

P A N

Pro Arte Nova

VIII.

ART & NATURE * ART & SOCIETY
* * *

New, Bad, Inclosed, Pattern, Bewiledered
PAINTING

edition
CYPRICH

1 9 8 1

Manifest Rio Negro o Integrálnom Naturalizme.---

par

Pierre Restany

Amazonka predstavuje dnes na našej planéte posledný rezervoar, útočisko integrálnej prírody. Aký druh umenia, aký jazykový systém môže navodiť takú atmosféru, výnimočnú z každého hľadiska, premrštenú voči bežnej skúsenosti? Naturalizmus typu esenciálneho a fundamentálneho, ktorý sa stavia proti realizmu a kontinuite realistickej tradície, realistického espritu, mimo rady jeho štýlu a foriem. Realistický duch/esprit/ v histórii umenia nie je duchom páheho konštatovania, dôkazom citovej disponibility. Realistický esprit je metaforou; realizmus je metaforou moci: moci náboženskej, moci peňazí za Renesancie, neskôr moci politickej, realizmus buržoázny, realizmus socialistický, moci konzumnej spoločnosti za éry pop-artu. Naturalizmus nie je metaforický. Nevyjadruje túžbu po moci, ale iný stav citlivosti a najvyššie otvorenie vedomia. Tendencia k objektivite konštatovania vyžaduje disciplínu vnímania, úplnú disponibilitu k priamemu a spontánnemu odovzdaniu bezprostredných myšlienok vedomia. Ide o žurnalistiku, ale prenesenú do oblasti čistej citlivosti: citlivá informácia o prírode.

Prevádzka túto disponibilitu voči prirodzenej danosti znamená pripustiť chudobu ľudského vnímania a jeho obmedzenia oproti celku, ktorý je účelom samým o sebe. Táto disciplína v obmedzenom vedomí je prvoradou vlastnosťou dobrého reportéra: len tak môže podať to, čo vidí s čo najmenším prekrútením faktov.

Takto ponímaný naturalizmus predpokladá nielen veľkú disciplínu vnímania, ale aj široké otvorenie sa človeka.

V konečnom dôsledku príroda je a presahuje nás vo vnímaní svojho vlastného trvania. Ale v časopriestore života jedného človeka príroda je mierou jeho vedomia a jeho citlivosti.

Integrálny naturalizmus je alergický na akýkoľvek druh moci, alebo metaforu moci. Jediná moc, ktorú uznáva nie je klamná moc spoločenská, ale moc, ktorá očisťuje: moc imaginácie v službách citlivosti. Tento naturalizmus je povahy individuálnej: naturalistický výber oproti výberu realistickému je plodom voľby, ktorá vyžaduje zapojenie celého individuálneho vedomia. Tento výber nie je iba kritický,

neobmedzuje sa iba na vyjadrenie obavy človeka pred nebezpečenstvom, ktoré hrozí prírode od priemyselnej a mestskej civilizácie. Vyjadruje nástup globálneho štádia vnímania, prechod individuálneho k celosvetovému vedomiu. Žijeme v období dvojakej bilancie. Ku koncu storočia pristupuje koniec tisícročia s prenesením všetkých ta bu a kolektívnych parancií, ktoré táto časová danosť navodzuje, počnúc prenášaním strachu z roku 1000 na rok 2000 - s atomom namiesto moru.

Žijeme teda obdobie bilancie. Bilancie našej minulosti otvorenej voči našej budúcnosti. Naše prvé tisícročie musí ohlasovať druhé. Naša židovsko-kresťanská civilizácia musí pripraviť svoju druhú renesanciu. Návrat k idealizmu uprostred supermaterialistického XX. storočia! Oživenie záujmu o históriu náboženstiev a o okultizmus, stále dôraznejšie hľadanie nových symbolických výrazov: všetky tieto symptómy sú dôsledkom dematerializácie objektu, ktorá sa začala r. 1966 a ktorá je najvýznamnejším fenoménom v histórii súčasného umenia na Západe.

Po storočiach tyranie objektu a jej vyvrcholenie v apoteóze dobrodružstva objektu ako syntetického jazyka konzumnej spoločnosti, umenie začína pochybovať o materiálnom opodstatnení; dematerializuje sa, konceptualizuje sa. Konceptuálne postupy súčasného umenia majú zmysel iba ak sa prevádzajú cez túto sebakritickú "optiku", cez autokritické stanovisko. Umenie sa samo postavilo do kritickej pozície. Spytuje sa na svoju imanenciu, potrebnosť, na svoju funkčnosť.

Integrálny Naturalizmus je odpoveďou. A práve vďaka integrizmu, teda generalizovaniu a extremizmu štruktúry vnímania, to znamená planetarizácií vedomia, vystupuje dnes ako otvorená voľba; ťahá sa ako niť v chaose súčasného umenia. Autokritika, dematerializácia, idealistické pokušenie, podzemné cesty symbolistov a okultistov: tento zjavný zmätok sa snáď raz usporiada; po oboznámení s naturalizmom ako výrazom celosvetového vedomia. Táto vnímavá zmena štruktúry zodpovedá ojazstnej mutácii a dematerializácii objektu, jeho idealistická interpretácia, návrat ku skrytému významu vecí a k ich symbolike, vytvárajú celok fenoménov, ktoré sa zapisujú ako operatívny ~~KĀ~~ úvod k našej druhej Renesancii, etapy potrebnej ku konečnej antropologickej mutácii...

V súčasnosti prežívame dva pocity z prírody. Prvý pocit, starodávny, ako celosvetovej danosti; druhý, moderný, ako vymoženosť priemyselnej a mestskej. Môžeme si vybrať jeden, alebo druhý, odmietat' jeden v prospech druhého; dôležité je, aby tieto dva pocity boli prežívané

a brané v integrite s ich ontologickou štruktúrou, s perspektívou univerzalizácie vnímavého vedomia, Ja objímajúc Svet, v súlade a harmónii s emóciou robiť z nej poslednú realitu ľudského jazyka. Naturalizmus, ako disciplína myslenia a vnímavého vedomia je program ambiciózny a náročný, ktorý zďaleka prekračuje perspektívy ekológov, v súčasnosti i tak tápajúce. Ide o to, že treba viac bojovať proti subjektívnemu znečisteniu, ako znečisteniu vzduch alebo vody. Taká výnimočný kontext akým je Amazonka navodzuje myšlienku návratu k pôvodnej prírode. Pôvodná príroda má byť velebná ako hygiena vnímania a mentálny kyslík : Integrálny Naturalizmus, gigantický katalyzátor a axelerátor našich schopností pociťovať, myslieť a konať.

Pierre Restany
Haut Rio Negro
3. august 1978
/za spoluúčasti Seppa Baenderecka a Fransa Krajcberga/

ENTRETIEN ENTRE RESTANY, BAENDERECK et KRAJCBERG

/Rozhovor troch protagonistov manifestu Integrálneho
Naturalizmu na brehu rieky Rio Negro /.

S.B. = Baendereck ; F.K = Krajcberg ; P.R. = Restany.

S.B. : Som od najútľejšieho detstva oduševnený riekou. Prežil som svoju mladosť na brehu troch riek: Dunaja, Drávy a Sávy. Bol to breh rieky, ktorý som maľoval v svojich prvých akvareloch. Voda je mystická a les je pokračovaním tohto mystéria : mystéria života a smrti. Je to to mystérium, ktoré je exaltované prírodou Amazonky. Tok rieky, plynutie vody... jej alternancie výšky a hĺbky zasadené do jednoty biologickej jednoty lesa: liany, ktoré vyhánajú výhonky, vyrastajúce na hnilobe mŕtvych pŕov kultúry "coça", na popole "gueimada" tvoriace životodárne hnojivo.

F.K. : Som taktiež oduševnený šokom spôsobeným kontrastami prírody a veľkosťou krajiny. No to čo ma ohromuje najviac, to je príroda ako globálne prostredie; príroda, ktorá spája stromy a ľudí, kvety a zvieratá, vodu a nebo.. Náš pohľad animovaný urbanistickou civilizáciou je v mnohom mdlý, chybnější ako ho predkladá objektívne Rio Negro. Príroda je tu šľachtiteľka globálneho časopriestoru : človek a zviera sú totálne integrovaní v prírodnom kontexte.

Indián a cabocho žijú vedno ako rastliny.

Urbanistická civilizácia vytvorila mechanický časopriestor, medzihviezdny, do ktorého centra je umiestnený človek. Príroda Amazonky opäť postavila moju senzibilitu moderného človeka pred otazník. Opäť postavila otazník hierarchie hodnôt tradične ponímaných ako estetické, či umelecké.

Súčasný umelecký chaos je logickou konklúziou urbanistického vývoja. Sme tu konfrontovaní vo forme a vibrácii, v mystériu budúcej zmeny...

Ak Mondrian umiestnil strom do štvorca utilizoval len zmysel stromu. Urobme však detonáciu štvorca, aby sme našli strom!!

P.R. : Pociťujem predovšetkým túto prírodu ako paradox všetkých okamihov : harmónia a globálna jednota voči rozbitej škále našich základnej disproporcii.

Odkiaľ vyviera intenzita vizuálnych kontrastov a sila podnetov pred ktorými sa odohráva najgrandióznejšie permanentné divadlo prírody?

Človek dneška vynaložil nesmiernu námahu na zintegrovanie sa v urbanistickej prírode, na vytvorenie umenia, ktoré by korešpondovalo so základnými motiváciami moderného zmyslu prírody a civilizácie konca Druhej Prímyselnej Revolúcie. Prečo však nie je schopný zreintegrvať v "globálnej nesmiernosti čistej prírody"?

S.B. : Nie iba pre senzuálnu sebarenováciu, ale tiež pre ochranu tejto prírody, ohrozovanú viac a viac človekom mesta.

F.K. : História umenia vytvorila po dnešok repertoár limitovaných umeleckých foriem. Bez toho, aby sme postúpili "vyššie" myslíme vo formách impresionizmu, expresionizmu, kubizmu, abstraktného schematizmu.

Integrálna príroda je ale rezervoár, je to virtuálny rezervoár nových foriem! Moderná architektúra sa stále viac a viac vzdáva človeku. Spoločnosť anihiluje individuum. Integrálna príroda môže prinavrátiť zmysel individuálnych hodnôt senzibility a tvorby.

S.B. : Človek jedná neustále v reakcii na stimuláciu. Urbánna stimulácia je viac a viac abstraktná a intelektuálna. Žijeme v uzavretom kruhu kultúry. Zmysel integrálnej prírody môže podnietiť renováciu ľudskej stimulácie. Pozorujeme svet naivného umenia a záujem, ktorý vyvoláva primitívne umenie. Možno tu vidieť zdelenie omnoho absolútnejšie a hlbšie, proste čistejšie... Príroda pre človeka mesta sa redukuje na "atrofiu botanickej záhrady". Budú musieť explodovať bariéry zelených plúc!

P.R. : Integrálna príroda je predovšetkým integrálna premena. Veľké ponaučenie prírody je v jej rôznorodosti: realita v neustálej metamorfóze. Žiaden pohľad na prírodu nie je opakovateľný, rekonštruovateľný v svojej prvotnosti. Voči tomuto zákonu perpetuálnej mobility priblíženie sa k integrálnej prírode nemôže byť dajme tomu nejaký systém. Naturalistická použiteľnosť je neodvratne a-systématická. Niet kodifikovaného receptu, ktorý by mohol podnietiť "prírodné cítenie".

S.B. : Môj šok zoči-voči amazonskej prírode je šokom existencionálnym. To čo pociťujem pociťujem voči sebe a nie vo funkčnosti voči iným alebo pre iných. Emócia je tak pociťovaná ako základný element mojej rekonštrukcie perceptívnosti.

P.R. : Tri osobnosti, tri odpovede, jedna príroda - gigantický axelerátor percepcie, katalyzátor planetárneho vedomia, brána k antropologickej zmene...ktorá bude radikálne vzrušovať náš spôsob myslenia a cítenia. To, čo nám bude naznačovať nový humanizmus...

Le Naturalisme Intégral

"Cesta okolo sveta za 2x365 dní"
/diár aktivity/

AFRIKA

2.február 1979, MARRAKECH, Forum Club Mediteranée: konferencia a diaprojekcia. Organizátor: Restany; účastní: Alain Robb-Grillet

FRANCIA

5.február 1979, PARÍŽ, Centre George Pompidou: konferencia, diskusie, diapozitívy, filmy. Organizátori: Restany, Strano, Baenderck, Krajcberg.

TALIANSKO

13.február 1979, MILÁNO, Palazzo Sormani: konferencie, diapozitívy, filmy. Organizátor: Restany, Baenderck, Krajcberg.

AUSTRÁLIA

16.apríl 1979, SYDNEY, Melbourne, Adelaide/Biennale of Sydney/: konferencia, filmy. Organizátor: Restany.

JAPONSKO

20.máj 1979, TOKYO, Nishimura Gallery: filmy. Organizátor: Restany; účastníci: Ichirottarin, Yusuke Nakamara, Schiniki Segi, Keiko Nakamura, Osvaldo Peralva, Domato, Imař.

BRAZÍLIA

3.júl 1979, SAO PAULO, Sale Arte Global: konferencia, diskusie, diapozitívy, filmy. Organizátori: Restany, Baenderck, Krajcberg. Účastí: Otto Hahn, Jacques Michel, Alain Sayag, César, Catherine Ikam, Jos Decock, Nicole Fauche.

4. júl 1979, BRAZÍLIA, Teatro Galpajosinho: konferencia, diskusie, diapozitívy, filmy. Organizátori: Restany, Baendereck, Krajcberg.

5. júl 1979, RIO DE JANEIRO, Hotel Méridian: konferencia, diapozitívy, diskusie, filmy. Organizátori: Restany, Baenderck, Krajcberg, Otto Hahn.
Účastní: množstvo juhoamerických umelcov.

10. júl 1979, CURITBA, konferencia, diapozitívy, diskusie. Organizátori: Restany, Baendereck.

ARGENTÍNA

17. júl 1979, BUENOS AIRES, interview pre La Nación Restanyho, plus osvetová aktivita.

BRAZÍLIA

september 1979, BRAZÍLIA; vystúpenie Krajcberga na tému Integrálny Naturalizmus na kongrese Parlamentare sull'Amazzonia.

TALIANSKO

14. september 1979, MALO, Fondazione Casablanca: konferencia, diskusie, filmy. Účastní: Restany, Strano, Guido Le Noci etc. Uvádzal: G.B. Meneguzzo.

13. október 1979, BENÁTKY, Ca' Giustinian Biennale: konferencia, diskusie. Účastní: Restany a Strano; organizátor: Guido Le Noci.

USA

22. október 1979, NEW YORK, Columbia University: konferencia, diskusie, diapozitívy. Účastní: Restany, Baendereck, Krajcberg. Organizátori: Jacqueline Hellerman a Michéle Cone.

1. november 1979, NEW JERSEY: konferencia, filmy. Účastní: Restany; organizátor: Gregory Battcock.

FRANCÚZSKO

17. november 1979, PARÍŽ, CNRS - Séminaire sur l'audio-visual et le film d'art: filmy. Uvádzal Restany.

TALIANSKO

27.-31. marec 1980, MONTECATINI TERME, Critica 1: Aktivita Restanyho a Strana.

2. apríl 1980, RÍM, ~~XXXXXXXX~~ I.A.C.: konferencia. Prítomní: Restany, Strano, Eugenio Barbieri.

júl-september 1980, COPPARO. Retrospektíva Rante Bigbi - Pierre Restany. Prezentované filmy.

ÍRSKO

1. - 3. september 1980, DUBLIN, Kongres AICA. Vystúpenie Pierra Restanyho organizovaného J.P. Van Tieghem.

ŠPANIELSKO

20. - 27. september 1980, BENICASIM - CASTELLION VILLAFAMÉS, Medzinárodné centrum pre umeleckú kritiku.
Účasť a vystúpenie P. Restanyho.

USA

4. november 1980, MASSACHUSETTS. Institut technology Cambridge. Seminár o Integrálnom Naturalizme s Fellows T CVAS-u /Center of Visual Art Studies/. Filmy a konferencia za koordinácie P. Restanyho.

Od Freudovho lôžka po školu prírody

/ Carmelo Strano/

Otázky, ktoré mi najčastejšie kladli priatelia umelci a novinári je táto: aký je, alebo by mal byť, maliar či sochár, ktorý preukázal, že prijal za svoje poslanstvo Integrálneho naturalizmu? Na základe akých jazykových, operatívnych a inšpiračných kritérií možno usúdiť, že sa dielo nesie v duchu manifestu?

Podávam tu len svoj názor inšpirovaný myšlienkami, ktoré vo mne doznievali /viď Naturala Integrale č. 1/ ešte predtým než s veľkým presvedčením vyústili do Restanyho Manifestu.

Integrálny naturalizmus je veľmi náchylný rozvinúť sa v hnutie, ba môžeme povedať, že to je jeho bytostný údel. Ale opojenie, ktoré z neho sála - ak sa tak môžem vyjadriť - pochádza práve z faktu, že nazavádza žiadnu poetiku, žiadny poetický štatút alebo paradigmatický jazyk. Hoci má isté sociálne, kultúrne a ideologické zázemie, ktoré mu dáva raison d'être a v istom zmysle ho i katalogizuje, integrálny naturalizmus sa neidentifikuje v skupine alebo v poetike, ako sa to stáva bežným pre väčšinu kultúrnych a predovšetkým umeleckých - dnes už historických prúdov, prejavuje sa veľmi svojským spôsobom.

Jeho historická nevyhnutnosť nespočíva v tom, že by sa radil do vývojového procesu foriem, koncepcií, jazykov, estetických teórií, ale objavuje sa skôr pri hlbokých úvahách, pri prehodnocovaní už nie umeleckých spôsobov stvárnenia, ale tvorivých a výrazových schopností. A tak voľný, akrobatický let náboženskej špekulácie, intuitívnej, kritickej, tvorivej a sociologickej myšlienky vyvíjajúcej sa od osvietenstva podnes začína

zakúšať rytmus kĺzavého letu.

Storočie a tisícročie dospeli ku koncu, znovu sa otvárajú spovedelnice, ale nemajú vlajku, tú má každý národ, každá skupina vlastnú; strach a výčitky svedomia nazbierané v priebehu tisícročí už nevyžadujú lôžko analytikov. Subjektívne ja a rodičovsko predkovské zázemie, alebo aj - aby sme sa vyjadrili inak - neopsyché a archeopsyché majú silné stimuly vzájomného prestupovania sa. Niet času starať sa o ich odstraňovanie a ani to netreba.

Niet vhodnejšej chvíle na to, aby sme objavili seba samých pravdivejšie a hodnovernejšie, ako môže zaručiť akakolvek analýzy. Ba vlastne tu bude jeden analytik, maximálne aktívny, neústupčivý, imúnny voči prenosu - príroda, jej neodvratné volanie, jej absolútne zákony, všeplatné, nevyhnutné.

Takto sa teda odrážame vo svojom zrkadle, v zrkadle svojho života, svojej pupočnej šnúry, ktorá nás privádza k začiatkom bytia. Už nie daša, už nie futuristické šialenstvo, už nie biele plátno. Každá formálna naliehavosť a bádanie sa veľmi skoro stávajú nezmyselné, ak im chýba zmysel a podstatná dôležitosť. Akékoľvek experimentátorstvo musí priznať na colnici umenia svoju zbytočnosť, ak nebude schopné dokázať hlboký zmysel svojho bádania.

A každá polemika, ktorá vypukla medzi umelcami a kritikmi /v tomto prípade sa mi nezdá nadbytočné trochu nazrieť do minulosti/ v Bologni z popudu umelcov, snáď unavených z toho, že sú umelcami, alebo že to musia predstierať /zlé skrývané a presne neurčená vyčerpanosť mozgovej invencie/ je možno tým lakmusovým papierikom našich povinností: teda ako skutočné príčiny mnohotvárných pocitov neuspokojenia korenia v omnoho väčších hĺbkach ako charizmatické požiadavky Jána Krstiteľa.

A teda ? A teda sa vraciame do školy. Sadáme si do lavíc vnímavisti, ktoré máme od prírody, znovuzjemňujeme svoje perceptívne a syestetické schopnosti, z ekosystému prírody tvoríme ekosystém našej duševnej a tvorivej výchovy. A robíme tak preto, lebo voči našim intelektuálnym a tvorivým predchodcom sme vo veľkej výhode.

Ich školské lavice zo žilkovaného dreva mali vyhĺbené jamky na kalamár a násadku. My si však ideme sadnúť na prednášku o prírode do štylizovaných a funkčných stoličiek Bauhasu. Oni tvorili mýty o prírode a prírodu zrádzali; my sme len larvy zbavené mýtov, no končene sme pochopili zmysel prírody. Oni sa ponárali do prírody, no ostávali na povrchu, stačilo im trochu sa upokojiť, celkom máličko, hneď získavali pocit naplnenia svojej potreby úniku, zúfalo sa snažiac predĺžiť ho tvorením metafor, a tak preneisť naturalistické pocity do opätovného realistického precitovania. My však akúkoľvek metaforu zavrhuje. Je v nás sila väčšej kultúry.

Psychosociológia, psychoanalýzy, štrukturalizmus, semiotika nám zjemnili intelekt:; ponímanie a vnímanie nám nakoniec dali pochopiť, že vertikálna cesta vedomostí je cesta pravdy viacmenej synkretickej, že je to skôr autentická ako eklektická cesta. A niet pochyb - podľa mňa - že nám na tejto ceste integrálny naturalizmus dáva na vedomie, že pravda a autentičnosť priliehajú vzájomne veľmi jednoducho a konkrétne.

A preto budeme môcť hovoriť o kozmickej energii, maximálne "naturálne", budeme si znova /ale je to naozaj návrat?/ môcť privlastniť tú energiu, ktorá je všade okolo nás aj v nás. A tvorivosť ~~sa~~ bude prúdiť jednoducho a prirodzene ako všetky autentické veci.

V tomto "splanetarizovaní vedomia" sa končne budeme môcť "odbremeniť", naše psychické mechanizmy, ak už nie mechanizmy kinetické a mechanizmy gest sa očistia a zbavia geometrickej ťarchy metafory a každej formy moci a násilia, ktorú metafora vyjadruje. Teda - pochopiť tieto veci znamená zladit' sa s dlhou vlnou integrálneho naturalizmu.

ANTIMANIFESTO / APOENA

Umenie v nebezpečenstve pred umením

Dvaja márnotravní európski križiaci - Belgičan Baenderek a naturalizovaný Poliak Brazílčan Krajcberg, vedení Francúzom Restanym, vybrali sa do povodia Amazonky na výlet, ktorý trval niečo vyše mesiaca. Po ňom traja páni v šoku - "amazonskom šoku" ich vlastnými slovami - zabúdajúc, že čas manifestov patrí minulosti práve v starej Európe pohltenej vlastnými materiálnymi a kultúrnymi výdobytkami, vyprodukovali n-tý manifest a n-tý "izmus": "Rio Negro Manifest" alebo "Integrálny ~~manifest~~ naturalizmus".

Skôr než oceníme prednosti myšlienky vyjadrenej v tomto bombastickom, aj keď oneskorenom, pokuse o kultúrnu kolonizáciu, chceli by sme pripomenúť, že:

- Brazília musí prijať zodpovednosť za to, že je prirodzeným vlastníkom Amazonky. Navyše sa musí vyhnúť tomu, aby sa povodie Amazonky stalo cieľom dobývania, v tomto prípade: kultúrneho dobývania;
- francúzska tradícia kultúrneho expanzionizmu je stará: "Antarctic France" je známa ako prvá kultúrna operácia, ktorú francúzski filozofi podnikli v Brazílii koncom 16. storočia;
- naturalizmus nie je ničím novým: tento princíp myslenia pochádza z 18. storočia;
- Západ bol vždy vládcom sveta, ale Brazília, rodiace sa centrum Tretieho sveta nepotrebuje žiadnych pestúnov;
- Brazília nemôže ďalej pasívne prijímať žiadne posolstvá - ani židovsko-kresťanské Restanyho - Brazília musí rásť sama a tvoriť svoje vlastné posolstvá;
- jediné, čo môže Západ urobiť je, že sa bude usilovať rozoznávať dekadenciu brazílskej kultúry - napr. tak ako my, keď ~~xxxxxxx~~ študujeme sambu.

Ale vráťme sa k Restanymu. Jeho manifest bol hođený do počítača, ktorý vychráľil nasledujúci výťažok:

- + povodie Amazonky nemôže byť držané ako "posledná rezerva" alebo útočisko jednontnej prírody. Jednoducho preto, lebo pre Brazíliu to nie je rezerva, ale 60 % jej územia.
- + ak má byť umenie nazývané integrálnym naturalizmom, potom musíme súhlasiť aj s faktom, že pre nedostatok kritérií budú nové formy priťahovať ne-umelcov. Tí si domyslia, súc dobre informovaní, že môžu dosiahnuť uznanie u publika a kritiky za avantgardných umelcov. Lenže títo post-moderní potomkovia umenia čerpajú z rovnakých zdrojov, ako každé umenie pred nimi. Jedinou novotou je kladenie dôrazu na tak ošúchanú skutočnosť. Ak je to naozajstné hľadanie novej formy, potom je to len ~~my~~ obhajovanie vlastných názorov;
- + ak naturalizmus nie je metafora, potom nemôže byť definovaný ako "informácia zmyslov o prírode", pretože v prípade Amazonky sa príroda sama stáva jedinou senzitívnou informáciou definujúcou v nej všetky druhy vonkajších "izmov";
- + v "časo-priestorovom vzťahu ľudského života" BOLA príroda mierou tohto vedomia a vnímanosti dovtedy, kým Einstein definoval v "chronotope" časopriestorovú kontinuitu a dal novú dimenziu fyzikálnej realite;
- "integrálny naturalizmus", ktorý uznáva ako jedinou silu ~~na~~ schopnosť očisty a katrzie, vracia sa tak ku klasickým definíciám morálky, kde otázky sa vylúčia v prospech absolútnej istoty - predstava, ktorá už neraz vrhla človeka do totálneho chaosu;
- + naturalistická voľba, videná ako smerová značka ukazujúca k Amazonke, je sémanticky interpretovaná nasledujúcim spôsobom: smerová značka nepopisuje to, na čo ukazuje /okrem povrchné ur-

čených časopriestorových súradníc/ a nemusí byť hutne tým istým, čo chce symbolizovať. Môže to urobiť tak, že sa prezentuje rekvizitami, ktoré nejaký objekt musí mať, aby mohol tým symbolizovaný; a v tomto prípade je popisný znak obrazom, predstavou /icon/. Ak to nie je ten prípad, potom môžeme popisný znak nazvať symbolom.

Manifest je predstava /icon/.

Slovný manifest je symbol.

Lenže všetky tieto výrazy používané v umení nie sú ničím iným, než príjemnými metaforami, ktoré vedú k štylizácii Ega, nadutosti a falšovaniu. Slová nie sú zrejme len prostriedkom ku komunikácii. Sú zaťažené intelektuálnym zmyslom, návykmi a kultúrnou pamäťou. Namiesto toho, aby nás prenášali z prítomnosti do budúcnosti, ženú nás do zle chápanej minulosti: "starých časov".

Nejdeme znovu definovať staré pojmy - "umenie", v ktorom je Francúzsko špecialistom - ale použiť nové.

+ Je integrálny naturalizmus odpoveďou ?

Podme sa pozrieť do slovníka na definíciu slova "odpoveď":

- reakcia;
- to, čo je napísané, povedané alebo urobené na výzvu, otázku, argument, zvolanie, žiadosť, prosbu alebo oslovenie;
- výsledok matematickej operácie;
- riešenie;
- niečo urobené ako odvetu na niečo v dôsledku niečoho;
- zákon: konfrontácia faktov v priebehu obhajoby.

Prijať integrálny naturalizmus na Amazonke ako katalyzátor našich schopností cítiť, myslieť a konať, znamená zmeniť prírodu samotnú - pokiaľ je to príroda, ktorá podmieňuje katalýzu v procese, v ktorom disciplína myslenia /jediné východisko, ktoré ponúka naturalizmus/ nestačí na to, aby "Ego objalo svet", zhrňa ~~RENAISSANCE~~ Renaissance podobne, ako mnohé články.

"Národná kultúra, ktorá sa izoluje dobrovoľne, alebo národná kultúra, ktorá sa oddeľuje od ostatných kultúr pod vplyvom okolností, ktoré nie je schopná zvládnuť, veľmi trpí touto izoláciou. A ďalej: krajina, ktorá dováža kultúru zvonku bez toho, aby ju nejakým spôsobom menila, a krajina, ktorej cieľom je nenútiť svoju kultúru iným krajinám bez akceptovania ich snáh po zmene, budú obé trpieť týmto nedostatkom vzájomnosti."

Thomas Stearn Eliot
Notes on the Definition

The Apoena / Art in Danger in Art Group

Ulisse G. Baggi,
Antonio B. de Castro,
Aldo Ricci

Rio, 5. júla 1979



COLLECIF D'ART SOCIOLOGIQUE

Formovanie, vývoj a akcie kolektívu Sociologického umenia.

február 1972 - stretnutie Hervé Fischera, Jean-Paul Thénota a Freda Foresta, ktorí sa dohodnú v júni na predstavení svojich prác v sociologickom duchu.

jún 1972 - spojenie 7 umelcov okolo pojmu "sociologické umenie"! Účastní: Jean-François Bora, Hervé Fischer, Fred Forest, Jocelyne Hervé, Michel Journiac, Gina Pane, Jean-Paul Thénot.
Teoretické divergencie medzi účastníkmi nedávajú nádej na koherentné udržanie skupiny.

18. sept. 1974 - stretnutie 11 umelcov okolo problému "art sociologique" za účasti: François Pluchart/kritik/ a umelci: Jean François Bory, Thierry Agulio, Hervé Fischer, Fred Forest, Jocelyne Hervé, Michel Journiac, Bertrand Lavier, Serge Oldenburg, Gina Pane, Jean Rabascal, Jean-Paul Thénot.
François Pluchart zastáva rezervovaný postoj k termínu "art sociologique" a žiada prítomných o vyjadrenie sa. Hervé Fischer, Fred Forest a Jean-Paul Thénot sa radikálne stavajú za deklaráciu termínu napriek výhradám ostatných a manifestujú po tejto stránke vzájomnú spätosť. Trvajú na špecifickosti ich koncepcie.

1.október 1974 - stretnutie Fischera,Thénota a Foresta.Dohodnú sa na praktizovaní kolektívu sociologického umenia.Uznesúsa taktiež na zformulovaní Manifestu svojej činnosti.Tento I.Manifest i nesie podpisi týchto troch tvorcov.

7.október 1974 - poštové rozdistribúovanie I.Manifestu.Manifest je publikovaný v novinách "Le Monde" 9.oktobra 1974.

10.október 1974- stretnutie 11 umelcov za účasti kritika Bernarda Teyssédre.Na tomto mítingu dôjde medzi nimi k zblíženiu a spolupráci.V úvode stretnutia kolektív informuje zúčastnených o tvorbe skupiny sociologického umenia ako"otvorenej štruktúre".

október 1974
február 1975 - spolupráca kritika Bernarda Teyssédre s kolektívom "art sociologique".

január 1975 - ART SOCIOLOGIQUE I.:
z iniciatívy kolektívu je zorganizovaná prvá tematická výstava sociologického umenia na tému "L'art et ses structures socio-économiques" /umenie a jeho socio-ekonomické štruktúry/ v Galerie German v Paríži.
Výstava obsahla dokumentáciu prác:Art+Language /sekcia New York/,list kolektívu Willymu Bongardovi a práce umelcov:Hervé Fischer,Fred Forest, Hans Haacke,John Latham,Les Levine,Lea Lublin, Jacques Pineau,Bernard Tyessédre,Jean-Paul Thénot, Wolf Vostell +
- environment Freda Foresta

- akciu Fischera, Foresta, Thénota
/akcia Beaubourg/

Text prezentácie zostavili: Fischer, Forest, Thénot
a Theyssédre.

- február 1975 - po rozličných názorových diferenciách v nazeraní
na principiálne momenty zasiela kolektív telegram
Bernardovi Theyssédre o tom, že ukončuje spolu-
prácu s ním.

- marec 1975 - ART SOCIOLOGIQUE II.:
organizované z iniciatívy kolektívu na tému:
"Problèmes et méthodes de l'art sociologique"
/problémy a metódy sociologického umenia/v
Galerie Mathias Fels v Paríži.
Výstava vo forme dokumentácií obsahla práce:
Art+Language/sekcia New York/, Jean-Francois
Bory, Jacques Charlier, Hervé Fischer, Fred Forest,
Hans Haacke, Les Levine, Lea Lublin, Antonio Mu-
ritadas, Jean Rabascal, Maurice Roquet, Jean Rou-
aldes, Sanejouand, Sosno, Jean-Paul Thénot, Tomek
Kawiak, Horacio Zabala.
Texty k prezentácii:
- úvodný text Otto Hahn s Fischerom, Forestom a
Thénotom
- teoretický text "A propos de quelques métho-
des" Jean Paul Thénota.

- apríl 1975 - výstava kolektívu v l'II!C!C v Anvers /Belgicko/.
Publikovaný rozsiahly katalóg v holanštine.

- máj 1975 - ART SOCIOLOGIQUE III. :
organizované na tému "Art et communication"/
umenie a komunikácia/ v Institut Francais de
Cologne v NSR.
Dokumentácia zostavená z veľkého množstva podu-
jatí na tému "communications marginales".
- máj 1975 - poštou rozdistribuovaný text II. Manifestu socio-
logického umenia
- jún 1975 - manifestácia kolektívu s Tomkom Kawiakom v
Galeria Wspolczesna vo Warszawe.
- 1ý.jún-31.august - manifestácia kolektívu v Musée Galliera v
Paríži...

x x x

po r. 1975 :ďalší manifest III. a IV./ekonomické zretele umenia/
a založenie École d'art sociologique + vydávanie
revue "Art sociologique" a množstvo prezentácií naj-
mä v USA a Kanade.

HERVÉ F I S C H E R

Teória sociologického umenia

1/ Od roku 1972 do roku 1975

V prvom texte o sociologickom umení, vydanom roku 1972 pod názvom Za socio-pedagogickú praxiku umenia už bola väčšina teoretických základov našej súčasnej činnosti formulovaná: úsilie o sociologickú analýzu, prehodnotenie umenia, prístup pedagogický, výsluchový a kritický./1/ Text bol, čo sa mňa týka, výsledkom dlhoročných výskumov v sociológii umenia a niekoľkých pokusov z predchádzajúceho obdobia: „hygiena umenia“, pedagogika uteráka a roztrhnutia umeleckých diel. Aj pokusy Freda Foresta a Jeana Paula Thénota už jestvovali.

Keď som v októbri 1974 založil spolu s Forestom a Thénotom kolektív sociologického umenia skonkretizovala sa spolupráca, ktorá vznikla spontánne.. Vypracoval sa počiatočný plán. Komplementárnosť našich troch prístupov na úrovni teórie, metodológie humánnych vied a praxe, posilnilo našu činnosť a umožnilo nám systematickú konfrontáciu teórie s praxou.

Dnes už niet pochybností, že tento koncept sociologického umenia, ktorý bol podľa mnohých názorov úbohý, hlúpy, zmätený, tautologický, protirečivý a ktorý hlásal a bránil iba Forest, Thénot a ja, ešte pred šiestimi mesiacmi /2/, vyvolal odvtedy pozitívnejšie reakcie medzi umelcami, s ktorými sme mohli plodne spolupracovať. Prejavilo sa to viacerými akciami roku 1975, podnietenými kolektívom sociologického umenia./3/

Keď sme v tejto sérii výstav prezentovali niekoľko informačných tabuliek týkajúcich sa prác iných umelcov, nevymedzili sme sociolo-

gické umeie, ani jeho metódu počtom týchto prác. Výstavou Umenie a jeho socio-ekonomická štruktúra sme vyzvali niekoľkých umelcov, aby s nami objasnili kramársku situáciu umenia; výstavou O metodológii sme rozšírili našu koncepciu, aby sme poukázali na nový význam metód v protiklade k tradičnému fetišizmu „umeleckých diel“; výstavou Umenie a komunikácia sme prezentovali naše rozličné metódy komunikačné a súbor okrajových postupov.

Tieto spolky sú objektívne a usilujú o prehodnotenie dominantnej ideológie umenia. Vychádzajú z metodológie sociologického umenia. Nevymedzujú ho.

Dnes musíme zároveň konštatovať, že naša iniciatíva vyvolala rôzny a protirečivý záujem, ktorý usiluje o zatiahnutie sociologického umenia do konfuzionizmu. V skutočnosti nemá sociologické umenie nič spoločné s kultúrnym bazárom na tému „umenie a spoločnosť, kam sa ho niektorí kritici umenia snažia seabavedome zaradiť. Tento intelektuálny laxizmus, ktorý mieša mená umelcov bez lađu a skladu, a ktorý by rád zaradil Michelangela, On Kawaru, Folona, Ray Johnsoňa alebo Picassa do sociologického umenia, zdá sa, že nepozná ani význam slova sociologický.

Téma „sociálne umenie“, široká ako súď bez dna, kam by sa dalo rovnako dobre zaradiť umenie futuristické, ako aj socialistický realizmus alebo militantná maľba, hlási sa do estetickej tradície, s ktorou sociologické umenie má epistemologickú roztržku. Dlhé teórie umelcov, vedomých si dnes už zrejmého vzťahu medzi umením a spoločnosťou, s malými námietkami voči otcovi /spoločenský poriadok/, stránky telefónneho zoznamu s rubrikou „umelci“, stránky histórie umenia za Ľudovíta XIV., to je všetko ako teoretický príspevok, ktorý nám ponúkol jeden priateľský kritik umenia ako výmenu za zrieknutie sa špecifickosti konceptu sociologického umenia, ktorý nám chcel vnútiť. Pravdou je, že ešte ani nepochopil ten koncept, ktorého šťastným otcom sa chcel stať v novembri 1974. Znamenalo to zabudnúť na naše prvé texty, prvé intuície Plucharta, na spoluprácu s Restanym, Jean Duvi-gnaudom, Edgarom Morinom, Viliamom Flusserom, s týmito silnými a bystrejšími predchodcami.

Zmiešanie, dosť prekvapujúce s dnešného pohľadu, s body artom patrí už minulosti./4/ Sú to evidentne dva protichodné umelecké postupy. Sociologické umenie, utiekajúce sa k racionálnemu prejavu sociológie a body art, privádzajúci na scénu telo, psychiku, prudký výkrik či utrpenie, ktoré boli často situované falošným petitio prin-

cipii proti toku ideologického prejavu. /5/

Tretie zmiešanie, ktoré sa mi zdá byť zanedbateľné, robia tí, ktorí prehlasujú, že sociologické umenie nie je umenie, ale sociológia. Do tejto skupinky patria tí, ktorí kedysi bránili konceptuálne umenie vo Francúzsku a dnes sa stali majstrami špekulatívnej maľby. Nestačí poznať sociologickú reč /univerzitnú, lebo táto inštitúcia ju vyrába až dodnes/. Sociologické umenie je aktívna činnosť, vtesnaná do sociálnej vrstvy, kde pôsobí tu a teraz. Dialektický presahuje sociologickú teóriu a na nej zakladá svoje skúsenosti, konfrontujúc výsledky s racionalitou vedeckej reči. Sociológia a sociologická metodológia sú intelektuálnymi nástrojmi sociologickej činnosti. Je to to isté, ako zmiešať stanovisko Albertiho, ktorý prispel k vypracovaniu lineárnej perspektívy a renesančnej maľby, ktorá ju používala. V súvislosti s tým by som pripomenul, že moje vlastné umenie ma priviedlo k prehodnoteniu a zmene niekoľkých bodov sociologickej teórie maľby, na ktorej pracujem.

2/ Epistemologické stanovisko sociologického umenia

Manifest 2 sociologického umenia jasne pripomínal, že sociologické umenie je definované nutným epistemologickým vzťahom s vedou - sociológiou. Jedná sa o definíciu rodovú a die deskriptívnu /ktorá by nutne bola mätúca alebo obmedzujúca/.

Materialistická a dialektická koncepcia imaginárna

Oproti tradičnej ideológii umenia - domény iracionálna, tajomna, nevyčerpatelnosti, snov, imaginárnej náhražky transcendentálneho boha, kde by mohol byť umelec médium alebo osvieteným vizionárom /vďaka surrealistickým technikám automatického písania alebo vzácnej mŕtvol/, je na sociologickom umení zrejmy realistický prístup. Realita je bohatšia, fascinujúcejšia, tajomnejšia než umelá výroba obrázkov, ktoré z nej môže exploatovať naša imaginatívna činnosť, nech je akokoľvek povzbudzovaná alebo zvedená našim podvedomím alebo našimi infantilnými traumami. Naša imaginárnosť je kolektívny jav, meniaci sa podľa spoločnosti a doby. Imaginácia nie je schopnosť vytvárať obrazy ex nihilo /idealistická teória/, ale je to

činnosť poznania a adaptovania sa na realitu, činnosť schopná ohmieňať nezvyklým spôsobom skúsenosti v našom poznaní. V tom spočíva jej mentálna dialektická schopnosť /materialistická teória imaginárna/. V tom spočíva jej schopnosť tvoriť, schopnosť prométeovská.

Musíme bojovať proti jej interpretácii mystifikovanej idealistickým myslením. Po platónskom svete ideí, deistickej transcendentii židovsko-kresťanského náboženstva, po snovom svete surrealistov, teda po koncepciách, podľa ktorých je realita iba chabým a iluzórnym odrazom, ostáva dominantná naďalej západná idealistická tradícia poznačená týmito tromi etapami. V skutočnosti - a to napriek hrozným miešaniam medzi surrealizmom a komunizmom - táto ideologická mystifikácia slúžila triednym záujmom v prospech vyšších politických systémov. Extrémny filozofický zmätok, ktorý vládne v tejto otázke, bránil až do dnešných čias, a to aj marxistom /v tomto ohľade tradicionalistom a idealistom/ formulovať túto materialistickú, dialektickú koncepciu imaginárna, čo je dnes už nevyhnutné.

Pochopiteľne, pokus o sociologickú analýzu umenia a spoločnosti, ktorá toto umenie vytvára, musia vykonať demystifikáciu ideológie imaginárna, kde umenie /teraz, ako aj predtým/ črpá svoj prejav. Toto som nazval "povedať pravdu o umení" a je to zároveň jedná z najnevyhnutnejších úloh umenia. Sociologické umenie obracia teda sociológiu umenia proti samotnému umeniu. To je však škandál v očiach našich protivníkov. Umelec by mal "počuť a počúvať hlasy ticha", "viest dialóg s nevyditeľnom"; lenže kriticky posudzovať namiesto sledovania inšpirácie, myslieť na funkciu umenia v spoločnosti a brať na ňu ohľad to nie, lebo to by bola samovražda slávika a bankrot obchodníka.

Každé poznanie, každé vyjadrenie sú ideologické

Je pritom škandál, že sa ideologicky odmieta akýkoľvek iný vedecký prístup k umeniu, ako napr. psychoanalýza alebo „libidinálna ekonómia“, ktoré usilujú o ideologické objasnenie výroby umenia. Nech je táto analýza ako chce fascinujúca, nech považuje umeleckú tvorbu za neurotické vyjadrenie sa nedostatku /Freud/ alebo za plus /Lyotard/, kladie umenie do predideologického štádia nevinnosti, zabúdajúc, že ona sama je ideologickým prejavom a že imaginárno je

nám neznáme mimo interpretácie kultúrnej, a teda ideologickej, ktorú z neho formulujeme.

Kant ukázal, že celé naše poznanie je "fenomenálne" a že je zbytočné filozofovať o ontológii noumenálnej. Je nutné, aby sme napokon pripustili, že celé naše poznanie je ideologické, aj náš výklad iracionálna, aj matematika, aj $2+2=4$, aj marxizmus, aj text, ktorý práve teraz píšem. A považujúc sa prinajmenšom za metafyzika /problematika Kanta/, alebo za médium či za veštca /problematika surrealistického kráľovstva podvedomia/, môžeme poznať podvedomie alebo ho vyjadriť iba v ideologických termínoch. Teda definícia ideológie je taká, že necháva zasahovať systém hodnôt a štruktúru spoločnosti, ktorá ju vytvorila. Stváraňuje každé poznanie a každé vyjadrenie podľa sociálnych modelov.

3/ K akej sociológii sa máme obrátiť ?

V našom pláne teda je, obrátiť sa na materialistickú sociológiu. Materialistický nemusí znamenať marxistický, v tom zmysle, že marxizmus sa stal pozitivizmom, vedou, vyhýbajúcou sa nedostatkom ideológie. Marxizmus si vo svoj prospech udržal tradičnú koncepciu pravdy. lebo sa považuje za ozajstný akože 2 a 2 sú 4. Podľa marxistickej koncepcie je na jednej strane buržoázna ideológia a na druhej proletárska pravda. Je nám dovolené myslieť si, že proletárska pravda je tak isto ideologická ako každá druhá, keďže samotná štruktúra logiky je nevyhnutne ideologická. Tento názor sa nám zdá byť viac materialistický ako marxistický.

Okrem toho, ak nám marxizmus dáva veľmi operatívne koncepty analýzy umenia, sám ich vôbec nepoužíva. Jediná pasáž Marxa o umení, kde je prekvapený, že ešte obdivuje grécke umenie, nás nedostal dopredu. Lukács prešiel od tradičného idealizmu k úzkemu a málo plod-

nému dogmatizmu. Brechtove články o politike a umení nás zaujímajú; sú však poznačené dobovými spormi, kvôli realizmu a formalizmu: okrem toho sú skôr literárne než sociologické. Frankfurtská škola od W. Benjamina po T. Adorna nám pomáha v oblasti hudby. Empirická sociológia Alphonsa Silbermana nám ponúka vynikajúce metódy výskumu, ale nepomáha nám vypracovať našu umeleckú činnosť. Veľa očakávame od kritickej analýzy Henriho Lefebvra a od tichej spolupráce s ním. Postup Francastella, ktorý nám na začiatku pomáhal, hoci nebol ani sociologický ani kritický. Ak ho odsunieme nabok, môžeme sa opierať o sociologickú analýzu literatúry, ktorú navrhol Lucien Goldman a na svoje vlastné sily v oblasti malby, kde šete neexistuje žiadna publikovaná a smerodajná sociologická teória.

Princípy analýzy sociologickej teórie umenia, na ktorej pracujem, sú nasledovné:

- a/ umenie je ideologická produkcia.
- b/ ako také až doteraz slúžilo záujmom vládnucej triedy /ale tento vzťah nie je nevyhnutný a môže sa obrátiť v prospech potláčanej triedy, alebo sa stať kritickým/.
- c/ estetické hodnoty umenia sú v determinovanom vzťahu so systémom hodnôt spoločnosti.
- d/ časopriestorové štruktúry umeleckých diel /maliarsky priestor, hudobný alebo literárny, chromatický alebo tonálny systém, alebo romaneskná štruktúra, atď./ sú v homologickom vzťahu so štruktúrami spoločnosti, ktorá toto dielo vytvorila.
- e/ táto štruktúrová homológia nemusí byť stabilná ako jednoduchý proces reprodukcie; môže sa stať dialektickou

Tieto princípy nám umožnili doviest do konca vypracovanie sociologickej teórie farby, ktorú chceme nabudúce publikovať.

Z týchto princíпов vyžadujú posledné dva vysvetlenie.

Leninská teória "odrazu" o tom, že ideologické superštruktúry

"odrážajú" ekonomické infraštruktúry, je celkom materialistická, ale vôbec nie je dialektická. Na rozdiel od mechanistických koncepcií odrazu, "reprodukcie" treba pripustiť, že superštruktúry môžu reagovať dialekticky na infra-štruktúry, ktoré ich vytvorili a modifikovať ich. Materializmus vôbec nepopiera pôsobenie ideí na infraštruktúry, keď nadobudli silu existencie. Tam, kde marxizmus neaplikoval svoje vlastné princípy, tam, kde Gurvitch hovoril univerzitne o "reciprocite perspektívy", treba potvrdiť existenciu permanentného dialektického vzťahu. Ak materializmus dokazuje materiálny pôvod ideí /pozor pri probléme "pôvodu", ktorý je vždy falošný/ tak nemôže poprieť vždy možný náraz ideí a ľudí, ktorí v to veria. Analýza, ktorú Max Weber zasvätil vplyvu protestantskej morálky na rozvoj kapitalizmu, nie je špiritualistická ani idealistická, nezaťahuje do behu ľudskej histórie žiadnu transcendentálnu silu náboženskej viery, ktorá mnohých ľudí motivuje. Mnohé historické udalosti, dávne alebo nedávne, poukazujú na tých, ktorí nezaslepovali intelektuálnymi dogmami, čo je niekedy rozhodujúca úloha ideí alebo ideologických smerov, mimo akejkoľvek ekonomickej krízy. Je zrejmé, že Mao-Ce-Tung perfektne pochopil dialektiku tohto vzťahu, keď urobil v Číne kultúrnu revolúciu. Inak by ho leninská teória "odrazu" bola ušetrila tejto revolúcie, keď už bola ukončená revolúcia v rámci výrobných spôsobov a diktatúry proletariátu.

Tento bod je veľmi dôležitý tak v teórii, ako aj v praxi

V skutočnosti nám umožní ušetriť si falošný boj o sociálnych štruktúrach. Treba sem zaradiť spôsob výroby alebo sociálnu organizáciu? Pre marxistov je samozrejmé, že súkromné privlastnenie si výrobných statkov v poľnohospodárstve vyvolal rozpad kmeňovej nedeliteľnej štruktúry a vznik manželstva. Zatiaľ čo z iného materialistického hľadiska je celkom možné myslieť si, že rozpad nedeliteľnej rodiny od istého kritického bodu svojho vývoja /alebo svojho rozšírenia/

vyvolal vznik manželstva, totožnosť priezviska a nie totému. Pravdu má Goldman, ktorý vytvára homologickú štruktúru medzi kultúrnou tvorbou a rozličnými štádiami vývoja kapitalizmu, alebo mám pravdu ja, keď homologickú štruktúru vytváram medzi kultúrnou tvorbou a politickými a rodinnými štruktúrami v organizácii spoločnosti? Pravdu povediac, veľmi na tom nezáleží, lebo vzťah medzi sociálnymi štruktúrami a ekonomickými je aktívny a dialektický. Dokonca si myslím, že môj postup je adekvátnejší a menej riskantný, lebo sociálna a rodinná organizácia je model mentálneho schématicizmu evidentnejšieho, priamejšieho, a teda aktívnejšieho v procese umeleckého tvorenia ako ekonomické infraštruktúry /ktoré sa stali historicky známe iba pred nedávnom/ vedomie čoho je historicky mladé a zasahuje do umeleckej západnej tvorby až od XVIII. storočia.

Na druhej strane, to, že tento vzťah homologickej štruktúry nie je iba jednoduchý proces reprodukcie mechanickej, ale že sa má o nej uvažovať dialektickým spôsobom, vysvetľuje nezhody medzi politickými a umeleckými krízami. V období sociálnej stability sa určite stáva táto homológia stabilným odrazom: to sú obdobia umeleckého akademizmu. V prípade francúzskej revolúcie, keď sa k moci dostala buržoázna reakcia, vyvolala neoklasicizmus ako kultúrny pokus stabilizovať sociálny poriadok, ktorý slúžil jej záujmom, ale ktorý je ohrozovaný revolučnými pokusmi. Treba čakať až do roku 1874, keď sa konečne objaví odozva v podobe impresionizmu s takmer storočným meškaním a ohrozuje oficiálne neoklasicistické umenie. Týmto sa vysvetľujú aj protirečenia, charakteristické pre krízové obdobia, medzi teoretickými textami umelcov a ich malbou; protirečenia, ktoré vždy popletú veľa historikov umenia a estetikov, ale ktoré naopak osvetľujú sociologické bádanie. Uvedme napr. prípad Kandinského, ktorý urobil revolúciu v maliarskej praxi tým, že vynášiel abstraktné umenie, ale ktoré ospravedlňuje v knihe "O duchovnom v umení" celkom reakčnými úvahami, usilujúc

sa obnoviť spiritualistickú tradíciu posvätného umenia.

Tieto sociologické analýzy sú potrebné pre pochopenie ideologickej situácie umenia súčasnosti a k poznaniu zmyslu toho, o čo ide veľkým kultúrnym smerom, ktoré ho oživujú. Umožňujú nám pochopiť to, čo sami robíme, kritizovať ho, prehodnocovať umenie a vypracovávať vhodné postupy. Sú podstatou mojich vlastných skúseností a názvu sociologického umenia, ktorý som im dal roku 1972.

Vedomie dialektického vzťahu medzi infraštruktúrami a superštruktúrami nám okrem iného dáva nádej, že umelecká práca môže reálne zasahovať do sociálnej oblasti a modifikovať jej hodnoty a štruktúry, napriek skepticizmu, ktorý je v nás, alebo s ktorým sa stretneme u ostatných. Sociologické umenie nielenže urobí prelom v histórii umenia, ale ako sociologická prax, ktorá ak sa opiera o vhodné teoretické analýzy a ak máme k tomu dosť síl, môže premeniť isté hodnoty v západnom vedomí.

4/ Sociologická prax

Sociologickou praxou nazývame zasahovanie do sociálnej vrstvy, ktoré sa prevádza na základe poznania sociológie, ktorého cieľom je prevádzať opytovaciu, kritickú činnosť o sociálnom prostredí. Súdiac podľa doterajších praktík pracujeme buď s pedagogickým materiálom, pohrávajúc sa s dvojzmyselnosťou statutu umeleckého diela, alebo so samotnou sociálnou realitou /ľudia, inštitúcie, massmédiá.../. Podkladom tejto činnosti, prirodzene už nie je umelecké dielo, ktoré by sme nevedeli považovať ani za cieľ, ani ako vedľajšiu produkciu subjektívnych vízií, ale týmto podkladom je samotná sociálna realita. Špecifickosť tejto činnosti nie je určená žiadnou myšlienkou autonómie, ako je to v idealistickej tradícii umenia, ale opieraním sa o sociológiu a starostlivou činnosťou.

Mimo konceptu umenia sme práve vynášali samotnú sociologickú prax

v najširšom slova zmysle. V skutočnosti je sociológia jedna z mála vied, čo ešte nevynašli svoju prax, ak nepočítame jej využitie pri zisťovaní postoja voličov alebo konzumentov. Prevádzame prechod od teórie k praxi. S ohľadom na deontológiu vedeckého bádania, by ~~malá~~ táto prax nemohla byť partizánskou/?/, ale iba interogatívna.

Táto prax je experimentálna a výsledky, ktoré dostaneme môžu potvrdiť alebo protirečiť svojim teoretickým predpokladom. Každý pokus môže priniesť empirickému sociologickému bádaniu nový materiál pre analýzu, aj keď výsledky výskumu sú z interpretácie kvalitatívnej a nie kvantitatívnej; prečo odvrhnúť jednu v mene druhej, keď sa dopĺňajú a sú koniec koncov v koexistencii.

Možno bude treba v tomto smere pokračovať, aby sociologický výskum vedel výjsť zo svojho ťažkého štatistického, metodologického aparátu, lebo spoločenský rozvoj je dialektický a vymyká sa našim analytickým možnostiam podľa matematických štruktúr. Samotné hypotézy každého štatistického bádania vychádzajú z kvalitatívnej analýzy, s intuíciou, ktorú Pascal kládol proti zmyslu pre logickú presnosť.

Zdôrazníme napr., že "ankety" Jean-Paul Thénota "reprezentatívnych" vzoriek sto až tristo osôb, nemali za cieľ vedecky zistiť psychický postoj jednotlivých socio-profesionálnych kategórií. Otázky, ktoré boli kladené sú iné, ako otázky anketárskych inštitúcií. Tieto inštitúcie by ich považovali za čudné a okrajové, usilujú o interogatívnu činnosť globálnych výsledkov, ktoré sa oznamujú opytovaným osobám ako kritické. Táto sociologická prax by mohla vnuknúť sociológom nové cesty výskumu.

Hoci skúsenosti Freda Foresta s Le Mondom, ktorý dodal 800 odpovedí, alebo môj výskum o okrajových umeleckých komunikáciách /kaučukové tampóny/, ktorý sa bude dotýkať len asi 300 umelcov,

a bude uverejnený v druhom diele mojej štúdie, nemôžu byť štatisticky zachytené, aj tak tieto postupy poskytnú veľmi dôležité výsledky, ktorých typológia zaujíma sociológov.

Zdôraznime na tomto mieste, že základná dôležitosť sociologickej teórie pri mojej práci, používanie metodológie spoločenských vied Jean-Paul Thénatom, neustála spolupráca Freda Foresta so sociológmi, vyústili prirodzeným spôsobom do tejto sociologickej praxi, pre ktorú sme sa rozhodli všetci traja od začiatku, každý sám, ešte predtým, než sme sa stretli. Trvanie našej skupiny nie je dlhé, sme na začiatku série nových pokusov, ktoré budú s nami robiť iní a aj po nás.

Pochopiteľne, máme veľké ťažkosti, keďže sociologickú prax treba vynájsť spolu s jej metódami. Sociológia nám môže poskytnúť výskumné metódy, techniky ankety, ale nie metodológiu pre aktívnu prax. Usilujeme sa ju vypracovať na základe skúseností, raz s menším inokedy s väčším úspechom. Lebo nepôsobíme na dokumenty alebo kvantitatívne vypracované údaje, ale na sociálnu realitu, to znamená na druchých a na seba samých, na naše postoje, na naše dobre zakorenené predsudky, na našu mentalitu, na našu rolu a na naše intelektuálne, morálne a fyzické správanie. Nie je nič ťažšie, nič neistejšie, keď nám sociológia často zlyháva v týchto oblastiach, takže ju musíme sami vypracovať, aj keď každý sociálny pokus patrí do oblasti ťažko predvídateľnej.

Úvahy Viléma Flussera o našom postupe navrhujú, aby sme dotazník nestavali na umení /odsúdené k úpadku/, ale na univerzitnej, sociologickej reči, ktorá je veľmi abstraktná a vzdialená "výskumu intersubjektívneho vedomia konkrétneho fenoménu", ktorý sám ponúka. Analýzy Viléma Flussera sú pre nás veľmi dôležité a berieme ich na vedomie. Naš postoj však spočíva nielen v prekročení kategórie "umenia" /ešte že moja práca pojednáva o kritike umeleckej ideológie/, ale aj klásť otázky a spochybniť univerzitnú sociologickú reč, ktorú používame, stavajúc proti nej konkrétnu realitu uskutočnených pokusov. Naším

cieľom nie je ani umenie, ani sociológia, ale zasahovanie do spoločenskej oblasti. Umenie a sociológia sú iba prostriedky, ktoré sa nám dnes núkajú ako najadekvátnejšie vo vzťahu ku spoločnosti, v ktorej pôsobíme. Pripomeňme na záver ešte debaty s Flusserom o tom, že náš princíp, podľa ktorého "je každé poznanie ideologické" sa stotožňuje s jeho koncepciou intersubjektivity tohto poznania. Toto poznanie už nemôže byť cieľom /ktoré stratilo svoju filozofickú cnosť tým, že sa stalo relatívne/, ale samotná činnosť spolu s ostatnými. Prajeme si, aby sa generalizovalo povedomie ideologického a intersubjektívneho charakteru tohto poznania, ktoré sa stalo /ale nikdy neprestalo byť/ ambivalentným spôsobom alebo nástrojom všetkých mocí vo vzťahu k individu, alebo cestou slobodnejšieho myslenia. Všetko záleží od postoja, ktorý zaujmeme .

5/ Interogatívna a kritická funkcia

Tento bod môže byť upresnený porovnaním medzi aplikáciou niektorých vied a interogatívnou a kritickou činnosťou, ktorú prisudzujeme sociologickej praxi.

V skutočnosti, na rozdiel od iných vied, napr. ekonómie, mechaniky, biológie alebo psychológie, ktoré úsilujú o poznanie spoločenskej reality a nás, aby mohli lepšie riadiť prítomnosť a budúcnosť, sociologické umenie sa pokúša o interogatívnu činnosť a perturbáciu vo vzťahu k tejto spoločenskej realite a teda k nám.

Tradičná funkcia umenia v spoločnosti bola odjakživa dávať odpovede v prospech vládnuceho spoločenského poriadku. Slúžilo záujmom vládnucej triedy počas celej západnej histórie. Je faktom, že jeho poslaním bolo glorifikovať a ospravedlňovať vládnucci systém hodnôt a jeho predstaviteľov, aristokratov, prelátov, vojnových vodcov, neskôr obchodníkov janovských, benátskych alebo holandských. Umenie slúžilo týmto privilegovaným.

Prehodnotenie, ktoré nám signalizuje história umenia, s výnimkou niekoľkých umeleckých diel celkom výnimočne protestujúcich, sa dotýkali spôsobov maľby. Najčastejšie citované boli: zanechanie stredovekej ikonomaľby renesančnými umelcami, ktorí ju nahradili geometrickým, trojdimenziálnym priestorom, ďalej deštrukcia tohto systému lineárnej perspektívy a temnosvitu impresionistami. Muselo sa však čakať na taliansky futurizmus, aby sa objavilo povedomie aktívneho vzťahu, ktorý spája umenie a spoločnosť. Dadaisti prehodnotili tento vzťah, konštruktivisti a sovietska revolúcia tento vzťah premysleli v aktívnych termínoch atď. Tieto kroky nemodifikovali dominantnú ideológiu, od Delacroixa, pre ktorého mal obraz "byť sviatkom pre oko" po Matisa, pre ktorého "obraz má byť tak isto pohodlný ako kreslo". Ak futurizmus chcel glorifikovať spoločnosť /mechanizácia, rýchlosť, vojna ... a fašizmus/, Bauhaus vedomý si krízy vyvolanej impresionistami, navrhuje nájsť v umeleckej tvorbe funkciu spoločenskej a industriálnej užitočnosti. Naši designeri, sochári, radcovia farieb, krajinári, tí, čo zariaďujú súčasné prostredie, usilujú sa euforizovať a estetizovať náš rámec mestského života, racionalizovať radosť nášho systému predmetov. Pôvodcovia plasticity ako Vasarely sa hrajú na hru estetickú dimenzie, ktorú propaguje správa V. plánu /"Úvahy pre rok 1985"/. Iní nám ponúkajú pamätníky, oslavujúce modernú industriálnu spoločnosť, ako je kybernetická váža Schöffera, ktorá musí symbolicky dominovať Parížu.

V porovnaní s touto tradíciou, sa sociologické umenie ponúka, že bude vykonávať svoju funkciu spytovania sa rovnako voči umeniu, ako voči spoločnosti, ktorá ho vytvorila. Ak umenie zobrazovalo až do XX. storočia dobré svedomie politickej spoločnosti, sociologické umenie môže hrať úlohu zlého svedomia modernej kapitalistickej spoločnosti.

To však vôbec neznamená, že sociologické umenie je "angažované Umenie". Znamenalo by to upadnúť do kolají umeleckých postojov šest-

desiatych rokov, ktoré ukázali ich nedostatky. Na rozdiel od "angažovaného umenia", ktoré vyjadruje estetickým formalizmom a maliarskymi maloburžoáznymi šablónami odmietania buržoáznej spoločnosti, chce byť sociologické umenie kritickou pedagogikou. Sociologické umenie, politicky angažované hľadá inú stratégiu, iné metódy ako bojujúca maľba, ktorá bola dôležitou etapou, ktorá sa však dnes javí ako neúčinná/9/.

Inak povedané, nechceme dávať otázky a odpovede, ani oprávňovať dogmu alebo jej byrokráciu. Naša interrogatívna prax nie je ani maieutika v tom zmysle, že nechceme hrou otázok prispieť k splodeniu pravdy u druhých; a akú pravdu? Kto ju pozná? Máme iba svoju sociologickú analýzu a svoju ideológiu; bolo by to, čo chceme nanútiť druhým, považujúc to za pravdu, dogmou? Určite nie. Jediné, čo vieme, je to, že je potrebné klásť otázky v spoločnosti podmienenej massmédiami. Nie je dôležité "myslieť dobre" pre druhých a dať im toto dobré myslenie konzumovať. V spoločnosti, ktorá nie je tvorcom zmyslu, ale konzumentom znaku, treba dať vzniknúť spytovaniu sa na zmysel. Znepokojenie budúcnosťou vytvára vhodné podmienky na toto kladenie otázok. Celkove sa však zdá, že buď kvôli podmienenosti, alebo kvôli starostiam o bezprostrednú prítomnosť /unikajúc neistote zo zajtrajška/ konzumovanie tovaru a sexuálny záujem stačia na uspokojenie libidinózných podnetov väčšiny našich súčaníkov.

Doba nie je bezpochyby vhodná na široké kolektívne uvedomovanie. Je pravda, že sila procesu pôsobenia na masy hrá veľmi dôležitú úlohu. Anonymné, silne integrujúce štruktúry massmédií a vývoja mesta berú si každého z nás na starosť a podmieňujú myslenie. Byrokratický systém, ktorý vykonáva stále väčší tlak na spoločnosť a ktorý bdie na poriadok v našich názoroch a na spoločenské úlohy, ktoré musíme prijať konformne s kolektívnymi normami, zaisťuje kontrolu tejto integrácie. Pochopteľne v takej spoločnosti môže byť interrogatívna činnosť sociologického umenia iba kritická a rušivá. Usiluje o prehodnotenie neprestaj-

ného vtíkania do hlavy massmédiami, systematické a všadeprítomné podmieňovanie súčasnej spoločnosti, uväznenej v procese pôsobenia na masy. Sociologické umenie chce vyvolať uvedomenie si svojej osobnosti, vytvoriť dialogické štruktúry, ktoré predpokladajú angažovanie zodpovednosti každého. Pre tento cieľ bola vypracovaná pedagogická praktika oživenia, ankiet, rušenia komunikačných kanálov.

Tento postup je pedagogický. Vôbec nie didaktický v tom zmysle, že nevyučuje obsah. Výraz "interrogative teaching" sa mi zdá adekvátny. Taký postup narába s "pedagogickým materiálom" a usiluje o komunikáciu. Ja umiestňujem tento pedagogický materiál do réžie, ktorá je taká istá ako pri umeleckom diele, takže o kritike, ktorú chcem previesť, usiluje samotná umelecká ideológia. Takto považujem - a práve používam - nteráky a kusy plátna s protiotlačkami rúk, chromatický trikolórový systém /hygiena maľby/ ako pedagogický materiál. Rovnako sú to aj sáčky s odpadom z umeleckých diel, umelecké ukazovatele, krabičky od tabletiiek, kaučukové tampóny, videopásky alebo niekoľko akcií a pod. Pre mňa je to stále prostriedok na spytovanie sa na fungovanie kultúrneho prostredia, na ideologický štatút umeleckého diela, na rôzne socio-kultúrne podmieňovanie. Tolko zámienok, meditácií, aby sme dospeli k diskusii s druhým, zasväteným či nezasväteným /od toho závisí úroveň komunikácie/. Táto diskusia je dôležitým momentom pedagogického postupu. Záleží na otvorení diskusie. Tento pedagogický postup môže ísť od ankety až po provokáciu, a podľa mňa má diskusia zasiahnuť v istom okamžiku.

6/ Umenie a komunikácia.

Téma "umenie a komunikácia" sa stala ústrednou témou mnohých súčasných umelcov. V skutočnosti je otázne, či chce rozšíriť umenie všetkých alebo robiť masové umenie /umenie nás?/, alebo opustiť tradičnú koncepciu umenia a prejsť tak k problematike komunikácie.

Myslím, že sme v predchádzajúcom odstavci jasne vysvetlili kritický obsah a cieľ tejto komunikácie. Nejde o to, komunikovať pre komunikovanie. Väčšinou sme konštatovali difúziu pojmov, ktorá je inflačná a ktorá vylučuje výmenu, odpovede prijímateľa tvárou v tvár vysielateľa, unilaterálna difúzia bez spätnej cesty; je to difúzia s pojmom komunikácie, ktorá predpokladá výmenu a ktorá sama o sebe predstavuje dôležitý cieľ pre sociologické umenie v tom zmysle, že táto výmena zapája recipročnú a kritickú zodpovednosť.

V skutočnosti bysa umenie mohlo stať niečím iným, ako špeciálnym tovarom pre rafinovanú radosť a pre špekulácie zasvätenej elity. Sociologické umenie sa usiluje prekonať spoločenskú prázdnotu, ktorá obkolesuje takzvané avantgardné pokusy./10/ Sociologické umenie teda považuje za problém komunikačné prostriedky./11/

Je jasné, že sociologické umenie nie je nová avantgarda. Chce skoncovat' s ideológiou avantgardizmu, charakteristickým produktom konzumnej kapitalistickej spoločnosti. Problém komunikácie ako ho stavujeme my, je podľa avantgardistických kritérií opakom novosti, vyššieho podania než je formálna tvorba, štýlu a krásy. Tieto, ešte dnes tak rozšírené koncepcie, ktoré reaktívuje hyperrealistická móda alebo malba-malba, rovnako ako tautologický postup umenia ako umenia, nie sú bezpochyby ničím iným ako novým prepracovaním umenia pre umenie, ktoré sa znovu a znovu objavuje.

Zdá sa, že sociologické umenie sa úspešne vyhlo estetickému problému v tom zmysle, že jeho cieľom nie je už výroba objektov alebo obrazov, ktoré majú nevyhnutne formálne kvality, ktoré vzbudzujú pozornosť, ale jeho cieľom je komunikácia, kladenie otázok, diskusia s "partnerom". Je ťažko určiť jeho pozornosť voči "estetike" diskusie. Materiál používaný sociologickým umením - materiál pedagogický - môže mať eventuálne vizuálne vlastnosti, ktoré sú však buď druhoradé vo vzťahu k vyjadrenej myšlienke, alebo sú sčasti cieľom opytovania sa,

ako je to v niektorých mojich prácach. Nie sú prítomné v diskusii kvôli formálnemu výrazu, kvôli sprostredkovaniu, ale sú samotným cieľom kritickej diskusie o ideológii umenia.

Okrem toho ide o zmenu problematiky v tom zmysle, že diskusia rozoberá v konečnom dôsledku spoločnosť a interindividuálne vzťahy, aby uvážili ich zmenu smerom k zlepšeniu sociálnych vzťahov a bezpochyby "umenia žiť". Toto je prechod od vizuálnej estetiky ku kvalite svetského života, inak povedané zanechanie formálnych hodnôt vizuálna, divadla, ako to nazývali študenti, bojujúci za zlepšenie svojho sociálneho postavenia, a nadobudnutie hodnoty žitého.

Ak by problém estetiky mal jedného dňa spočínúť na nás, bezpochyby by sme ho mali stavať v dialektických termínoch. Toto píšem s myšlienkou potreby narušiť gestaltistickú teóriu "dobrej formy", ktorá ešte riadi súčasnú ideológiu krásna, na "priestory katastrofy" René Thoma a na nepríjemnosti, ktoré mi spôsobuje klasická alebo súčasná hudba, keď môžem sekundu za sekundou uhádnuť pokračovanie skladby. Estetika nepredvídateľná: je mysliteľná ?

Táto otázka, ktorú nechávam otvorenú, navodzuje problém komunikačných kódov. Je možné komunikovať mimo kódov? Vyhnúť sa štruktúre jazyka a odovzdať myšlienku? Výkrik? Osobne si to nemyslím, čokoľvek o tom mohli povedať spisovatelia výkriku, pudov, sexu, mimo-jazyk Artauda alebo Batilea. Výkrik, gesto, vyjadrenie iracionálna a štrukturálna sú vysoko kódované. Celá komunikácia je založená na kóde, buď chemickom, biologickom, magnetickom ak nie je sociálny. Celá ľudská komunikácia, pri prechode do vedomia, je nutne informovaná sociálnymi kódmi a ideologickými hodnotami. Ale nie je nutné klásť otázky hranám sa s dôkazmi a vyvracaniami, pokiaľ ide o postupy sociologického umenia, ktoré sa prirodzene rozvíjajú na úrovni vedomia, bystrej pozornosti a vyjadrenej myšlienky, čo predpokladá kritické spytovanie. Bez toho by naše úsilie uvedomovania si osobnosti nemalo žiaden zmysel.

Je to inými slovami to, čo som vyššie zdôrazňoval, keď som naznačoval, že anketa alebo provokácia predpokladajú pedagogický postup diskusie. Podvedomie príliš rozširuje odcudzenie a jeho teória alebo vedomé vyjdrenie sú príliš ideologické na to, aby sociologické umenie mohlo na tejto úrovni prevádzať svoju kritickú funkciu. Naším úsilím je skôr odhaliť sociálne mystifikácie, ktoré produkuje ideológia umenia ako vyjadrenie podvedomia.

Sociologické umenie teda pôsobí na úrovni komunikačných kódov. Rovanko, ako nemožno pôsobiť na spoločnosť mimo spoločnosti, kladúc sa na iluzórne miesto nejakého transcendentálneho Boha, takisto nemožno pôsobiť na kódy a byť mimo nich. Celá teória, celá prax sú umiestené do spoločnosti, ktorú analyzuje alebo chce transformovať a ktorej je sama ideologickou produkciou. Sociologické umenie je v spoločnosti, ku ktorej chce nadobudnúť dialektický vzťah, v komunikačných kódoch a v kódoch socio-kultúrnych podmieňovaní, ktoré chce zrušiť, vo funkcii kritických otázok, vytvorených samou spoločnosťou a ktorej kladie tieto otázky. Ich Boh by mohol byť mimo, keby nebol zjavne kolektívnym preludom. Tu sa nutne objavuje štatút sociologického umenia. Jeho epistemologické ohraničenie je jasné, čo v ničom nezasahuje jeho moc transformovať.

Po tomto všetkom ako prekonať spoločenskú prázdnotu, ktorá delí umelecké postupy od "širokého publika" ? Tu prichádzame k priestorom komunikácie, jej spôsobov a druhu posolstiev. Musíme sa verejne zohavovať, robiť násilie na svojom tele, riskovať smrť preto, aby nás počuli ľudia, ktorí nechcú počuť to, čo chceme povedať? Najskôr sa možno treba spýtať, prečo nechcú počuť alebo prečo nám nevenujú pozornosť.

Súčasný umenie je druhom zasvecujúcej kultúry, ktorú môže pochopiť iba, a to nie vždy, sekta stálych návštevníkov vernisáží. Široké publikum ho nepozná a nechápalo by ho vo väčšine prípadov. Isteže táto elitárska produkcia sa pozoruhodne rozmohla v súčasnej dobe, ale aj

tak je stratená v kultúre massmédií, Pokúsiť sa o návrat k ľudovým prameňom, aby sa znovu nastolil kontakt so širokou verejnosťou /čo robil literárny romantizmus XIX. storočia/, by bolo ilúziou, keď tieto "pramene" vyschli. Istotne sa viac oplatí hľadať v nových kultúrnych smeroch organizovaných massmédiami, spôsoby komunikácie a témy, ktorými by mohli byť premyslené elitárske umelecké praktiky. Ťažkosti ostávajú naďalej značné, ak to posudzujeme napríklad podľa americkej pop malby od Andy Warhola po R. Lichtensteina, ktorý je veľmi zasväcujúci /pravda maliarsky prostriedok popu ostáva veľmi vyumelkovaný/.

Treba odteraz konštatovať, že súčasné umelecká tvorba múzeí a galérií je mŕtva kultúra a my sme iba jej epigónmi alebo plačkami, keď tu diskutujeme o umení, alebo keď tu vystavíme 300 hygienických vrecúšok roztrhaných diel? Témy smrti, archeológie, muzeálne vystavovanie /vitríny a pod./, hodné etnologických zbierok, ktoré tvoria veľkú časť nedávnej umeleckej tvorby sú iba odozvou na smrť tohto umenia zdedeného z minulosti, zdedeného z "Gatenbergovej galaxie", ktoré robia nové audiovizuálne prostriedky ? Otázka je otvorená.

Ale robiť výstavy na ulici, vešajúc malby /aj bez rámu/ medzi balkóny, znamená považovať ulicu za popredné miesto a silou mocou chcieť /dokonca s municipálnym povolením/ presadiť zasväcujúcu kultúru, robiť kultúrnu okupáciu ulice, ktorá ju nikdy nežiadala a ktorej jedinou chybou je, že je dobre umiestená! Ľudia z ulice majú inú kultúru. Prísť a tvrdiť: "kultúra je pre vás dobrá", znamená popierať ich kultúru. To nie je našim úmyslom.

Robiť výstavy v továrňach, to je dobrý úmysel! Zavesme Mathieua a Vasarelyho v Renaultke medzi montážne pásy vozidiel... Ani to nie je náš úmysel.

Prax sociologického umenia musí zohrať svoju rolu v múzeách a galériách, na ulici a v massmédiách, ale s presným účelom a podľa

rozličných podmienok v daných prípadoch.

Zdá sa mi nutné predniesť kritiku umeleckej ideológie na elitárske umenie, ktoré sa bezpochyby bude ešte dlho držať pri živote, hrajúc svoju významnú politickú rolu kultúrnej oprávnenosti moci vládnucej triedy. Táto kritika sa musí udiť na iniciačných miestach, v múzeách, galériách, ktoré sú skutočným sociologickým podkladom tejto činnosti. Tam je táto práca najrozhodujúcejšia a tam môže byť jej šírenie najlepšie organizované. V elitárskom prostredí, ktoré je politicky rozdelené, môže byť ideologická kritika najúčinnnejšia. Kladenie otázok sociologického umenia sa môže prevádzať dialektickým spôsobom vo vzťahu k tomuto kultúrnemu prostrediu: neverím, že fotomnáže Johna Heartfielda stratili dnes svoj účinok.

Sociologická prax na ulici a v massmédiách sa nemôže robiť tými istými prostriedkami a usiluje menej o znivuprehodnotenie umenia ako vykonávať ~~xxx~~ interogatívnu kritickú činnosť o hodnotách a podmienovaní samotnej spoločnosti. Ankety Jeana Paula Thénota mimo umeleckého prostredia, zásahy Freda Foresta na uliciach Montpelier a Sao Paula alebo v novinách a v televízii jasne presahujú problematiku umenia. A predsa ich skutočný účinok, ako ho môžeme dnes posúdiť, bol v konečnom dôsledku väčší na umeleckú ideológiu nepraimo prostredníctvom umeleckých revuí, ktoré o tom informujú, než na samotnú spoločnosť, kde sú to iba kvapky vody v mori. Také praktiky majú - a môžem menovať osobné skúsenosti - dve publiká: elitárske a široké; zreteľne sociologické sú ešte umelecké predely medzi týmito kategóriami, ale aj tie sa stávajú nejasnými: toto nejasno charakterizuje aj našu dobu aj prelom, ktorý robí sociologické umenie v prehodnocovaní umenia /hygiena umenia/, z ktorého sa zrodil.

Smeruje táto orientácia k umeniu más? Určite nie. Bolo by to opakom zámeru sociologického umenia. Umenie más môže existovať iba vo fašistickej krajine: pomyslenie na to je odporné. Jedným z pres-

ných cieľov sociologického umenia je bojovať proti procesu odcudzujúcej masifikácie. Je nám vzdialená myšlienka priť si posilnenie systeamtického podmieňovania! Umenie nás neexistuje, iba ak sa obráti k propagande organizovanej diktátorom, ktorý by /spolucítil??/? so svojim ľudom... Umenie pre všetkých by bolo umenie pre proletariát v spoločnosti, v ktorej nie sú sociálne triedy, teda umenie revolučné: umenie dané všetkým /v Číne?/. Takže my chceme príchod beztriednej spoločnosti. Chceme teda umenie pre všetkých? Ak sme realisti, odpovedám nie, lebo by to bolo umenie niekoľkých vnútené všetkým politickou mocou. Všetko teda vyvoláva slovo "totalitárny". Nie, ďakujem. Bolo by to umenie v službách moci, dogm.

Ak však opustím oblasť obrazotvornosti, estetických šablón, skrátka oblasť umenia, ako ho chcem mať pre masy, pre všetkých a ak sa vrátim k myšlienke umenia ako spytovania sa všetkými, odpovedám áno ! Toto je plán sociologického umenia.

7/ Samospráva ?

Pri terajšom stave vecí sa musí sociologický umelec nutne zdržovať mimo systému, na okraji spoločnosti, kde sa vykonáva moc, kvôli čomu nie je možné prevádzať túto činnosť kladenia otázok vo vzťahu na systém hodnôt, ktorého bol, veriteľom. Tento stav byť na okraji je nevyhnutnou podmienkou sociologickej praxe.

Hľadaným cieľom je vyvolať uvedomenie si osobnosti, vyvolať hlboké zmeny individuálneho vedomia smerom k slobodnejšiemu mysleniu každého z nás. Materialistická dialektická teória sa nám zdá byť cestou k týmto zmenám.

Materialistická koncepcia slobody, ktorú navrhujeme nie je myšlienka, ktorú si tvorí individuum o sebe ako osoba jednajúca slobodne /prekračujúc determinizmy/, ktorá je bezpochyby fikciou, ale individuálne uvedomenie si vzťahu k spoločnosti a determinizmov, ktoré pôsobia. Dosiahnuť potrebnú bystrosť pre pochopenie ako je individuum determino-

vané, produkovanej spoločnosťou, vedieť spoznať fickiu identity v súčasnej spoločnosti - toto sa nám zdá byť podstatné.

Keby toto uvedomenie si bolo vlastné stále väčšiemu množstvu ľudí, snáď by bolo možné dosiahnuť štádium /dnes utopické/ toho, čo by som nazval samospráva myslenia a spoločnosti: zodpovednosť všetkých získaná zo spytovania sa o zmysle histórie ľudstva.

Hervé Fischer/jún 1975/

Poznámky:

- /1/ Tento text napísaný vo februári 1972 bol uverejnený F. Pluchartom v októbri v Artitudes International no. 1 . F.Pluchart bol jeden z prvých kritikov umenia, ktorí hájili postupy nás. troch.
- /2/ Na jednu otázku, položenú Pluchartom v septembri 1974 u Michele Journiaca sme iba my traja vyžadovali tento koncept.
- /3/ "Sociologické umenie 1,2,3; zasvätené umenia a jeho socio-ekonomickým štruktúram, problémom a metódam sociologického umenia a umeniu a komunikáciám, kde boli prezentované dokumentárnou formou postupy niekoľkých umelcov.
- /4/ Želal si to Journiac od mája do septembra 1974, toto zmiešanie bolo ukončené v októbri 1974, keď Teyssédreša ho pokúšal ešte udržať. Ja, Gina Pane a F. Pluchart sa proti tomu postavili. Opustiac galériu Stadler a dajúc najvao svoj nesúhlas s Pluchartom, ktorý sa postavil na stranu body artu, som chcel jasne ukončiť toto zmiešanie.
- /5/ A predsa "princíp radosti" /toto platí pre "chromatissy" maľby-maľby/rovnako ako utrpenie sú prežívané ideologicky.
- /6/ Porovnaj Pozícia sociologickeho umenia /ročenka Skira,1975/, ako aj stretnutie kolektívu s Ottom Hahnom, uverejnené v marci 1975 pri príležitosti výstavy Problémy a metódy sociologického umenia v galérii Fels v Paríži.
- /7/ Teória francúzskeho matematika René Thoma by nám možno mohla pomôcť pri tejto analýze, lebo umožňuje dialektizovať vývoj foriem, hoci my nedvôverujeme akýmkoľvek logickým formalizmom.
- /8/ Umenie a okrajová komunikácia, vyd. André Balland, Paríž, máj 1974, druhé vydanie vyšlo vo vydav. Ecart v Ženeve roku 1975.
- /9/ A takto nepovažujeme za výstavu sociologického umenia, ale za výstavu militantného umenia akciu Umenie proti ideológii organizo-

- vanú B. Texssédrom/?/ v galérii Recontres v Paríži v decembri 1974. Kolektív sociologického umenia sa na nej zúčastnil anketou o samotnej výstave v galérii a najmä mimo galérie, s vybranou reprezentatívnou vzorkou obyvateľstva. Zatiaľ čo dotazník-katalóg zostavený Teyssédrom dával otázky a odpovede, anketový dotazník kolektívu dával otázky otvorenou formou, spôsobom: Čo to vo vás vyvoláva? Dobrý úmysel nemusí nutne znaemnať dorbu prax. V tomto bode sa rozchádzame, ako aj v mnohých iných, s tradicionalistami a ich koncepciou /Teyssédr/, ktorej viditeľne chýbajú teoretické základy oproti sociologickému postupu.
- /10/ O tom sa Brecht vyjadril veľmi významným spôsobom vo svojich politických štúdiách o umení a literatúre.
- /11/ Výstava Umenie a komunikácia, Sociologické umenie 3, Institut Français de Köln, Nemecko.
- /12/ Odkazujem čitateľa na dielo Gut Deborda Spoločnosť predstavenia /vyd. Buchet-Chastel/ a Raoula Vaneigena Náčrt o umení žiť pre mladú generáciu /vyd. Gallimard/.
- /13/ Porovnaj Analýza funkcie kvadratívnej sociologickej, štvrtá dimenzia maliarskeho priestoru /vyd. Atitudes, No.4, máj 1973/.
- 14/ Akcia na Place Bourdelle, Montauban 1973: 100 signalizačných tabúl v umeleckom predvedení na ulici, štvrť Saint-Germain-des-Prés, Paríž, júl 1974; lekárň Fischer, Brusel, máj 1975; Neuenkirchen, Nemecko, jún 1975; Befragung /Spytovanie/ Neuenkirchen, jún 1975.

PROBLÉMY SOCIOLOGIE UMENIA

1/ Umenie a sociológia

Keď sa pokúsime usporiadať bibliografiu daného predmetu spozorujeme, že v nej chýbajú najlepšie knihy. Tento fakt je ľahko vysvetliť. Množstvo veľkých mozgov, ktoré sa usilovali pochopiť spoločnosti a ich život z vnútornej stránky, chtiac nechtiac sa na svojej ceste stretávali s umením. Hovorili o ňom nie vždy ako špecialisti, ale s dôstojnou pozornosťou sociologického vedomia a pochopenia veci. Zato značná časť tzv. vedeckých prác zo sociológie umenia jednoducho použila zhruba regule sociologizujúcej interpretácie umeleckého materiálu, skúmaného bez dostatočnej prípravy vtedy, keď iné ešte početnejšie používali narýchlo vybrané príklady len preto, aby ilustrovali a ospravedlnili tézy z iných informačných prameňov.

Ako príklad prvej kategórie týchto prác uvediem knihu Arnolda Hausera, ktorej slabosť prekračuje všetky predstavy a ktorá by vydala rozsudok nad sociológiou umenia, keby sa čo i len na chvíľu mala s ňou stotožniť./1/ Tým, že sa ozbrojil niekoľkými všeobecnými ideami typu: mestské umenie, vidiecke umenie /aby Mezopotámia a Egypt postavil proti Grécku;/; epocha meštianstva a osvietenstva /aby charakterizoval Periklesovo Grécko;/; stredoveký špiritualizmus; vedecký naturalizmus Giotta; self-control Leonarda; manierizmus Shakespeara atď. autor zostal na umiestnení do dvoch stĺpcov zoznamov neanalyzovaných diel a zoznamy neosvojených pojmov. Táto kniha a jej úspech svedčia o tom, do akého stupňa je sociológia umenia vystavená záhube, predtým než sa vôbec narodila. Zároveň sa zdá byť sporná časť práce P.A. Sorokina, ktorej titul znie Fluctuation of

Forms of Art, v knihe Social and Cultural Dynamics./2/ Bez žiadneho ospravedlnenia uvádza historickú krivku na abstraktnom rade kultúrnych typov, eliminuje každú zložitost ľudskej aktivity, pričom zostáva jedine pri tzv. "vyšších" produktoch civilizácie, považujúc umelecké dielo za mincu absolútnych pojmov implikuje, že história a spoločensvá sa rozvíjajú jedine v apriórne určených pojmových rámcoch./3/ Okrem toho použitie štatistickej metódy stavia do tej istej roviny práce málo známe a také, ktoré vyvolali dôležité estetické a sociálne konzekvencie. Takže nie sme prekvapení, keď sa na koniec dozvedáme, že 20. storočie je obdobím vizuálnej reakcie. Napokon treba všeobecne potvrdiť, že existencia ľudí pozbavených hudobného sluchu je fakt všeobecne uznávaný, podobne ako akoro neexistujú takí, ktorí by si neuznávali schopnosť spontánneho a správneho videnia foriem. Západná civilizácia prikladala tak veľkú váhu pojmom, ktoré sa dali vyjadriť slovom a písmom, hlavne po vynáleze tlače, že si nevšímali isté základné vlastnosti umu, ktoré zároveň v minulosti, ako aj v súčasnosti sú vehikulami rôznych najvyšších a najskutočnejšie pôsobiacich foriem mysle.

Nebolo príliš chválitebné pre Frederika Antala, keby sme jeho dielo porovnávali s tými, ktoré sme pred chvíľou skritizovali. Jeho práca je zasvätená umeniu quattrocenta, vyznačuje sa skúsenosťou, poznaním a autoritou. Antal však reprezentuje druhú kategóriu štúdií, ktoré vystupujú pod označením sociológie umenia, proti ktorým treba postaviť najrozhodnejšie výhrady. Keďže chcel preskúmať vzťah medzi spoločenskými prevratmi a neobvyklým rozvojom umenia vo Florencii na začiatku 15. storočia, autor uznal za správne predstaviť nám najprv chronologický obraz ekonomickej a spoločenskej evolúcie vo vnútri mesta. Ďalej preskúmal, do akého stupňa umelecké diela, prispôsobujúc sa príkazom doby, potvrdzujú hore uvedené a vytýčenú krivku

evolúcie preto, aby nakoniec dosiel k názoru, že umenie odzrkadľuje v špecifických dielach rôznorodé hodnoty spoločnosti. Antal teda považuje umelecké diela za fakty, ktorých rozvoj je závislý na potrebách a atribútoch považovaných za hodnotné v určitých privilegovaných spoločenských skupinách. Umenie by teda malo slúžiť tým vrstvám, ktoré sú schopné rozširovať ich dogmy a robiť nesmrteľnými ich činy. Myšlienky vzájomného pôsobenia umenia a spoločnosti sa tu neberú vôbec do úvahy. Tvorba umeleckého diela je chápaná ako dôležitá aktivita istého typu jednotlivcov, ale tejto aktivite sa dáva charakter, jednoducho povediac, učenej práce. Uvažujúc nad tým, nepreniká sa do podstaty síl, ktoré usmerňujú pohyb spoločnosti ako súbor jednotlivcov. Vládnú jedine politika, ideológia, ekonómia. Umenie je náradie a nie prostriedok prejavu spoločenskej skupiny, ktorá sa usiluje uvedomiť si, že je ním samou.

Antalove štúdie sú kontinuuáciou prác Viedenskej školy, ktorá zohrala dôležitú úlohu v rozvoji systematických výskumov miesta umenia v spoločnosti. V podstate sa Antal staval proti, uvažujúc globálne, myšlienkam Wölfflina - propagátora autonómnych dejín umenia, podľa ktorého diela vznikajú ako ohnivé privilegovanej, ale často špekulatívnej aktivity umu. Vlastne od Wölfflina sa odvodzujú všetky teórie ako mince absolútna, ktoré pripisujú dielu nadčasovú hodnotu a ktorá nepodlieha kapricu dejín. Ale treba byť k viedenčanom spravodlivý: k Rieglovi, Wickhoffovi, dokonca k Dvořákovi, ktorí priznávajú, že umenie je časťou histórie idey, ba až histórie ducha a negujú ani najmenej jej osožnosť. Od viedenskej školy sa oddelili názory o nepopierateľnej sociologickej hodnote umenia. W. Weisbach nám ukázal úlohu umenia ako náradia a výrazu určitej ideológie - a to kontrareformácie. Warburgský inštitút, z ktorého pochádza Saxi či Panofský, určil silný vzťah medzi umením a prúdom špekulatívneho myslenia; spájal tiež objektívne poznanie formálneho procesu tvorby

s plným pochopením intelektuálneho významu umenia a úlohy akú zohráva v materiálnom utváraní životného štýlu. Na nešťastie postupne sa nechal ovládnuť čoraz viac filozofizujúcej koncepcie estetiky. Ak štúdie o umeleckých dielach nemožno chápať ako čistú históriu foriem, potom ich tým viac nemožno považovať za časť histórie idey.

Príčiny, ktoré, dá sa povedať, znamenali koniec prvých úspechov väčšiny skorších počinov, treba hľadať v chápaní umenia ako autonómnej aktivity, ktorá síce udržiava vzťahy so spoločnosťou, ale vzťahy pasívne a výraznej závislosti. Chýbali koncepcie vzájomného dopĺňania umeleckých aktivít s inými - materiálnymi a duševnými - danej spoločnosti. Zdá sa teda, že by sa bolo treba rozhliadnuť po spôsoboch skúmania sociológie umenia už nie ako disciplíny, ktorá je pomocná histórii či filozofii, ale ako jedna z dostupných nám náradí pre objektívne, empirické, dialektické a kritické štúdie spoločnosti globálne chápanej. Bolo by potrebné ustáliť nakoľko umenie - akt technický, vytvárajúci predmety, a akt rozumový, ktorý vypracováva a rozširuje pojmy - dovoľuje nám poznať viac alebo menej trvalé vzťahy, vďaka ktorým sa spájajú navzájom rôzne elementy spoločenskej štruktúry v jej genéze a zároveň i v jej rozvoji.

Sociológia umenia sa nebude teda zaoberať zdôvodňovaním a posteriori všeobecných teórií prijatých bez diskusie, ale bude sa usilovať dosiahnuť konkrétne upresnenie problémov, ktoré sa týkajú špecifiky jednotlivých techník - neodmysliteľnej podmienky skúmania predstavujúceho predmetu - ako aj tých, ktoré sa spájajú s mechanizmami tej duševnej aktivity, ktorá je originálnym prostriedkom prejavu, neprisvojovaným hovorovým jazykom, ani inými spôsobmi intelektualizácie javov. Bude sa zaoberať hlavne problematikou sveta obrazotvornosti, bude sa usilovať definovať originálne štruktúry predmetu a zároveň vzťahy figuratívneho predmetu s inými produktmi techniky a obrazotvornosti. Slovom, dá si mnohorakú úlohu spojenia prísne ur-

žijú čenej kategórie faktov, obsahujúcich objektívnu skutočnosť s celou skupinou aktivít, ktorých komplementárnosť a permanentná nejasnosť určuje tieto zoskupenia do stáleho pohybu akými sú spoločnosti.

2/ Estetika a sociológia

Ak práce autorov, ktorí sa uvádzajú ako sociológovia umenia nás rozčarujú, je to predovšetkým preto, že historici umenia prijali zásadu ~~umyktaxxaxjxaxspxjnná~~ uvažovania nad autonómickou aktivitou, ktorá je spojená jedine s nemeniteľnými a večnými aspektami človeka a ktorá v konzekvencii vymáha výskum úplne oddelený od každej spoločenskej implikácie. "Umenie - hovoria - nevzniká preto, aby uspokojovalo ekonomické potreby alebo vyjadrovalo idey, či náboženské alebo filozofické kréda, ale preto, aby vytváralo syntetický a svojbytný svet autonómnych ~~x~~ hodnôt, ktorý pomocou jednotlivca odhaľuje aspekty večnej skutočnosti alebo pravdy." "Umenie sa začína ako samostatná činnosť a vchádza do oblasti sociológie až vtedy, keď ho spoločnosť začne akceptovať." /1/ Umenie je kráľovstvom predstavivých satisfakcií. Umenie je čistou inšpiráciou, je odlišným od remesla, je iracionálne, poddávajúce sa nie pochopeniu, ale objaveniu. Apeluje na vyššie city, vnáša svetlo a otvára sa len pred neveľa privilegovanými, ktorých spolu spája večné príbuzenstvo ducha vo svete hodnôt. Možnosť vstúpiť do neho dáva intuícia a podvedomie.

Väčšina teórií, ktoré sa týkajú umenia a ktoré vznikli v priebehu posledného polstoročia, sa spája viacmenej s touto zásadnou koncepciou, ktorej pôvod ja ľahko určiť. Sú to symbolické teórie z čias okolo roku 1885, ktoré znamenajú predĺženie romantizmu, presnejšie povedané, neoromantizmu, vychádzajúce z Novalisa a Hölderlina a ktoré ešte stále panujú v tejto oblasti myslenia, pričom zdôraz-

ňujú nesúlad medzi osudmi technickej civilizácie a osudom ak nie samotného umenia a toho, čo je v ňom živé, tak aspoň teoretických interpretácií, aké sa obyčajne podávajú. V epoche rakiet sme zostali pri pojmoch typu estéta Esseints. Umenie vzbudzuje určitý druh nábožnej úcty v ľuďoch ináč triezvych faktom, že tvorí nezávislý systém znakov, ktorý sa vymyká zo zákonov obyčajného jazyka.

Ľahko pochopiť, že v anglosaskom svete sa nájde veľa amatérov umenia, ktorí bránia estetickú koncepciu tradičným spôsobom a ak sa dá čo najdlhšie a ktorá ani nie je tak spojená s umením, ako s dávnymi životnými formami. Ale prekvapujúce je to, že centrá úplne vzdialené všetkým špiritualistickým vieram a spoločenským predsudkom prijímajú túto koncepciu "hlbokého charakteru" umenia ako skutočnú pravdu. Zároveň je pozoruhodný fakt, ako málo miesta zaberá umenie v diele K. Marxa, s výnimkou literatúry, ktorú jedine uznáva za nositeľa idey a nie ako systém foriem./2/ Dokonca aj v prácach etnológov a sociológov zaráža obchádzanie problémov, ktoré prináša umenie. Ale u takého Maussa, ktorý estetike priznáva /čo je už smelým programom/, dôležité miesto v observácii spoločnosti, sa udržiava koncepcia nezištného, vedľajšieho, komplementárneho charakteru umenia./3/

Napokon medzi teoretikmi sociologickej interpretácie vysoko rozvinutých spoločností sa dospelo k zhode v bode postaveného problému veľkého umelca ako človeka, ktorý sa stotožňuje pomocou obrazotvornosti s určitými aspektami duševného života svojej epochy a dáva mu adekvátnu víziu. Implikuje toto jestvovanie myšlienkových systémov, utvorených ako rozumové podstaty nezávislé od svojich foriem prejavu, odzrkadľujúcich stanoviská rôznych tried alebo rôznych skupín spoločnosti. Okrem toho tento fakt predpokladá možnosť materializácie rozumových schém prepožičaných jednou disciplínou od druhej. Či to bude Lukácsova vízia sveta, či akási z mnohých iných definícií,

neodvratne sa dojde k svetu idey, ktoré umenie vtelaže do matérie. Teda veľkým umelcom bude ten, kto najlepšie a najplnšie sa stotožní so svojou epochou v perspektíve, ktorú mu vytvorí spoločenské prostredie a do ktorého ho osud dostane - a ak ho bude považovať za vlastniť logický um. Umenie bude teda prostriedkom, pomocou ktorého historická a spoločenská "skutočnosť" sa vyjadrí individuálnou citlivosťou./4/ To však, medzi iným, predpokladá možnosť či dokonca nutnosť rozlišovania medzi formou a podstatou vecí. Vedie to k formalistickej /v širšom zmysle slova/ koncepcii umenia a všetkých foriem prejavu.

Ak ide o estetické stanovisko alebo o tzv. sociologické stanovisko obidva ich spája v konečnom výsledku, chápanie umenia ako vo svojej podstate formálneho javu. Tieto stanoviská súhlasia s rozlišovaním obsahu a exprese; mimo vedomia umelca stavajú vypracovanie koncepcie či hodnoty, ktoré dávajú začiatok dielu. Zaujímavým paradoxom je to, že identifikujú umenie s absolútnom a odoberajú umelcovi právo účasti v jeho vytváraní. Vyplýva to z toho, že zároveň podliehajú skupine teórií, a to tých, ktoré hlásajú krajnú autonómiu a v konzekventcii symbolickú hodnotu umenia.

Je to stanovisko, ktoré reprezentuje Benedetto Croce v prácach o estetike. Croce rozhodne odmietol akýkoľvek vzťah medzi spoločenskou sférou a estetikou; bránil absolútnu špecifickosť umenia, vystupoval proti formalizmu, proti privádzaniu umenia k výlučne priestorovému či zobrazujúcemu experimentu - čo v jeho očiach je aktivita vyššieho druhu a autonómna aktivita jednotlivca. Odmietol pojem umenia ako projekcie rôznych vízií sveta vízií, ktoré by boli čímsi vonkajším vo vzťahu najhlbšej rozumovej podstaty umelca. Oponoval umiestneniu umenia mimo jeho vedomia. Odporoval existencii histórie umenia, či vo všeobecnosti, histórii mysle nezávisle od histórie umelcov. Vystupoval proti Wölfflinovi, teoretikovi anonymnej his-

tórie umenia, tvrdil, že jediný prístup ku skutočnosti umenia dáva znovuvytvorenie historického procesu vzniku diela v mysli jednotlivca. Umelecké dielo môže byť považované za moment účasti v kultúre, ale existuje len v prísne určenej chvíli, keď táto kultúra vytvorí v mysli jednotlivca dielo, ktoré sa nedá nahradiť žiadnym iným. Podľa Ceceho, človek disponuje dvomi spôsobmi: vedou a umením, aby dosiahol vyšší stupeň poznania. Zásluhou Croceho bolo vlastné takéto postavenie problémom umenia, uvažovanej ako o jednej z vyšších foriem rozumovaje aktivity. Lenže opäť dal umeniu cieľ hľadať Krásno, chápané ako uzatvorenú oblasť, ktorá je vyššie nad životnou nahodilosťou, a toto Krásno kládol výlučne do sféry vnútorného prežitia. Vo veci samotnej, Croce evidentne málo citlivý k výtvarným umeniam, o ktorých hovorí zriedkavo a vždy akoby zvonka, nenavrhol nikdy konkrétne analýzy diela či situácie, vypracoval skôr istú poetiku než estetiku. Tým, že prijal myšlienku, že treba vnieť prísne rozlíšenie medzi mocami človeka, doviesť do krajnosti neprosebný špiritualizmus, potvrdil absolútne čistý charakter umenia, pričom ho odhadzuje mimo okruh tak histórie, ako aj matérie. Preto tiež Croceho personalistická estetika neposlúžila k vyvolaniu reakcie proti intuicizmu a symbolizmu iných systémov.

Je samozrejmé pochopiť, že sa nevyslovujeme v prospech tézy, ktorá by stotožňovala umenie so všednými hodnotami spoločnosti a myslenia. Nepopierame špecifickosť umenia, ani jeho duševný charakter. Ale umenie je spôsob chápania a zároveň aj spôsob činnosti, ktorý dodáva úplnú informáciu našej skúsenosti; je materiálnou aktivitou a zároveň symbolickou, ktorá sa neohraničuje vo vytváraní neobyčajných predmetov, ale sa spája s najrozličnejšími spôsobmi aktivity. Nemožno s ním dospieť ani k personalizmu ani k symbolizmu. Je všeobecnejšie a nezávislejšie než príklad religionizmu tým, že tvorí vlastný systém znakov. Zároveň tvorí techniky, obrazy, inštitúcie.

III/ Zobrazujúci predmet

Pokiaľ preskúmame v akých konkrétnych formách možno dospieť k plodnej spolupráci medzi umením a sociológiou, zdá sa byť nutným podať niekoľko vysvetlení, ktoré sa týkajú toho, čo sugeruje analýza umeleckých diel na tému genézy a spoločenskej úlohy diela, analýzy prevádzanej v minulosťi, ako aj v súčasnosti.

Predovšetkým treba ujasniť rozdiel medzi bežnými pojmami obrazu, figúry, formy a nekonečne zložitejším pojmom zobrazujúceho predmetu.

Pre väčšinu teoretikov vlastný charakter umeleckého diela závisí od jeho totožnosti - alebo aspoň jednakej významovosti - s materiálnymi elementmi, ktoré vznikli vo vonkajšom svete, to znamená s predmetmi. Dokonca aj tí najrozhodnejší zástancovia symbolickej interpretácie umenia sú toho názoru, že umelecký znak je vždy do určitého stupňa utvorený z elementov vypožičaných zo skutočnosti pomocou viac alebo menej posunutej štylizácie. Nepopiera sa táto "reálna" podstata každého výtvarného prejavu./1/ Tu však nie je problém. Miesto toho sa vynára tam, kde proces vzniku a chápania diela možno opísať dvojako: obraz vytvorený zo skupiny elementov prevzatých zo skutočnosti a na novo usporiadaných a aj spojených symbolickým vzťahom; alebo tiež forma, ktorá sceľuje jednotlivé elementy v rovine myšlienkového prejavu cez pretváranie do inej štruktúry, ale tak isto racionálnu ako napr. na jazyky alebo na systémy matematických znakov. Ide teda o potvrdenie, či symbolizmus obrazu je logického alebo intuitívneho charakteru - v zmysle iracionality a podvedomia.

Vo svojej okúzľujúcej knihe, ale podľa mňa úplne pomýlenej zlým chápaním umeleckého diela - Susanne Langer jasne ukázala, aký je to ťažký problém./2/ Maľba - hovorí - nepredstavuje predmet materiálne. obsahuje len isté elementy skutočnosti. Je symbolom nie zopakovaním zobrazovaného predmetu. Na druhej strane - vizuálne formy: línie, farby, proporcie sú tak ako slová poddajné a vhodné na skomplikova-

nie pojmov. Ale vizuálne formy nie sú diskurzívne, ukazujú sa naraz, sú vnímané v jednom akte videnia. Takto obraz - S.Langer sa neobáva dať do jedného radu fotografiu, filmový obraz alebo maľbu - sa skladá z miriád drobných elementov vypožičaných zo skutočnosti, ktoré však samé o sebe nemajú žiaden význam. Tento súhrn elementov - svetelné alebo farebné škvrny, znaky a figúry rôzneho druhu, ktoré tvoria materiálnu osnovu výtvarného obrazu, majú význam len ako jediná skupina svojho druhu. Nie je teda vhodné ich porovnávať s elementami jazyka, pretože nie sú schopné logickej artikulácie, čiže nemôžu na nich rozum budovať. Autorka pripisuje symbolickým formám umenia nepochybne schopnosť vzrušenia, napokon hlavne hudobným systémom, bezprostredného pôsobenia na rozum v emocionálnej sfére, avšak úplne im odopiera schopnosť prostriedku analýzy skutočnosti v spoločenskej skupine.

Zásadnou vecou je problém globálneho, spontánneho pochopenia výtvarného obrazu. Ale povedzme si hneď, že je to nepochybne falošne postavený problém. Obraz nie je videný v jedinom okamihu; tejto ilúzii môžu podľahnúť len tí, ktorí nedokážu "vidieť", uspokojujú sa rozpoznávaním obrazu a konfrontujú ho nie s vizuálnou skúsenosťou, ale s intelektuálnym poznaním. Takto môže každý rozpoznať Giocondu. Avšak zmysel, aký sa vtedy tomuto obrazu pripisuje je spojený nie s vnútornými vlastnosťami umeleckého diela, ale s tými, ktoré tomuto obrazu viac či menej správne, ale určite ohraničene, pripisuje slovami pre-filtrovaná tradícia. Preto tiež množstvo ľudí defiluje pred obrazmi v múzeách, rozpoznáva naozaj bezchybné diela, ktoré sú im známe z reprodukcí, aj keď nikdy predtým samotný obraz nevideli. Tak je to vlastne s Langerovou, ktorá stavia znak rovnosti medzi obrazom a fotografiou, a tak je to so všetkými amatérmi obrazových galérií, ktorí dokonca nevedia o existencii tých objektívnych parametrov umeleckého diela, akými sú farby, škály - vzťahy rôzneho druhu spájajúce nielen časti plátna, ale aj elementy kompozície závislé na sebe.

Avšak každý, kto je citlivý na jazyk obrazov, vie dobre, že spoznávanie akéhokoľvek umeleckého diela - maľby, sochy, stavby či filmu vyžaduje čas a námahu a je nemožné odhaliť na prvý pohľad všetky elementy komplikovanejšieho umeleckého diela, kde autor vložil nahromadené poklady skúseností daných do systému, ktorý nikdy nereprodukuje pohyb pohyb jeho observácie obklopujúcej ho skutočnosti. Stačí pripomenúť, koľko rôznych a protichodných interpretácií vyvoláva ktorékoľvek dielo minulosti či prítomnosti. Vlastne možno povedať, že neexistuje jedna správna interpretácia obrazu, ale jedine rôzne interpretácie. To však vyvoláva ďalší problém nutného rozlíšenia medzi obrazom a zobrazujúcim predmetom.

Žiadne umelecké dielo sa ani na chvíľu nezhoduje s tou myšlienkovou prezentáciou, ktorá by bola obrazom v psychologickom a nie figuratívnom zmysle slova. Umelec mohol - ale nie je povedané, že musel - uzrieť v okamihu cieľ, ku ktorému sledoval. Nikdy bleskovo nezmaterializoval túto nepochybne základnú intenciu, ktorá by však bola úbohá, keby sa nestala impulzom k väčšej reflexii a keby ďalej nemohla prejavovať iným nielen tú dočasnú chvíľu intuície, ale aj myšlienkového procesu, ktorým dospel k tvorivému aktu. Každý predstavujúci obraz alebo - lepšie povedané - zobrazujúci predmet je uzavretím jednej skúsenosti, a súčasne východiskovým bodom novej skúsenosti, ktorá v mysli sa spätne pretvára na problém, vôkol ktorého ako okolo pevného bodu sa potom krištalizujú zložité procesy myslenia a činnosti. Každé dielo už raz vykrištalizované stáva sa tiež pre tých, ktorí vedia vidieť východiskovým bodom k reflexii. Konzument konfrontuje rozličné elementy skúsenosti danej umelcom zo svojou vlastnou, posudzuje časťami a oceňuje celok. Vzniká neustále krúženie medzi obrazom, zobrazovaným predmetom a myslou, vnímanie obrazu je dialógom nie s tým, čo je viditeľné, ale s ľudskou skúsenosťou. Umelecké dielo, výtvor múdrosti, je čímisi stálym, ale jeho interpretácia je menivá. Dialóg

s ním neprestáva ani vo chvíli, keď sa nám stráca z očí. Stáva sa spojením dlhotrvajúcej reflexie. Znakom umeleckého diela je to, že tvorí určitú dohodu vzťahu k umelcovi a vzťahu k divákovi zároveň. Nemožno tvrdiť, že by správnym spôsobom videnia bolo stotožňovanie obrazu či budovy s fragmentárnou silou veci, interpretáciou, akú preň stvoril náhodný kontext. V skutočnosti sú umelecké diela ešte stále veľkou oblasťou, ktorú by bolo treba preskúmať. Momentálne by bolo ťažké vypracovať štylistiku, ktorá by obsahovala presnosť napr. aj filológie. Možno však tvrdiť, že vypracovanie systému, ktorý by kodifikoval dialektické vzťahy medzi skutočným svetom a svetom predstavy na ploche estetickej aktivity je možné a že sa toto nedá urobiť jednoducho pomocou použitia lingvistických pravidiel estetickým zámerom.

Analýza špecifických podmienok, v akých skúmame umelecké dielo vedie preto k zásadnému rozlíšeniu medzi obrazom a predmetom. Poznanie práv filmu dovoľuje ľahko pochopiť charakter tohto rozlíšenia. Filmová vízia, utvorená z obrazov po sebe nasledujúcich, dovoľuje nám zachytiť konfigurácie, ktoré nie sú identické so žiadnym s elementov, z akých sa skladajú, avšak všetky ich scelujú. Sled pohyblivých obrazov po sebe nasledujúcich, ktoré sa ukazujú na filmovom plátne, pričom nezanechávajú žiadne stopy, tvorí nový typ prejavu videnej veci. Je ľahké pochopiť, že materiálne elementy projekcie sa nikdy nestotožňujú s tým, čo tvorca filmu v skutočnosti videl a čo spája so svojou vlastnou skúsenosťou. A tak zavádzame pojem znaku-sprostredkovateľa a médium. V podstate všetky figuratívne prezentácie - čiže všetky umelecké prezentácie - majú tento charakter sprostredkovateľa. Systém stálych alebo pohyblivých znakov, ktoré sú sprostredkovateľom medzi vedomím tvorca a vedomím diváka, sa charakterizujú vlastne tým, že nikdy úplne nesplynú so žiadnym stavom vedomia. Toto zasa, i keď obrazový ukazovateľ alebo predstavujúci predmet

vzniká potom zo sledu rýchlych znakov, alebo aj zo stáleho zloženia rôznorodých elementov, nemení situáciu. Zásadnou vecou je pochopiť, že predstavujúci predmet nesplýva ani s videnou vecou, ani vecou registrovanou v mysli.

Poznanie obrazov, ako i poznanie predmetov je plnoprávnou témou štúdií. Ale nie je prípustné ich miešať. Je to o to ťažšie, že naozaj sa nedá na prvý pohľad rozlíšiť, ktoré z predstavujúcich predmetov sú skutočne formou a ktoré sú len predmetmi. Nutnosť takéhoto rozlíšenia medzi formou a formami, medzi vzorom a sériou vzniká zároveň v oblasti umenia, ako aj vo všetkých iných oblastiach. Samozrejme sa nehovorí o tom, aby sa odmietala potreba existencie všetkým prácam, ktoré používajú jediné znaky už predtým používané alebo sú len kombináciami už opracovaných schém. Ale existuje prirodzená rozdielnosť medzi dvoma sériami. Do oblasti predmetu patrí všetko to, čo sa dá čiastočne zidentifikovať s akýmsi rozpoznateľným elementom alebo predstaveným elementom, predtým použitým. Do oblasti formy zasa patrí všetko to, čo tvorí istý nový kompozičný poriadok schopný meniť relatívnu hodnotu použitých materiálnych elementov, a vďaka novému celkovému ponímaniu, samozrejme prehĺbenému pochopením funkčnej schmy integrácie jednotlivých elementov, schopný tiež sugerovať spôsoby postupu či chápania. Poriadok predstavovaných vecí a poriadok matérií. To, že umenie pôsobí celkovo, je prirodzenou vecou; i to, že pri ich štúdiu nachádzame oba druhy pojmov./1/

Položené na privilegovanom pôsobení oka, pohotové dynamický preskúmať pole percepcie, je umenie typom intelektuálneho poznania s vlastnosťami a prostriedkami adekvátnymi len sebe - operuje líniou, farbou, svetlom, objemom atď. Javy neregistruje mechanicky. Jeho kádre nie sú skutočné v tom zmysle, v akom skutočnosť sa ukazuje v predĺžení iného typu reflexie alebo pôsobenia. Ľudské vedomie je vždy spojitějšíe ako percepcia, pretože sa rozvíja v čase. Proces výtvarného myslenia nie

je menej racionálny, než proces literárneho myslenia, alebo myslenia diskurzívneho či matematického. Výtvarné umenie je tažou hodnotou ako rétorika. Oblasť umenia je nielen svet nezištných predstáv a nevyjadriteľných vzrušení. Nachádzame ho vo všetkých rebričkoch spoločenského pôsobenia. Jeho materiálne elementy sa dajú analyzovať, obraz možno rozšifrovať podľa výnimočných práv, ktoré sankcionujú špecifiku príliš málo skúmaného spôsobu chápania sveta faktov a hodnôt. V závislosti od náhody - umelecké dielo sa ukazuje ako štruktúra, ktorá sa nedá určiť v termínoch kauzality alebo naopak, ako materiálny alebo predstavujúci predmet, v ktorom sa dajú použiť práva veľkých čísel a štatistika. Máme pred sebou rozľahlú oblasť, ktorá svojou zložitou pripomína v určitom zmysle stavbu spoločností, keďže obsahuje úrovne, skupiny, fázy tradicionalizmu, plodné obdobia, v ktorých sa obrodzuje invencia. Niet pochyb, že hlbšie skúmanie intelektuálnych mechanizmov umenia mohlo by nám osvetliť objektívne základy rôznych spoločenských v minulých epochách, ale aj v súčasnosti, a že by nám to prinieslo nové prvky do rozšírenej interpretácie rôznorodých vzťahov spoločenského života.

Jinde jsem napsal, že "performance" je, v obecném slova smyslu, "tak endemická k post-modernímu umění jako je endemická k post-moderní kultuře". (Parachute, Dec.1979). Avšak "performanční umění", jaké se objevuje v časopisech jako je tento, je "specialisovaným" moderním umělecké produkce a žádá si speciální pozornost, i když její důležitost, význam či hodnota jako sociálního jevu může být vymezena jen odkazy na socio-kulturní problémy.

Mým cílem zde je nabídnout sociálně relevantní kritiku, která by mohla podpořit sociálně angažovanou "performanci" ať uměním či bez umění. Zdá se mi, že většina současných uměleckých performancí stále lne k estetice, či přesněji řečeno, k ideologii, která byla od 19.století nazývána l'art pour l'art. Jako takové, odkrývají tyto performance určité tendence v produkci umělců a v jejich sociálních vztazích.

Ochtěl bych se zaměřit na jednu z těchto tendencí, kterou jsem charakterisoval jako "Imaging" (vytváření obrazu o sobě samém), protože se zdá, že důraz kladený na Image a Format (obraz a formát), či, chceme-li vhodnější synonyma, (důraz) na "styl" a "balení", vedl k zvláštnímu uvolnění se ze skutečných společenských a kulturních záležitostí, otázek. A co víc, performance 70-tých let zpovrhovala a zaběhla do jakési slepé uličky, která může být volně kategorisována jako éra bez "vector-post-modernismu". Přišel čas prozkoumat strategie, které by mohly ze sebe vydat, zplodit performance, které jsou v nejširším slova smyslu angažované, tj., které jsou užitečné jakož i instruktivní.

V r.1967 napsal literární kritik Frank Kermode "cítění konce je endemické k tomu, co nazýváme modernismem". Teď, zdá se, konec přišel, a vstoupili jsme do "post-moderní" éry - která v tomto stádiu sama skutečně neví, k čemu je "post", a přece pohodlně akceptuje provisorní pojmenování, dokud se nenajde něco lepšího. "Post" naznačuje minulé, a zjevně (samo) "vyčištění", "zbavení se" či "popření" stačí. Akceptující tento popis, můžeme se stát naprosto moderními, protože pro post-moderního jedince je strach z budoucnosti passé, je dědictvím existencialismu a "modernistického" ANGST-u, který ho doprovází. Beze strachů s laissez-faire optimismem, můžeme volně žít v přítomnosti.

Idea, že nemáme budoucnost, je v termínu post-moderny implicitní. Dnes je naše budoucnost obsažena v minulosti; protože naše budoucnost je obsažena v minulosti, zdá se přijatelným onanisticky žít v přítomnosti, nebo, jak říká současný etolog našeho soudobého narcismu,

Má smysl žít jen pro okamžik,
fixovat své oči na své "privátní performance",
stát se znalci a uchovávatelem své vlastní dekadence,
kultivovat "transcendentální pozornost(věnovanou) vlastnímu já"

(James Hougan)

Pozornost věnovaná vlastnímu já má tedy vést k nové formě konečného sebe-poznání, ale dřív, než může jako takové být rozpoznáno a testováno, pokud jde o jeho legitimitu, rozpoznáno a testováno jakožto sebe-poznání, musí být externalisováno v nějaké formě pro jiné (lidi) - pro diváky. Jednou z forem, kterou na sebe tato externalisace může vzít, je "Image"(Obraz), a ten, je-li reprodukován, přijímá, získává statut komodity, zboží, stávající se tak subjektem vnitřních tlaků a "temperatury" trhu. Obraz a formát jsou produkty "reduktivistického" puzení. A puzení redukovat, najít nejmenší společní jmenovatele, nerozmnožovat entity víc, než je absolutně nezbytné, hledat základy a esence - to všechno jsou identifikační rysy modernistické ideologie. V provozování separovaných disciplín hudby, výt.v. umění a literatury vedou tyto "analytické" imperativy do teoretické i praktické slepé uličky. Koncem 60-tých let se vyčerpání či smrt umění - nulový stupeň umění - zdály imanentními v těchto pojmech. V určitém smyslu byly abstrakce tím, co jsme produkovali, abstrakce byly tím, čím jsme se stali. To byl modernismus. A v tomto odcizeném, zabstraktněném stavu jsme hledali celistvost, celek. Za zrcadlem modernismu jsme se sami redukovali na bez-rolé bytosti, potřebující přijmout mnohost rolí. Říkat si malíř či sochař už bylo (společensky) nepřijatelné. ^(Výt.v.) Umělci byli spisovatelé a hudebníci a tvůrci filmů a "dělali" instalace.

Teď, když se blíží konec 1.000-letí, začíná se objevovat nová post-moderní verze "celého" muže a "celé" ženy - celek budiž sumou a ne syntézou mnoha částí. Stávající se, či, přesněji řečeno, toužící stát se celými, oddělili jsme se od sebe sama ještě víc. Pradoxně, stali jsme se - v tomto hledání integrace - ještě více abstrakcemi. A co jsou abstrakce než obrazy - pouhé zdání reality.

V post-modernismu se staly Imaging (vytváření obrazu sobě samém, vytváření obrazu sebe sama), a jeho průvodní jev, Ghosting (předstíraná, převzatá existence - nikoli vlastní, opravdový život jedince), dominantními módy chování. Imaging, výsledek přehnané pozornosti, věnované vlastnímu já, se přesouvá od jedné role a jí projikovaného, reflektovaného obrazu k jiné, další (rolí), aniž by se některá z nich stala dominantní. Jedním z příkladů budiž "Organic Honey's Visual Telepathy" Joan Jonas/ové/(1975).

Monitor/projektor jsem zprvu viděla především jako neustálé, do nekonečna pokračující zrcadlo...sledující mne. Pokoušela jsem se změnit obraz/podobu za použití objektů, kostýmů, masek, procházejíc různými identitami (čarodějka, flundra, kvílející pes). Narcismus byl zvykem. Každý pohyb byl pro monitor.

"Ghosting" je poněkud spřízněno s "Ghost writing" (údajný autor knihy, článku atd. není skutečným autorem tohoto díla, to napsal jiný, který, z jakýchkoliv důvodů, nemůže publikovat); je to schopnost realizovat svou "performanci" bez asistence rekvizit. To může vést k obzvláštnímu narcistickému prohlížení-sebe-sama kvůli autentisování zkušenosti a existence. A co víc, vyžaduje to vyhotovení náhrady, náhražky neadekvátnosti; jako použití opravdového spisovatele (který "nemůže", nesmí publikovat pod vlastním jménem) pologramotným spisovatelem, skýtá Ghosting most mezi tím, co je známo či zakoušeno a prostředky, jimiž se to komunikuje. Je to prostředek sebe-uvědomění a zároveň prostředek legitimisování tohoto "uvědomění si svého já" pro diváky. Je ironií, že "já" potřebuje "ostatní" (jiné lidi) dřív, než jakékoliv takové poznání může být získáno. Rozsah či úspěch sebe-poznání může posléze zcela záviset na individuálním sebe-vědomí "hledáče", hledajícího, jak to odhaluje Warholova The Philosophy of Andy Warhol.

Den za dnem hledím do zrcadla a pořád něco vidím - nový uhřík. Namáčím Johnson a Johnsonův tampón do Johnson a Johnsonova pletťového alkoholu a tisknu tampón na uhřík...A zatímco alkohol vyprhává, nemyslím na nic. Vždy pořád s módou. Vždy s dobrým vkusem. Když alkohol vyschl, mohu aplikovat medicínu proti akné, která má pletťovou barvu. Takže teď je vrídek zakryt, schován. Ale jsem já schován? Musím se podívat do zrcadla kvůli několika dalším náznakům. Ne, nic nechybí. Vše je zde, tak, jak má být. Ničím nezasažený, nepohnutý pohled..Unudění, otrávená sklíčenost, vysílená sinalost, šedavé rty. Neupravé bílo-stříbrné vlasy, měkké a kovové. Nic nechybí. Jsem vším tím, co o mně říká má kniha (sešit) výstřižků (z novin, časopisů).

Warholův obraz v zrcadle se stává nápodobou, jeho sešit výstřižků (článků o Warholovi)(dějiny) autentisuje jeho jsoucnost a bez tohoto druhého "Warhola" by Warhol sám asi přestal existovat.

Vztah já/ostatní je obzvláště zřejmý také v raných performancích Vito Acconciho. Používá textů Ervinga Goffmana/a/ a obzvláště jeho pojmu "byrokratisace ducha" (homogenisace performance v divadle každodenního života), začal Acconci testovat hypotézy, podkládající základní opozici "já/ty". Performer se vždy sebe-"zvětšuje" či sebe-"vymazává", kontroluje se, či potenciálně se nekontroluje. Pro Acconciho je změna "já" v "to" pro performanci stejně tak charakteristická, jako presentování se(be sama) jiným(lidem).

To může být definováno jako "performance" ve smyslu "něčeho dohotoveného"(dohotovení já, obrazu, objektu) (Vito Acconci).

Neboť aby "já" bylo dohotovené jako "já", musí být zvěcněno a sebe-poznání zase jednou přichází (až) po Imaging. Zvětšení, nadsazení já, a vymazání já se stávají další indicií zvěcnění. V této formě zkoumání je implicitní forma kritické analýzy. Avšak jako forma analýzy, má tendenci - jako výsledek důrazu, kladeného na protiklad - zakrývat víc, než odhaluje.

Systém je na jedné straně "otevřený": obracím-li se k sobě, "Točím-li se" kolem sebe sama (aplakuji stres na sebe sama), stávám se pro diváka dosažitelným, a jím uchopitelným. Na druhé straně je (tento) systém "uzavřený": začnu-li a skončím (tutéž) akci, točím-li se dokola kolem sebe sama, změnil jsem se v sebe-uzavřený objekt: divák zůstane vně, je postaven do role voyeura.

Snažíme se pochopit a kritisovat jiné (rolí či obraz), ale naše kritika je obvykle bledým, chabým odrazem aktivní kritiky a stává se parodií. Jako buzzová forma kritiky, kritika, která je bez báze, systému přesvědčení či ideologie, reprodukuje spíš než odhaluje. Posiluje opozici či zachování statu quo spíš, než vede ke změně. Parodie v této formě je těsně spojena se zvláštní, kurážní formou cynismu, o níž píše Christopher Lasch.

Čím víc a víc zjišťují lidé, že dělají džoby(práce), které jsou hluboko pod jejich schopnosti, čím víc a víc sám volný čas a sama sociabilita berou na sebe formu kvalit práce, tím víc se stává postoj cynického odtažení se, objektivitě dominantním módem každodenních vztahů a každodenního jednání. Mnohé formy populárního umění apelují na tento pocit vědění(knowingness) a tudíž ho posilují. Parodují familiární role a témata, vyzývají diváky považovat sebe sama za nadřa-

zené svému okolí. Populární formy začínají parodovat **same** sebe; westerny napodobují westerny, "limonády" jako Fernowood, Soap a Mary Hartman, Mary Hartman ujišťují diváka o jeho vlastní sofistikaci tím, že napodobují konvence "limonád".

Některé formy "vysokého" umění si počínají stejně, jejich provozovatelé vykazují totéž cynické odtažení, postihující autory a producenty "limonád" jako Soap a Mary Hartman. Vysoké umění začíná parodovat vysoké umění.

Takzvané New Image-malířství užívá některé z konvencí formalistické malby 60.ých let, přiřazuje expresionistické či neo-primitivistické image, a napodobuje nejen malbu 60-ých let (ne-zdravá kanonisace esencionalismu), ale i nízké (lidové)/folk/ umění (naivní či úplný, zdravý primitivismus). Dílo ve stylu New Image se tedy stává oxymoronickou protikladnou formou "zkulturnělé naivity". Výsledkem je kýč. Špatná malba (bad painting) se stává dobrou post-modernistickou malbou, protože ujišťuje své diváky o tom, že jsou sofistikováni. "Vidí" skrz něj a tak začínají rozpoznávat jeho skutečnou hodnotu jako formu kritiky - parodii.

Populární kulturní forma "krásné podívané" je kopírována, parodována skupinou General Idea a to v typicky dychampovském střihu také ujišťuje diváky skupiny, její "sofistikované" publikum, že je svědkem (či podílí se na) ceremoniálního napodobení formy "krásné podívané" a konceptuálního či performančního umění stejně jako celého statutu umění vůbec. Opišení se po systému Hollywoodských "hvězd" či po scénách z nočního klubu v Las Vegas je prostě - opišením. Možná že je to módní, "styllové" a sofistikované, ale kritikou to není.

Parodie nestačí, obzvláště tehdy, když stále luštíme to, čím by mohly být post-moderní priority. Parodie v 70-ých letech byla útěšlivá, ale mohla(a měla) být instruktivnější. Není nezbytně nutné, abychom se vrátili do škol, skládali zkoušky, pracovali na doktorátech, abychom změnili MONDO CANE v MONDO ARTE. Rozpoznáme-li Imaging jako produkt kulturního narcismu 70-ých let, může nám to pomoci porazit ho v letech 80-ých.

- Bibl.: Bronson, A.A., and Gale, P.: Performance by Artists, Toronto, Art Metropole 1979
 De Jong, Constance: Organic Honey's Visula Telepathy, The Drama Review, June 1972
 Lasch, Christopher: The Culture of Narcissism. New York, Norton and Co., 1978
 Warhol, Andy, cit.: v Lasch, C.: The Culture of Narcissism



