

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

Centrum audiovizuálních studií

Audiovizuální studia

DIPLOMOVÁ PRÁCE

ODMÍTNUTÍ V UMĚNÍ

Případové studie vymanění se ze světa umění a jejich kontext

BcA. František Fekete

Vedoucí práce : MA Hana Janečková Pgcert.

Oponent práce : Mgr. Tereza Stejskalová, PhD.

Datum obhajoby : 24.9.2020

Přidělovaný akademický titul : MgA.

Praha, 2020

ACADEMY OF PERFORMING ARTS

FILM AND TV FACULTY

Center for Audiovisual Studies

Audiovisual studies

DIPLOMA THESIS

REFUSAL IN ART

Case studies of a drop-out from the art world and their context

BcA. František Fekete

Supervisor of the thesis : MA Hana Janečková Pgcert.

Opponent of the thesis : Mgr. Tereza Stejskalová, PhD.

Date of the defence : 24.9.2020

Assigned academic degree : MgA.

Prague, 2020

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

Odmítnutí v umění
Případové studie vymanění se ze světa umění a jejich kontext

vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne.....

.....
podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Abstrakt:

Odmítnutí v umění: Případové studie vymanění se ze světa umění a jejich kontext se zabývá dílem Tehchinga Hsieha a Lee Lozano. Na jejich příkladech analyzuje akty vymanění se ze světa umění, které byly tímto autorem a autorkou označeny jako umělecké dílo. Analýza těchto děl mapuje jak osobní a umělecký kontext vzniku díla, tak jejich umělecko-historický kontext.

Výsledky této analýzy potom ústí v komparaci obou tvůrčích přístupů a východisek a následně tuto komparaci dává do vztahu k teoretickému rámci vymezeném především institucionální teorií umění a teorií konce umění. Práce skrze analýzu vybraných děl ukazuje jejich hraniční charakter a to z hlediska dematerializace a subjektivizace umění a navrhuje hypotetický model těchto děl jako bodů zlomu ve vztahu k teorii konce umění. Skrze tuto hypotézu se potom problematizuje pojem instituce umění a světa umění a vede k úvahám o jejich nových možných rozšířených interpretacích. Výsledek práce je tak návrh vybraných děl jako určitých bodů zlomu pro možnost změny chápání pojmu instituce umění, jeho hranic a relevanci těchto děl pro umění současné.

Abstract:

Refusal in Art: Case studies of a drop-out from the art world and their context addresses the work of Tehching Hsieh and Lee Lozano. On their examples an act of drop-out from the art world is being analyzed as an art piece, thus described by their authors. The analysis maps personal and artistic context of its development and also their art-historian context.

Results of this analysis then lead to a comparison of both artistic approaches and their foundations and subsequently puts this comparison to a relation to theoretical framework here delimited by the institutional theory of art and the theory of the end of an art. The work also shows a radical character of the art pieces from the point of a dematerialization and a subjectivization of art and proposes a hypothetical model of these pieces as points of rupture in a relation to a theory of the end of art. Through this hypothesis the concept of institution of art and the art world is being problematized and thus leads to its new possible widened interpretations. The result of the work is thus a proposal of the chosen art pieces as crucial for a possibility to change an understanding of the term of an art institution, its boundaries and a relevance for the contemporary art in presence.

Obsah:

1. Úvod.....	1
2. Svět umění.....	3
3. Odcházení ze světa umění a jeho kontext.....	5
4. Případové studie - Tehching Hsieh a Lee Lozano.....	10
4.1 Tehching Hsieh.....	11
4.2. Lee Lozano.....	17
5. Hsieh a Lozano - vně či uvnitř?.....	24
6. Hsieh a Lozano jako body zlomu.....	28
7. Hsieh, Lozano a konec umění.....	32
8. Hsieh a Lozano jako fetiše současnosti.....	35
9. Závěr - osobní transformace s Hsiehem a Lozano.....	38
Seznam citací.....	40

1. Úvod

Tento text se zabývá uměleckými gesty vymanění se ze světa institucionálního umění. Tímto chci uvažovat o pojmu uměleckého díla ve vztahu k jeho instituci, tedy síti vztahů a zvyklostí mezi aktéry a objekty takové sítě, kde toto dílo vzniká. Chci analyzovat tyto gesta a okolnosti jejich vzniku spolu se snahou ukotvit je v umělecko-historickém kontextu a zároveň posoudit jejich relevanci v uměním současném. Vycházím z uměleckých děl, která mi připadají v mnoha ohledech signifikantní pro tyto otázky a to zejména svou radikalitou a neústupností spolu s dematerializovanou a subjektivizovanou podobou. Tehching Hsieh a Lee Lozano, jejichž pracemi se budu zabývat, mě inspirují a fascinují a nutí mě tyto otázky si klást.

K tématu mě přivedly vlastní otázky po smyslu a podobách uměleckého díla a snaha porozumět umělcům a umělkyním, kteří se rozhodli skrze svá umělecká díla hranice instituce umění různými způsoby překročit. Tato práce je tedy o dvou případových studiích umělce a umělkyně, kteří různými způsoby unikají nebo rezignují na specifickou podobu instituce umění a její mechanismy, ale zároveň jsou tyto gesta rámcovány ideou uměleckého díla. Dále uvidíme, že podmínky jejich vzniku jsou komplikované a je třeba je analyzovat z vícero úhlů, abychom jim mohli správně porozumět. Jedním z důležitých úvodních poznatků je zejména to, že umělci a umělkyně, kteří unikají ze světa umění, ale zároveň jsou námětem výstav či studií odehrávajících se v tomto světě, jsou v jistém ohledu neúspěšní, protože jsou zpátky zahrnuty do pole, ze kterého se chtěli vymanit. Jedním z důvodů může být současná fascinace a fetišizace radikálních uměleckých gest, což je další hledisko, kterého se ke konci textu dotknu.

Práce je však zejména postavena na uvažování o práci Tehchinga Hsieha a Lee Lozano a jejich vzájemné komparaci. Tato komparace bude sloužit jako východisko k dalšímu teoretickému uvažování. Charakter uměleckých děl, kterými se zabývám, bude výchozím bodem k ohledávání hranic teorie, jenž se zabývali definicí pojmu uměleckého díla. Vybraná díla však tyto teorii nastolené hranice překračovaly. Tato díla se potom příznačně zabývají hranicí mezi uměleckým dílem a institucí, ve které vzniká a dále mezi uměleckým dílem a životní zkušeností. Na základě analýzy způsobu, jakým vybraná díla překračují hranice pojmu umění vytyčeném teorií se tak budu ptát po kritickém přezkoumání možností tyto definice rozšířit či je zpochybnit.

Je pro mě důležité pochopit nejenom dílčí motivace uměleckých aktů, ale také v jakém vztahu jsou tyto díla k vývoji dějin západního umění, co můžou znamenat

pro jeho historickou kontinuitu, zda-li vůbec nějaká existuje, a jakých významů nabývají v pokračování této linie v současnosti. V této úvaze se budu odvolávat na několik teorií a to zejména na institucionální teorii umění a teorii konce umění a dále budu pracovat se systematizací druhů vymanění se dle Alexandra Kocha a s myšlenkou fetišizace radikálních gest vymanění se v současném umění, kterou rozvádí Tereza Stejskalová. Mým cílem je analyzovat díla Hsieha a Lozano tak, aby se jevíly jako jedny z možných signifikantních předělů od jistého chápání umění k chápání jinému, jako jakési hypotetické body zlomu. Postupně budu ukazovat, jak můžou být práce Lozano a Hsieha chápány jako vrcholy určité vývojové větve západního umění a to té, která umělecké dílo dematerializovala a snažila se smazat hranici mezi ním a subjektivní životní zkušeností.

V závěru tohoto úvodu je třeba přiznat, že moje vlastní fascinace unikáním z uměleckého světa je založena na snad přechodné osobní demotivaci z vlastní práce v tomto poli. Myslím si však, že je důležité správně pochopit gesta vymanění se zejména proto, abychom mohli trpělivě a stále znovu hledat důvody, proč s uměním setrvat.

2. Svět umění

Abychom mohli mluvit o vymanění se z určitého prostoru, musíme nejdříve definovat co tento prostor je, znamená a jak je utvářen vztah mezi ním a uměleckým dílem. K tomu je důležité odvolat se na institucionální teorii umění a zvláště na Arthura C. Danta, George Dickieho a v širším hledisku také Pierra Bourdieau. První zmínění dva teoretici umění se zabývali analytickou teorií umění, tedy snažili se kategoricky definovat co umělecké dílo je a co není. Jejich teorie vznikly v době, kdy už sami umělci dlouho materializovali jejich východiska, tedy odkrývali institucionální povahu umění, jmenujme ku příkladu Marcela Duchampa a jeho ready-mady, dadaismus, situacionisty, či hnutí Fluxus. Ovšem tito teoretici poprvé analyzovali umělecké dílo jako kategorii, která přímo závisí na jeho institucionální povaze. Podle Danta jsou to, co charakterizuje artefakty jako umělecké, nikoliv jeho zjevné, ale nezjevné vlastnosti. Nezjevnými vlastnostmi Danto myslí kontextuální podmínky, ve kterých artefakt vzniká. Artefakt se stává uměleckým dílem, když je mu udělen status umění a tento status umění zase uděluje ten, kdo je aktérem na poli světa umění.¹ Podle George Dickieho je potom definice uměleckého díla taková:

„Umělecké dílo v klasifikačním slova smyslu je (1) artefakt, (2) jehož souboru aspektů byl udělen status kandidáta na hodnocení osobou (či osobami) jednajícím jménem určité společenské instituce (světa umění).“²

Důležité zde je, že artefakt, tedy předmět nebo proces záměrně člověkem vytvořený k určitému účelu vzniká v rámci společenské instituce - ve světě umění. Svět umění můžeme potom charakterizovat jako kulturní pole zvyků, pravidel a vztahů, jejichž znalost a aktivní podíl na jejich proměně činí z osoby aktéra či aktérku takového pole. Podle Pierra Bourdieau je to:

¹ Arthur C. Danto. „Svět umění“. In *Co je umění?: texty angloamerické estetiky 20. století*. Denis Ciporanov - Tomáš Kulka (eds.). Přeložil Tomáš Kulka. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 107. ISBN 978-80-87378-46-5.

² George Dickie. „Co je umění? Institucionální analýza“. In *Co je umění?: texty angloamerické estetiky 20. století*. Denis Ciporanov - Tomáš Kulka (eds.). Přeložil Ota Gál. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 122. ISBN 978-80-87378-46-5.

„...což je prostor, který se řídí vlastními zákony fungování a transformace, jinými slovy jde o strukturu objektivních vztahů mezi pozicemi, které v něm zaujímají jednotlivci či skupiny konkurující si v úsilí o legitimitu“³

Výtvor se stává tedy uměleckým ne proto, že by měl specifické zjevné vlastnosti, ale tím, že je ve vztahu k aktům vytvářeným v uměleckém poli, které jsou jako umělecké daným aktérem označeny. Jde tedy o definici založenou na vztahovosti. Krátce a stručně, uměním může být cokoli, co vznikne za určitých pravidel nastavených institucionálním světem umění. Tyto pravidla se podle Danta nazývají teorií umění.⁴ Tento svět netvoří pouze jeho hmotné instituce jako akademie, či muzea, ale také aktéři a aktérky, kteří se v něm pohybují, tedy umělci a umělkyně, teoretici a teoretičky, muzejní pracovníci atd. Ale také a především je ustáleným souborem tradic, pravidel a vztahů, které se v čase proměňují - je sítí konceptů.

Samozřejmě, že tato institucionální definice uměleckého díla byla mnohokrát zpochybněna a aktuální diskuse je spíše než na analytické otázce *co je uměleckým dílem* postavena na funkcionální definici, tedy *jaká je funkce uměleckého díla*, jakou roli hraje ve společnosti?⁵ Nebudu se však zde zabývat dalšími kritickými reflexemi této teorie. Nemyslím si totiž, že by existovala teorie, která by se mohla vztáhnout ke všem uměleckými dílům. Na vybraných dílech v této práci mě zajímá právě moment zpochybnění institucionální definice uměleckého díla a tedy i institucionální teorie samotné. Důležité proto je, že případové studie, kterými se zde zabývám, tematizují problém vytváření uměleckého díla uvnitř a vně hranice světa umění a proto i přes zjednodušení budu vycházet z teoretického diskurzu, který jsem v této kapitole stručně nastínil skrze Danta, Dickieho a Bourdieau. Tyto teorie jsou pro problematiku vytyčenou v této práci nejvíce relevantní.

³ Pierre Bourdieu. *Pravidla umění. Vznik a struktura literárního pole*. Přeložili Petr Dytrt - Petr Kylvoušek. Brno: Host, 2010, s. 282. ISBN 978-80-7294-364-7

⁴ Arthur C. Danto. „Svět umění“. In *Co je umění?: texty angloamerické estetiky 20. století*. Denis Ciporanov - Tomáš Kulka (eds.) Přeložil Tomáš Kulka. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 107. ISBN 978-80-87378-46-5.

⁵ například David Novitz. „Spory o umění“. In *Co je umění?: texty angloamerické estetiky 20. století*. Denis Ciporanov - Tomáš Kulka (eds.) Přeložili Petr Stojan - Kateřina Sýkorová - Pavel Zahrádka. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 351-375. ISBN 978-80-87378-46-5.

3. Odcházení ze světa umění a jeho kontext

V této kapitole se budu zabývat systematickým uchopením druhů vymanění se z uměleckého pole dle Alexandra Kocha. Jde o ucelenou systematizaci vymanění se z umění charakteristickou aktuálním a revizním pohledem na historické příklady, což je blízké i této práci. Koch se jako teoretik a kurátor zabývá odchody umělců a umělkyní zhruba od roku 2000. Prvním náznakem byla výstava *Gestures of Disappearance* v roce 2002, zabývající se kromě jiného i prací Lee Lozano. Posléze vznikla esej *General Strike - Opting out of Art, a theoretical foundation* sloužící jako základní kámen této problematiky. Koch především poukazuje na nezbytnost detailního zkoumání jednotlivých případů. Pro umění začátku 21. století je totiž kromě jiného typický i zvýšený zájem o radikální pozice umělců 60. a 70. let, jenž byly někdy zapomenutí či opomíjeni. Jak píše Tomáš Pospiszyl, inspirace, reneakce a apropiace jsou mezi současnými umělci a umělkyněmi časté, avšak zároveň upozorňuje na možné riziko dezinterpretace:

„Podobný dialog mezi generacemi může skrývat mnohá nebezpečí a záludnosti. Současný umělec pracuje s historickou dokumentací, většinou v podobě stručného textu a fotografie, jež může mít po letech nejednoznačný význam. Dílo zprostředkované dokumentací se tak rozevírá do spektra možností, které daleko překračují meze původních autorských intencí. ... Utváření osobních postojů, formování komunit, strategie jak podobných cílů dosáhnout, při nejlepší vůli zdokumentovat pomocí černobílých fotografií nejde“⁶

Je proto důležité přesně a co nejlépe zkoumat motivace jednotlivých vymanění se. V některých případech mohly být angažovaným aktem odporu, kritikou mechanismů instituce umění, někdy však spíše souvisely s osobním životem či byly zkrátka jen potřebou vyměnit pole tvůrčí či osobní působnosti. Zejména u Lee Lozano tvoří okolnosti, umělecké i osobní a to, co předcházelo jejímu *Drop Out Piece* velmi komplikovanou síť důvodů a motivací a vyhýbá se jednoznačnosti.

Na začátek je třeba si vyjasnit terminologii. Nejlepší slovo, kterým lze označit to, o čem mluvím je anglické *drop out* - to lze asi nejlépe přeložit jako zanechat něčeho, či něco nedokončit. V tomto ohledu je ale možná vhodnější mluvit o vymanění se. Existují ještě další pojmy jako je bojkot, který označuje podmíněné vymanění se - tedy vymanění se do té doby, dokud se nevyplní podmínky, jenž si

⁶ Tomáš Pospiszyl. *Asociativní dějepis umění: poválečné umění napříč generacemi a médii*. Praha: Tranzit.cz, 2014, s. 125-126. ISBN 978-80-87259-28-3.

s takovým bojkotem aktér či aktérka kladou. Situace *drop out* je to však taková: aktér či aktérka se pohybuje v určitém kulturním poli a následně toto pole záměrně a z vlastního rozhodnutí opustí, aby začala působit v poli jiném. I toto vymanění se samozřejmě může být dočasné. Tuto práci zajímá gesto tohoto vymanění se, které je však označeno aktérem či aktérkou jako umělecké dílo. To vytváří problematickou a paradoxní situaci. Umělci či umělkyně tedy opouštějí umění, nebo se odmítají podílet na mechanismech uměleckého pole, ale zároveň toto své konání označují za umělecké dílo. V obou případech je řada nuancí, kterými se budu dopodrobna věnovat v kapitolách o oněch jednotlivých dílech. Důležitý je však ještě jeden filosofický poznatek. Pokud se mluví o odchodech umělců, mluví se tak o nich často zevnitř uměleckého pole. Je však třeba mít na paměti, že odchod odněkud je vždy příchodem někam jinam a odchod tedy nikdy nemůže být něčím ultimátním, což dobře uvidíme na příkladu Lee Lozano. Jediným možným ultimátním odchodem je smrt.

Dále je zde tedy řeč o takových umělcích či umělkyních, kteří jsou aktéry institucionálního světa umění. Pokud se někdo vymaňuje z uměleckého pole, musí být nutně nejdříve jeho součástí.

Alexander Koch potom rozlišuje tři kategorie umělecké ne-akce.⁷ Jelikož se mi jeví jeho rozdělení užitečné i pro kontext této práce, stručně je zde popíšu. První kategorií nazývá *ostentatious inaction*, ostentativní ne-akce. Jde o ne-akci jako formální gesto záměrné a ostentativní ne-aktivity, či redukce výrazových prostředků, konanou zevnitř uměleckého pole a pro toto pole určenou. Koch zde podotýká zajímavý fakt a tím je ten, že lineární kontinuita západního umění, jak se vyvíjí od úplného začátku moderního umění, tedy romantismu, je kontinuitou postupných redukcí výrazových prostředků.⁸ Progresivita nových trendů a stylů, jenž byla často postavena na opoziční reakci vůči stylu předešlému, byla často subtraktivní. Nejlépe jsou tyto příklady samozřejmě vidět na příkladech avantgardního umění 20. století. Ku příkladu kubisté odečetli ze svých maleb důraz na barevnost a realismus, futuristé chtěli válkou a bombami odečíst z povrchu země muzea minulosti a tradice obecně, konceptuální umělci reagovali na předcházející vývoj odečtením materiálu - dematerializací. Významné konkrétní příklady jsou skladba *4'33"* (1952) od Johna Cage, *Cut Piece* (1964) Yoko Ono, nebo třeba známé dílo Roberta Rauschenberga, jenž spočívalo ve

⁷ Alexander Koch. *General Strike. Opting out of Art* [Online]. 2011, s. 9-10 [cit. 11.8.2020]. Dostupné z: https://www.academia.edu/16395890/GENERAL_STRIKE_OPTING_OUT_OF_ART_A_THEORETICAL_FOUNDATION_GRUNDLAGEN_ZU_THEORIE_UND_GESCHICHTE_DES_KUNSTAUSSTIEGS_2011

⁸ tamtéž

vygumování kresby Willema de Kooniga *Erased De Koonig Drawing* (1953).

Takových příkladů bychom našli mnoho a je to samozřejmě zjednodušující pohled. Nové trendy a styly totiž vždy kromě odečtení starého také něco přičetly i když spíše na poli přemýšlení o hranicích uměleckého díla, než co se týče výrazových prostředků.

Avšak podle Kocha jsou zásadní díla moderního umění vždy vyrazem opominutí jistého aspektu produkce. Umělci a umělkyně se vymezovali vůči společenským požadavkům, které na ně byly kladeny. Tento proces můžeme nazvat právě autonomizací umění, tedy procesem, kdy se umělecké dílo vymaňuje ze společenské užitečnosti.⁹ Autonomie umění dále ústí v jeho subjektivizaci, tedy proces, kdy se umělecké dílo definuje skrze subjektivní zkušenost.

Dalším z přidružených procesů je potom dematerializace uměleckého díla, postupná redukce formálních prostředků pomocí kterých artefakt vzniká. Uvidíme však postupně, že právě odečtení, dematerializace a subjektivizace jsou klíčovými pojmy v tomto rozboru díla Lozano a Hsieha. Co je však důležité na tomto ostentativním typu ne-akce je, že jejím naplněním vždy vzniká další artefakt určený k tomu, aby se tak chápal, vystavoval či prodával. Vymanění se z požadavků se pořád odehrává na pozadí očekávání. Forma je zde naplněna prázdnotou, ale zůstává na místě.

Druhou formou ne-akce je podle Kocha komunikativní ne-akce. Je to příklad ne-akce, která není rámována jako umělecký akt a nevznikají při ní další vedlejší artefakty. Zároveň se ale jedná o ne-akci významnou, tedy takovou, u níž vzniká nějaká přidaná hodnota komunikována směrem dovnitř světa umění. Ku příkladu Duchampovo zdánlivé mlčení a vzdání se tvorby bylo námětem diskuzí, mluvilo se o tom, proč mlčí, proč netvoří. Jeho samotné mlčení a rezignace na tvorbu se tedy zpětně zařazovalo do fungování uměleckého pole a bylo jeho součástí. Komunikativní ne-akce znamená přestat dělat umění a odmlčet se, ale tímto mlčením se zároveň ustanovit v síti vztahů světa umění.

„displace the plane of artistic action from aesthetic practice toward participation in the social construction of the field of art and the communication circulating within it. Whereas ostentatious artistic inaction often negotiates conceptions of the work and the concrete institutional apparatuses that sustain them, communicative inaction directs attention primarily to how the role of the artist is imagined and addresses the social conditions that frame an existence in the field

⁹ Peter Bürger. *Teorie avantgardy: Stárnutí moderny : stati o výtvarném umění*. Přeložili Tomáš Dimter - Václav Magid - Martin Pokorný. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, Vědecko-výzkumné pracoviště, 2015, s. 93. ISBN 978-80-87108-59-8.

of art. The failure to perform an artistic act pursues communicative and sometimes critical intentions. It makes itself known, aiming to generate reflective and discursive effects within a scene."¹⁰

Radikální ne-akce je potom posledním typem. Jde o radikální vystoupení z uměleckého pole, vymanění se z jeho struktur a vzdání se nároku na komunikaci takového gesta zpětně do těchto struktur. Koch mluví o komunikativní ne-akci jako o podobě reformních snah, tedy jako o typu bojkotu, kdežto o radikální ne-akce jako rezignaci na změnu podmínek zevnitř systému. Podle něj je příznačné, že taková radikální vystoupení se objevují právě v 60. a 70. letech, kdy se intelektuální levice většinou posouvá z reformistických snah k radikální akci.¹¹ Uvidíme, že s tím související společensko-historický kontext druhé poloviny 60. let bude důležitý i pro správnou kontextualizaci práce Lozano.

Koch také problematizuje nakládání s pozůstalostí umělců či umělkyň, kteří se vymanili. Je spolu s vystoupením člověka mimo struktury nutné také vymanit z oběhu jeho umělecká díla, rozhovory atd.? To zdaleka není možné. Umělcovo či umělčino dílo a její odkaz tak vždy dále žijou. Myslíme si tedy, že radikální ne-akce je v podstatě nemožná. Vždycky něco zůstává, ať je osoba umělce či umělkyně ztracena v nenávratnu či jiném poli působnosti. A navíc, jak píše Susan Sontag, odmlčení se, nebo ne-akce a to i ta radikální, má vždycky přidanou komunikativní hodnotu, která dokonce může zpětně legitimizovat a institucionalizovat i předešlé dílo. Příběhy umělců a umělkyň, kteří se vymanili známe právě proto, že byli zpětně zasazeni do kontextu světa umění. Tak tomu je u Lozano i Hsieha:

„But the choice of permanent silence doesn't negate their work. On the contrary, it imparts retroactively an added power and authority to what was broken off — disavowal of the work becoming a new source of its validity, a certificate of unchallengeable seriousness.“¹²

¹⁰ Alexander Koch. *General Strike. Opting out of Art* [Online]. 2011, s. 9-10 [cit. 11.8.2020]. Dostupné z: https://www.academia.edu/16395890/GENERAL_STRIKE_OPTING_OUT_OF_ART_A_THEORETICAL_FOUNDATION_GRUNDLAGEN_ZU_THEORIE_UND_GESCHICHTE_DES_KUNSTAUSSTIEGS_2011

¹¹ tamtéž

¹² Susan Sontag. „Aesthetics of Silence“. In Sontag, Susan. *Essays of the 1960s & 70s: Styles of Radical Will*. New York: The Library of America, 2013 [1. vyd. 1966], s. 294 . ISBN 978-1-59853-255-5

Koch dále rozlišuje mezi progresivním a regresivním vymaněním se. Jako progresivní *drop out* jmenuje Charlotte Posenenske.¹³ Ta slibnou sochařskou kariéru vyměnila za dráhu sociologické výzkumnice z důvodu ztráty přesvědčení, že umění může přispět k vyrovnání sociálních nerovností.¹⁴ Progresivní vymanění se tak znamená přesun autorských ambicí, které byly objeveny či zkoumány v uměleckém poli, do pole jiného, vhodnějšího pro takové ambice. Jsou různé druhy poznání, různé cíle angažovanosti, různé formy komunikace. Proč by umělec nebo umělkyně nemohli zjistit že jejich předpoklady nesouzní s principy poznání, jímž se zprvu oddaly? Nemožnost přechodu může být imperativem jen v případě, že považujeme jistou formu poznání za absolutní, tu která vyřeší „pravdu“ a učiní nároky na poznání jiného typu zbytečnými.

V kontrastu k progresivnímu je zde regresivní. Za takový odchod ze scény označuje Koch ten Lee Lozano. Její odmítání světa umění jí přivedlo k složitým finančním i osobním problémům. Na druhou stranu je Lozano život po odchodu regresivní, jen pokud se na něj díváme měřítkem produktivity. Sama Lozano rozvíjela svou vizi ne-pracovní imaginace. Byla Lozano šťastná jako člověk, který se vymanil ze struktur, které svým dílem zpochybnila? Na to už zřejmě nikdo nedá přesnou odpověď. Kochovo rozdělení na progresivní a regresivní je tak nesprávně zjednodušující, neboť neexistuje jediný správný úhel pohledu, jakým se lze dívat na progres nebo regres lidských činností.

Je důležité také připomenout, že tyto vymanění zdaleka neprobíhají jako náhlé a okamžité zlomy. Jak uvidíme především na příkladu Lozano, jedná se spíše o přechody s postupnými fázemi.

Do které z těchto kategorií potom lze zařadit dílo Lozano a Hsieha a lze jejich činy vůbec zjednodušit natolik, aby podléhaly takové kategorizaci?

¹³ Alexander Koch. *General Strike. Opting out of Art* [Online]. 2011, s 9-10 [cit. 11.8.2020]. Dostupné z: https://www.academia.edu/16395890/GENERAL_STRIKE_OPTING_OUT_OF_ART_A_THEORETICAL_FOUNDATION_GRUNDLAGEN_ZU_THEORIE_UND_GESCHICHTE_DES_KUNSTAUSSTIEGS_2011

¹⁴ Martin Herbert. *Tell them I said no*. Berlin: Sternberg Press, 2016, s.47. ISBN 9783956792007.

4. Případové studie - Tehching Hsieh a Lee Lozano

Je nutností zkoumat specifické podmínky vzniku dvou děl, které slouží jako východiska k dalšímu uvažování v této práci. Je však ještě více důležité pokusit se popsat, z jakých důvodů mě tyto dvě díla zajímají a proč jsem si je vybral. Dílo Tehchinga Hsieha a Lee Lozano mě zaujalo z několika důvodů. Zaprvé svojí nesmlouvavostí a zarputilostí co se týče naplňování svých cílů a zadruhé hraničními aspekty, jimiž se vyznačují. To jest zaprvé v jejich radikální dematerializaci, tedy redukcí formálních výrazových prostředků. A zadruhé v jejich subjektivizaci, tedy přiblížení se, či dokonce splynutí se subjektivní životní zkušeností, která není mimo subjektivní vědomí dále komunikována. To, co začlo autonomií umění, tedy vymanění uměleckého díla z jasně definovaných společenských funkcí (náboženská, politická), pokračuje ke snaze ke smazání chápání uměleckého díla jako výtvoru nebo specifické činnosti, která byla předváděna divákovi a posouvá se k možnostem jeho chápání jako subjektivní zkušenosti bez nutnosti ji vyjádřit. S tím samozřejmě souvisí i dematerializace uměleckého díla. Jestliže je samotná subjektivní zkušenost uměleckým dílem, není potřeba jí uzavírat do formy, nemusíme jí komunikovat. Takové chápání uměleckého díla je značně radikální a neobvyklé, avšak právě takový charakter díla Lozano a Hsieh různými způsoby naplňovali. Obě díla, kterými se budu zabývat, se přiblížila životu natolik, že jsou od něj skoro nerozeznatelné. Jsou ovšem v něčem sebedestruktivní, svojí hraniční formou negují chápání umění jako nějaké specifické schopnosti nebo činnosti, něčeho, co je vytržené ze života a ozvláštněné. Tato extrémní formální redukce a subjektivizace mi připadá jako signifikantní příklad, na kterém lze dobře uvažovat o zásadních ontologických otázkách po charakteru a smyslu uměleckého díla i v současnosti. Tyto díla jsou spíše gesta a tyto gesta jsou tak odproštěné od nároků a formy, až se v nich zrcadlí otázka: proč lidé vytvářejí umělecká díla? Jak se liší umění a život?

Autor a autorka, kteří jsou námětem této práce, jsou určitě jedni z mnoha, na jejichž příkladu by se o takových otázkách dalo uvažovat. Výběr byl však podmíněn také na základě specifických osudů jejich tvůrců, jenž mě fascinovaly. Samotné životy Lozano a Hsieha jsou v mnoha ohledech neobvyklé. Neméně důležité je však i to, že jsou vhodné ke komparaci. Jejich díla vznikly v New Yorku, avšak ve velice odlišných podmínkách. Jejich následná komparace potom osvětlí odpovědi na otázky, o něž v této práci jde.

4.1. Tehching Hsieh

Dílo Tehchinga Hsieha je známé svou precizností co se týče autorem nastavených pravidel a časových struktur, které vymezují jeho performance. Jejich základ spočívá v prožívané zkušenosti, kterou je umělcův život, ale tato zkušenost je rámována specifickými podmínkami performance. Po čtyřech rok trvajících performancích, v nichž zkoumal podmínky vlastní lidské existence, již uvrhoval do hraničních situací¹⁵, se jeho poslední dvě performance věnují specificky zkoumání hranic uměleckého díla a institucionálního světa umění.¹⁶ Svou pátou roční performanci *One Year Performance 1985-1986 (No Art Piece)* uvádí takto:

JULY 1, 1985

STATEMENT

I, TEHCHING HSIEH, PLAN TO DO A ONE YEAR PERFORMANCE.

I — NOT DO ART, NOT TALK ART, NOT SEE ART, NOT READ ART, NOT GO TO ART GALLERY AND ART MUSEUM FOR ONE YEAR.

I — JUST GO IN LIFE.

THE PERFORMANCE — BEGIN ON JULY 1, 1985 AND CONTINUE UNTIL JULY 1, 1986.

TEHCHING HSIEH, NEW YORK CITY.

Jediným artefaktem zbylým po performanci je, kromě úvodního prohlášení, minimalistický kalendář s názvem performance, zobrazující dny její trvání a velký černý obdelník. Takový minimalismus a důraz na přesnou definici podmínek performance je pro Hsieha typický. Nic více kromě tohoto neodhaluje.

¹⁵ v první (*One Year Performance 1978-1979*) se na rok dobrovolně uzavřel do cely ve svém ateliéru, kde pobýval bez mluvení, čtení, psaní a jakékoliv jiné komunikace s vnějším světem a lidmi. Performance byla dvakrát otevřena pro veřejnost. V druhé (*One Year Performance 1980-1981*) si stanovil po celý rok každou hodinu stisknout tlačítko na hodinách používaných v továrnách na označení příchodu pracovníka. Při každém stisknutí zároveň vznikla jedna fotografie a ze souboru těchto snímků potom šestiminutový film. Ve třetí (*One Year Performance 1981-1982*) žil rok na území New Yorku bez střechy nad hlavou (týkalo se to i stanu). Nutno poznamenat, že „pravidla“ této performance byly jedinkrát nedobrovolně porušeny, když byl Hsieh zatčen a nucen strávit noc ve vazbě. Ve čtvrté (*One Year Performance 1983-1984*) se s umělkyní Lindou Montano k sobě přivázal lanem 2,5 metrů dlouhým lanem. Takto spolu žili jeden rok, aniž by se směli jeden druhého dotknout. Všechny tyto performance jsou interpretačně velmi hutné, avšak nebudu se jim věnovat doprodbna, jelikož i sám Hsieh své performance ideově nepříliš komentoval. Jsou pro něj vyjádřením zkušenosti času, ze které nelze uniknout a zkoumáním různých aspektů lidské zkušenosti. Více do hloubky in František Fekete. *Askeze jako umění*. Bakalářská práce. FAMU. Praha 2018.

¹⁶ Sám Hsieh o nich mluví jako o popření čtyř předchozích prací, i když mezi nimi uznává jistou kontinuitu. In Adrian Heathfield - Tehching Hsieh. *Out of now: the lifeworks of Tehching Hsieh*. London: Live Art Development Agency, 2009, s. 335. ISBN 978-0-262-01255-3

Performanci neprovází žádný záznam ani dokumentace, co se Hsiehovi v ten rok přihodilo, ani jak se vypořádával s absencí umění. Jediné co nás může nasměřovat správným směrem je věta *I JUST GO IN LIFE*. V rozhovoru z roku 2009 toto svoje dílo komentuje takto:

„My view of life is: whatever you do, living is nothing but consuming time until you die. If the first four pieces are “working hard to waste time” the last two pieces are simply “wasting time”. By choosing this approach, art is again going back to life itself.“¹⁷

Poukazuje na to, že zkrátka žil svůj život bez umění. To je bez konkrétností velice obecné, co to ovšem znamená pro umělecko-historickou analýzu v kontextu této práce?

Zprvé Hsieh operuje se slovem *art* jenž je samo o sobě problematické a definovat ho můžeme z různých perspektiv. Pokud se na to podíváme skrze institucionální definici umění, je status umění přidělován uměleckou institucí - tedy i samotným umělcem, potom se představa, že Hsieh nemel v této performanci s uměním co společného, rychle hroutí. Autor jako umělec totiž už prohlášením *tvorí* rámec umělecké performance. Ať už je obsahem tohoto rámce, tedy autorovou roční životní zkušeností, cokoliv, je to náplň tohoto uměleckého rámce a můžeme tedy tvrdit, že je uměleckým dílem. Paradoxní samozřejmě pouze je, že koncept díla tomuto odporuje.

Adrian Heathfield mluví o dalším zajímavém aspektu - Hsieh si nezakázal na umění myslet.¹⁸ A to je příznačné, zvláště pro umělce, pro kterého je myšlení jako umění zásadní téma.

Ač si tedy Hsieh zakázal kontakt s uměním, neznamená to ještě, že jeho dílo není přijímáno a komunikováno jako umělecké právě v institucionálním kontextu umění. Zároveň se však stává uměleckým dílem samotné prožívání subjektivní životní zkušenosti. Hsiehovým zásadním tématem jeho předchozích ročních performancí je plynutí času a jeho prožívání. Jenže v nich autor pořád odděluje umělecký a životní čas - sám říká, že náplní těch performancí je umělecký čas strukturovaný jako život.¹⁹ Ale v *No Art Piece* už zde není ona struktura,

¹⁷ Adrian Heathfield - Tehching Hsieh. *Out of now: the lifeworks of Tehching Hsieh*. London: Live Art Development Agency, 2009, s. 335. ISBN 978-0-262-01255-3

¹⁸ Adrian Heathfield - Tehching Hsieh. *Out of now: the lifeworks of Tehching Hsieh*. London: Live Art Development Agency, 2009, s. 55. ISBN 978-0-262-01255-3

¹⁹ Adrian Heathfield - Tehching Hsieh. *Out of now: the lifeworks of Tehching Hsieh*. London: Live Art Development Agency, 2009, s. 334. ISBN 978-0-262-01255-3

umělecké dílo v podobě života není strukturováno jednotlivými restrikcemi - je uzavřeno v sobě pouze rámcem. V případě *No Art Piece* je tedy náplní život nestrukturovaný uměním, pouze jím rámovaný a to ještě poněkud paradoxním způsobem. Toto umělecké dílo je radikálně hraniční a jde na hranici jak samotné produkce uměleckého díla - nic nevzniká, tak na hranice instituce umění - nic se neukazuje v jejím poli. Je dvojím vymaněním se. Hsieh umění zbavil nutnosti strukturace - pokud se jeho život může stát uměleckým dílem pouhým autorským rámováním, pak se takto může život všech stát uměleckým dílem. Je příkladem radikální subjektivizace. Právě proto, že Hsieh nedefinoval umělecké dílo, ale učinil ho samotným životem, je signifikantní jako ukazatel určitého bodu zlomu. Zdá se, že může být chápáno jako dílčí vrcholný výsledek avantgardních snah, jak je definuje Peter Bürger:

„Avantgardisté tedy usilují o zrušení umění - o zrušení v Hegelově smyslu slova: umění nemá být jednoduše zničeno, nýbrž převedeno do životní praxe, kde bude - třebaže ve změněné podobě - zachováno.“²⁰

I podle Adriana Heathfielda má Hsiehova činnost co dočinění s avantgardním apelem na překročení či dokonce zrušení instituce umění:

„Here Hsieh reiterates a very Modern dream of art as a unique entity, pushed beyond recognition into a purified and absolute newness, an art that has transcended itself. Such an art would be autonomous since its sole concern would be to exceed itself. But in its very realization through life Hsieh grounds and contravenes this aspiration. Art beyond art = life. The work makes this paradoxical equation apparent; it reminds us both of the aspiration of an art removed from the fabric of life and the structural impossibility of such a removal.“²¹

Hsieh se tímto gestem dostává do zajímavé pozice k institucionální teorii umění. Tím, že se odprostil od sítě vztahů na uměleckém poli, avšak zároveň to prohlásil za umění, problematizoval relevanci této teorie. Potřebujeme vlastně umělecké instituce k tomu, abychom umění mohli tvořit a prožívat? Je však třeba říct, že

²⁰ Peter Bürger. *Teorie avantgardy: Stárnutí moderny : stati o výtvarném umění*. Přeložili Tomáš Dimter - Václav Magid - Martin Pokorný. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, Vědecko-výzkumné pracoviště, 2015, Edice VVP AVU, s. 107. ISBN 978-80-87108-59-8.

²¹ Adrian Heathfield - Tehching Hsieh. *Out of now: the lifeworks of Tehching Hsieh*. London: Live Art Development Agency, 2009, s. 56. ISBN 978-0-262-01255-3

svět umění, ze kterého Hsieh záměrně zmizel, potom jeho gesto navrátilo zpátky, bylo zpátky začleněno do instituce umění a uznáno. Důležité ovšem je, že Hsieh zmizel a potom se vrátil. Cesta tam i zpět se udály jako umělecké dílo. Ukázal tak, že hranice světa umění už nemusí být pevné, ani určující. Samotná autorská interpretace je však nakonec jiná:

"The leap of my works from visible to invisible is very different from the context of avant-garde artists searching for invisibility in art history. Their works exhibit another aspect of creativity. John Cage's 4'33" and a Buddhist monk meditating upon the emptiness of time are all creative. On the contrary, in the No Art Piece my invisibility shows another aspect - lack of creativity. Most artists have to face the crisis when there is a shortage of creativity, but in the rules of the art world this is not supposed to be known. Lack of creativity is a negative thing for artists, but in many art concept it needs to be shown. Since my artworks are about unfolding time, a time when there is no creativity needs to be shown too. With or without creativity, it is all about passing time. The way I passed time in my last two invisible pieces is essentially the same as homeless people: it is nothing but survival."²²

Není to tedy prázdnota jako forma, a zde je paralela ke Kochově kategorii ostentativní ne-akce, ale nečinnost jako absence kreativity. Tedy spíše ne-komunikativní ne-akce. Je to přiznání neúspěchu, který je však zároveň pozitivním upozorněním na nutnost aktéra v uměleckém poli neustále produkovat. Toto je zpochybnění tohoto pohybu, možná dokonce úplně zastavení. Vývoj Hsiehova uvažování se však proměňuje dál.

Jestliže *No Art Piece* byl radikálním dematerializovaným dílem subjektivizace, protože ze sebe odečetl vše kromě prostého udělení statusu umělecko díla nestrukturovanému a anonymnímu životu, jeho šesté a poslední dílo boří další hranici. Tou je základní předpoklad umění a to, že má své diváky a je ukazováno uvnitř světa umění. V díle *Thirteen Years Plan* (1986-1999) se jedná o další gesto vymanění se. Úvodní prohlášení k dílu zní takto:

December 31, 1986

STATEMENT

I, Tehching Hsieh have a 13 years plan

²² Adrian Heathfield - Tehching Hsieh. *Out of now: the lifeworks of Tehching Hsieh*. London: Live Art Development Agency, 2009, s. 336. ISBN 978-0-262-01255-3

I will make ART during this time.

I will not show it PUBLICLY

This plan will begin on my 36th birthday December 31 1986

continue until my 49th birthday December 31, 1999

Tehching Hsieh

EARTH

Hsieh říká, že po *No Art Piece* nemohl dále dělat umění, nemohl se vrátit zpátky, mohl jít pouze kupředu.²³ Chtěl dělat umění, ale zároveň udržet kontinuitu jeho nedělání. A tak se rozhodl ho dělat, ale neukazovat. Toto dílo začalo na jeho narozeniny třicátého prvního prosince 1986 a končí v poslední den druhého milénia - třicátého prvního prosince roku 1999. Konec posledního Hsiehova uměleckého díla je kalendářně totožné s koncem století a milénia. Co nakonec bylo náplní Třináctiletého plánu? Začáteční dokumentace zahrnuje klasické prohlášení a stejně strohý iniciační plakát s černým obdelníkem a kalendářním výčtem roků. Koncovým dokumentem je potom tentýž plakát, avšak v černém poli je barevná koláž písmen vystříhaných z časopisů dávající větu: „I kept myself alive, I passed the dec 31, 1999.“ Následuje podpis a datum - prvního ledna 2000. V pravém dolním rohu je nalepený obrázek zeměkoule, v níž pročívají nejspíš novinové texty. Tato výsledná forma Třináctiletého plánu je poněkud překvapivá, přihlédneme-li k Hsiehově klasickému stylu strohé a minimalistické estetiky. Je otázkou, zda forma tohoto díla přispívá k celkovému obsahu, avšak je jasné, že důležité je prohlášení, jenž má tento smysl: žil jsem a přežil jsem. To je koncové uzavření tohoto díla. Co se však stalo během jeho plnění? Jelikož nastolené pravidlo pominulo s časovým koncem performance, Hsieh v rozhovoru s Adrianem Heathfieldem popisuje ono tajné dílo, skrývající se uvnitř jiného:

„... I can tell you: I tried to disappear. I only did half a year and I didn't finish this plan, but at least it can show direction in which I practiced art. When an artist does works but doesn't show them in public for thirteen years, he cuts himself off from communication. This is sort of exile. In such situation, how could he do art which would still maintain its meaning in that moment? I had this idea of disappearance: a double exile. This would give me a communication in reverse whether at that moment or in the future. ... I stayed in America. I drove

²³ Adrian Heathfield - Tehching Hsieh. *Out of now: the lifeworks of Tehching Hsieh*. London: Live Art Development Agency, 2009, s. 300. ISBN 978-0-262-01255-3

to Seattle from New York. I tried to get to Alaska but I didn't make it that far.

..."²⁴

Obsahem této práce je tedy dvojité zmizení. Zaprvé Hsieh na třináct let mizí jako aktér v uměleckém poli. Znamená to, že zůstal umělcem? Ano, gestu, které provedl, udělil status umění. To sice nemohlo být přijato jako součást uměleckého pole hned, posléze ovšem bylo přijato zpátky. Hsiehovo dílo je dnes přijímáno jako důležitá součást dějin performance. Ukazuje se, že zmizení je relevantním obsahem uměleckého díla, ovšem jen pokud umělec dokáže zmizení zpětně učinit součástí uměleckého pole. Odchod může být odchodem jedině v případě, že je i příchodem. V takovém případě platí Hsieh podle Kochovy systematizace vymanění se za případ radikální ne-akce, která se zpětně stává komunikativní.

A její radikalita je dána zejména konceptuálním bezčasím, ve kterém se jeho performance odehrávají. Sám o své práci mluví bez jakýchkoliv dalších interpretací jako o ztrácení času. Ztrácení času je v jeho pojetí základní konstanta lidského prožívání. Hsieh tak najednou vytváří umělecké dílo, které je nejenom za hranou instituce umění, ale zároveň jako by ho vytrhával z dějinného kontextu.

²⁴ Adrian Heathfield - Tehching Hsieh. *Out of now: the lifeworks of Tehching Hsieh*. London: Live Art Development Agency, 2009, s. 338. ISBN 978-0-262-01255-3

4.2. Lee Lozano

Tvorba Lee Lozano je různorodější a nepodléhá precizní deskripci a kategorizaci jakou nacházíme u Hsieha.²⁵ Zejména u její pozdější tvorby často nelze nalézt hranici mezi jejím osobním životem a náplní jejich uměleckých děl. Díla Tehchinga Hsieha mají jasně vymezenou formu, žitý čas je zde instrukcemi a přesnou datací oddělen od času uměleckého. Pro pochopení Lozano naopak musíme přistoupit na jistou míru tekutosti, vzájemného prolínání a v případě *Drop out Piece*, kterým se zde budeme zabývat i nevědáním a domněnkami:

„Thinking in terms of this unified “is-ness”, or “now-ness”, opens up a distinct possibility that Dropout Piece - the piece to end the all discrete pieces ; could simultaneously be any number of overlapping, possibly even hidden and perpetually in-progress “Life-Art” pieces.“²⁶

Je jasné, že pro Lozano byla tato unikavost a pochybnost typická. Právě to je vlastnost, ze které vzešly její nejradikálnější díla. Je to i tato intenzita vzpírání

²⁵ i když se zde nebudeme zabírat pečlivě podrobnostmi celé Lozano tvorby, je důležité zkratkovitě zmínit průběh její tvorby. Lee Lozano nejdříve vystudovala filosofii a potom umění. Začínala jako malířka. Po počátečních neoexpresivních a výrazně feministických malbách, v nichž zkoumá psychoanalytickým způsobem metamorfózy objektů a lidských těl se postupně dostává k velkoformátovým malbám nástrojů a jejich detailů jako kladivo či svorky. Tyto malby jsou naopak charakteristické utlumenou barevností a chladným realismem. Proslaví jí soubor maleb *Wave Paintings* (1967-1970), zobrazujících abstraktní vlny různých délek a barev, jejichž nepřezité malování bez přestávek podléhalo přísným matematickým návodům souvisejících s frekvencí vln. Zde už se projevují náznaky k performativní tělesnosti. Ke konci šedesátých let Lozano začíná experimentovat s textovým uměním pod vlivem konceptuálního umění. Ty navazují už na textové hříčky v jejích malbách. Postupně se však Lozano dostává ke koncepci tzv. Infofikcí a začíná textové návody označovat slovem *piece* (např. *Masturbation Investigation Piece*, *Grass Piece*, *No-Grass Piece*). Jsou to jakési návody na prožívaný čas, je však třeba zmínit, že některé zůstaly pouhými textovými návody (a tedy i textovými díly). Návody, které Lozano praktikuje a performuje jsou pak opatřeny poznámkami a deníkovými záznamy. Deníky Lozano jsou potom důležitou součástí její tvorby. Také *Dropout Piece*, u něhož není jisté, zda bylo toto dílo naplněno jako performativní umělecké dílo, bylo záznamem v deníku. Textové návody a performance Lee Lozano jsou v kontextu konceptuálního umění specifické nejenom tím, že jsou psány ručně, ale také jsou doprovázeny poznámkami o pocitech, každodennosti a zkušenostech umělkyně. Je zde velký rozdíl mezi emocionálně suchým konceptualismem zaměřujícím se na přísně filosofický a antisubjektivistický průzkum systémů jazyka obracející se pouze samo k sobě a vytěsňující externí vztahy (Sol Lewitt) a intuitivního, tělesného, emočního konceptualismu Lozano. Autorka se už v roce 1969 obrací k vlastnímu konceptualismu, ve kterém syntetizuje zaměření na svou vlastní existenci spolu s intelektuálním kontextem. Její práce jsou konceptuální, ale zároveň performativní, tělesné, živoucí, intuitivní a procesuální - například *Grass Piece* (1969), který kombinuje přísný časový plán spolu s neočekávatelností výsledků kouření marihuany po dobu 30 dní. A přesný opak v bezprostředně navazujícím *No Grass Piece* (1969). Spíše tedy než o umění ideje, jde o umění výzkumu osobní zkušenosti. Na závěr je třeba říct, že obsahově i formálně je dílo Lee Lozano rozmanité, avšak nesnadno podléhá jednoduché kategorizaci, a také je provázeno hlubokými kontradikcemi.

²⁶ Sarah Lehrer-Graiwer. *Lee Lozano: Dropout piece*. London: Afterall Books, 2014, s. 29-30. ISBN 9781846381317.

se, která Lozano nakonec přiměje opustit svět uměleckého provozu, ve kterém se nejdříve etablovala jako jeho úspěšná aktérka.

Podstatný rozdíl mezi Hsiehem a Lozano je také jejich pozice jako aktérů v uměleckém poli. Zatímco Hsieh byl národnostně i institucionálně outsider a sám svůj osud outsidera svými díly potvrzoval a zvyšoval, Lozano byla rozhodně insider. Jako součást newyorské umělecké scény zažívala komerční i institucionální úspěch.²⁷ Všichni známí aktéři a aktérky scény byli v blízkém okruhu jejich známých.

V roce 1970 si Lozano dělá poznámku o Drop Out Piece ve svém deníku:

„APRIL 5, 70 IT WAS INEVITABLE, SINCE I WORK IN SETS OF COURSE, THAT I DO THE DROPOUT (NOTE PUN) PIECE. IT HAS BEEN CHURNING FOR A LONG TIME, BUT I THINK IT'S ABT TO BLOW.

DROPOUT PIECE IS THE HARDEST WORK I HAVE EVER DONE.

THE REASON DROPOUT [COPOUT, DROPOUT] (PFEIFFER: MIDDLECLASS COPOUT REFERENCE TO ARTIST LYING INERT AS ART STATEMENT) IS THE HARDEST WORK I'VE EVER DONE IS THAT IT INVOLVED DESTRUCTION OF (OR AT LEAST COMPLETE UNDERSTANDING OF) POWERFUL EMOTIONAL HABITS.

KEY > EMOTIONS ARE ALSO HABITS, LIKE ANY OTHER REPETITIVE BEHAVIOR.

I WANT TO GET OVER MY HABIT OF EMOTIONAL DEPENDANCE ON LOVE.

I WANT TO START TRUSTING MYSELF & OTHERS MORE.

I WANT TO REALLY BELIEVE THAT I HAVE POWER & COMPLETE MY OWN FATE.“²⁸

A v deníku je o tři strany dále ještě doplněna tímto komentářem:

„DROPOUT ONLY WORKS ALONG WITH DIMINISHED CONSUMPTION: OF CALORIES, CIGS, DOPE; OF JOYOUS ENERGY (LIKE DANCING), EMOTIONS, INTENSITY; OF RESTLESSNESS, AMBITION, WORK.

²⁷ to dokládá nejzjevněji samostatná výstava souboru maleb *Wave Paintings* v Newyorském Whitney Museu of American Art, dále účast na mnoha skupinových výstavách a především zmínka o Lozano v důležité knize Lucy Lippard: *Six year - the dematerialization of art object from 1966 to 1972*. V této důležité antologii zmiňuje Lippard Lozano jako jednu z nejvýraznějších ženských zástupkyň konceptuálních tendencí. In Lucy Lippard. *Six Years: The dematerialization of the art object 1966 to 1972*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1997, str. 12. ISBN 0-520-21013-1

²⁸ Sarah Lehrer-Graiwer. *Lee Lozano: Dropout piece*. London: Afterall Books, 2014, s. 18. ISBN 9781846381317.

MY DROPOUT INSIGHTS CAME TODAY FROM A NEAR-SOBER STATE. I DIDN'T GET SMASHED UPON ARISING, FOR A CHANGE."²⁹

Není vůbec jasné, kdy přesně a zda se tato textová poznámka materializovala v performativním gestu Lee Lozano. To, co máme na stole, je tato její poznámka z deníku a pak další průběh její života, který zde dále bude nastíněn. Pro úvahu v této práci však budeme předpokládat, že její postupné vymanění se z uměleckého pole přímo souvisí s touto poznámkou a tvoří ucelené umělecké dílo. V únoru 1971 se v Londýnské Lisson Gallery účastní své samostatné výstavy Infodfiction II. V lednu 1972 není schopna zaplatit nájem a ztrácí svůj ateliér. Její dílo zachraňuje před ztracením pár sběratelů Milton Brutten a Helen M. Merrick, kteří ho uskladňují jako součást své sbírky ve Philadelphii.³⁰ Kromě toho edituje své deníky a dál už nepíše, jakoby se připravovala na odchod nebo uzavření jisté etapy. Po ztrátě ateliéru přespává u známých a náhodných známostí. Přestává se účastnit vernisáží a akcí spojených s uměleckou scénou, stejně jako dál nevystavuje. Tyto body zlomu provází také změna identity prostřednictvím jména. Není to poprvé. Narodena jako Lenore Knaster, až postupně s nabytím identity umělkyně a svým prvním mužem se mění v Lee Lozano. Při (ne)naplňování Drop out Piece její jméno nadále morfuje: Lee Free - Leefer - Eefer - až nakonec zbyde jen prosté E. Tento posun musí souviset nejenom se změnou její sociálního environmentu a hledání dalších, jak brzy ukážu, ale také s neoddelitelným provázáním uměleckého a osobního života Lozano. Osobní identita je něco, co se v její osobní koncepci revoluce musí odstranit:

„I HAVE NO IDENTITY.

I HAVE AN APPROXIMATE MATHEMATICAL IDENTITY (BIRTH-CHART.)

I HAVE SEVERAL NAMES.

I WILL GIVE UP MY SEARCH FOR IDENTITY AS A DEADEND INVESTIGATION.

I WILL MAKE MYSELF EMPTY TO RECEIVE COSMIS INFO.

I WILL RENOUNCE THE ARTIST'S EGO, THE SUPREME TEST WITHOUT WHICH BATTLE A HUMAN COULD NOT BECOME 'OF KNOWLEDGE'.

I WILL BE HUMAN FIRST, ARTIST SECOND.

I WILL NOT SEEK FAME, PUBLICITY, OR SUCKCESS.

²⁹ tamtéž, s.19

³⁰ Sarah Lehrer-Graiwer. *Lee Lozano: Dropout piece*. London: Afterall Books, 2014, s. 49. ISBN 9781846381317.

IDENTITY CHANGES CONTINUOUSLY AS MULTIPLIED BY TIME. (IDENTITY AS A VECTOR.)”³¹

Tento deníkový zápis je velice důležitý z hlediska interpretace motivace postupně opouštět svět umění. Lozano zde zpochybňuje umělecké ego a identitu, rezignuje na slávu, publicitu a úspěch. Prohlašuje, že chce být prvně člověkem a až potom umělkyní. To ukazuje na její frustraci z uměleckého světa, který byl zmíněnými principy prostoupen. Svět umění byl podle ní upjatý a zlý a ukazoval známky rozkladu a čistého komercialismu.³² To ostatně vyjadřuje už její *General Strike Piece* (1969), který *Drop Out Piece* předchází. Spočívá v záměrném vyhýbání se událostem spojeným se světem umění, které Lozano i zaznamenávala do tabulku, jenž je potom dokumentací díla.³³ Tyto bojkoty byly pro konec 60. let typické a byly spojené s reformními aktivitami tzv. kontrakturních hnutí. Sama Lozano byla součástí *Art Workers Coalition*, organizace, která se stávkami pokoušela zlepšit podmínky pracovníků v kultuře a pro níž byly stávky častou metodou a na jejíž manifestaci Lozano přednesla i vlastní řeč.

Touha Lozano po vymanění se je však spíše než politickým bojkotem institucí osobní snahou o vymanění se ze života jako aktivní produkce, sebe prezentace a pokroku. Lozano a její časté užívání drog má vztah k soudobé kontrakultuře, kterou vystihuje návod jejího symbolického představitele Timothy Learyho: „Turn on, Tune in, Drop out“³⁴ z roku 1966. Její gesto vymanění se tedy nevztahuje pouze ke světu umění, vztahuje se k chápání života jako produkce a pokroku. Svět umění je jen jedním z jeho výběžků, kterého byla Lozano součástí. Pokud se vrátíme zpátky ke Kochově rozdělení na regresivní a progresivní vymanění se, pak provedla Lozano ten regresivní, neboť svoji uměleckou produkci nevystřídala za produkci jiného typu. Z jejího pohledu ale ten posun musel být spíše progresivní, neboť v její vizi totální osobní a veřejné revoluce šlo o víc než o pouhé dílčí změny jednotlivých institucionálních struktur. Důvod, proč se posléze rozešla s obecnými cíly *Art Workers Coalition* byl ten, že jejich boj byl příliš lokální. Podle příspěvku, který Lozano přečetla na její manifestaci v roce 1969 vidíme, že její cíle leží dál za hranicemi dílčího institucionálního boje:

³¹ tamtéž, s. 57

³² Jo Applin. Lee Lozano: *Not Working*. London: Yale University Press 2018, s.133. ISBN 978-0-300-22327-9

³³ tamtéž, s.132

³⁴ Turn on, Tune in, Drop out. [online]. 2020 [cit. 12.8.2020] dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Turn_on,_tune_in,_drop_out

„there can be no art revolution that is separate from a science revolution, a political revolution, an education revolution, a drug revolution, a sex revolution or a personal revolution. I cannot consider a program of museum reforms without equal attention to gallery reforms and art magazine reforms which would aim to eliminate stables of artists and writers. I will not call myself an art worker but rather an art dreamer and I will participate only in a total revolution simultaneously personal and public.“³⁵

Gesto vymanění se Lee Lozano tedy nemůžeme interpretovat jako pouhou odtažitou a přísně koncipovanou kritiku určitých poměrů, ale také jako akt osobního vzdoru usazený do doby psychedelického léta lásky spojeného s radikálním odmítnutím světa jako takového. Posléze možná i punkového vzdoru. Její touha po vymanění je podle Jo Applin také spojena s imaginací ne-práce.³⁶ Lee Lozano se člověku, se kterým žila v následující etapě svého života (tedy v tom ne-aktivním v uměleckém poli) také několikrát svěřila, že vše co dělá, je uměním.³⁷ Lozano tedy nepřestala být umělkyní, ani nepřestala dělat umění. Pouze přestala být aktérkou v uměleckém poli, které prosazovala takový náhled na tvorbu umění, se kterým už se neidentifikovala. Z nutnosti přestat aktivizovat svůj soukromý život ve veřejném prostoru jako umělkyně se Lozano přesouvá do vlastního vědomí. Její metodou se stává radikální a uzavřená subjektivizace uměleckého díla. Jako se tradičně umělci a umělkyně izolovali v soukromí svého ateliéru, aby mohli tvořit a následně výsledky své práce veřejně představit, Lozano se uzavírá ve svém vlastním vědomí a ono nechce nikomu ukazovat ani komunikovat. Proud jejího vědomí je oním tokem tvořivosti bez nutnosti tento proud přetvářet v umělecký výtvar: „Drop out from the world, no calls no work no obligations no guilt no desires, just my mind wandering lazily off its leash.“³⁸ Podle mého názoru je Dropout Piece zásadním zpochybněním relevance institucionální teorie umění, jejíž obecné přijímání se zakořenilo v principech, které utvářejí pole uměleckého světa, ačkoliv motivace samotné autorky spočívaly v kombinaci osobních i profesních frustrací. Cokoliv, co je prohlášeno za

³⁵ Jo Applin. *Lee Lozano: Not Working*. London: Yale University Press 2018, s.135. ISBN 978-0-300-22327-9

³⁶ tamtéž, s. 136

³⁷ Sarah Lehrer-Graiwer. *Lee Lozano: Dropout piece*. London: Afterall Books, 2014, s.52. ISBN 9781846381317.

³⁸ tamtéž, s. 44

umělecké dílo aktérem či aktérkou v uměleckém poli, je uměleckým dílem. Přijímání této teze sice otevřelo umění nevídané experimentalitě a posouvání hranic - nakonec radikální díla Lozano vychází ze stejné tradice postupného odečítání nároků na produkci - ale na druhou stranu přikládá velkou váhu právě samotným pravidlům a hierarchickému udělování statusu. Otázka, co může být uměleckým dílem, převýšila tvořivost samotnou. Mluvíme teď záměrně o tvořivosti, nikoliv o umění. Svět umění, ačkoliv v něm převládá domnělá otevřenost, je tak provázán složitým sociálním systémem hodnot. Uměním je vztahování se k těmto hodnotám a pravidlům. Lozano tedy právě tyto hodnoty zpochybnila, opustila je ve prospěch subjektivního prožitku a činností, které už zpětně nepřenášela zpátky do umělecké pole. Podle institucionální teorie tedy to, co dělala po svém odchodu, uměleckým dílem nebylo (až do té doby než ji tento svět přijal zpátky). Bylo to tak proto, že si Lozano nastavila vlastní pravidla hry, něčím, co Sarah Lehrer-Graiwer nazývá *autokratickou artokracií*.³⁹ To není nic neobvyklého. Běžně se stává, že lidé tvořící artefakty a považující je za umění je neukazují a přesto se považují za umělce či umělkyně, ačkoliv nejsou aktéry či aktérkami v uměleckém poli. Lozano však byla specifickým případem právě proto, že byla aktérkou této sítě, vzdala se svého postavení, ač ne úplně, protože dále svá díla prodávala, a co je zajímavé, po její smrti bylo navrácení jejího odkazu do světa umění ještě urychleno a zintenzivněno.

Dnes můžeme na poli historie umění běžně uvažovat tak, že vše, co Lozano dělala po zmizení z umělecké scény až do své smrti, byla svého druhu performance. Otázka, zda je Drop out Piece vyvrcholením a naplněním tvorby Lee Lozano, nebo spíše pojmenováním osobního a kariéřního neúspěchu provázaného deziluzí a vyhořením tak v tomto bodě ztrácí smysl.

Co se tedy dělo v osobní (nebo i umělecké?) historii Lozano po postupném zpřetrhání vazeb na svět umění a ztrátě jejího ateliéru? Sarah Lehrer-Graiwer ukazuje, že navzdory obecnému mínění Lee Lozano neopouští New York. Opouští pouze místa, ve kterých se koncentrovaly instituční uzly světa galerijního umění. Přesouvá se z jedné čtvrti New Yorku do druhé. Konkrétně jde o Bowery, kde se v první polovině 70.let koncentruje punková scéna charakteristická spontánností, divokostí a jinými nároky na tvorbu a život.⁴⁰ Zatímco její známí z „Uptownu“ jsou už etablované osobnosti, mladší punková generace se sebedestruktivními sklony přijímá Lozano s jejími Life-Art praktikami za svou. Potvrzuje to její známost Gerry Morehead, který Lozano ukotvuje v New Yorku v roce 1975, když

³⁹ tamtéž, s. 35

⁴⁰ tamtéž, s. 49

spolu sdílejí byt, navštěvují koncerty punkové kontrakultury jako Iggy Pop, nebo The Ramones a vzpomíná, že Lozano několikrát opakuje, že vše co dělá, je jejím uměním, ač zřídka vytváří artefakty.⁴¹ Proud jejího nového života je simultánním proudem umělecké kreativity bez nároků na záměrné ukazování či veřejnou prezentaci. Podle Moreheada Lozano navštěvuje i výstavy nové generace umělců a umělkyň, kteří reagují na konceptuální tendence 60.let po svém.⁴² Lozano tedy nezmizela, její odchod byl pouze příchodem někam jinam, do prostředí, které většinou její dřívější tvorbu neznalo.⁴³ Toto gesto přesunu můžeme interpretovat jako nikoliv negaci vlastní práce, ale jako záměrné vymanění se z prostředí, jenž představuje určité zvyky a tedy spíše zpochybnění těchto zvyklostí. Lozano ukazuje, že odchod je negativním aktem jedině tehdy, když trváme na legitimitě pole, ze kterého se odchází. Ale pokud toto pole kritizujeme nebo nesouhlasíme s jeho aspekty, potom znamená hlavně příchod tam, kde jsou více vyhovující podmínky. Lee Lozano tedy mohla vykonat dílo vymanění se, *Drop Out Piece*, ovšem to, co mu následuje, jeho naplnění, už jako aktérka v novém poli, je spíše vykonávání přijetí, *acceptance piece*.

Lee Lozano nakonec opouští New York nadobro až v zimě 1982, kdy se stěhuje do Dallasu, kde žijou její rodiče. Její jí 52 let.⁴⁴ Není však pravdou, že by z uměleckého světa vymanila úplně. Ačkoliv ku příkladu v roce 1977 dostává nabídku vystavovat na výstavě Documenta 6 a nabídku odmítá⁴⁵, její kontakty se světem umění nemizí úplně. Krátce po svém přesunu do Dallasu navazuje spolupráci s galeristy Barry Rosenem a Jaapem van Liere, kteří budou dále zprostředkovávat prodeje jejích děl a se kterými si pravidelně telefonuje.⁴⁶ I vzhledem k finanční nutnosti tak Lozano pořád zůstává pasivní aktérkou uměleckého pole. V tomto ohledu je určitě možné považovat její vymanění se jako regresivní. Stále totiž využívá mechanismů světa umění, ze kterých se kriticky vymanila.

⁴¹ tamtéž, s. 52

⁴² ku příkladu první samostatnou výstavu Sherrie Levine v roce 1977. Sarah Lehrer-Graiwer. *Lee Lozano: Dropout piece*. London: Afterall Books, 2014, s. 50. ISBN 9781846381317.

⁴³ tamtéž

⁴⁴ Sarah Lehrer-Graiwer. *Lee Lozano: Dropout piece*. London: Afterall Books, 2014, s. 54. ISBN 9781846381317.

⁴⁵ tamtéž, s.52

⁴⁶ tamtéž, s.56

5. Lozano a Hsieh vně, či uvnitř?

Jaký je vztah děl Lozano a Hsieha k uměleckému světu? Zde přichází na řadu komparace obou příběhů, které, jak uvidíme, jsou značně odlišné.

Hsieh se narodil na Taiwanu. Umění tvoří už tam, věnuje se malbě a raným akcím, které však považuje na nevyspělé⁴⁷. Po dokončení povinné vojenské služby (1970-1973) se stává námořníkem, což je také způsobem, jak se dostat z Taiwanu. V červenci 1974 ilegálně naskakuje na loď a přijíždí do Philadelphie. Je tedy outsiderem a také se dle vlastní slov příliš neúčastní vernisáží a akcí spojených s uměleckou scénou.⁴⁸ Hsieh však musel být alespoň marginálním akterem světa umění už v 70. a 80. letech. Výčet jeho výstav v monografii sice uvádí výstavy až po roce 2000, ovšem existují náznaky, že vystavoval už dříve a navíc si svými ročními performancemi musel vydobýt jistou pozici. V rozhovoru s Adrianem Heathfieldem zmiňuje své zastoupení na skupinové výstavě v roce, kdy dělal svou třetí roční performance, tedy 1981-1982.⁴⁹ Jeho následující čtvrtá roční performance zase vznikla ve spolupráci s umělkyní Lindou Montano. Existuje dopis adresovaný Hsiehovi od známého umělce Ray Johnsona z roku 1984⁵⁰, jehož tvorba byla součástí hnutí Fluxus. Hsieh tedy dělal svoje performance a ty musely být na newyorské scéně známy. Na fotografii, která ukazuje Hsieha po vykonání své třetí performance, ve které žil rok v New Yorku bez střechy nad hlavou, jak vchází zpátky do svého domu, je vidět velký shluk lidí s kamerami. Musel mít tedy i mediální ohlas. Je skoro jisté, že v uměleckých kruzích byl známý, i když jeho větší institucionální úspěch přichází až skončení jeho Třináctiletého plánu na přelomu tisíciletí, což je logické, protože náplní toho díla bylo, že mezi lety 1986 a 1999 nebude vystavovat vůbec. Hsieha muselo nutně ovlivnit prostředí New Yorku a jeho práce značí jisté paralely s performativními a konceptuálními tendencemi 60. a 70. let.⁵¹ Přesto je však jeho dílo dosti unikátní a on sám mu přiznává anachronické postavení:

⁴⁷ Adrian Heathfield - Tehching Hsieh. *Out of now: the lifeworks of Tehching Hsieh*. London: Live Art Development Agency, 2009, s. 324. ISBN 978-0-262-01255-3

⁴⁸ tamtéž, s. 336

⁴⁹ tamtéž, s. 326

⁵⁰ tamtéž, s. 363

⁵¹ z hlediska performance Chris Burden, z hlediska časovosti třeba On Kawara či Roman Opalka

„My works were made in the last quarter of the twentieth century and executed in New York. This was their context. Yet in the conception, my works do not have to be done at a specific time or site. For me, time is a notion of boundlessness, it is not only related to the present. I am not like many contemporary artists who are intensely attached to the present. If there's any difference, I think I built one kind of art form that I could live, think freely, and pass time within.”⁵²

Pro Hsieha je tedy důležité určité konceptuální bezčasí, v němž jsou jeho performance vykonávány. Svým dílem *Thirteen Years Plan*, ve kterém mizí ze světa umění, se vyhýbá divákovi i galeriím. Co je ovšem důležité je to, že pokud Hsiehův záměr byl neukazovat své umění veřejně, musel se tedy považovat aspoň sám za aktéra v uměleckém poli považovat. Jaký jiný smysl by potom mělo negovat tuto pozici? A navíc, potom, co bylo jeho dílo v roce 1999 završeno, Hsieh nijak neodmítal vystavovat. Naopak, po roce 2000 se stal součástí mnoha skupinových i samostatných výstav a zájem o jeho dílo stoupá. Je zde tedy důležité to, že se Hsieh jako umělec vnímal, svoji činnost vnímal jako uměleckou a prostřednictvím svého posledního díla se však vzdal nároků s touto rolí spojených.

Příběh Lee Lozano je odlišný. Lozano byla pevnou součástí uměleckého světa a to jak profesně, tak osobně. Přesto a právě proto je její gesto vymanění ze z jeho mechanismů definitivnější než Hsiehovo. Zatímco Hsieh orámoval jeho průběh začátkem a koncem, Lozano byla nekompromisnější. Dílo začala, avšak neukončila. Ukončeno bylo zřejmě až její smrtí. Taktéž se aktivně nepodílela na propagaci svého odkazu. Byla sice v kontaktu se svými galeristy, kteří občas zprostředkovaly prodej jejího díla, ale neměla úmysl se aktivně podílet na spravování svého odkazu a nová díla nevytvářela. I když ani Hsieh po roce 1999 dále netvoří, proslavil se díky vlastní sebepropagaci, spravování odkazu svého předešlého díla. Poslední dílo Lozano se stalo známým až po její smrti a to díky výzkumu a fascinaci jejím dílem jinými lidmi. Její *Dropout Piece* je také víc kontextuální a reaguje na soudobou situaci ve světě umění, jehož principy Lee Lozano kritizuje, jak ukazují její deníky. Vymaněním se Lozano reaguje na osobní frustraci z mechanismů uměleckého provozu. Její dílo tak není tak anachronickým jako dílo Hsiehovo. Vychází spíše z pozorování prostředí vnímaného ve více bodech jako problematické a nechť se podílet na jeho fungování. V tom tkví onen podstatný rozdíl. Zatímco Hsieh spíše rozšiřuje

⁵² Adrian Heathfield - Tehching Hsieh. *Out of now: the lifeworks of Tehching Hsieh*. London: Live Art Development Agency, 2009, s. 324. ISBN 978-0-262-01255-3

hranice uměleckého díla vstříc jeho dematerializaci, akt Lozano je spíše kritickým rozšířením míry jeho subjektivizace. Drop out piece má formu jakéhosi textového návodu na specifický druh zkušenosti, který autorka aplikuje na sobě, bez výstupů a diváků. Není to tedy performance v klasickém slova smyslu, ale spíše návod na zakoušení času, který je definován jako čas umělecký. Čas života splynul s časem umění. Touto formou dílo navazovalo na umění své doby. Výstupy konceptuálního umění měly často formu textových návodů na zvláštní či naopak banální situace⁵³, přičemž jejich funkce bylo právě uvědomnění si specifity životní zkušenosti. Neobvyklostí Lozano bylo, že svoje návody byly určeny pro ni samotnou a o jejich průbězích si dělala poznámky. To samozřejmě nebránilo, aby si divák případně nevyzkoušel její návody sám, avšak to už je řeč o sekundárním výsledku díla. Takže zatímco výsledek Hsiehova snažení bylo v podstatě rozšířit hranice umění tak, že bylo nerozpoznatelné od života a jeho vedlejším produktem to, že se při tomto procesu vyhnul světu umění a tím problematizoval jeho roli, tak u Lozano tomu bylo naopak. Jejím cílem bylo žít umění mimo svět umění, tím pádem jej negovat, avšak to, co se jí podařilo také bylo rozšíření definice uměleckého díla. V jejím pojetí se umělecké dílo stává subjektivní zkušeností, která se navíc nepotřebuje zapojit do sítě vztahů na poli světa umění. Lozano tak pojem umění a uměleckého díla vyděluje z institucionálního světa umění, jenž se stává nepotřebným, aspoň v jejím individuálním pohledu. Kdyby však hypoteticky takový pohled byl přijat za své všemi lidmi, svět umění by musel přestat existovat. Zůstaly by pouze nevyjádřené subjektivní zkušenosti mnoha lidí a to by muselo značně proměnit pohled na život jako takový. Ten by se stal uměleckým dílem, aniž by to musel jakkoli dokazovat.⁵⁴

Obě díla tak zkoumají hranice mezi uměleckým dílem a subjektivní zkušeností. Hsieh to dělá dočasně, pohybuje se v jakémsi bezčasní a navíc výsledek jeho práce je pořád artefaktem navráceným do světa umění (v podobě dokumentace, rozhovorů, výstav), ačkoliv radikálně dematerializovaným. Oproti tomu Lozano nekompromisně ve svém díle dovádí definici uměleckého díla až na tu hranici,

⁵³ zmiňme zde například sbírku textů Grapefruit (1964) Yoko Ono. Yoko Ono. Grapefruit. New York: Simon & Schuster, 2000 [1964]. ISBN 9780743201100

⁵⁴ takové návrhy se v umění 20.století už několikrát vyskytly, zejména v kontextu hnutí Fluxus, situacionismu a podobných aktivit. Zajímavým příkladem je dílo Stana Filka, zejména *Happsoc III* (1966- ?), ve kterém prohlásil za umělecké dílo celé Československo od roku 1966 dále. Jak utopii Filka, tak utopii myšlení Lozano však ukazují dvě věci - pořád jsou to umělci či umělkyně ze světa umění, kteří prohlašují ostatní za umění a ne samotní lidé a za druhé, takové pojetí je nutně neudržitelné, neboť evoluce života i kultury je organická, nestálá a je dost dobře možné, že podléhá zákonům entropie. In Tomáš Pospiszyl. *Asociativní dějepis umění: poválečné umění napříč generacemi a médii*. Praha: Tranzit.cz, 2014, s. 102. ISBN 978-80-87259-28-3.

že umělecké dílo jako artefakt v podstatě mizí. V tomto případě se tedy nejedná o pouhou dematerializaci uměleckého díla, ale i o dematerializaci instituce umění. Případ Lozano samozřejmě problematizuje fakt, že se světem umění byla v kontaktu i po svém vymanění se zejména kvůli prodeji své práce a spolupráci s galeristi, ale také to, že její dílo je i posmrtně spíše předmětem tržních mechanismů, nežli radikálních reenakcí současných tvůrců a tvůrkyň.⁵⁵

⁵⁵ toto by určitě stálo za další přezkoumání

6. Hsieh a Lozano jako body zlomu

Nacházíme se tedy v tomto bodě: Zaprvé, umělec a méně známý aktér v uměleckém poli Hsieh v rámci vlastního uměleckého díla dočasně mizí ze světa umění. Performance není kritikou tohoto světa, je spíše logickou návazností na jeho předchozí díla, převládá zde spíše interní logika umělcova díla jako celku, nežli logika kritiky. A přestože mizí, nemá aspiraci zmizet úplně, naopak, jeho záměr je produktivní, toto zmizení je jeho poslední dílem určeným pro svět umění, po kterém přichází institucionální úspěch. Jeho vymanění se je tedy do jisté míry podmínkou návratu a úspěchu. Tedy překračuje svět umění a institucionální teorii umění, ale posléze se do ní navrácí. Pokud by Hsieh odmítl stát se po roce 1999 aktérem v uměleckém poli, jeho dílo by bylo zapomenuto. Hsieh tedy říká: nepotřebujeme artefakt ani diváka a pořád to může být umělecké dílo, pokud máme schopnost ho navrátit do světa umění.

A zadruhé, umělkyně a úspěšná aktérka v uměleckém poli se kriticky a nenávratně (ačkoliv ne totálně) vymaňuje z této role ve světě umění, aby zpochybnila jeho mechanismy a poddává se subjektivní zkušenosti, kterou považuje za nadřazenou uměleckému dílu jako artefaktu. Také nemizí, pouze mění pole působnosti, respektive jej vyprázdňuje. Ale i po svém vymanění se, dále udržuje kontakt se svými galeristi a udržuje tedy vztahy v rámci instituce umění a to zejména z finančních důvodů prodeje svých děl. Lozano tedy vystupuje ze světa umění a zároveň zpochybňuje institucionální teorii umění. Proklamuje: nepotřebujeme svět umění, život se stává uměním. Ale její proklamace je utopická, neboť i ona sama po svém vymanění se na světě umění závislá zůstala.

Lozano je tedy v tomto ohledu radikálnější umělkyní než je Hsieh, ačkoliv svou radikalitu nevyhání až na hranice svých možností. Její radikalita tkví v její pasivitě, zatímco Hsiehova radikalita spíše v jeho aktivitě.

Co to ovšem znamená v širší perspektivě umělecko-historického kontextu?

Znamená to dvě věci. Zaprvé jde Hsieh až do krajnosti v otázce dematerializace umění. Jeho dílo je nestrukturovanou životní zkušeností, jenž se stává uměním až v institucionálním kontextu. V podstatě tak jde nejdál v odpovídání otázky co může být (je) uměleckým dílem? Uměleckým dílem může být i uměleckou formou nenařazený život, pokud se odehraje jako součást světa umění. Jelikož je odpověď na tuto otázku dovedená do krajnosti, má smysl si ji ještě pokládat?

Není toto dílo tedy jakýmsi vyvrcholením tendence dematerializace? Autonomie umění spočívá v tom, že umělecké dílo nemusí odpovídat na otázky, které mu

pokládají společenské instituce jako církve nebo stát. Může odpovídat pouze na svoje vlastní otázky - čím jsem? Pokud Hsieh a svět umění, který ho uznává, odpovídá - jsi dematerializovanou formou, skořápkou označenou za umělecké dílo, vyplněnou subjektivní zkušeností - co následuje dále? Následuje zpochybnění instituce umění, která se svým statutem vyděluje z této životní zkušenosti umělecká díla a tedy nutnost umělecké dílo chápat jinak, nežli jako artefakt vznikající v umělecké poli. Naopak Lozano odpovídá na tuto otázku radikální subjektivizací. Umělecké dílo se stává subjektivní zkušeností bez nutnosti převádět tuto zkušenost zpátky do uměleckého pole. Je radikálním zpochybněním relevance světa umění.

Jaká východiska může mít umělecké dílo po tom, co bylo zpochybněny základní východiska pro jeho běžné chápání?

Boris Groys ve své úvaze *Soudruzi času* uvažuje o podmínkách modernity v umění právě jako o postupném ztracení aspektů společenské užitečnosti a formálních nároků. Říká, že modernita předpokládá redukcionismus - abychom se dostali přes úzký koridor přítomnosti, musíme se zbavit zátěže - tradičního náboženství, metafyziky, v umění to potom může znamenat rezignaci na řemeslné a formální předpoklady, či komunikaci výrazu. Tento redukcionismus je podle Groyse nutný, protože modernistické projekty byly zaměřené na utopickou budoucnost. A tím lehčí zavazadla budeme mít, tím snáze se k ní dostaneme.⁵⁶ Cestou redukcionismu a dematerializace šli i Lozano a Hsieh. Řadí se do vývojové větve avantgardního umění, která chtěla propojit umění se životem tak, že by umění nevytvářelo zvláštní, od reality vytržené artefakty, ale aby s touto realitou splynulo. Otcem této tradice zůstává Marcel Duchamp. To nemohlo mít jiný výsledek než to, že nakonec na samou instituci umění byl dán požadavek zrušení a umělecké dílo nebo tvorba mizí, protože nejsou rozlišitelné od jiných věcí či činností. Když jsou vlastnosti uměleckého díla nezjevné, ukáže nám její umělecký charakter institucionální status, říká Danto. Ale i nutnost instituce umění je Lozano zpochybněna a vytěsněna. Zdá se tedy, že s nároky, které na umění kladli Lozano a Hsieh je umělecké dílo zahrnuto do slepé uličky.

I když jsou samozřejmě Lozano a Hsieh jen příklady v určitém teoretickém rámci, který je jedním z mnoha možností jak se dívat na umělecké dílo, jejich příklad ukazuje jakési vyčerpání možnosti umělecké tvorby. Proč tomu tak je? Je možné, že progresivní vývoj subjektivizace a dematerializace vyvrcholil a skončil tendencemi, jenž představují Lozano a Hsieh? Lee Lozano se od textových

⁵⁶ Boris Groys. „Soudruzi času“. Přeložila Magdalena Jadwiga Härtelová. In Václav Jánoščík - Eva Skopalová (eds.). *Návrat do budoucnosti*. Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová, 2019, s. 216 ISBN 978-80-87989-81-4.

návodů dostala až k specifickým subjektivním zkušenostem a přišla až k negaci nutnosti umění vytvářet a začala ho žít.

Stejně tak performance Tehchinga Hsieha zde navazují na Groysovu tezi redukcionismu jako prostředku k přežití. Nakonec přece po třinácti letech, kdy se Hsieh odloučil z uměleckého pole, výsledkem a dokumentací této performance byla zpráva o tom, že přežil. Tvorba uměleckého díla je v obou případech nahrazena prožíváním.

Tento důraz na prožívání na úkor jeho reflexe je možná přesně to, o čem zde mluví Groys v odkazu na Wittgensteina. Že zabývat se reflexí současnosti je směšné - proč radši prostě nežít plněji?⁵⁷ A pokud je v případech Lozano a Hsieha vyměněna tvorba za život, co to znamená pro další vývoj umělecké tvorby?

Myslím, že tyto díla jsou signifikantní pro možnost konce určitého chápání umění. A to jako progresivního modelu, kdy se umělecká díla postupně dematerializují a subjektivizují.

Umělecká tvorba, jak ji chápala avantgarda, byla v těchto případech vyhnána na okraj - podařilo se propojit umění a život - ale za cenu radikálního zmizení. Tyto díla jsou proto nejenom hraniční formou chápání uměleckého díla jako artefaktu vzniklého na poli světa umění, ale můžou být považována i za jeho destrukci. Vzniká tak vize uměleckého díla, které popisuje Susan Sontag ve své eseji *Aesthetics of Silence*:

„Though no longer a confession, art is more than ever a deliverance, an exercise in asceticism. Through it, the artist becomes purified — of himself and, eventually, of his art, The artist (if not art itself) is still engaged in a progress toward "the good." But formerly, the artist's good was mastery of and fulfillment in his art. Now it's suggested that the highest good for the artist is to reach that point where those goals of excellence become insignificant to him, emotionally and ethically, and he is more satisfied by being silent than by finding a voice in art. Silence in this sense, as termination, proposes a mood of ultimacy antithetical to the mood informing the self-conscious artist's traditional serious use of silence: as a zone of meditation, preparation for spiritual ripening, an ordeal which ends in gaining the right to speak.”⁵⁸

⁵⁷ tamtéž, s. 215

⁵⁸ Susan Sontag. „Aesthetics of Silence“. In Sontag, Susan. *Essays of the 1960s & 70s: Styles of Radical Will*. New York: The Library of America, 2013 [1. vyd. 1966], s. 294. ISBN 978-1-59853-255-5

Podle Groyse je tato redukce umění v modernismu podstatná proto, aby se umění prodralo přítomností a co možná nejefektivněji se dostalo k budoucnosti, která měla být nadějí. Nastala tato budoucnost teď? A pokud ano, co přichází po hypotetických bodech zlomu, po Lozano a Hsiehovi? Co je ono nové, ono současné umění? Je toto vyčerpání a vyprázdnění, jak jej ukazují Lozano a Hsieh, znak konce uměleckého díla a umělecké instituce, jak jej chápeme, ztrátu jeho historické důležitosti, nebo naopak spíše začátek jeho nového, více svobodného chápání?

7. Lozano, Hsieh a konec umění

Arthur C. Danto pracuje s teorií, že jistý historický bod ukončuje převažující chápání umělecké tvorby. Vychází přitom z Hegelovy dialektiky, podle něhož historie je střídání jednotlivých historických fází směřujícím k určitému konci, či vyvrcholení. Danto nepředpokládá, že by se po tomto konci přestalo tvořit, ale umění podle něj pozbyde historického významu, neboť bude pouze kombinovat a rekombinovat už existující umělecké formy a strategie, budou to změny bez vývoje.⁵⁹ Podle Danta vrcholí progresivní model umění založený na chápání jeho poslání jako produkce ekvivalentů percepčních zkušeností na začátku 20.století, kdy kinematografie technologicky efektivnějším způsobem přebrala tento úkol.⁶⁰ Progresivní model založený na vývoji k určitému cíli střídá model expresivní, tedy skrze umělecký výkon vyjadřovat subjektivní zkušenost v uměleckém artefaktu. Expresivní se ve 20.století stala určující při definování umění.⁶¹

Pokud je tedy v tomto modelu subjektivní životní zkušenost určujícím prvkem při tvorbě uměleckých děl, hranicí takové kategorie je potom splynutí subjektivní zkušenosti a umělecké formy. Stav, kdy se subjektivní zkušenost nestává uměleckým dílem skrze proces vytváření artefaktu, ale je za umělecké dílo považováno jak bez určující instituce, tak bez nutnosti vytvářet artefakt. To lze vyzorovat na příkladu Lee Lozano a Tehchinga Hsieha. Otázkou teď je, co se v umění může stát dál, pokud byl progresivní i expresivní model vyčerpán. Danto sice říká, že pojem expresivity vylučuje vývojovou následnost, neboť ji nesjednocuje zprostředkující technika⁶², myslím si ale, že to, co i expresivní linii činí možným progresivním vývojem, je právě avantgardní důraz na nutnost sloučení umění a života, jak se projevuje v aktivitách dadaistů, situacionistů, hnutí Fluxus, konceptuálního umění a zejména jeho procesuálních, nebo performativních tendencí. Ač je expresivní model mnohem více roztržštěný a odehrává se v něm několik simultánních procesů, ona snaha vymazat hranici mezi uměleckým výkonem a výkonem životní zkušenosti je jedním z nich a podle mého názoru tím nejdůležitějším. Jedná se tedy o spojitý proces dematerializace a subjektivizace. I když je tedy umění v expresivním modelu značně

⁵⁹ Arthur C. Danto. „Konec umění“. Přeložil Tomáš Hříbek. In *Estetika*, 1998, roč. 35, č.1, s. 2. ISSN 0014-1291

⁶⁰ tamtéž, s.10

⁶¹ tamtéž, s.11

⁶² tamtéž, s.12

diskontinuitní, přece umělci reaguji na sebe navzájem a vytvářejí určité řady směřující v oprošťování se od formálních nároků.

Danto dále tvrdí, že umění jako výslednici progresivního a expresivního modelu nahradí filosofie, protože dějiny umění končí tam, kde se umění sebepoznává.

„Umění je přechodným stadiem v procesu dosažení jistého druhu poznání. Otázkou potom je, o jaký druh poznání se jedná; odpověď zní (jakkoliv se napoprvé musí jevit neuspokojivou), že jde o poznání podstaty umění. ... Umění končí nástupem filosofie.“⁶³

Jakým způsobem se umění sebepoznalo v dílech Lozano a Hsieha? Tak, že se stalo životem, odstraněním potřeby umění jako instituce, ovšem za předpokladu, že přijímáme Dantovu tezi o tom, že v expresivním modelu umělecké dílo zároveň konstituuje odpověď na otázku co je umění.⁶⁴

Tím, že se odpověď na tuto otázku vyčerpalo naplněním odpovědi, že umění je životem, tak pozbývá historického smyslu umění. V roce 1984 Danto píše:

„Když se nyní z tohoto, jakkoli grandiózního, hlediska podíváme na umění nedávné minulosti, vidíme cosi, co svou existencí jakožto umění závisí stále více na teorii. ... Avšak díla nedávné minulosti vykazují ještě jeden zajímavý rys: objekty dosahují nulové existence, zatímco teorie se blíží nekonečnu, takže vlastně všechno, co nakonec zbývá, je teorie. Umění se konečně vypařilo v záblesku čisté myšlenky o sobě samém a zbylo pouze jakožto objekt svého vlastního teoretického vědomí.“⁶⁵

Podle Danta je umění, které ztratilo historický význam, uměním, které je vystřídáno filosofií. Čisté myšlení, subjektivní zkušenost nahrazuje umělecké dílo. V tomto ohledu je tedy možné uvažovat o díle Lozano a Hsiehovi jako bodech zlomu, jenž zároveň značí jistý konec. Podle Danta ovšem umění sice skončilo, ale neznamená to, že by přestala tvorba umění. Jen se proměnila. Po určitých bodech zlomu už nemá historickou relevanci, nachází se podle něj v posthistorickém období:

⁶³ tamtéž, s. 14

⁶⁴ tamtéž

⁶⁵ tamtéž, s. 16

„... člověk může být abstrakcionistou ráno, fotorealistou odpoledne a minimálním minimalistou večer. Nebo může vystřihovat panenky z papíru, nebo dělat cokoli jiného, co ho těší. Žijeme ve věku pluralismu. Pluralismus znamená, že již nadále nehraje roli, co člověk konkrétně dělá. Jakmile je stejně dobré jít jedním i druhým směrem, pojem směru ztrácí použití.“⁶⁶

Jeho teze o ztrátě směru nejsou v 80. letech, kdy je diskuze o postmoderně na vrcholu, ničím výjimečným. Instrukce umění však nezánikly, ani tak nezánikly umělecká díla. Současné umění existuje a jeho provoz se rozhodně zvyšuje. Ač jsem argumentoval, že tyto díla dovršily určité tendence vývoje podoby uměleckého díla a navíc se dají považovat za hypotetické body zlomu v uvažování o tom, že umění už není potřeba, jeho vývoj se samozřejmě nezastavil. Co tedy následuje dále? Jaké je ono umění současné?

Z hlediska historického času je současnost (*contemporaneity*) nejčastěji spojována s rozrůstající se globalizací definitivně potvrzující svůj určující status po depolarizaci světa po roce 1989. V kontextu umění se tato globalizace hlásí ke slovu zejména růstem institucionálního světa umění a jeho zvyšujícím se financováním. S tím přichází v ruku v ruce růst počtu diváků, vznik veřejných i soukromých muzeí, růstem trhu s uměleckými díly a zejména rozšiřující se síť kontaktů a vztahů pomocí cestování a výměny informací. V posledním zmiňovaném hrály velkou roli především mezinárodní přehlídky umění bienálového typu.⁶⁷ Poslední otázkou tedy zůstává, jaký je vztah současného umění, které je charakteristické důrazem na produktivitu a pohyb, k těmto radikálním gestům vymanění se, které naopak na tuto produktivitu a pohyb rezignovaly? Proč se zájem o toto téma a umělce a umělkyně, kteří se z umění úspěšně či neúspěšně pokoušeli vymanit, neustále zvyšuje?

⁶⁶ tamtéž, s.17

⁶⁷ Tim Griffin. „Worlds Apart: Contemporary Art, Globalization, and the Rise of Biennals“. In Alexander Dumbaze - Suzanne Hudson (eds.). *Contemporary Art - 1989 to present*. London: Willey-Blackwell, 2013, s.7. ISBN 1444338668

8. Hsieh a Lozano jako fetiše současnosti

Téma institucionálního vymanění se je v současném umění důležitým tématem. Únik, či vymanění se stává, zejména po roce 2000, živým tématem diskuse, retroaktivního objevování radikálních umělců a umělkyně pracujících s tímto tématem a námětem knih a výstav.⁶⁸

Výběr Lozano a Hsieha byl ovlivněn částečně i mojí osobní fascinací jejich dílem. Alexander Koch tvrdí, že v době, kdy komponoval výstavu *Gestures of Disappearance* stoupal zájem o umělce a umělkyně, kteří se z uměleckého světa vymanili, či z něj unikali.⁶⁹ Historiografický obrat a objevování marginalizovaných či zapomenutých radikálních umělců podle něj souvisí s nedostatkem radikalit na umělecké scéně 21. století. Proč nás vlastně fascinují umělci jako Lozano a Hsieh? Proč o ně ve světě umění neustále vzrůstá zájem a témata vymanění se, či bojkotu jsou aktuálními? V jejich díle musí být něco příznačného, co reflektuje podmínky současnosti, v nichž se nacházíme. Zároveň se zde objevuje výklad, že spíše než charakteristiky těchto děl nás fascinuje samotná strategie unikání. A to tak, že vymanění se stává naší nenaplněnou touhou. Tento výklad rozvíjí ve svém textu Tereza Stejskalová:

„Současné zaujetí takovými umělci a jejich odchodem z uměleckého pole není na první pohled zase tak těžké vysvětlit. Je známkou frustrace z čím dál tržnější povahy umělecké scény, která se ničím neliší od sféry komerční. Lhostejnost vůči zisku či kariéernímu postupu a neústupný idealismus, který zavedl tyto umělkyně mimo galerie, muzea a mimo pozornost kritiků a teoretiků, je v takovém prostředí bezpochyby působivý.“⁷⁰

⁶⁸ Důležité jsou zde výzkumné práce a výstavy zmiňovaného Alexandra Kocha zabývajících se odchody z umělecké scény. Jednou z prvních takovýchto výstav byla *Gestures of Disappearance 1* v roce 2002. Kromě toho je Alexander Koch autorem prvního teoretického uchopení fenoménu odchodů umělců ze scény, esej *General Strike - Opting out of Art, a theoretical foundation*, která sloužila jako východisko i v této práci. Z nejaktuálnějších zdrojů uvedu zejména knihu esejí *Tell Them I Said No* Martina Herberta, nebo sborník textů editovaný Joannou Warszou *I can't work like this: A new reader exploring recent examples of boycotting in the art world*.

⁶⁹ Alexander Koch. „General Strike. Opting out of Art“. Online [2011] : https://www.academia.edu/16395890/GENERAL_STRIKE_OPTING_OUT_OF_ART_A_THEORETICAL_FOUNDATION_GRUNDLAGEN_ZU_THEORIE_UND_GESCHICHTE_DES_KUNSTAUSSTIEGS_2011. vyhledáno 11.8.2020

⁷⁰ Tereza Stejskalová. „O odcházení v současném umění. Pokus o analýzu jednoho fenoménu.“ *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, 2010, č.8., s. 42. ISSN: 1802-8918

Tereza Stejskalová zachází však ještě dále a píše o fascinaci umělci a umělkyněmi, kteří odcházejí, jako o jistém druhu fetišu pro ty, kteří zůstávají. To je nesmírně podnětná myšlenka vrhající nové světlo i na tuto samotnou práci.

„Fascinace a zaujetí radikálními umělci a jejich odmítnutím umění je tedy jen jakousi deformací touhy po radikální společenské změně skrze umění, která je sice dnes pro mnohé umělce a teoretiky absurdní, ale které se přesto není snadné vzdát. Postava bývalého umělce jako fetiš je způsobem, jakým tato touha přežívá v akceptovatelné formě, a zároveň zajišťuje určitý úlevný odstup od traumatického selhání radikálních umělců a často zcela komerční povahy uměleckého provozu, do kterého jsou tito kurátoři a umělci zapojeni.“⁷¹

Stejskalová zároveň toto podle ní fetišistické zaujetí únikem kritizuje, neboť tvrdí, že aktéři či aktérky přinášející umělce či umělkyně zpátky do kulturního pole jdou vlastně proti jejich radikalitě, proti jejich rozhodnutí a přesvědčení. Zpětně apropriují jejich radikalitu a činí z ní součást bezpečné a autonomní instituce umění. Jde vlastně o jakousi komodifikaci tohoto fetišu, neboť zároveň s další institucionalizací přichází i zvýšený zájem o komercializaci jejich děl a tak ještě více podporuje charakter současného umění, proti němuž se zprvu vzpírají. Konec umění, jak ho známe, se tedy možná odehrát měl, ale neudálo se to. Frustrace z tohoto stavu potom aktéři a aktérky z uměleckého pole projektují do exponace umělců a umělkyně, kteří exponováni být nechtěli. Nelze než souhlasit, avšak je zde ještě další možné východisko.

Je totiž samozřejmě možné, že určitá tvůrčí radikalita, která vychází z takových gest vymanění se, v současnosti existuje, ale aktéři, či aktérky světa umění jí nevidí, neboť ona sama nemá zájem do sítě vztahu tohoto pole vstoupit. Je možné, že radikalita dnes teprve pasivně čeká na své přijetí, aniž by o něj usilovala, protože jí vyhovuje skrývání se. Vždyť i sám Marcel Duchamp, nejznámější umělec, který zpochybňoval umění jako aktivní vytváření artefaktů známý tím, že netvořil (ačkoliv se později jeho pasivita ukázala jako jeden velký podvod), mluví o umělci či umělkyni budoucnosti tak, že se bude ukrývat v podzemí, že zůstanou neviditelnými. A tak, i přesto, že svět umění zde zůstává a funguje na podobných zvyklostech a mechanismech, jako v době vzniku děl Hsieha a Lozano, je možné, že zde už existuje i neviditelný svět ne-umění, svět subjektivních zkušeností, které vlastní proud vědomí vidí jako neskutečný, zvláštní, jako umělecké dílo, aniž by měly potřebu o tom kohokoliv přesvědčovat,

⁷¹ tamtéž

nebo z takového statusu čerpat nejrůznější institucionální výhody. Až takový svět ne-umění převáží, bude to důkaz toho, že umění jako instituce dokonalo svoji roli jako cesty k tomuto novému a širšímu pojetí a pak teprve bude stát před rozhodnutím, zda se změnit, či zmizet nadobro.

9. Závěr - osobní transformace s Hsiehem a Lozano

Co tedy může znamenat dílo Lee Lozano a Tehchinga Hsieha pro uvažování o uměleckém díle v současném umění?

Lee Lozano zemřela 2. října roku 1999. Tehching Hsieh dokončuje svůj Thirteen Years Plan v poslední den 20. století, 31. prosince roku 1999. Od roku 2000 je o práci obou nebývalý zájem. Je to logické. Lozanina smrt a objevení kurátory a kurátorkami a Hsiehovo uvolnění pravidla ukazování umění veřejnosti musely být katalyzátory takového vývoje. Tento text se snažil popsat způsob vidění tohoto umělce a této umělkyně jako aktérů, kteří šli na hranici umění jako určité formy a na hranici umění jako určité instituce. Reprezentují tak jednu vývojovou větev progresivního modelu umění jako kontinuálního osvobozování formy uměleckého díla - dematerializace a subjektivizace, ale i snahu překračování hranic institucionálního světa umění.

Když se podíváme na umění 20. století, nevidíme tak jako dříve jedinou vývojovou linii. Ta se snad dala ještě popsat do začátku 20. století, kdy umění víceméně směřovalo k vyřešení možnosti reprodukovat percepční zkušenost, jak to nastiňuje Danto⁷², i když tento výklad musí být zjednodušující. Po vynálezu filmu však začíná uměním prosakovat diskontinuita a simultánnost několika procesů, které také Danto nazývá expresivním vývojem. Jedný se tedy o vývoj subjektivního výrazu, vyjádření subjektivní zkušenosti. Tato zkušenost se uměleckými prostředky vyjadřuje v uměleckém díle. Jeden z těchto procesů je však i postupná redukce uměleckého výtvoru na minimum a dematerializace uměleckých postupů. Umění je na cestě k tomu, aby se stalo subjektivní životní zkušeností a zároveň aby překročilo hranice instituce, která zakládá jeho existenci. Lozano i Hsieh šli na hranici těchto cest, ukázali radikální příklady zmizení, či vymanění se. Ukázali, že mezi subjektivním prožitkem a uměleckým dílem už nemusí stát vyjádření. Můžou splynout v jedno. Lee Lozano zpochybnila instituci umění, její pravidla a zvyklosti. Ačkoliv dosáhla institucionálního úspěchu, vymanila se skoro úplně ze struktur, které ho podmiňovaly. Její návrat do těchto struktur se udál až po její smrti. Tehching Hsieh zaprvé učinil umění jeho neděláním, vytvořil paradoxní situaci totální autorské negace, které ovšem udělil status uměleckého procesu. A zadruhé učinil uměním popření jeho instituce. Oba svým jednáním učinili své subjektivní prožívání uměleckým dílem, skryly ho před zraky veřejnosti a zpětně bylo uděleno tomuto procesu status umění. Tyto díla došly až na hranu negace základních východisek západního

⁷² tedy především evropské umění od rané renesance

institucionálního uměleckého diskurzu. Obě stojí na hraně naprosté pasivity a zároveň naprosté radikality. A přesto zůstávají dobře známy jako aktivní umělecká gesta, jsou součástí toho, čemu se říká dějiny západního umění, dokonce si vybudovaly jistý ikonický status.

Jejich dílo sice nemohlo zastavit umění, ani příliš pozměnit mechanismy jeho institucí, jsou to ale případy děl, které po nás vyžadují, abychom přehodnotili kategorie uměleckého díla vázaného na vnější formu a na instituci jako soubor pravidel a zvyklostí. Co nám říkají? Uměním může být subjektivní zkušenost vědomí, nemusí se ukazovat ani se mu nemusí přidělovat status z pozice instituce. Je samozřejmě otázkou, jak nás tyto díla můžou změnit. Kromě konstrukcí, do kterých jsem se v této práci pustil a která jsou zejména informativního a teoretického rázu, bych chtěl na závěr ještě připustit hledisko diváka. Jako divák jsem ani jedno z těchto děl neviděl. U Tehchinga Hsieha se ještě dá mluvit o dokumentaci, ale u Lee Lozano potom náplň její díla vidělo tisíce lidí, kteří jí v době její života potkali, ale ti zase nevěděli, že její život ona sama prohlásila za umění. A nejspíš, i kdyby to věděli, je otázkou, zda-li by si z toho něco odnesli.

Avšak přesto můžu říct, že mi tyto díla jako divákovi změnily pohled na umělecké dílo i na život a především na jejich vztah. Změnily to, jak chápu kategorii uměleckého díla a to právě ne skrze artefakt, ani skrze ukotvení artefaktu v instituci, ale právě aspekt hlediska. Životní a situační hledisko jako umělecké dílo, skrze které se můžu dívat na svět. Konec umění jako instituce a konec uměleckého díla jako artefaktu se sice neodehrál, ale to neznamena, že by nemohly skončit prozatím aspoň v našem myšlení. Může to být velmi osvobozující a nakonec nás to může k umění jako vytváření artefaktů s nevinností a radostí navrátit. V tomto autor tohoto textu zůstává, jako to pojmenovala Lee Lozano, uměleckým snílkem.

Seznam citací

Applin, Jo. *Lee Lozano: Not Working*. London: Yale University Press 2018, s.133. ISBN 978-0-300-22327-9

Bourdieu, Pierre. *Pravidla umění. Vznik a struktura literárního pole*. Přeložili Petr Dytrt - Petr Kysloušek. Brno: Host, 2010, s. 282. ISBN 978-80-7294-364-7

Bürger, Peter. *Teorie avantgardy: Stárnutí moderny : stati o výtvarném umění*. Přeložili Tomáš Dimter - Václav Magid - Martin Pokorný. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, Vědecko-výzkumné pracoviště, 2015, s. 93. ISBN 978-80-87108-59-8.

Danto, C. Arthur. „Konec umění“. Přeložil Tomáš Hříbek. In *Estetika*, 1998, roč. 35, č.1, s. 2. ISSN 0014-1291

Danto, C. Arthur. „Svět umění“. In *Co je umění?: texty angloamerické estetiky 20. století*. Denis Ciporanov - Tomáš Kulka. Přeložil Tomáš Kulka. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010. ISBN 978-80-87378-46-5.

Dickie, George. „Co je umění? Institucionální analýza“. In *Co je umění?: texty angloamerické estetiky 20. století*. Denis Ciporanov - Tomáš Kulka (eds.). Přeložil Ota Gál. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010. ISBN 978-80-87378-46-5.

Griffin, Tim. „Worlds Apart: Contemporary Art, Globalization, and the Rise of Biennals“. In Alexander Dumbaze - Suzanne Hudson (eds.). *Contemporary Art - 1989 to present*. London: Willey-Blackwell, 2013, s.7. ISBN 1444338668

Groys, Boris. „Soudruzi času“. Přeložila Magdalena Jadwiga Härtelová. In Václav Jánoščík - Eva Skopalová (eds.). *Návrat do budoucnosti*. Praha: Vysoká škola uměleckopřemyslová, 2019, s. 216 ISBN 978-80-87989-81-4.

Herbert, Martin. *Tell them I said no*. Berlin: Sternberg Press, 2016. ISBN 9783956792007.

Heathfield, Adrian - Hsieh, Tehching. *Out of now: the lifeworks of Tehching Hsieh*. London: Live Art Development Agency, 2009. ISBN 978-0-262-01255-3

Koch, Alexander. *General Strike. Opting out of Art* [Online]. 2011 [cit. 11.8.2020]. Dostupné z: https://www.academia.edu/16395890/GENERAL_STRIKE_OPTING_OUT_OF_ART_A_THEORETICAL_FOUNDATION_GRUNDLAGEN_ZU_THEORIE_UND_GESCHICHTE_DES_KUNSTAUSSTIEGS_2011

Lehrer-Graiwer, Sarah. *Lee Lozano: Dropout piece*. London: Afterall Books, 2014. ISBN 9781846381317.

Lippard, Lucy. *Six Years: The dematerialization of the art object 1966 to 1972*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1997. ISBN 0-520-21013-1

Ono, Yoko. *Grapefruit*. New York: Simon & Schuster, 2000 [1964]. ISBN 9780743201100

Pospiszyl, Tomáš. *Asociativní dějepis umění: poválečné umění napříč generacemi a médii*. Praha: Tranzit.cz, 2014. ISBN 978-80-87259-28-3.

Sontag, Susan. „Aesthetics of Silence“. In Sontag, Susan. *Essays of the 1960s & 70s: Styles of Radical Will*. New York: The Library of America, 2013 [1. vyd. 1966]. ISBN 978-1-59853-255-5

Stejskalová, Tereza. „O odcházení v současném umění. Pokus o analýzu jednoho fenoménu.“ *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, 2010, č.8., s. 42. ISSN: 1802-8918

Turn on, Tune in, Drop out. [online]. 2020 [cit. 12.8.2020] dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Turn_on,_tune_in,_drop_out