimo galerijní prostory: známé je její *Kladení plín u Sudoměře* z roku 1970, které vzniklo na základě historiky z dob husitských válek, kdy husitské ženy položily pleny na louku u Sudoměře, kde se následně odehrála bitva s křižáky a jejich koně se zamotaly do plín. Zorka se svými přáteli rozprostřela 700 plín na místo, kde se domníváme, že se bitva odehrála. Vytvořila tím velkolepý obraz v rámu jihočeské krajiny. Pro akci *Házení míčů do průhonického rybníka Bořín* (1969) se nechala inspirovat svými objekty, na které umísťovala koule v různých, spíše však volných strukturách do prostoru. Stejně tak barevné míče, které pluly na hladině rybníka, vytvářely různá seskupení. Vznikla tak variabilní plastika.*

### *Happening*

Zorka Ságlová patří mezi naše představitele umělců, kteří se zabývali happeningem. Jde o uměleckou formu vyjádření, do které je divák zapojen záměrně – „happening označuje způsob uměleckého výrazu, který se formuje náhodným rozvíjením děje formou inscenované události za účasti umělce i diváků – účastníků happeningu“<sup>27</sup>. Tím se liší od performance, ve kterém diváci nemusejí být nutně účastníky děje. Performance má více divadelní ráz. Happening jako umělecká forma vznikl v 60. letech, tedy přesněji řečeno v roce 1959, kdy jej prvně realizoval a také tak nazval Allan Kaprow. Šlo o představení nazvané *18 happenings in 6 parts* v Reuben Gallery v New Yorku. Umělcům happeningu šlo o překonání estetické vzdálenosti a o nezprostředkovaný přenos idejí. Kaprowovi nejznámější happenings ovšem začínají až počátkem 60. let, kdy vždycky vzal pár kamarádu nebo svých studentů na nějaké specifické místo, aby zde provedli nějakou malou akci. Podařilo se mu vyvinout techniky, kterými dokázal účastníky uvolnit a tím lépe a intenzivněji spolupracovat. Povzbuzoval

---

<sup>26</sup>Bučilová, Zorka a Jan Ságlovi, s. 45

<sup>27</sup><http://artlist.cz/?id=107>

je, aby sami přemýšleli nad propojením myšlenek s událostmi. Snažil se propojit umění se životem – a právě v happeningu se stírají hranice mezi životem, uměním, umělcem a divákem. Mezi jeho realizace například patří *Coca Cola, Shirley Cannonball?* (1960), kdy velká bota vytvořená z kartonu kopala zploštělý míč kolem školní tělocvičny do rytmu píšely a bubnu; V *Spring Happening* (1961) byli diváci strašeni elektrickou sekačkou a fénem, které na ně „útočily“ v tmavém tunelu. V happeningu *Words* (1961) byli diváci vyzváni, aby znovu uspořádali slova namalovaná na kartony a rozvěšená na zdi galerie. Pro cestovatelské představení „Hans Hofmann and His Students“, které uspořádalo Muzeum Moderního Umění, vytvořil Kaprow *Push and Pull: A Furniture Comedy for Hans Hofmann*, kde návštěvníci měli přemísťovat nábytek, kterým byly zařízeny dvě místnosti v muzeu. Jedna starší paní byla dokonce vyděšena a začala tam uklízet.

Někdy se může stát, že se umělec stane iniciátorem další tvorby, aniž by to měl v záměru. Krásným případem je projekt *Zig Zag* od Petra Kvíčaly, který se uskutečnil v roce 2009 v Brně. Petr Kvíčala pracuje s ornamentem, s geometrií od ruky – jak v malbě, tak v architektuře, v instalacích, v objektech i v designu. Během ilegální realizace jednoho ornamentu v noci na uzavřené brněnské ulici, která byla pokryta pouze asfaltem a druhý den se měla dláždít, si někteří jeho studenti, kteří mu pomáhali, začali hrát s připravenými dlažebními kostkami a vytvářeli různé objekty. Shodou okolností tu samou noc probíhala brněnská Muzejní noc a početní návštěvníci této akce si Kvíčaly a jeho studentů všimli a připojili se k tvorbě z kostek. Do rána tak vznikly na ulici obrovské skulptury, objekty, na které se lidé z okolí začali cíleně chodit dívat. Stavební firma dokonce sečkala asi dva dny, než je rozebrala. Kvíčala k tomu říká: „Malba se stala nedůležitou, byla překryta kostkami a jejich významy a přijala neočekávanou iniciační roli nočního sochařského happeningu, kterého se zúčastnily stovky lidí.“<sup>28</sup>

Na pomezí happeningu se nachází projekt Barbory Klímové *Sliders* (2005), u kterého se inspirovala večerním zážitkem, když šla ulicí a pouliční lampa, kolem které zrovna procházela, náhle zhasla a vzápětí se zase rozsvítila.

---

<sup>28</sup> [http://www.petr-kvicala.com/event/10\\_a\\_zigzag/okno3.html](http://www.petr-kvicala.com/event/10_a_zigzag/okno3.html)

Uvědomila si, že každý má jistě podobnou zkušenost. Dokonce existuje skupina lidí, kteří si říkají SLIders (Street Lamp Interference) a kteří věří, že dokážou na dálku ovlivňovat elektrické spotřebiče včetně pouličních lamp. Barbora Klímová tedy nechala nainstalovat k některým pouličním lampám na Moravském náměstí v Brně čidla pohybu, takže se z nich stala světla na fotobuňku a každý kolemjdoucí s nimi bliknul. Z náhody se pro jednotlivce posléze po několika opakováních stala věc záměru. Tento projekt je zajímavý v tom, že se zabývá běžnou lidskou zkušeností v běžném prostředí. Při klasickém happeningu lidé vědí, čeho se v ten okamžik stali součástí, že jde právě o happening. Ovšem v tomto projektu se postava autorky ještě více upozadňuje tím, že lidé vlastně nevědí, že jde o umělecký projekt, a tím je ještě více zaměřena pozornost na samotný zážitek.

Dalším příkladem, který bychom mohli označit „na pomezí happeningu“, je *Bez názvu (kolektivní animace)* z roku 2007 od Matěje Smetany, který pozval několik svých přátel na večírek, ovšem s instrukcí, aby si přinesli nějaký předmět, který by chtěli animovat. V průběhu večera tak všichni vytvářeli na předem připraveném pozadí animaci ze svých předmětů. Nebyli nijak omezeni ve výběru předmětu, ani v animačních postupech. Smetana animaci fotografoval po jednotlivých snímcích v průběhu sedmi hodin. Výsledkem je video, které trvá 33 vteřin.

„I když je to iluzorní a utopické,“ vysvětluje Dominique Gonzales-Foerster, „nejdůležitější je zavést jakousi rovnost, předpokládat, že já – jakožto ten, kdo stál u zrodu určitého uspořádání, určitého systému – i ten druhý člověk máme oba stejné schopnosti a že existuje možnost rovnocenného vztahu, který tomu druhému umožní vytvořit si vlastní příběh jakožto odpověď na to, co právě viděl, příběh se svými vlastními odkazy.“<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> Katalog výstavy „Dominique Gonzales-Foerster, Pierre Huyghe, Philippe Parreno“, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1999, s. 82, citováno z Postprodukce, s. 011

## **PARAFRÁZE**

Tento způsob rozpadu autorství dle mého názoru vychází z pojetí díla strukturalisty, kteří přenesli význam z autora na samo dílo – tím přestává být autor důležitý, dílo není ukotveno v autorovi (natož v jeho životě) a otevírá se možnost zacházet s významy v díle, tedy manipulovat s dílem bez ohledu na autora.

### *Walter Benjamin*

Parafráze jsou v současné době usnadněny technickými možnostmi, se kterými je snadné díla, více než kdykoliv před tím, reprodukovat. Walter Benjamin (1892 –1940) se touto otázkou zabýval již v roce 1936, kdy byl publikován jeho esej *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti* (česky vyšlo jako součást knihy *Dílo a jeho zdroj*). Od té doby uteklo několik desetiletí a technické možnosti se vyvinuly do nevídané podoby. I tato technická demokratizace vedla k proměně umění a statutu umělce. Vraťme se však ještě k Benjaminovi – svůj esej napsal jako reakci na film a fotografii. Uvědomuje si, že umělecká díla byla vždy reprodukovatelná, ale teprve na přelomu 19. a 20. století dosáhla reprodukce úrovně jako sama umělecká díla.

Samozřejmě že lidé odjakživa reprodukovali umění. Žáci, kteří se učili od mistrů, mistři, kterým šlo o rozšíření svých děl, a i ti, kterým šlo o výtěžek. Benjamin však tvrdí, že technická reprodukce je něco zcela nového. Sice se také objevuje již v dávných dobách (Řekové reprodukovali ražením a litím), ale s rostoucí intenzitou. Připomeňme tak velkou změnu, kterou představoval tisk pro literaturu. Stejně tak měla litografie zásadní dopad na grafiku na počátku 19. století – výrobky tak mohly být dodávány na trh nejen masově, ale dokonce každý den v nové podobě. „Pomocí litografie získala grafika schopnost doprovázet obrazem všední den.“<sup>30</sup> A fotografie, ne o mnoho mladší než litografie, pak svojí rychlostí záznamu mohla udržet krok s řečí. Tím v sobě podle Benjaminova nesla možnost zvukového filmu.

Podle Benjaminova ničí reprodukce onu auru kolem uměleckého díla, jeho neopakovatelnou existenci, jeho „tady a teď“. Pojem aura odkazuje k náboženskému kontextu – „Na uměleckém díle lpí ještě onen magický nebo náboženský rituál, jemuž umělecká díla původně sloužila: „jedinečná cena

---

<sup>30</sup>Benjamin, *Dílo a jeho zdroj*, s. 18

„pravého“ uměleckého díla má svou základnu v rituálu, v němž se mu dostávalo prvotní a první užité hodnoty“ – a ta je ještě stále rozeznatelná jako „sekularizovaný rituál“ i v „nejprofánnějších formách služby kráse“<sup>31</sup>... technická reprodukovatelnost uměleckého díla tuto auru ničí, tím také ničí tradici a pravost díla“<sup>32</sup>.

Jak si umělecké dílo s sebou nese svoji jedinečnost, která u reprodukce odpadá, tak touto jedností je naplňována historie uměleckého díla – jednak změny fyzické struktury uměleckého díla, jednak střídající se majetnické vztahy, do kterých mohlo vstoupit. Fyzické změny můžeme vyzorovat pouze chemickou analýzou (která se na reprodukci provést nedá<sup>33</sup>), druhý druh změn je předmětem tradice, „jejíž sledování musí vycházet z původního umístění originálu. „Zde a Nyní“ originálu vytváří pojem pravosti.“<sup>34</sup> Reprodukci lze většinou přenášet kamkoliv – to nemusí mít nezbytně dopad na obsah, ale znehodnocuje se tak časově prostorová jedinečnost. Protože si reprodukce s sebou nenese přetrvávání díla, které je nutné pro historické svědectví, je tak otřesena historická prokázanost a dokonce i autorita věci. Tak podle Benjamina má „i nejubožejší provinční uvedení Fausta ... před každým zfilmovaným Faustem onu přednost, že vstupuje do pomyslné relace k původní výmarské inscenaci. Vše, co si lze připomenout před rampou z dochované tradice, stává se při filmovém promítání nezužitkovatelné – že v Mefistovi vězí kus z Goethova přítele mladých let, Johanna Heinricha Mercka, a ještě mnohé další.“<sup>35</sup>

A právě tento přístup odmítání reprodukcí a vyvyšování originálu je překonán konceptuálním významem díla a přesvědčením, že vzhledem k povaze umění jako dialogu, je interpretace díla nikdy neuzavřeným předmětem. Překonáním jakéhosi ostychu a klanění se před originály pak mohou díla vzniklá i před několika staletími nově vstoupit do kontextu současné doby a být zase aktuálními.

---

<sup>31</sup> Benjamin, Dílo a jeho zdroj, s. 21

<sup>32</sup> Liessmann, Filozofie moderního umění, s. 97-8

<sup>33</sup> V současné době se reprodukce snaží přiblížit svému originálu i materiálem, příkladem může být znovuotevření pískovcového lomu, kde se nachází velmi podobný pískovec tomu z doby Karla IV., pro vytvoření náhradních kamenů k rekonstrukci Karlova mostu. Po vytěžení potřebného množství bude lom zase uzavřen.

<sup>34</sup> Benjamin, Dílo a jeho zdroj, s. 19

<sup>35</sup> Benjamin, Dílo a jeho zdroj, s. 41

### *Apropriace*

Pojem parafráze můžeme ještě jemněji specifikovat pojmem *appropriace*, u něž je cílem obnovovat sílu převzaté myšlenky nebo ji posouvat do jiných kontextů. Umělci se zaměřují na analýzu výtvarných prostředků nebo na nové časoprostorové a interaktivní souvislosti. Je tedy skutečně zaměřen na tvořivé momenty přivlastněného díla. Oproti tomu plagiátorství je pouhým kopírováním, napodobováním a přejímáním uměleckého (a nejen uměleckého) díla bez určení vzoru, autora tak, že výsledné dílo se vydává za vlastní.

### *Postprodukce*

Tendence využívání již existujících děl ostatních umělců nebo kulturních produktů, které jsou k dispozici, a to interpretací, reprodukováním, novým vystavováním nebo využíváním jiným způsobem, sílí od počátku 90. let 20. století. Umělci, kteří takto pracují, vlastně narušují tradiční rozlišování mezi produkcí a konzumací, mezi tvorbou a kopírováním, mezi *ready-made* a původním dílem. Podle Nicolase Bourriauda (\*1965), který se zabývá fenoménem *postprodukce* (pod kterou si lze představit současné postupy v umění – technicky odkazuje k veškerému zpracování natočeného materiálu, odkazuje k činnosti spojené se světem služeb a recyklace) ve své knize *Postprodukce*, se tímto postupem, kdy se nepracuje se surovým materiálem, ale s objekty, které se již vyskytují na kulturním trhu, pomalu vytrácejí i pojmy jako *je originalita* (z latinského *origines* – počátky) a *tvorba* (tedy *dělat z ničeho*). *Tabula rasa* pro umělce již neexistuje. „Umělci si již nekladou otázku ‚co nového udělat?‘, ale spíš ‚co s tím udělat?‘. Jinak řečeno: jak produkovat jedinečnost, jak vytvářet smysl z chaotické masy předmětů, vlastních jmen a odkazů, která představuje náš každodenní život?“<sup>36</sup> Je tak překonána modernistická představa „nového“, „avantgardy“, kdy umělecké pole není nedotknutelné, umělecká díla se již nesluší pouze citovat nebo překonávat, ale stali se z nich nástroje k dalšímu použití. Otázka reprodukce jako ničení uměleckého díla je tímto zamítnuta.

Takto s kulturními objekty zachází DJ, který oživuje hudbu vyjímáním a vkládáním zvukových smyček (tak dává do souvislosti produkty již nahrané), uživatel internetu zase využívá a třídí získané informace. Můžeme tak mluvit o

---

<sup>36</sup> Bourriaud, *Postprodukce*, s. 008



recyklaci zvuků, obrazů a forem, která mění stav lidského poznání a která předpokládá proplování dějin kultury – sama tato plavba se může stát a dokonce se i stává námětem uměleckého zpracování. „Cožpak v umění nejde o to, řečeno s Marcelem Duchampem, „že si všichni lidé všech epoch hrají?“ A postprodukce je současnou formou této hry.“<sup>37</sup> V této hře není jasně daný konec – žádné dílo si nemůže být jisté svojí konečnou podobou, protože již nestojí na konci tvůrčího procesu. Je pouze jakýmsi generátorem dalších aktivit. Tím se ruší hranice mezi světem konzumace a světem produkce v takové míře, jako nikdy předtím. Jsou to právě technické možnosti a celkový přístup k umění, které posunují tyto hranice, o kterých se zmiňovali již třeba J. Mukařovský či M. Duchamp, jak jsem uvedla výše.

Společně s proměnou statusu umělce a diváka se také proměňuje status uměleckého díla – z jakési sběrné nádoby umělcova vidění se stává partitura, osnova. Umělecké dílo vyzývá k další aktivitě a tím se staví do opozice vůči kultuře zboží, kultuře prosté konzumace. Bourriaud tak přirovnává uměleckou tvorbu ke kolektivnímu sportu (všimněme si podobnost s předpověďmi Marshalla McLuhana ohledně budoucí proměny společnosti). „Proč by smysl uměleckého díla nemohl vyplývat ze způsobu, jakým je dílo užito stejně, jako vyplývá ze smyslu, který mu přičítá sám umělec?“<sup>38</sup>

Swetlana Heger (\*1968) a Plamen Dejanov (\*1970) vystavují v projektu s názvem *Plenty objects of desire* na minimalistických pódiiích umělecká díla nebo designové předměty, které zakoupili.

Angela Bulloch (\*1966) představila na přehlídce Aperto na Biennale v Benátkách v roce 1993 projekci Tarkovského science-fiction filmu *Solaris*, v němž ale nahradila původní zvukovou stopu vlastními dialogy.

Pierre Huyghe (\*1962) ve svém videofilmu *Remake* roku 1995 znovu natočil film od Alfreda Hitchcocka *Okno do dvora* záběr po záběru, ovšem s neznámými herci v prostředí pařížského paneláku. Tím převedl osnovu klasického filmu s vůní Hollywoodu na svůj koncept umění jako vytváření donekonečna přehrávatelných modelů, koncept umění jako scénářů pro každodenní život. Zajímavý příklad parafráze se mu povedlo vytvořit v roce

---

<sup>37</sup> Bourriaud, Postprodukce, s.010

<sup>38</sup> Bourriaud, Postprodukce, s. 012

1996, kdy nabízel návštěvníkům výstavy *Traffic* výlet autobusem do doků v Bordeaux. Během cesty v noci mohli návštěvníci sledovat video té samé cesty, ovšem natočené během dne. Při sledování videa vyvstávaly jisté pochybnosti, které vznikaly určitým posunem mezi noční cestou a denním záznamem a časovým posunem, který byl způsoben silničním provozem. Tyto pochybnosti se pak stávají narativním potenciálem, smysl díla se utváří z určitého systému odlišností. Stejně jako z odlišností, které vznikly mezi třemi verzemi stejného filmu – *Atlantic*, mezi smyslem určité věty a jejím překladem – *Dubbing*, mezi prožitým okamžikem a jeho verzí ve scénáři – *A dog day afternoon*.

Pierre Joseph se ve svých projektech snaží vnést smysl do informačního prostředí, do masy informací, která nás obklopuje. Především ho zajímá, v jakých podmínkách se objevují a fungují obrazy. Přitom předpokládá, že před obrazy nestojíme, ale že se nacházíme uvnitř obrovského obrazu-zóny. K tomuto účelu využívá již existující formy pro své projekty: abstraktní umění použil pro výstavu *La chasse au trésor ou l'aventure du spectateur disponible* (Hledání pokladu aneb dobrodružství pohotového diváka) v roce 1993, která na sebe vzala podobu televizní cestovatelské hry; minimalistické umění použil jako herní plochu pro dílo *Cache cache killer* (Schovávaná se zabijákem) z roku 1991; v kulisách pro scény z filmu, ve kterém hrají Josephovy *Personnages à réactiver* (Postavy k oživení), byla použita díla Delaunayho či Maurizia Nannucciho. Josephova instrumentalizace kultury nevyjadřuje jeho pohrdání, ale ukazuje cestu a "vytváří podmínky pro svobodné chování v řízené spotřební společnosti. Josephova recyklace forem a obrazů totiž vytváří základy pro jedno poučení: je třeba nalézat nové způsoby pobývání ve světě"<sup>39</sup>.

Pokud se podíváme na česko-slovenskou scénu, tak také najdeme mnoho příkladů parafrází. Tak například Matěj Smetana ve svém díle *Mondrian* (2009) použil dvojí posun, kdy vzal stránku z knihy o výtvarném umění, která zrovna zobrazovala jednu z Mondrianových kompozic, a pomocí nůžek ji upravil na prostorový objekt. Jiný postup parafráze použil v práci *Je to jenom film* (2004), kdy vytvořil animace obkreslením upoutávek na klasické horory 70. a 80. let (např. Noční můra z Elm Street) s ponecháním původního zvuku. Dalším zajímavým projektem z filmového prostředí je jeho společné dílo s bratrem,

---

<sup>39</sup> Bourriaud, Postprodukce, s. 062

Filipem Smetanou, *Dědičné postižení* (2006), kdy na stěny galerie vylepili 200 prozrazených point filmů, které viděli za posledních deset let („Ukáže se, že po Ripleyové nejdou vetřelci proto, že je nositelkou vetřelčího mláděte, tak s ním skočí do pece“<sup>40</sup>). Inspirací byla jejich matka, která jim v dětství předem sdělovala pointy filmů i knih. Na rozdíl od nich ale měl divák možnost se rozhodnout, jestli si onu pointu přečte či nikoliv, protože instalace byla provedena tak, že papír byl v půli ohnutý a na vrchní straně byl uveden název filmu a teprve po nadzvednutí půlky papíru si mohl divák pointu daného filmu přečíst. V tomto případě sourozenci Smetanovi ani tak neparafrázovali celé dílo, ale pouze trailer, tedy krátkou upoutávku, která má co nejdříve zachytit hlavní obsah filmu.

Motivem parafráze může být i pocta. Ta se stala typickým fenoménem československého umění v 70. letech. Tak například Alex Mlynářčík vzdal poctu Edgaru Degasovi ve svém díle *Memoriál Edgara Degasa* v roce 1971. Jako podklad mu sloužil Degasův obraz *Jezdecké koně před tribunou* (1879). Výsledkem byla živá reprodukce během pravidelných závodů Jezdeckého oddílu TJŠM Liptovský Mikuláš. Ještě výraznější převedení uměleckého díla do reálného života se mu povedlo při realizaci díla *Evina svatba* (1972), které neslo podtitul *Pocta a oslava diela Ludovíta Fullu pri príležitosti sedemdesiateho roku života umelca*. Při interpretaci obrazu *Roľnícka svadba* od Fullu, klasika slovenské moderny, zorganizoval skutečnou svatbu dvou mladých lidí.

Filip Turek realizoval v roce 1999 výstavu s názvem *Z dějin umění – skutečně zde vystavoval známá mistrovská díla z různých epoch dějin umění, ale nikoliv originály, ani jejich reprodukce, ale jejich imitace, tedy jejich napodobeniny, které pocházely z masově šířených tiskovin. Tak například byla vystavena Raffaelova Madona s dětmi, tedy fotografie mladé matky s dětmi – spojníkem s Madonou bychom mohli nalézt v kompozici, námětu a v barvách. Turek se v doprovodném textu k výstavě vyjadřuje k současné situaci, ve které se setkáváme s takovým množstvím napodobenin, že role originálu je čím dál tím více potlačena. A to až do té míry, že vznikají simulakra, neboli napodobeniny bez originálu.*

---

<sup>40</sup> [http://www.galeriejeleni.cz/index.php?option=com\\_content&task=view&id=125&Itemid=102](http://www.galeriejeleni.cz/index.php?option=com_content&task=view&id=125&Itemid=102)

Jasně vymezený cíl parafrázovat měl slovenský festival „Majstrovstvá Bratislavy v posune artefaktu“, kterého se zúčastnili různí slovenští akční umělci a umělci artefaktu (Otis Laubert, Dezider Tóth, Július Koller, Peter Meluzin,...). Konal se od poloviny 70. let do roku 1986. Zadání bylo jednoznačné: interpretace známého uměleckého díla z dějin umění. Peter Meluzin v návaznosti na tento festival odkazuje k prvnímu známému posunu, který učinil Marcel Duchamp, když domaloval knír Moně Lise.<sup>41</sup>

### *Subverze*

Při zmínce o Duchampově díle L.H.O.O.Q. (1919) je na místě se zastavit u pojmu parafráze. „*Parafráze* je výstižné a jasné vyjádření nějakého stavu nebo převyprávění textu vlastními slovy. Parafráze může být také citát, který převyprávíme a interpretujeme vlastními slovy. Parafráze je také záměrné napodobení cizího uměleckého díla nebo stylu.“<sup>42</sup> Duchamp však nepostupoval tímto způsobem - název tohoto díla je jakousi slovní hříčkou, kdy s francouzskou výslovností vytvoříme větu: "Elle a chaud au cul", tedy v překladu „má horkou prdel“<sup>43</sup>. Zde skutečně o parafrázi nejde, Duchamp Leonarda da Vinci nenapodobil, ani nepřevyprávěl. Zesměšnil ho, znevážil. Takový postup se již nenazývá parafrází ale subverzí. Nutno ale dodat, že pohled na Duchampovo L.H.O.O.Q. jako na zesměšnění je pouze jednou, jednodušší, stranou mince. Z druhé strany totiž můžeme najít Duchampovu lásku ke slovním hříčkám, jeho smysl pro poetično a především lásku k umění. Tento čin byl totiž „obhajobou umění proti zpovrchnění a zplanění, proti jeho degradaci v dekoraci; byl připomínáním jeho vlastního původu a smyslu“<sup>44</sup> Chtěl prostě varovat před pouhým klaněním se uměleckým dílům bez hlubšího smyslu, který vede k zprofanování.

Ružena Galová se ve své bakalářské práci ptá, co je vlastně uměleckého na tom, když jen přimalujeme fousy na reprodukci. „To svede každý. Je to sice vtipné, ale to ještě neznamená, že by to mělo i nějakou uměleckou hodnotu.“<sup>45</sup>

---

<sup>41</sup> [http://kultura.pravda.sk/meluzin-skratka-ufo-ironizovala-realitu-fpp-/sk-kgaleria.asp?c=A100421\\_164135\\_sk-kgaleria\\_p46](http://kultura.pravda.sk/meluzin-skratka-ufo-ironizovala-realitu-fpp-/sk-kgaleria.asp?c=A100421_164135_sk-kgaleria_p46)

<sup>42</sup> <http://cs.wikipedia.org/wiki/Parafr%C3%A1ze>

<sup>43</sup> <http://www.marcel Duchamp.net/L.H.O.O.Q.php>

<sup>44</sup> Chaloupecký, Úděl umělce, Duchampovské meditace, s. 219

<sup>45</sup> Galová, Subverze v umění, s. 35

Hodnotu tohoto díla spíše vidí v konceptuální rovině. Je ovšem třeba si uvědomit, že Duchamp přimaloval fousy Mona Lise v roce 1919. V té době šlo o nový výrazový prostředek, o nové uspořádání znaků. A jako každý nový umělecký směr, epocha a styl, tak i tento konkrétní příklad má své vývojové fáze. Ve svém počátku jde o pionýrský počin, následuje vyvrcholení nezbytné vyčerpání ústící v hlavní proud, který je pak považován za klasiku. „Tento osud potkává dnes umělecké prostředky, které byly odvozeny z dadaismu, Duchampa (objektové kontexty), surrealismu, pop-artu a z aplikací těchto metod v šedesátých letech (akční tvorba – performance, instalace, body-art, land-art, apod.). Tento jazyk je již totiž běžně dostupný každému jak v responsi (je mimo jiné i jazykem současné reklamy), tak také v tvorbě, snadno se mu dá naučit a je obecně čitelný, přináší proto již převážně banální obsahy.“<sup>46</sup>

Subverze je v uměleckém kontextu podvratné použití již existujícího uměleckého díla. Podstatou této kontroverzní, ale přesto legitimní metody je, „že převzatý umělecký objekt, dílo, je jistým způsobem znevážen, zesměšněn nebo dokonce poničen“<sup>47</sup> U subverze je možné rozlišit dvě roviny: jedna znehodnocuje duchovní rovinu, druhá fyzickou podobu. Jako příklad prvního způsobu můžeme uvést (samozřejmě kromě výše uvedeného M. Duchampa) práci Sherrie Levine nebo Mikea Bidla. Mezi umělce, kteří záměrně ničí umělecká díla, patří například Mark Bridger, Tony Shafrazi nebo třeba Alexander Brener.

Jednou z nejznámějších postav, která vědomě zasáhla do změny vnímání jedinečnosti uměleckého díla, byl Andy Warhol (1928-1987). Relativizace hodnoty jedinečnosti uměleckého díla se mu podařilo dosáhnout sériovým opakováním. K tomu používal sítotisk, který ještě zdokonaloval, a byl vlastně prvním, který tuto techniku použil v tzv. „vysokém umění“. Sítotisk vyhovoval jeho záměrům díky své schopnosti jednoduchého opakování, dokonalé reprodukovatelnosti a možnosti nepřítomnosti autora. Navíc je ještě zdůrazňoval řazením obrazů v řadách nebo ve formátu souřadnic. Z jeho

---

<sup>46</sup> Manifest Biennale2013, <http://casopis.eduart.cz/kategorie.asp?idk=136>

<sup>47</sup> Galová, Subverze v umění, s. 8

mnohých děl jmenujme alespoň reprodukci *Mony Lisy* s názvem *Třicet je lepší než jedna*.

Parafrázování se věnovala fotografka a konceptuální umělkyně Sherrie Levine. Již v 70. letech znovu fotografovala snímky Evanse, Langa nebo Blossfeldta, které byly již v té době dobře známé. Později takto přefotografovala i díla slavných malířů. Nicméně Robert Silverio se domnívá, že z hlediska současného pohledu „postmoderny je dílo Sherrie Levinové dost nezajímavé a netypické svou jednojazyčností - přebírá celé cizí dílo jako celek, není kombinací jazyků, kontradikcí různých jazyků, různých kódů, a tím se stává nudné a nevzrušivé“<sup>48</sup>.

Alexander Brener (\*1957) je znám svým poněkud brutálním jazykem své tvorby (ve svých performance defekoval před obrazem Vincenta Van Gogha v moskevském muzeu, svlékal se v galerii, provozoval sex na ulici). V roce 1997 nastříkal symbol amerického dolaru zeleným sprejem na obraz Bílý kříž na bílém pozadí od Kazimíra Maleviče, za což byl následně odsouzen a poslán do vězení. Brener na svoji obhajobu uvedl, že: „The dollar sign is counter to art. Malevich wanted to change the world using art. But now he is just a commercial site.... In the beginning the art of Malevich was the art of absolute freedom, against the establishment. It has now lost its value; it is part of the commercial elite, it has lost its artistic value.“<sup>49</sup> What I did was not against the painting. I view my act as a dialogue with Malewicz.<sup>50</sup>

Sám říká, že bojuje proti establishmentu v umění, které se od konce druhé světové války vůbec nezměnilo, a že je potřeba s tímto stavem něco udělat. Umění by podle něj mělo být svobodné – když tedy takto útočí na umělecká díla, nejde o akt proti společnosti nebo jednotlivci, ale proti umění, které se takto snaží proměnit. Za tento stav umění činí mimo jiné odpovědný kapitalismus – tak se nám v jeho filosofii spojí jeho performance s jeho slovy, kterými doprovází situace, kdy je většinou odněkud vyháněn: „This is capitalist shit!“.

---

<sup>48</sup> <http://www.fotografnet.cz/index.php?lang=cz&cisid=32&katid=6&claid=185>

<sup>49</sup> <http://www.kinetikonpictures.com/films/brener.htm>

<sup>50</sup> [http://en.wikipedia.org/wiki/Alexander\\_Brener](http://en.wikipedia.org/wiki/Alexander_Brener)

## **AUTORSTVÍ V KURÁTORSTVÍ**

„Kurátor je především prostředník při výměně informací, vytváří prostředí, ve kterém je možné umění vnímat a diskutovat o něm. Tímto prostorem může být muzeum a galerie, ale i časopis, rozhlasový pořad, film nebo školní posluchárna. Kurátor je i ten, který v dobrém slova smyslu s uměním manipuluje a zkouší, co vydrží.“<sup>51</sup>

Za posledních 50 let se role kurátora výrazně proměnila – dříve, pokud tedy vůbec existoval, měl kurátor na starosti péči o muzejní sbírky (lat. *curare* – starati se). Tato proměna souvisela s všeobecnou medializací společnosti, s možnostmi vysoce kvalitních mas-mediálních vizualizací – tím se změnil dosavadní umělecký provoz: začaly vznikat nové muzeální výstavní instituce pro současné umění. Kamenná muzea a galerie se začaly více zajímat o současné umění (a také ho vystavovat) díky možnostem prezentovat velké výstavní projekty v masmédiích. Uvědomily si tak možnost zvýšení publicity, která s sebou samozřejmě přináší více diváků a více peněz. Předtím se totiž současnému umění věnovaly výhradně soukromé galerie, umělecké spolky nebo tzv. Kunsthalle (výstavní instituce bez vlastních sbírek, u nás například Galerie Rudolfinum). Těžko bychom u takových výstav hledali nějaký koncept nebo obsahový rámec – šlo o výstavy monografické nebo skupinové, popř. byla na výstavu umístěna všechna díla, která byla dodána členy pořadajících spolků. Výstavy byly organizovány buď galeristy, kteří víceméně znali a rozuměli tomu, co vystavují, protože byli obchodníky s uměním, nebo tato organizace spadala na funkcionáře spolků, kterým šlo povětšinou o to, aby se do výstavních prostor vešlo vše, často v alfabetském pořadí. Jako výjimku můžeme jmenovat výstavu s názvem *Nová věčnost*, která byla uspořádána městským Stedelijk Museum v Amsterdamu v roce 1929.

Zájem o současné umění tak uvedl v činnost i instituce do té doby pouze věnující se svým (historickým) sbírkám, stejně tak lákal množství lidí k zapojení se ať v roli umělce nebo v roli kurátora – poptávka byla vysoká, a tak nebyl uveden požadavek kunsthistorického vzdělání či jiné odborné kvalifikace. Příslušné studium se tedy začalo formovat až *posteriori*.

---

<sup>51</sup> T. Pospiszyl in: *Médium kurátor*, s. 160

U následujících postav současné české kurátorské scény bych chtěla přiblížit práci kurátora, protože ačkoliv ve světě jde již o zavedenou a uznávanou autoritu ve světě umění, v České republice je kurátorství teprve na začátku své profesionality. Tyto kurátory/ky jsem si vybrala proto, že je považuji za důležité.

### *Tomáš Pospiszyl*

Nejdříve bych začala u *Tomáše Pospiszyla* (\*1967), který je jakousi výjimkou na české kurátorské scéně, protože absolvoval specializovanou školu pro kurátory na Bard College v New Yorku. Podle Pospiszyla jsou výstavy vizualizacemi dějin umění ve 3D. Kurátor by podle něj měl důkladně poznat umění, které vystavuje, protože jedině tak je schopen dostát svým záměrům a tyto záměry správně a dostatečně zprostředkovat svým spolupracovníkům (architektovi, grafikovi, výstavní instituci). Ti totiž svojí prací také do výstavy zasahují a při nesprávném pochopení kurátorova záměru by ji mohli dezinterpretovat. „Kurátor podněcuje a zprostředkovává komunikaci mezi umělci a veřejností. Bůhví jak moc je tato funkce důležitá a nezbytná.“<sup>52</sup> Pospiszyl klade důraz na výběr tématu výstavy – kurátor by měl být schopen vybrané téma prezentovat takovým způsobem, aby bylo divákovi srozumitelné, jinak by se měl zamyslet nad tím, jestli by nebylo dané téma lepší zpracovat jiným způsobem, třeba vydat knihu nebo natočit dokumentární film. Zmiňuje se i o principu, na kterém je postaveno mnoho českých úspěšných výstav a který podle mého názoru jasně dokazuje, jak dokáže kurátor zpětně ovlivnit směr umění. Tím principem je „ukázat, jak se zdejší špičky umělecké komunity dokážou vyrovnat s různými uměleckými či myšlenkovými trendy, které zvnějšku přináší kurátor“<sup>53</sup>. Aby ale kurátor takového vlivu dosáhl, musí být v kontaktu nebo aspoň sledovat současné světové dění a k tomu samozřejmě je nezbytná jazyková vybava. Stejný požadavek Pospiszyl klade i na umělce a v této souvislosti cituje chorvatského umělce Mladena Stilinoviće: „an artist who cannot speak english is no artist“<sup>54</sup>.

---

<sup>52</sup> Médium kurátor, s. 165

<sup>53</sup> Médium kurátor, s. 168

<sup>54</sup> Médium kurátor, s. 171



### *Jana a Jiří Ševčíkovi*

Dalšími kurátory, kteří mají co říci k pozici kurátora na současné scéně, jsou *Jana a Jiří Ševčíkovi* (\*1941; \*1940). A to proto, že mohou z vlastní zkušenosti popsat vývoj kurátora u nás již od 70. let. Podle nich je představa kurátora jako osoby, která zásadním způsobem ovlivňuje podobu umění a jeho pozici ve společnosti, v současné době již poněkud přehnaná. Byla způsobena dávnou medializací některých kurátorských osobností a zároveň tomu odpovídajícím pocitem umělců, že nad nimi vládne kurátor svojí autoritativní mocí. Právě obava z manipulace vedla umělce k převzetí kurátorské funkce. Je nutné si také všimnout, že se současně mění povaha umění, které se přibližuje více ke komunikačnímu procesu, „které však jeho kurátoři musejí přehrávat na statických mašinách starých výstavních prostorů a galerií“<sup>55</sup>.

Kurátorství během tzv. reálného socialismu mělo svoji specifickou podobu kvůli společensko-politickým podmínkám, které v naší zemi v té době vládly. Tak se v 70. letech výstavy proměnily na formu neinstitucionální prezentace, komunikace a distribuce hodnot. Výstavy se odehrávaly v alternativních prostorech a na nespécifikovaných místech, měly povětšinou krátkodobou i efemérní povahu, popřípadě byly parazitně využívány oficiální prostory. Přesto i za těchto podmínek sloužila výstava jako komunikační médium, kterým se vyjadřuje osobnost kurátora, ačkoliv okruh diváků byl uzavřený. „Byli jsme si vědomi, že tato dříve privilegovaná forma muzejní prezentace je prostředkem diskuse o umění ve společnosti a kurátor sám může přes ni nabídnout, co si o umění myslí, a tuto diskusi na umělecké scéně spoluurčovat, měnit a dokonce ovládat.“<sup>56</sup>

Model nezávislého (na institucích) kurátora existoval u nás i na západě, ovšem vedly k němu dva odlišné důvody. Zatímco na západě bylo takové postavení kurátora výsledkem přesvědčení, že výstavy jsou svébytným estetickým produktem, který vyjadřuje osobní pohled na umění, a nové schopnosti veřejnosti oceňovat individuální autorství kurátorů, v Československu se kurátor musel stát nezávislým, pokud chtěl uniknout oficiálnímu kontextu a dostat se blíže k nekonformnímu umění.

---

<sup>55</sup> Médium kurátor, s. 216

<sup>56</sup> Médium kurátor, s. 217

Od poloviny 80. let se situace proměňuje – na scénu nastupuje mladá generace, která sice pokračuje v neinstitucionálně koncipovaných výstavách, ovšem často bez kurátorů. Také na svých „konfrontacích“ otevírá demokratický přístup všem. Zároveň se s naléhavostí aktualizuje další funkce výstav a jejich kurátorů – „převod teoretických a kritických úvah do praxe“<sup>57</sup>. Ševčíkovi vnímali danou situaci jako vynoření se nového úkolu pro kurátory, kterým bylo nově se pokusit o konstrukci a určení identity svého umění. Tyto výstavy mnohem výrazněji prezentovaly teoretické koncepty a role kurátora tak posílila.

Pochopitelný zlom přišel se sametovou revolucí. Kurátor se musel začít orientovat v mezinárodní situaci i v podmínkách domácího umění. V 90. letech pak nastala potřeba prezentovat nově vzniklou nejmladší scénu. A právě tomuto se Ševčíkovi věnovali – není totiž složité uspořádat monografickou, historickou, encyklopedickou výstavu, ale podstatou kurátorské práce je „výstava jako neverbální představení určitého postoje k umění“<sup>58</sup> – na jedné straně prováděli jakési představení české scény, protože většina vystavovaných děl ještě neprošla žádnými síty kritiky, a na straně druhé hledali nové interpretační souvislosti. „Jednotlivosti a jejich zdánlivě nespojitelná rozdílnost přitom musely ztratit svou autonomii, stejně jako muselo ustoupit autorství a uctívané fetiše autentických hodnot ve prospěch ‚nadhodnoty‘ vznikající z jejich vztahů.“<sup>59</sup> Pro otevřený kontext v duchu „kontext důležitější než jednotlivé dílo“, který se objevil již v 80. letech, byla velmi důležitá situace, kdy umělecký názor ještě není objektivizovaný a je tak umožněn proces hledání.

Co se současné situace týká, jsou Ševčíkovi přesvědčeni, že model výstav, které se snaží obsáhnout plně celek, je již neudržitelný a to z důvodu nemožnosti zaznamenat trvalejší stav věcí v našich globálních podmínkách. „Kurátor stejně jako umělec ustupuje. Jeho práce je tolerována jako krátkodobý dotyk v permanentní proměně.“<sup>60</sup>

### *Martina Pachmanová*

Podle Martiny Pachmanové (\*1970) se proměňuje role kurátora díky revizi tradičních metod dějepisu umění, vzniku nových, výsostně interdisciplinárních

---

<sup>57</sup> Médium kurátor, s. 219

<sup>58</sup> Médium kurátor, s. 220

<sup>59</sup> Médium kurátor, s. 220

<sup>60</sup> Médium kurátor, s. 220

humanitních oborů (např. vizuální studia), expanzi nových technologií a samozřejmě i díky proměně všednodenní reality společnosti. Navíc se v posledním desetiletí smývají hrance mezi kurátorem, organizátorem, administrátorem, historikem umění, kritikem a umělcem. „Ačkoliv se donedávna vyznával ideál kurátorské práce jako objektivizující (a objektivní) činnosti, je nepochybné, že to, jak kurátor nakládá s uměleckými díly, jak interpretuje jejich obsah a instaluje je v prostoru, jaká témata a problémy považuje za důležité a aktuální a jaké umělce do svých výstav zařazuje (nebo naopak nezařazuje), odráží identitu kurátora (věk, pohlaví, kulturně-společenské zázemí, osobní historii, ale i profesní úspěchy či selhání), individuální preference nebo nějakou kolektivní ideologii (hlášaná antiideologičnost je také ideologické povahy).<sup>61</sup> Je tedy třeba najít ideální rovnováhu mezi snahou o naprostou nezájatost (objektivní pohled „odnikud“ je mýtus) a narcistickým sebezpytováním na druhé straně.

Kurátor je tedy podle Martiny Pachmanové tlumočnickem, který zprostředkovává kontakt mezi uměleckým dílem a veřejností, ke které by měl přistupovat jako k rovnocennému partnerovi. Neznamená to ovšem umění komercializovat a přizpůsobovat ho masovému vkusu, ani naopak věnovat se jen poučenému diváku, který je již „zasvěcen“. Měl by se učit vyložit současnou komplikovanou povahu současného umění co nejširší veřejnosti, což obnáší „uvažovat stejnou měrou o produkci jako o recepci umění“<sup>62</sup>.

„Neméně důležité je také to, že bez porozumění vizuálnímu jazyku současnosti bude čím dál složitější pochopit fungování celé soudobé západní společnosti, v níž hrají právě vizuální obrazy jednu z nejdůležitějších rolí.“<sup>63</sup>

Na předchozích třech (respektive čtyřech) příkladech se nám přiblížily názory třech českých kurátorů na svoji roli kurátora. Můžeme tedy použít jisté zobecnění, že jednou z nejdůležitějších vlastností kurátora je schopnost komunikace s širokou veřejností, které zprostředkovává kontakt s uměním. (Přesvědčení, že dobré umění si cestu k divákovi najde samo, je mýtem, omylem, téměř arogancí vůči divákovi.) Toto zprostředkování je zároveň interpretací – jak se všichni jmenovaní shodli, kurátor by měl nacházet nové

---

<sup>61</sup> Médium kurátor, s. 127

<sup>62</sup> Médium kurátor, s. 128

<sup>63</sup> Médium kurátor, s. 133

souvislosti, které mají schopnost zpětně ovlivnit samo umělecké dílo i autora a tím vlastně vstupuje do pozice spoluautora.

Kurátor není samozřejmě jedinou osobou, se kterou umělec spolupracuje. Situace je poněkud komplexnější, k jejímu přiblížení je ideální se seznámit s kulturním organismem v New Yorku, který popisuje Ludvík Hlaváček v článku *Umělecký kurátor v ČR*<sup>64</sup>: V New Yorku existuje velice rozsáhlá a strukturovaná síť komerčních galerií, stejně tak struktura sběratelů. Ta je rozprostřena od začátečníků, kteří mají možnost nakupovat hodnotná umělecká díla v řádové hodnotě několika desítek nebo stovek dolarů (k tomu jim slouží třeba *Affordable Art Fair*, nebo *Flat Files* brooklynské galerie Pirogi), až po bohaté sběratele, jejichž sbírky následně slouží jako opory velkým muzeím. Zárukou nákupu hodnotného díla je galerista, který musí splňovat podmínky vysoké odbornosti – tu získává těsným kontaktem s živou uměleckou tvorbou, s výstavami velkých i specializovaných galerií a sledováním recentní literatury, tj. výsledků práce kritiků, kurátorů, historiků umění, odborníků z univerzit a vědeckých ústavů. Všechny tyto zmíněné profese jsou etablovanými prvky organismu kulturního těla a nikdo mimo obor, či uvnitř oboru nepochybuje o jejich významu. Právě vzájemná propojenost a vzájemné respektování práce ostatních spolu s dosahováním a udržováním odbornosti vede k uspokojivému stavu kulturního vědomí. A hlavně je prostředím, které nestaví tvorbě do cesty zbytečné překážky.

## ***PROBLÉM NAPROSTÉHO ZŘEKnutí SE AUTORSTVÍ VŮČI DÍLU***

### ***Street art***

K takové situaci dochází ve street art. Pod pojmem street art je zahrnuto mnoho forem vyjádření, které se objevují v ulicích měst po celém světě. Nejde jen o nejznámější graffiti, ale mezi street art počítáme i samolepky (sticker art), plakáty, mozaiky, díla sprejovaná pomocí šablon, 3D předměty a nápisy (z překližky či polystyrenu), občas i světelné instalace a i sociální intervence.

Ve street art můžeme nalézt dvě tendence zacházení s autorstvím. Jedna vychází z vývoje street art, který začal u jednoduchých tagů, které se vyvinuly do

---

<sup>64</sup> <http://www.advojka.cz/archiv/2007/39/umelecky-kurator-v-cr>

graffiti. A protože tagy i graffiti jsou vlastně podpisem, můžeme mluvit o čisté esenci autorství, která souvisí s chápáním své individuality a potřebou zachytit ono „byl jsem tady“. Nutno dodat, že tato potřeba není výsledkem vzestupu individualismu v několika posledních desítkách let, ale kupříkladu v chrámu Hagia Sofia v Istanbulu je do zábradlí na ochozu vyryto jméno v runách – jde jistě o dílo Vikingů, které si v 10. století najal císař jako svoji osobní gardu.

V druhé tendenci se naopak setkáváme s rozpadem autorství, který v tomto směru vidím jednak ve faktu, že některá zobrazení jsou časově nestálá (podnební podmínky, opravy fasád domů, odstraňování, a podobně), tudíž autor zaniká společně s dílem – tato skutečnost je vlastně autorovi známa již předem a autor s ní ve své tvorbě počítá. Zánik díla se tak může stát součástí tvorby, kdy se sleduje osud tvorby – může zaniknout během pár dní, může se objevit posléze na internetu, k dílu mohou přibýt další díla jiných autorů, kdy takto až může vzniknout jakási galerie na ulici<sup>65</sup>, popřípadě dílo složené z několika samostatných děl, tedy jakási koláž.

Další možností v tomto ohledu je skutečnost, že mnohá tato díla jsou neautorská, tedy vědomí, kdo je autor, není důležité nebo se to prostě neví. Pokud se tvůrci ke svým dílům hlásí, pak povětšinou skrze nějaké jiné médium, ať je to internet nebo video, televize či rozhlas. Ale samo dílo bývá i vlastní značkou, jakýmsi podpisem – tedy po městě se objevuje stejné zobrazení (příkladem mrkev) a tedy je pravděpodobné, že se jedná o jednoho autora. I když je pár osobností z oblasti street art známo (Point, Guma guar), většina autorů je však neznámá. Ale taková je povaha street art již ze své podstaty – z velké míry jde o politické a protikonzumní sdělení, které využívá veřejný prostor. Reaguje tak na stávající komunikační kanály, na danou situaci, přidává se k existujícím kulturním vrstvám města. Na základě různých útoků ze strany vlastní komunity můžeme říci, že přinejmenším část publika i autorů spojuje street art se „svobodným vyjadřováním jednotlivce, které je v opozici vůči kontrolovanému prostředí klasických médií“<sup>66</sup>.

Zároveň musíme vzít v potaz dnešní technické možnosti – není obtížné si pořídit samolepky, ani okopírovat styl, který se nám líbí a dále jej rozšiřovat.

---

<sup>65</sup> Dobrým příkladem takové galerie může být například pražský Újezd, kdy u lanovky se na jedné zdi postupně objevují nová a nová díla.

<sup>66</sup> Street art, s. 12

V tomto momentě, kdy skutečně autora neznáme, se zcela stírá hranice mezi autorem a divákem – divák sám a dobrovolně šíří ideu autora. Samozřejmě že může dojít k posunu významu, ale také nemusí. Se zřeknutím se autorství přichází umocnění náhledu na umělecké dílo jako na prostor pro ukládání informací.

Autor se svého autorství může zbavit dobrovolně, tak ale i nedobrovolně. Nedobrovolné je vlastně odvrácenou stranou parafráze a subverze, k dobrovolnému může mít autor politické, bezpečnostní důvody, nebo to prostě udělá kvůli svému přesvědčení. Příkladem, kdy se umělci zřekli autorství vůči svému dílu (a které vyšlo najevo nedobrovolně), je projekt Zdeňka Porcala a Lukáše Hájka s názvem *Viděli jste někdy bombu?* (2004). Ten navazuje na samostatný projekt Lukáše Hájka, který přelepoval etikety zboží v supermarketech samolepkami se symboly bomb a výbuchů. V onom následujícím společném projektu pak umístili v centru Brna předměty (3D stickerky) označené žlutými nálepkami s velkým nápisem „EXPLOSIVE“ a s malým nápisem „toto není bomba“. Chtěli zjistit, jak je společnost citlivá na předměty s takovými nápisy. Nikdo tedy neměl vědět, že jde o umělecké dílo, s projektem bylo seznámeno jen několik přátel. Dlouho nikdo na předměty nereagoval, až jeden člověk zavolał policii, protože se chtěl ujistit, o co jde. Ovšem strážník si s tím nevěděl rady, tak byl přivolán specialista se psem, který podle reakce psa usoudil, že předměty jsou nebezpečné. Následně byl zavolán brněnský pyrotechnik, který s tím taky nevěděl rady, takže nakonec musela přijet dokonce speciální zásahová jednotka z Olomouce. Právě vzhledem k neočekávanému policejnímu zásahu (jehož šíře se dopředu nedala očekávat) se museli autoři ke svému dílu přihlásit.

Zajímavým případem postoje k autorství je projekt *Creative Commons* (CC)<sup>67</sup>, který se inspiroval publikací Lawrence Lessiga Svobodná kultura. Jde o soubor veřejných licencí, o světové hnutí za alternativní autorská práva, které vzniklo v roce 2002 jako reakce na výskyt fenoménu zcizení, přisvojení jiného díla a jeho manipulaci. Je těžké v současném světě, který je charakterizován kyberkulturou a tím i směnou informací, tvořit bez využití těchto možností.

---

<sup>67</sup> [www.creativecommons.cz](http://www.creativecommons.cz)

Proto vzniká Creative Commons, který je ovšem v souladu s autorským zákonem – umožňuje tak legalizaci některých způsobů použití cizího díla. Rozšiřuje práva jak autora, tak uživatele. Z „all rights reserved“ vzniká „some rights reserved“. Jako první k použití CC nás určitě napadne archivace textových a softwarových děl, oblast hudby, oblast vzdělávání, studia, vědeckých výzkumů (na české verzi licence CC spolupracovala Národní knihovna ČR), ale lze je využít i pro svět umění. S postupným pronikáním zákona do všech sfér lidské činnosti, včetně umělecké tvorby a internetu si lze snadno představit, že každý, kdo bude chtít tvořit a neporušovat zákon, bude muset být zapojen do řetězce Creative Commons. Většina jejich licencí totiž předpokládá, že pokud je použito dílo pod licencí CC, výsledek se bude také nacházet pod licencí CC.

František Zachoval ve svém článku *Otevřený, nebo svobodný?* porovnává licence CC s myšlenkovými proudy open society a open source, se kterými se nyní krátce seznámíme: tento nápad představil v polovině 80. let programátor Richard Stallman, který nejdříve zformuloval teorii free software, na jejímž základě pokračoval v projektu GNU, ve kterém mu šlo o vyvinutí operačního systému se svobodnou licencí. Vše posléze zastřešila nadace Free Software Foundation, která podporovala vývoj takového svobodného softwaru, který má přístupný zdrojový kód a uživatelé mají právo jej modifikovat i distribuovat.

Problém s licencemi CC vidí autor článku v jejich nenápadné a postupné rozpínavosti (v poslední době tyto licence obsadily Wikipedii). F. Zachoval poukazuje na fakt, že výchozí publikace pro CC *Svobodná kultura* je prošpikována historizujícími prvky. Historicismus je podle knihy *The Open Society and Its Enemies (Otevřená společnost a její nepřátelé z roku 1945)* Karla Raimunda Poppera, klíčové postavy otevřených systémů, hlavním teoretickým předpokladem pro zrod většiny forem autoritářství a totalitarismu. Sám pak vymezuje vlastní modely otevřených společností – ty jsou založeny na vazbách lidí a jejich schopnostech přirozené regulace, reflexe a otevřeného proměňování norem. Nemůžeme samozřejmě pokládat CC za předlohu totalitního systému, ale jistá expanzivnost je patrná. Jak to komentuje F. Zachoval: „Licence (CC) mají v právní rovině urputnou snahu normalizovat národní specifika a globálně šířit svobodu. Naproti tomu filosofie Open source/society není tak silně

sešněrována pravidly, není limitující, nemá teritoriální ambice, sami uživatelé vytvářejí reflexi a vyjadřují se k daným normám.“<sup>68</sup>

Díky této povaze mohou obsáhnout myšlenky Open source/society celou společností. Jedinec má v této spolupráci silnější postavení, může více ovlivnit, i když se zapojí jen málo – na tomto základě se tak můžeme setkat s mnohými významnými projekty, mezi všemi můžeme jmenovat stránky Roba McKinnona: TheyWorkForYou.co.nz, jejichž cílem je vrátit lidem zájem o lokální politiku a demokracii tím, že svojí účastí mohou přispět k transparentnosti parlamentu a svými příspěvky podpořit inovaci legislativy.

### *Výměna autorství*

Stejně jako někteří DJ's a některé velké společnosti (např. Coca Cola), tak i někteří tvůrci se stylizují do více autorů, jde tak spíše o vyjádření určitého stylu toho kterého díla, než o pochopení autora jako člověka, živoucí bytosti, jehož dílo prochází celým jeho životem.

### *Lawrence Weiner*

Lawrence Weiner (\*1942), který je jednou z ústředních a zakladatelských postav konceptuálního umění 60. let, sice netvoří anonymně, ale podle jeho deklaráce je jasné, že vůbec nezáleží na tom, kdo dílo vytvoří (a dokonce ani to, jestli dílo vůbec vznikne). Postupně dospěl k rozhodnutí, že jeho poselství je ideálně artikulovatelné jazykem, a proto je jeho dílo nadále již jen jazykovou formulací. Může a nemusí být realizováno. „Důležitý je pouze výrobní postup, nikoli místo, kde se dílo zhmotní, ani totožnost toho, kdo dílo realizuje.“<sup>69</sup> V roce 1968 formuloval svoji slavnou Declaration of Intent:

1. The artist may construct the piece (Umělec může dílo realizovat)
2. The piece may be fabricated (Dílo může být vytvořeno, tj. někým jiným)
3. The piece need not be built (Dílo nemusí být vůbec vytvořeno)

Each being equal and consistent with the intent of the artist the decision as to condition rests with the receiver upon the occasion of receivership.<sup>70</sup> (Všechny možnosti jsou rovnocenné a odpovídají záměru umělce.)

Touto deklarácí tak Weiner charakterizoval změnu postoje umělce.

---

<sup>68</sup> Zachoval, Otevřený, nebo svobodný? Creative Commons znovu útočí, s. 13

<sup>69</sup> Bourriaud, Postprodukce, s. 086

<sup>70</sup> [http://en.wikipedia.org/wiki/Lawrence\\_Weiner](http://en.wikipedia.org/wiki/Lawrence_Weiner)



## SHRNUTÍ

### *Tvořivost*

Role umění je stále relevantní – lze tedy vyvrátit tvrzení Hegela o zániku umění – je stále důležité a stále má vypovídací hodnotu o pravdě, ovšem ji vyjadřuje svými vlastními prostředky, které zase nejdou použít třeba ve filosofii (abychom poukázali na Hegelovu argumentaci) – jde o důležitost znakových systémů. A právě skrze tvorbu si tuto důležitost můžeme uvědomit – samozřejmě je třeba rozlišit několik stupňů nebo kvalit tvořivosti, kdy na jedné straně máme tvořivost osobní, která nepřekročí rámec jednotlivce – taková by se mohla nazvat arteterapií. Dalším je tvorba, která jedince posune dál, díky které člověk pochopí nějaké nové souvislosti, ukáže mu nové možnosti znakových systémů – a zde bychom mohli rozdělit na dvě ekvivalentní části – tvorba, ve které vystupuje autor jako dominantní postava a divák v podstatě pasivním způsobem přebírá, chápe, poznává nové kvality; druhou možností je aktivní zapojení diváka, kdy určení autora není důležité, naopak je důležitá funkce diváka, který takto dotváří dílo a vědomě se na něm spolupodílí. Tato poslední možnost se podle mého názoru shoduje s vizí M. McLuhanna o návratu ke kmenové společnosti, která funguje na základě integrace a spolupráce.

Rozpad autorství rozhodně neznamená rozpad umění ani tvorby, jen se akcent přesouvá jinam. Na důležitosti tak získává dílo samo, divák i lidé, kteří jsou zapojení do „uměleckého procesu“.

Někteří autoři však dávají divákovi jen zdánlivou příležitost k tvořivosti. Jako příklad mohu uvést instalaci v zahradě u Arsenalu na benátském bienále v roce 2009, kterou vytvořila Miranda July a jmenovala se *Eleven Heavy Things*. Přestože k interakci s uměleckým dílem docházelo, divák byl přesně veden v tom, co má udělat, takže kromě trochy pobavení a příjemné procházky zahradou si z této instalace nemůže nic odnést. Autor si tak mermomocí uchovává svůj statut ‚umělce‘ v elitářském slova smyslu. Divák pro něj není partnerem, ani zdrojem inspirace a nových nápadů, ale někým, koho je třeba vést pouze v určitých mezích. Takového přístupu si můžeme povšimnout i u Jiřího Skály, vítěze ceny Jindřicha Chalupického z roku 2009, který je svolný pouze s takovou interakcí diváka, kterou sám naplánuje. Na druhou stranu bych mohla uvést příklad i mimo vizuální tvorbu – současná mainstreamová kapela Black Eyed Peas prohlašuje, že pokud se posluchačům jejich písničky ne zcela

zamlouvají, ať si je klidně sami zremixují. Stejný přístup má i David Bowie. Příklady z vizuální oblasti jsem již předložila výše.

### *Pluralita*

Bachtin ve své teorii románu upozorňuje na pluralismus a mnohohrstevnatost světa románů Dostojevského, kdy jsou jednotlivé etapy chápány nikoliv jako postupné, ale jako jevy, které existují současně. Často se tento princip přirovnává hudební metaforou k polyfonii. Takový román je podle Bachtina dialogický. Stejný princip polyfonie tak využívá i současné umění, které cituje bez uvedení autora, parafrázuje, odkazuje na minulé i současné – v takové povaze je nutno vidět pluralitu hlasů. Pluralita se totiž stala významným prvkem současného umění a života vůbec. Stalo se tak rozpadem velkých ideových staveb 18. a 19. století (neboli také rozpadem metanarací), díky kterým se dějiny lidstva mohly vyprávět jako jednotný proces. V pluralitě, „v tomto ohnisku mnohosti se spojují postmoderní zkušenosti nejrůznějších společenských sektorů, od umění přes ekonomii až k filozofii a politice“<sup>71</sup>

V této souvislosti by právě mohl být problém přístupu veřejnosti k současnému umění v České republice. Pluralitní povaze současného umění neodpovídá lineární pojetí dějin umění. Tyto výše představené tendence jsou do velké míry stále výtvarným pedagogům (obzvláště na nižších úrovních školství) neznámé či se s nimi ještě zcela neseznámili, popřípadě je odmítli, a tak teoretický výklad se stále opírá o lineární pojetí dějin umění, stále se můžeme setkat s psychologizujícím výkladem, proti kterému vystoupili už ruští formalisté. Stejně jako si postěžoval Boris Ejchenbaum v článku Teorie „formální metody“, že za jeho studentských let se literární historie omezovala na životopisné a psychologické zkoumání jednotlivých spisovatelů a samotná literatura se tak vlastně ztrácela, tak stejně se nám vytratí nejen výtvarné umění ve stejných postupech výkladu dějin umění. Přestože by se mohlo zdát, že současná situace je již jiná, tak bohužel musím konstatovat, že na základě vlastní zkušenosti z vedení workshopu pro učitele výtvarné výchovy na 13. Přehlídce výtvarných projektů pro děti a mládež v Písku roku 2010, se ještě stále dost vyučujících odvolává na institucionální jistoty (tisková zpráva kurátora, obecná, tedy osvědčená uplynutím mnoha času, interpretace díla) a bojí se

---

<sup>71</sup> Liessmann, Filozofie moderního umění, s. 174

zapojit vlastní kreativitu, vlastní vědění, vlastní zkušenost. Rozhodně netvrdím, že situace je beznadějná (přeci jen šlo o velmi malý vzorek asi 40 lidí). Přitom jak jsem již několikrát zmínila, interpretace díla není nikdy hotová: „Používat nějaký předmět se rovná interpretovat jej.“<sup>72</sup>

A také svůj podíl na této situaci jistě nese stav kulturního organismu u nás, který popisuje Martina Pachmanová: podle ní je potíž v tom, že spousta kurátorů jsou autodidakti, značná část vůbec nemyslí na diváka a také že české noviny na začátku 90. let zrušily pozici výtvarného redaktora, takže čtenáři se sice dozvídají o novinkách z oblasti filmu, literatury a hudby, ale přehled o výtvarné scéně v podstatě získávají jen nárazově. Ovšem situace se postupně zlepšuje – vysoké školy zavádějí studijní obory zabývající se kurátorstvím a i samotné instituce nabízejí edukační programy pro širokou veřejnost od dětí po lidi třetího věku. (Sama Pachmanová vyzdvihuje například doprovodný program galerie Rudolfinum.)

Je nutné si uvědomit, že novými postupy se umění rozhodně nevzdaluje každodennímu životu, ale vlastně jen odráží realitu našich životů. Stejně jako umělci, kteří ve svých projektech využívají postup parafráze a kteří si musejí tak vybrat z nepřeberného množství existujících kulturních předmětů a najít za jejich pomoci nějakou cestu, nějaký smysl, tak postupuje každý z nás každý den – potřeba si vybrat z množství informací, možností, nabídek. To vše samozřejmě také souvisí s výše zmíněným pluralitním charakterem naší doby. Bourriaud používá pro ty, kteří takto hledají cesty napříč kulturou (DJ's, internetoví surfaři, umělci postprodukce), pojem „sémionauté“<sup>73</sup>. Tito lidé produkují originální cesty světem znaků. Pokud si připomene výše citovaná slova Dominique Gonzales-Foerster o předpokladu rovnocenného vztahu mezi umělcem a divákem, tak si můžeme všimnout zřetelného posunu od tvrzení K. P. Liessmanna, který odsuzoval delegování kreativity na kohokoliv, (toto privilegium podle něj mají jen umělci obdaření talentem) k zdůrazňování aktivního přístupu k životu, který samozřejmě zahrnuje i tvorbu, kreativitu. A jak vidíme, v současném světě se kreativita téměř stává nezbytností, obzvláště

---

<sup>72</sup> Bourriaud, Postprodukce, s. 014

<sup>73</sup> Bourriaud, Postprodukce, s. 009

pro ty, kteří chtějí žít aktivním životem, tedy pro ty, kteří si aktivně hledají vlastní cestu.

Spousta závěrečných tezí, ke kterým jsem došla (důležitost aktivního zapojení diváka, umění jako prostředek lepší orientace v běžném životě), stejně tak některé předpoklady (vývojové fáze jednotlivých uměleckých směrů a stylů a s tím související vyčerpanost některých uměleckých prostředků) jsem čerpala z myšlenek hnutí Biennale2013, které se zabývá analýzou a kritikou současného umění. Je založeno na dobrovolné spolupráci (v současné době převážně studentů) a nabízí platformu pro další projekty těch, kteří se s jeho myšlenkami ztotožní.

## ZÁVĚR

Ve své práci jsem se pokusila o výklad rozpadu autorství v současné vizuální tvorbě. Nejdříve jsem tedy popsala situaci, ze které ve svém popisu vycházím – tedy situaci umělců moderny.

V první části své práce jsem odkázala na filosofy, kteří nejdříve přispěli k upevnění pozice autora jako individua a k autonomii umění, a následně jsem postoupila na časové ose a snažila se zachytit rozpad autorství na teoretické rovině, kdy jsem poukázala na autory, kteří se zabývali otázkou autorství a jeho zániku.

V druhé části jsem ukázala jednotlivé linie rozpadu autorství na příkladech ze současné (nejen) vizuální tvorby, popř. z tvorby druhé poloviny 20. století.

V konečném shrnutí se mi, doufám, povedlo ukázat, že rozpad autorství neznamena rozpad umění, vyprázdňení jeho obsahů, rozpad srozumitelnosti pro diváka, odloučení od reálného života. Právě naopak – chtěla jsem ukázat, že jak se mění doba, je nutné, aby se měnilo i umění, autor i divák. Jedině tak zůstává umění živé a potřebné. Navíc kladení důrazu na kreativitu u každého může přispět k aktivnějšímu přístupu k životu.

## Seznam literatury:

Barthes Roland, *Smrt autora*, in Aluze. Revue pro literaturu, filozofii a jiné, 3/2006

Benjamin Walter, *Dílo a jeho zdroj*, Odeon, 1979

Bourriaud Nicolas, *Postprodukce*, Tranzit, 2004

Burke Peter, *Italská renesance. Kultura a společnost v Itálii*, Praha, Mladá fronta, 1996

Burke Seán, *The Death and Return of the Author. Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*, Edinburgh University Press, 2004

Foucault Michel, *Diskurz, autor, genealogie*, Nakladatelství Svoboda, Praha, 1994

Chalupecký Jindřich, *Úděl umělce, Duchampovské meditace*, Praha: Torst, 1998

Kant Immanuel, *Kritika soudnosti*, Odeon, Praha, 1975

Kesner Ladislav, *Vizuální teorie. Současné anglo-americké myšlení o výtvarných dílech*, H&H, 2005

Lamač Miroslav, *Myšlenky moderních malířů /Od Cézanna po Dalího/*, Odeon, Praha 1989

Liessmann Konrad Paul, *Filozofie moderního umění*, Votobia, 2000

Marcelli Miroslav, *Problém autora*, in *Estetika na křižovatce humanitních disciplín*, Univerzita Karlova – nakladatelství Karolinum, Praha, 1997

McLuhan Marshall, *Člověk, média a elektronická kultura*, Jota, Brno, 2000

*Médium kurátor. Role kurátora v současném českém umění*, ed. David Korecký, Agite/Fra ve spolupráci s VŠUP, 2006/9

Mukařovský Jan, *Studie [I]*, Brno: Host, 2007

*Street art Praha*, koncepce knihy István Lékó, Richard Cortés ; texty Tomáš Pospiszyl, István Lékó, Praha: Arbor vitae, 2007

Časopisy:

Bučilová Lenka, Zorka a Jan Ságlovi, in *Art+Antiques*, 05/2010

Lundiaková Hana, První výročí značky CC. Svobodná kultura v galerijním pojetí, in *A2*, 10/2010

Zachoval František, Otevřený, nebo svobodný? Creative Commons znovu útočí, in *A2*, 10/2010

Hlaváček Ludvík, Umělecký kurátor v ČR, in *A2*, 39/07

Bakalářská práce:

Galová Ružena, *Subverze v umění*, vedoucí práce: Mgr. Aleš Svoboda, Praha 2008

**Webové odkazy:**

<http://www.neoaztlan.com/issue-six/art/angela-bulloch>

[http://findarticles.com/p/articles/mi\\_m0268/is\\_3\\_42/ai\\_110913975/pg\\_3/?tag=content;coll](http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_3_42/ai_110913975/pg_3/?tag=content;coll)

[http://www.mak.at/mysql/ausstellungen\\_show\\_page.php?a\\_id=530&lang=en](http://www.mak.at/mysql/ausstellungen_show_page.php?a_id=530&lang=en)

[www.artlist.cz](http://www.artlist.cz)

<http://noneviem.blogspot.com/2007/02/slovak-fine-art-in-second-half-of-20th.html>

[www.petr-kvicala.com](http://www.petr-kvicala.com)

[www.advojka.cz](http://www.advojka.cz)

<http://casopis.eduart.cz/kategorie.asp?idk=136>

[www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org)