P4P

03

03

P4P 02: PASSION 4 PAINTING
ATELIER MALBA 4 AKADEMIE VÝTVARNÝCH UMĚNÍ
09—02/2023— 2024

avu

P4P 03: PASSION 4 PAINTING
PDF ATELIERU MALBA 4
ZS 2023/2024
AKADEMIE VÝTVARNÝCH UMĚNÍ V PRAZE

STUDENTI: FILIP BRANDEJSKÝ, ŽOFIE EDER, ELIŠKA GREGOROVÁ, PETR HOLEČEK, MATOUŠ KAŠPAR, HUGO MAREK, KAROLÍNA NEČADOVÁ, HEDVIKA OCÁSKOVÁ, PAVEL PETŘÍK, KRYŠTOF POBIŠ, LUCIE POUCHOVÁ, EMA PROSOVÁ, LUKÁŠ PRUDÍK, LUCIE ROSICKÁ, ENISA SKOKO, SARA ALISA SOUALMIA, LUDMILA STAŇKOVÁ, JIŘÍ STRAKA, VIKTOR ŠLEGL, JÁNOS VÁMOS, MATĚJ ZIKMUND.

STÁŽUJÍCÍ STUDENTI: KLÁRA KORBELOVÁ, LARA KUBSCH, JITKA PETRÁŠOVÁ, LEONARD ŽELEZO

PEDAGOGOVÉ: PETR DUB, MAREK MEDUNA

FOTOGRAFIE: RADEK DĚTINSKÝ, PETR DUB

TEXTY: PETR DUB, MAREK MEDUNA, VIKTOR ŠLEGL

GRAFICKÝ DESIGN: PETR HOLEČEK, MAREK MEDUNA

KOREKTURA: EVA ELLINGEROVÁ

PUBLIKOVÁNO V KVĚTNU 2024

OBSAH

4 **EDITORIAL**
Petr Dub

6 **KALENDÁRIUM**
Marek Meduna

14 **KLAUZURY**
studenti M4

50 **GRAFY...**
Petr Dub, Marek Meduna

60 **SELEKCE M4**
studenti M4

100 **TEXTY**
Karolína Nečadová (ed.)

146 **VÝSTAVY BAR NOD**
Lucie Rosická, Viktor Šlegl

EDITORIAL

1
Historie zinů sahá do 20. století, ale stala se zejména populární v 70. a 80. letech, kdy byly spojeny s hnutím DIY a punkovou subkulturou. Byly to často malé publikace, které se věnovaly alternativní kultuře, politice, poezii, výtvarnému umění a dalším tématům, která nebyla v mainstreamových médiích zastoupena. Ziny se staly platformou pro sdílení myšlenek, názorů a umění, které by jinak mohly být marginalizovány nebo ignorovány. Často byly vytvářeny skupinami lidí s podobnými zájmy nebo názory a distribuovány prostřednictvím malých nezávislých knihkupectví, koncertů, festivalů a poštou.

Toto je třetí vydání zinu[1] ateliéru Malba 4. Má sloužit jako doslov za proběhlým semestrem, současně ho lze chápat i jako předmluvu věcí a stavů budoucích.

Zin 3 M4 obsahuje: kalendárium Marka Meduny. Autor se tu více, tu méně vtipným způsobem pokouší zachytit prchavý čas minulého semestru na pozadí události mezi Prahou a Gazou. Použitý literární žánr je výřečný, přesto unikavý, pichlavý, avšak zakládající na pozitivním předpokladu, že kontinuum času i nadále uplývá buď k nové singularitě, nebo k vychladnutí a rozplynutí.

Dále Zin 3 M4 obsahuje poměrně nepravděpodobnou dokumentaci proběhlých klauzur ateliéru vytvořenou ve spolupráci s umělou inteligencí. Klauzurní výstava proběhla podle kurátorské koncepce Viktora Františka Jaroslava Šlegla, která vzešlé z otevřené ateliérové soutěže. Obrazy studujících (oproti proběhlé realitě v důsledku kybernetického útoku na školní fotoarchiv) visí na zdech generativních světových galerií čelem k bezbřehé on-line pozornosti, jež hrozí pozřít fyzický svět umění. Brodíme se společně po pás v digitálních mělčinách, ale bitva o oko a srdce diváka není zdaleka dobojována, natož bez významu.

V zinu nechybí oblíbené grafy, které s každým novým číslem nabývají na akademické popularitě. Ty aktuální mapují náladu vrátnice, zapeklitou situaci rektorovny a nepořádek na chodbách jednotlivých pater hlavní budovy. Napříč institucí panuje atmosféra srdečně sdíleného totemu, ale častěji se setkáváme s virtuálním avatarem, který na sebe bere podobu šklebícího se srdíčka. Klíčem k babylonskému zmatení jazyků akademie se jeví forma komunikace zakládající převážně na offline sdílených emoji. V ohledávání oborové racionality se proto logicky nabízí spoléhat na koláčové grafy, sloupcové diagramy a tabulkové sociomapy, jež alternativně vedou k zavedení všeobjímacích kodexů, nových projektových pořádků a k vládě byrokracie smířlivé vůči všem zúčastněným.

Selekce M4 je novinkou. Studující byli vyzváni k jednoduchému úkolu: vybrat reprodukci vlastní práce z proběhlého semestru, a jedno oblíbené umělecké dílo dle vlastního výběru. Ve stanoveném termínu několika týdnů dodalo materiál 8,8% z celkového počtu studujících. Na váze slepé spravedlnosti tak miska omluv převážila svou časovou náročností dobu splnění samotného úkolu. V obavě nastavení pomyslného zrcadla se vedoucí ateliéru ze zadání sami alibisticky vyjmuli. Týmový duch ateliéru přesto zůstává veskrze skautský, nově až gaučákovitý.

Texty vybírala Karolína Nečadová. *Genealogické linie moderní postury: Jean-Jacques Rousseau* podle Jérômeho Meizozy, *Art at the End of the World* autorky *Natalie Loveless a Survival Ethos and Destruction Art* profesorky Kristine Stiles potěší každé nihilistické srdce začínající umělkyně či umělce. Svět umění dle tematického okruhu periodicky končí při západu slunce, aby jeho realita přesto každé ráno povstala z popela školních večírků jako bájný pták Fénix. Licence Creative Commons byla u vybraných textů ověřena Výborem pro kybernetickou bezpečnost, a to před aktuálně probíhajícím zásahem NÚKIB. S ohledem na nastalou elektronickou krizi je třeba s poděkováním doplnit, že bez vedoucí technického oddělení Jany Jenšovské by fyzická AVU setrvávala v atomové zimě a nekončící tmě.

Poslední sekci tvoří výstavy v bývalém prostoru VIDEO NOD, organizované ve spolupráci s šéfkurátorem prostoru Pavlem Kubesou. Nahlíží do zákulisí prezentace Viktora Šlegla a Lucie Rosické. K nabídkám ateliérových výstav v M4 nadále přistupujeme selektivně, nikoliv mechanicky plošně, přesto ve snaze o zachování proporčnosti. V příštím čísle se proto můžete těšit na kurátorskou novinku Leonarda Železa a Jiřího Straky, kteří zaujali svým konceptem klauzur jako kolektivního místa bezpečí, podobně jako na výstavy Matouše Kašpara, Hedviky Ocáskové a dalších.

Zin lze číst pozorně, mezi řádky, prázdným pohledem, nebo ho zcela zavrhnout. Amen, nůžky, tapír.

Petr Dub

KALENDÁRIUM

Marek Meduna

Druhého října začal zimní semestr na Akademii výtvarných umění v Praze. Slunce přívětivě osvěcovalo matičku Prahu. Teploty byly jako už obvykle nadprůměrně vysoké. Vláda Petra Fialy byla setrvale málo oblíbená a každoroční imatrikulace nové generace výtvarných umělců se nesla v atmosféře ukoptěné slavnostnosti a rozechvělých očekávání, a to i přes pozvolné uvadání prestiže umění v celku společnosti. Třetího října byl na návrh republikánského poslance Matta Gaetze z funkce předsedy Sněmovny reprezentantů odvolán Kevin McCarthy, což se stalo poprvé v historii Spojených států. Důvodem byly neshody ohledně zákona o dočasném financování americké federální vlády. McCarthymu nepomohlo ani podkuřování části republikánských poslanců, takzvaným trumpistům. Ti měli na srdci publikum na sociálních sítích, pro které zní slovo kompromis jako výkal v podrážce svátečně naleštěné polobotky. Ve stejný den začala na Akademii výuka teoretických předmětů. V ukrajinské obci Hroza bylo pátého října zabito 59 lidí. Ruská raketa dopadla na místní kavárnu, kde si zdejší obyvatelé připomínali památku padlého ukrajinského vojáka. Mluvčí ruského prezidenta Dmitrij Peskov den po útoku podle serveru Meduza zopakoval lživé tvrzení Kremlu, že Rusové neútočí na civilní cíle. Sedmého října palestinští teroristé z Hamásu překročili hranice Gazy a následně zabili okolo tisíce Izraelců, další desítky až stovky odvlekli do tunelů pod Gazou jako rukojmí. Mezi mrtvými byli ženy i děti, účastníci hudebního festivalu Supernova i prostí občané. Rozsah násilí byl spektakulární. Tímto aktem začalo další kolo izraelsko--palestinských válek, které se v západních společnostech zrcadlilo prohlubujícími se zákopy těch kulturních. Druhý den, v neděli, izraelský bezpečnostní kabinet formálně vyhlásil válku poprvé od Jomkipurské války v roce 1973. Prý Hamásu, a nikoliv Gaze. V polovině října utrpěla Pyrrhovo vítězství doposud vládnoucí strana Právo a spravedlnost. V jejích řadách zavládla panika, v opozičním táboře Donalda Tuska opatrná euforie. Donaldu Tuskovi, jmenovci amerického demiurga politické toxicity, ještě zbývalo odvalit mnoho kamenů, které mu do cesty postavili takzvaní polští konzervativci v čele s pánem koček Jarosławem Kaczyńskym a pánem prezidentského paláce Andrzejem Dudou. Přesně v polovině října a ve druhém kole ekvádorských všeobecných voleb v roce 2023 byl zvolen hlasem všemocného lidu Daniel Noboa z National Democratic Action jako nejmladší prezident Ekvádoru v historii. Ve dnech uvedení do úřadu mu bylo bratru pětatřicet let, tudíž by se podle starých pravidel nemohl stát laureátem Ceny Jindřicha Chalupeckého. Ale v současnosti i tato zábrana padla a z údělu politikaření a soutěžení nejsou formálně vyňati ani starší lidé, tedy alespoň v rétorické rovině. Dvaadvacátého října

P4P 03: PASSION 4 PAINTING

proběhlo první kolo argentinských prezidentských voleb. Dvacátého čtvrtého října proběhla první vernisáž z cyklu výstav pod taktovkou Malby 4 v kavárně NoDu. Lucie Rosická pohlédla na diváka skrze svá selfies s uhrančivou silou a hlasem sirény. Ve fantazmatickém podloží expozice stojí tradice spolu, a nikoliv proti emancipaci, je zde akcentovaná rovnost, ale současně odlišnost. Divák je sváděn a současně iritován, jeho pohled je sexualizován, ale sexualita je sublimována ke genealogiím obrazů a myšlenek s nimi spojených. Dvacátého pátého října proběhla v Doxu vernisáž výstavy *It Is a Painful Thing to Be Alone: We Are But One*, která představila výtvarnou tvorbu Genesis Breyer P-Orridge, který je spjat se začátky a ustanovením žánru industriální hudby v projektech COUM, Throbbing Gristle a Psychic TV, aby se na stará kolena dle svých slov osvobodil z genderově konformního těla. Koneckonců o statusu novorozence jako ženy nebo muže podle Judith Butler rozhodují lékaři. Na státní svátek vzniku Československa, který si Česko jako nástupnický stát stále připomíná, a ke kterému se na rozdíl od prvního ledna devatenáct set devadesát tři hlásí, zemřel protagonista Chandlera ze seriálu Přátelé Matthew Perry. Pitva odhalila, že zemřel na následky užití ketaminu, který se stále více využívá k léčbě depresí, například v Národním ústavu duševního zdraví spolu s psilocybinem a pod vedením doktora Tomáše Páleníčka. O čemž dosvědčuje nejeden podcast na toto téma. I enormní potřeba psychologů na mnoha školách všech stupňů. V úterý posledního říjnového dne ateliér Malba 4 navštívil výstavu *Myšlení obrazem*. Expozicí v Městské knihovně jej provedla jedna z kurátorek Jitka Hlaváčkové. Její vlídná slova osvětlila zšeřelá zákoutí přípravy i koncepce výstavy i drobné pikantnosti vztahující se k vystavujícím a jejich dílům. To vše s přihlédnutím k Barthesově smrti autora. Většina účastníků ocenila monument nejapnosti aneb Jarmark umění od vždy radikálního Zbyňka Baladrána. Naše skupina přátel oddaných současnému umění pokračovala do galerie Rudolfinum na expozici s všeříkajícím názvem *Co-Extensive* a pak na uměřenou výstavu *abcd* kurátora Karla Císaře v galerii UM. Od prvního listopadu bylo možné podávat přihlášky do přijímacího řízení do všech typů studia na Akademii. Ve stejný den se ve Spojeném království koná první AI Safety Summit, na kterém zástupci 28 zemí podepsalo „první světovou dohodu“ o tom, jak řídit nejrizikovější formy umělé inteligence. Sousloví „první světová“ upomínalo na počátky kapitalismu v Česku i na zdejší typickou kulturní dynamiku, která se vyznačuje zápasy příznivců a epigonů starších a novějších trendů. Zdejší Zeitgeist vane mírně, ale o to urputněji. Den nato získalo pražské metro plné pokrytí mobilním signálem. Po pěti letech práce již není úniku před dotěrnými informacemi ani v podzemí. Jeden příslušník lidského rodu se tak i zde mohl dostat k informaci, že počet obětí v Gaze překročil číslo deset tisíc. Generální tajemník OSN António Guterres vyzval k humanitárnímu příměří, aby se mohl zvýšit tok pomoci nevinným i teroristům nápomocným civilistům. Kulatá čísla mají bůhví proč větší symbolickou sílu, snad k tomu vede touha uspořádávat, uklízet a dávat svému životu jiný než nahodilý smysl. Týden po komentované prohlídce v GHMP a v den výročí Velké říjnové socialistické revoluce zavítal ateliér Malba 4 do instituce nejvyšší a v pravdě národní, do NGP. Přehlídkou posledních sta let českého umění nás provedl ředitel Sbírky moderního a současného umění Michal Novotný. Hovořil o mnoha kontextech umění, o dějinných zvratech české společnosti, o její situovanosti do evropského společenství, o mezerách a pomlkách i pojmu trvalé expozice a její problematičnosti v éře zrychlené expirace informací i globálního oteplení. Hovořil nahlas a srozumitelně, snad proto většina účastníků kupodivu neztratila pozornost. Navzdory mnoha skeptikům, kteří tvrdí, že schopnost udržet pozornost se scvrkla na pouhé desítky sekund, než ji přeruší další notifikace. Hned poté, ve středu, otevřela Akademie dveře i okna uchazečům o studium. Pedagogové byli nastoupeni na značkách, hotovi ukázat svou instituci v nejlepším možném světle. Američtí chirurgové z NYU Langone Health oznámili devátého listopadu první transplantaci celého oka na světě. Dvanáctého listopadu zemřel Karel Schwarzenberg, pravidelný návštěvník kavárny Mlýnská, milovník nočního života a mladých žen, nositel mnoha epitet, v dobrém slova smyslu zemský vlastenec a člověk, který uzavřel vysokou sázku na smysluplnost českého živlu v Evropě. Čímž ho kupodivu přežil zpustlý dětina a sebezahleděný protikandidát z druhého kola prezidentských voleb v roce dva tisíce třináct, vždy tristní Miloš Zeman. Patnáctého listopadu se u příležitosti otevření výstavy uměleckého dua Elmgreen & Dragset v pražské Kunsthalle setkala umělecká i podnikatelská smetánka. Dřívější obvinění z artwashingu byla zapomenuta. Vernisáž proběhla stranou pozornosti aktivistek a aktivistů, kteří svůj sklon angažovat se ve prospěch lepšího světa zaměřili na jiný cíl. Na den výročí sametové revoluce se zaplnily ulice okolo Národní třídy občany připomínající si památné události konce komunistického režimu. Kolektivní paměť bylo třeba upevňovat opakujícími se rituály. Vždyť snad ještě více než ta individuální je nespolehlivá se sklony k erozi a následné fabulaci. Globální průměrná teplota poprvé v zaznamenané historii dočasně překročila 2 °C nad předindustriálním průměrem. Devatenáctého listopadu zvítězil ve druhém kole krajně pravicový ekonom Javier Milei a stal se argentinským prezidentem. Během kampaně byly

využity všechny dostupné mediální prostředky: zkreslení, přerámování, deepfake i všestranné využití potenciálu umělé inteligence a celé mrtě chatbotů. Budoucnost často vstupuje na scénu zadními vrátky Latinské Ameriky. Dvacátého prvního listopadu zavítala do prosvětlených prostor ateliéru Malba 4 filozofka Tereza Matějčková. V boji se svou nálepkou konzervativní myslitelky nutně selhala. Zatímco zbytek ateliéru zaklekl na pozice kulturních válek a vedl nikam nevedoucí jakoby politickou při, čímž ilustroval její teze i zhmotnil přihlouplou větu o tom, že osobní je politické. Zbyly rozpaky z omezenosti vlastní argumentace i nepřiměřených emocí. Den na to dopřál pražskému publiku svou sexem nasáklou show zpěvák skupiny Rammstein Till Lindemann. Navzdory nedávnému obvinění ze sexualizovaného násilí byl stárnoucí a tělnatý zpěvák obklopen ztepilými kráskami v latexu. Klávesistka se vedle svého nástroje ovíjela i okolo bytelné chromové tyče, asi ve svém soukromí holdovala pole dance. Na projekci se střídaly velkoformátové záběry vagín, násilí, řití a penisů. Distance mezi interprety a publikem byla narušována rozhazováním mrtvých ryb a šlehačkových dortů. Další den na to se Izrael a Hamás se dohodly na čtyřdenním příměří, což byla první pauza od počátku bojů. Zkraje prosince uvedl prezident Volodymyr Zelenskyj, že ukrajinská protiofenziva nebyla úspěšná, odůvodnil to především nedostatkem zbraní a pozemních sil. Zelenskyj také prohlásil, že pro Ukrajinu bude jednodušší získat zpět poloostrov Krym než oblast Donbasu na východě země, Donbas je prý totiž silně militarizován a jsou tam časté proruské nálady. Současně média spekulovala o napjatých vztazích mezi jím a vrchním velitelem ozbrojených sil Valerijem Zalužným. Pátého prosince byly slavnostně zahájeny výstavy *Arrow of Growth* Lukáše Karbuse v Polansky Gallery a *S hlavou v oblacích: stanice Země* Natalie Perkof v galerii Etcetera, která tak navázala na *Asymetrickou rovnici* Jany Bernartové a Petra Duba. Neboli severočeské akvarelové zahradnictví a brněnsko-ghanský Den trifidů identitární paniky. Šestého prosince zasedl ke stolu a k jednání ctihodný Akademický senát AVU. Dvanáctého prosince v úzkém kruhu ateliéru Malba 4 pronesl Filip Suchomel velmi stručný úvod do počátků a souvislostí japonského dřevorytu, cílem bylo vytvořit lepší pochopení k přednášce o tvorbě Kacušiky Hokusaie, na kterou dojde až v následujícím semestru. Hlavními vektory tak byly prozaické motivace, stylizační um, schopnost abstrahovat tvary, objemy i ideje a především krása, která je nacházená v asymetrii přírodního a která tak kontrastuje s konstruktivní krásou našich tradic. Po přednášce došlo k prezentaci studentských návrhů koncepce klauzurní výstavy. Většina projektů měla spíše empatický, demokratický charakter. Nakonec však nejvíce hlasů obdržel projekt Viktora Šlegla, který byl promyšlený, odpracovaný, dosti reduktivní a velmi autoritativní. Patnáctého dvanáctý skončila výuky teoretických předmětů. Devatenáctého prosince se uskutečnila vernisáž výstavy Petry Jandy *Domů*, součástí události byla i performance Vulvonautka. Kurátorský text z pera Zuzany Štefkové začíná větou: „Vloží si do úst klíček od rakety a všechno to cítí: semena, pupeny, rašení.“ Petra Janda ve videodokumentaci výstavy pravila, že pointou akce bylo si to užít. Dvacátého prvního prosince si masová střelba na Filozofické fakultě vyžádala čtrnáct mrtvých, mnoho zraněných, posléze se zastřelil i sám vrah David Kozák. ČT Art v prosinci opětovně oslovilo několik českých umělců, teoretiček, literátů, režisérů a jiných výtečnic, aby ukázali pomyslným prstem na kulturní událost, která jim během končícího roku přišla nejsilnější a která pro ně byla největším zklamáním. Šéfredaktorka Artalku se jako obvykle přidržela politiky umění, svůj zájem o umění umí dovedně skrývat. Jiří David si posteskl nad stavem české výtvarné scény, která pod sebou usilovně pižlá větev, na níž dřepí. A Petr Fischer vyzdvihl oslnivou neviditelnost Alicje Knast. Vždyť kdo by nechtěl být neviditelný. A paní generální ředitelka NGP by z fleku mohla být hrdinkou románu H. G. Wellse. Dvacátého šestého prosince kolem osmé hodiny večerní zemřel Wolfgang Schäuble. Zemřel klidně v úzkém rodinném kruhu, obklopen tichým šumem přístrojů a pravidelným mrkáním kontrolek. Jelikož byl v době svého úmrtí stále členem Spolkového sněmu, stal se nejdéle sloužícím členem tohoto orgánu. Byl poslancem déle než půl století. Na Českém rozhlasu Vltavě Pavel Klusák předpověděl, že následující rok se odehraje ve znamení vlivu umělé inteligence v hudbě. Jak také jinak. Být stále in je kletbou uvalenou na současné člověčenstvo. Ačkoliv bylo na silvestra doporučeno nestřílet rachejtle a nepořádat ohňostroje, obloha se i tak rozzářila myriádami jisker a barev. Staccato menších detonací jako vždy vytrhlo městská zvířata z pokojného spánku. Světová populace, která byla k prvnímu lednu dva tisíce dvacet tři odhadnuta na 7,943 miliardy lidí, podle očekávání o rok později čítala pravděpodobně 8,119 miliardy jedinců. V končícím roce se narodilo 134,3 milionu dětí a zemřelo 60,8 milionu lidí. Průměrná délka života ve světě činila 73,16 roku, což je o 0,18 roku více než v roce předchozím. Mezi druhým a posledním lednem proběhlo na AVU zkouškové období. Osmého ledna byla vyhodnocena aktivita Očima studentů, která měla Akademii přinést tolik potřebnou zpětnou vazbu. Bylo cenné, že jsme se dozvěděli to, co víme. Nebo snad bylo sokratovské, že jsme se dozvěděli, že víme, že řečmi nic nepokazíme. Pod přísnou taktovkou Viktora Šlegla proběhla instalace klauzur. Konfliktní situace

doprovázející vyjednávání mezi vystavujícími a kurátorem nepřekročily míru obvyklosti, za což patří všem zúčastněným dík. Devátého první klauzurní komise čítající celé dva členy, a to teoretičku Moniku Čejkovou a grafického designéra Roberta V. Nováka, prošla celou expozici, a většinou přívětivě a rozhodně konstruktivně se vztáhla k vysloveným záměrům a spatřeným dílům.
V podvečer Petr Dub participoval na debatě s Jiřím Černickým, která byla pořádaná Dominikem Formanem a zaštítěná Spolkem Svatopluk. Večer se většina participanstva Malby 4 sešla v hospodě Na Mělníku, aby trochu a dočasně snížila svůj kognitivní potenciál po tomto perném dni. Jedenáctého první dorazilo publikum na slavnostní zahájení výstavy klauzurních pracích. Dvacátého čtvrtého ledna uvedl Viktor Šlegl svou samostatnou výstavu *Kvítí kvietismu vstávající* jako druhou pod kuratelnou Malby 4 v kavárně NoDu. Instalace byla uměřená, a to jak dle četnosti děl, většinou redukované barevnosti i esoterických významů. Poslední tři dny měsíce ledna proběhla praktická zkouška do obou magisterských programů. Na rozdíl od loňského roku v zásadě hladce s několika dílčími inovacemi. Autorita Akademie jako instituce zůstala zachována i ve větru nároků na byrokracii, objektivizaci a strachu z vlastní subjektivity. Devátého února skončil zimní semestr, kontinuum času uplývá dál buď k nové singularitě, nebo k vychladnutí a rozplynutí.

KLAUZURY

12. — 14. 1. 2024

Filip Brandejský
Žofie Eder
Eliška Gregorová
Petr Holeček
Matouš Kašpar
Klára Korbelová
Lara Kubsch
Karolína Nečadová
Hedvika Ocásková
Jitka Petrášová
Pavel Petřík
Kryštof Pobiš
Lucie Pouchová
Ema Prosová
Lukáš Prudík
Enisa Skoko
Sara Alisa Soualmia
Ludmila Staňková
Jiří Straka
Viktor Šlegl, *kurátor*
János Vámos
Leonard Železo

Klauzurní výstava ateliéru Malba 4, zimní semestr akademického roku 2023/24

Devátého listopadu odeslali pedagogové Petr Dub a Marek Meduna studentům email s vyhlášením interní soutěže na formát zimních klauzur. Podmínkou návrhu bylo zahrnutí všech studujících, jinak byl formát konceptu a instalace otevřený. Prezentace mohla být na škále od klasické výstavy až po radikální experimentální projekt. Návrh mohli předkládat jednotlivci nebo týmy o maximálně třech lidech. Dvanáctého prosince proběhla společná prezentace všech projektů a následné studentské hlasování. Velmi slušnou většinou zvítězil návrh Viktora Šlegla. Šestého ledna pod taktovkou vítěze započala instalace.

Petr Dub, Marek Meduna

Text kurátora

„Opovrhovat svými myšlenkami.“
Valéry

Hlavní motto výstavy jest: *obraz není časové médium*. Z určení našeho hledí v této zatáčce často havarují i ti nejlepší (Kokolia, Paul Klee a dokonce i implicitně Boštík). Neklademe si za cíl pravdu v tomto ohledu míti, ale rádi bychom ji chytli, neb jak Heidegger praví, povaha pravdy je spíše v držení, nikoliv mití.

„Nikoliv v habere, hábitu zkaleném, že v ani radost od přichází host nerozeznáme,“ je dosti pravdě podobné, že si vystavená díla mezi sebou šuškají. A Wittgenstein praví, že pravděpodobnost je zobecnění. Obraz by se též možná mohl nazvat kajícnice, když Patočka píše: „Co jiného znamená kajícnost než touhu po očištění.“ Cézannovo: „Umělcova vůle má být v mlčení.“ Možná obrazy jsou vlastně naše matky, neb nás kojí, pokud se jich oko nebojí. Blížíme-li se konci spirály Aeropagiditovo podobných nepodob.

Díla zase na sobě nosí šat našich dob. Andrej Bělyj o své knize Koťa Letajev: „Proto nenávidím tuto knihu, jako se nenávidí vzpomínka na přestálou nemoc… Ale pokud je nemoc má zároveň nemocí doby.“ Víme s Maritainem, že umění se nikdy nemýlí! Maurice Merleau-Ponty praví: „Jedině malíř má právo hledět na věci, aniž je povinen je hodnotit.“ A Jan Sokol jasně, a v latině claris znamená jak jasný a rovněž i slavný, píše, že právo znamená *povinnost vůči*.

Wittgenstein: „Nerozumí-li se věčností nekonečné trvání času, nýbrž bezčasí, pak věčně žije ten, kdo žije v přítomnosti.“ Mistr Eckhart v jednom své kázání praví, že *tělesnost*, *mnohost* a čas nám brání jako bozi být. (Ve smyslu evangelijního dei estis.)

Mnohost zažíváním uměleckého díla mizí, když svatý Augustin píše, že jednota je formou veškeré krásy. Michalův Justův popis rasy zní: jakási esenciální nálada. V Indické estetice dvanáctého století se objevuje pojem *rasa*, jakož konečný cíl estetické zkušenosti. Již Pythagorejci vyslovili estetickou zásadu jednoty v rozmanitosti, již odvodili ze souzvuku tónů.

Čas, o kterém Svatý Augustin praví: „Co je tedy čas? Jestliže se mne nikdo neptá, vím to; jestliže bych to chtěl dotazujícímu vysvětlit, nevím.“ „Během intenzivního zážitku rasy mizí prostor i čas.“ Plotínus někde pozoruhodně definuje čas jako zájem o budoucí. Čímž se dostáváme ke Kantovo: „Krásné

je to, co se nám líbí bez zájmu.“ Povaha času je prázdná množina.

A tělesnost. Tělesa… myslíme na Platóna a na lasa, která nás uchycují – za čež: zas za těla. Tělesa… Stanislav Grof píše: „Kvantová a relativistická fyzika prokázala, že podstatou hmoty je prázdnota a že všechny hranice vesmíru jsou iluzorní.“ Ale Schopenhauer zase: „Hmota sama je nerozlehlá, tedy netělesná.“ Valéry: „Malíř přináší své tělo.“ Zdeněk Palcr: „Duchovní svět je zpřítomnitelný, zjevitelný jedině skrze tělesnost.“ „Duchovní život je té povahy, že sobě samotnému uniká,“ praví Patočka a Giacometti: „Z celého malířství mne zajímá podoba, totiž to, co je podobou pro mne a co mi poněkud odkrývá vnější svět.“ Odkrývání je tedy podmíněno skrytostí. Sám pojem klauzura v sobě implicitně nese skrytost. Vyjíti z klauzury… Zde se zase okruhem vracíme k Heideggerovi a pojetí aléthie jako neskrytosti. I, s přihlédnutím k Malebranchovo pojetí pravdy, za předpokladu, že přisvědčíme Sylvě Fischerové: „Samotný termín aléthés, pak oproti Heideggerovým známým výkladům označuje ani ne tak neskrytost, ale spíše ne-nepovšimnost a vždy má situační význam: jedná se o věc – jev – událost, které si mluvčí povšimne a kterou poté sděluje v řeči dalšímu.“ To by mohlo přitakati názoru, že obraz (painting) je sémantický znak, ale z tohoto pohledu bude pravda ležet spíše na druhé straně moře na pláži tváře záře bezbřehé.

Z obecné české mluvy slovo zkreslené vychází dosti nepříznivě pro náš cech. Se štětcem v rukou se pojí přesvědčení citující (cítící) Schopenhauera: „Umění prostřednictvím vyzvednutí podstatného a odlišení nepodstatného podává věci zřetelněji a charakterističtěji.“ Zřetelněji, tedy: zříci se.

Zříti se. Plotínovo: „Vstup sám do sebe a dívej se.“ Zřítit se z své myšlenky ledu tenkého. Tajícího sebe, tolle et lege.

Ve škole Empodoklés dicit: „Víno činí vzácným ne různý druh révy, nýbrž druh půdy, která mu dává výživu.“ Výživu: to končí slovem avu. Anglické „i“ ve smyslu osobním jest počátek. „Co nemůže samo sobě dát počátek, nemůže samo sebou ani růst,“ jak píše Hugo od svatého Viktora. Tedy písmeno první, v abecedě naší „a“. Ve slově výživu jest za písmenem „ž“ písmeno i, tedy pro logickou návaznost cirkulace jest „i“ vlastně a. Tedy to jest obora působnosti naší a též její podpora, působnost naše je střed, a tedy živ. Arnošt Hello: „Otázka umění a otázka života je táž.“ Počátek slova je „vý“. To může odkazovat k slovům Vy (slovo víra je od německého wir), Vynesení (dítěte z hořícího domu, metafyzické nauky v jeskyni kynoucí krátkým zrnkem zraku kyniků), Vyhlášení (oslava hlasu a tedy řeči, chvály, skrze rozdělení schvalování), Vytváření (tvar a var), Vysrknutí (z pramene), Význam (známé a neznámé), Výtvarné umění v Akcidenci Výtvarných Umění ve světlo denní, ale *vše z noci je*, obdobně děno v Legendě o svaté Kateřině:

Noc je všemu ději mátě
jako zisku, tak i ztrátě…

Rád tě. František Kovárna píše: „Cílem obrazového pólu je pouze živost.“

Že ani radost od přichází host nerozeznáme.

Viktor F. J. Šlegl

Filip Brandejský

Karolína Nečadová

Eliška Gregorová

Pavel Petřík

Kryštof Pobiš

Lucie Pouchová

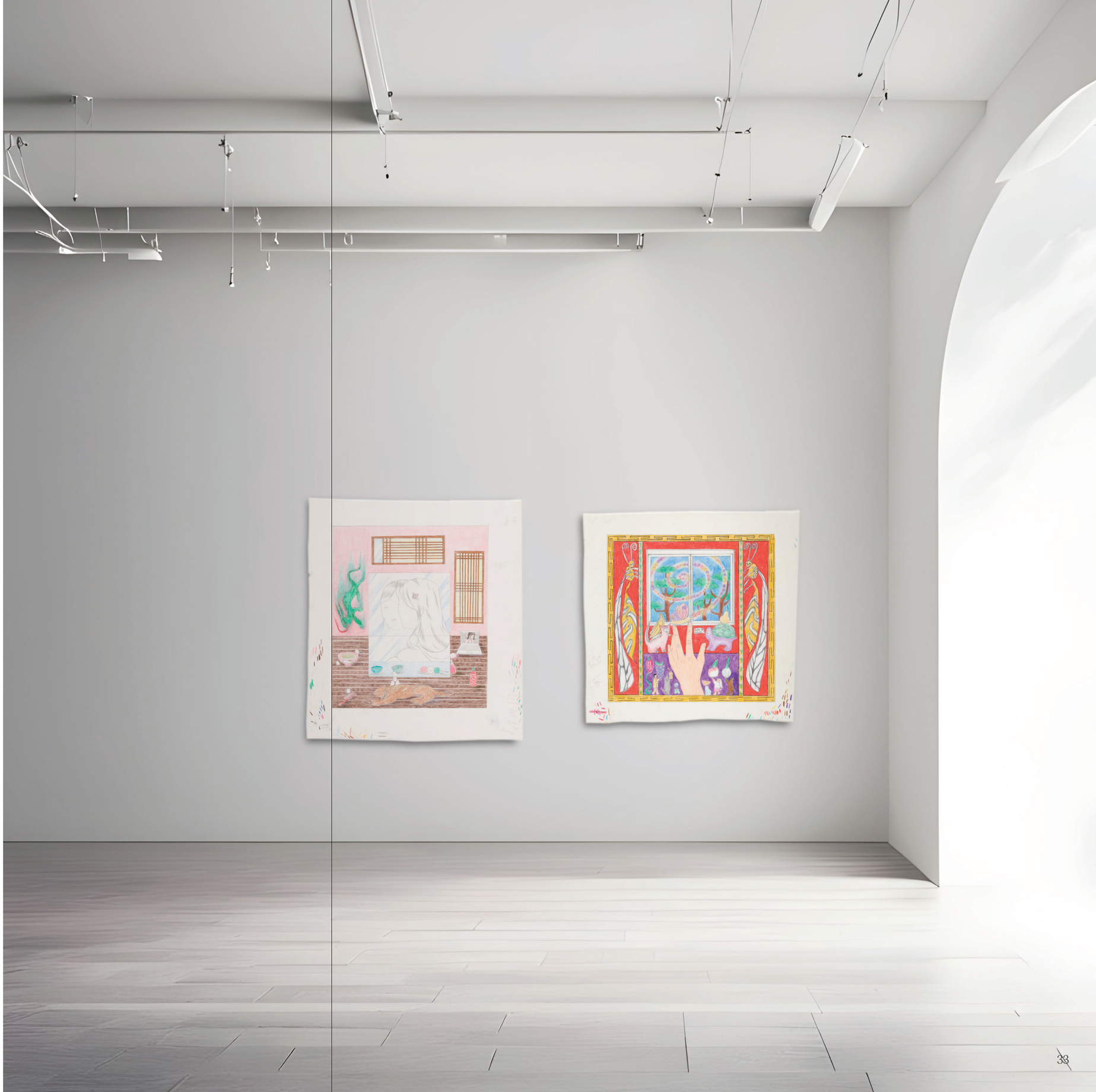
Lara Kubsch

Enisa Skoko

Jiří Straka

Žofie Eder

Ema Prosová



Klára Korbelová

Lukáš Prudík

CUR
CUR
CUR

János Vámos

Matouš Kašpar

Petr Holeček

Ludmila Staňková

Sara Alisa Soualmia

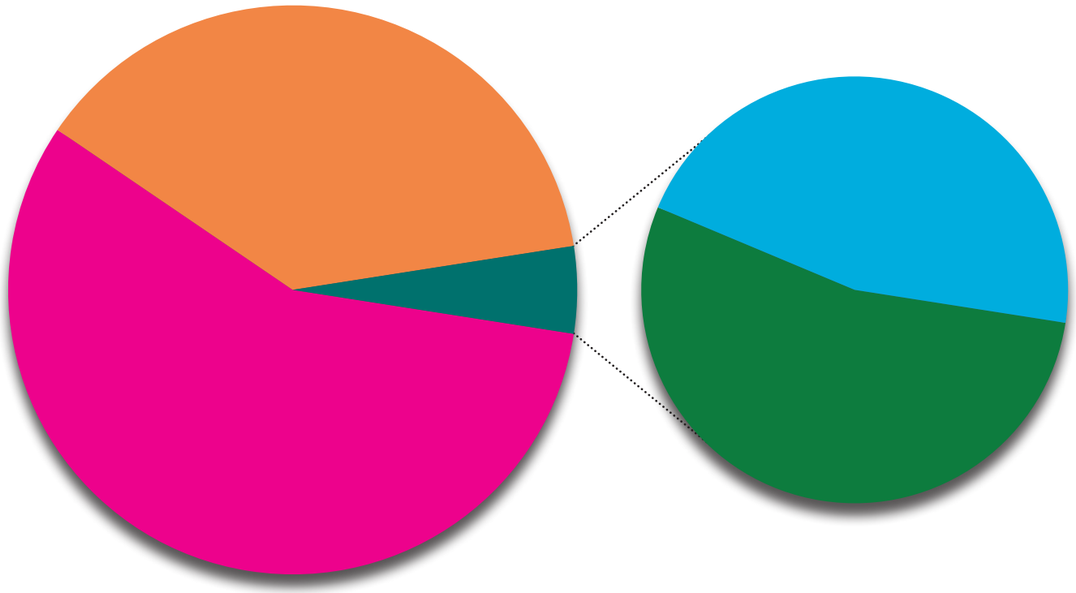
Jitka Petrášová

GRAFY...

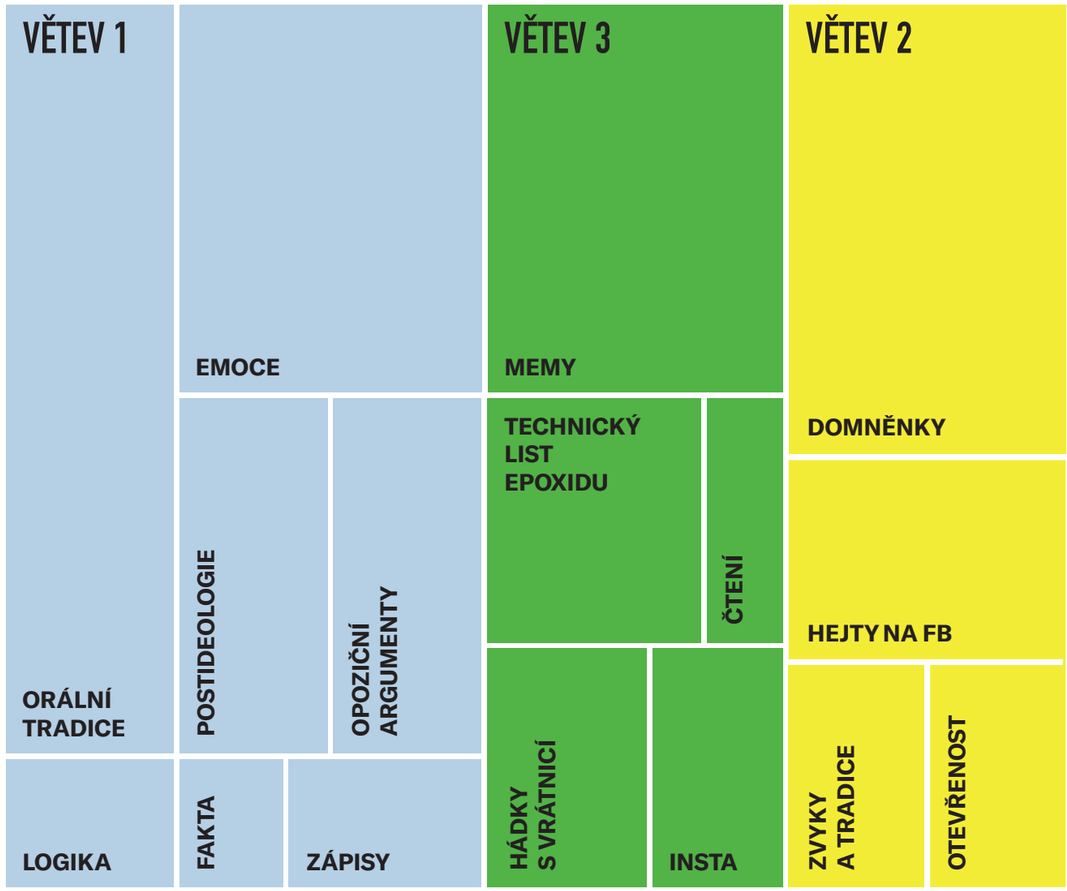
Petr Dub
Marek Meduna

👍👍👍👍👍 ODPOVĚDÍ

- NEZNÁM
- ZAPOMÍNÁM
- NESTÍHÁM
- NECHCI

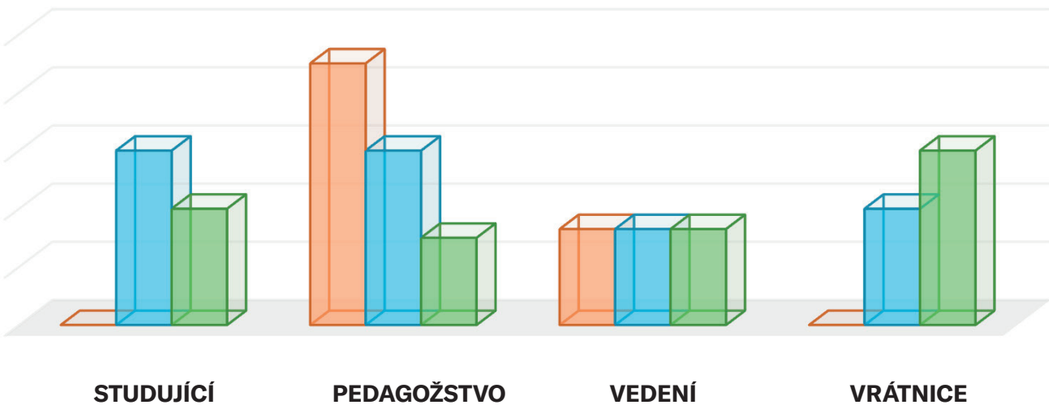


AVU KOMUNIKACE



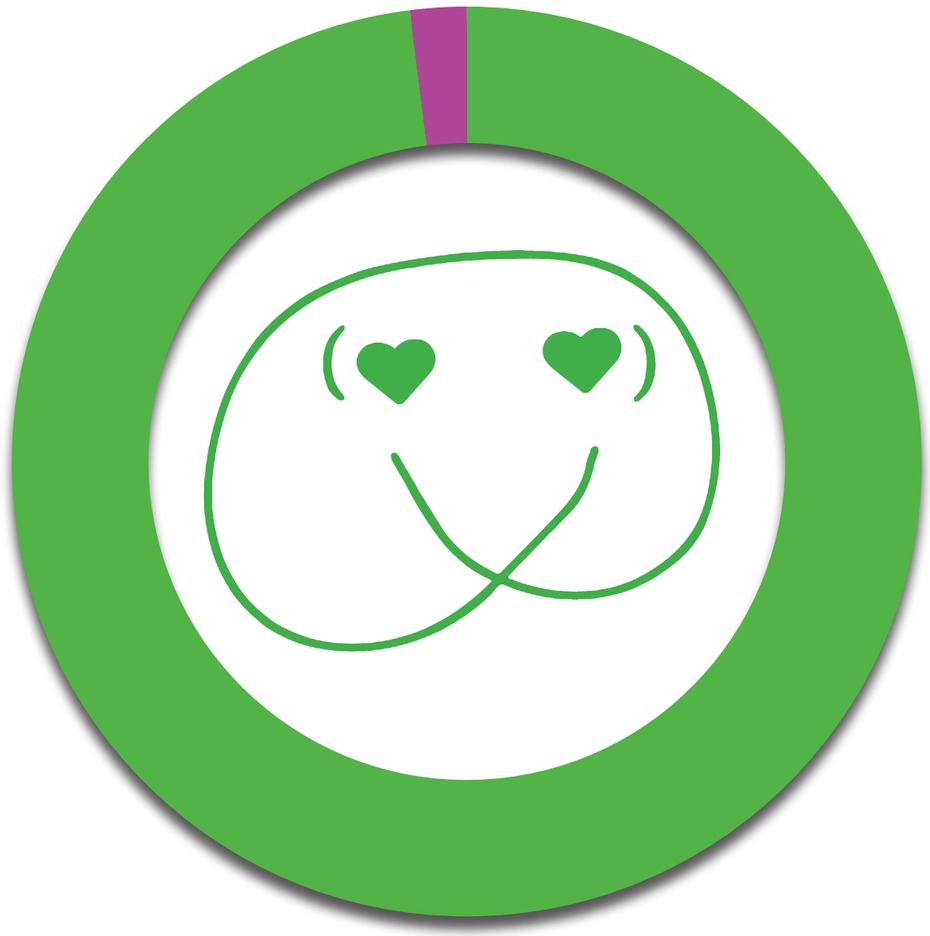
MUST DO

HYPOTÉKA
AKADEMISMUS
ODVAHA

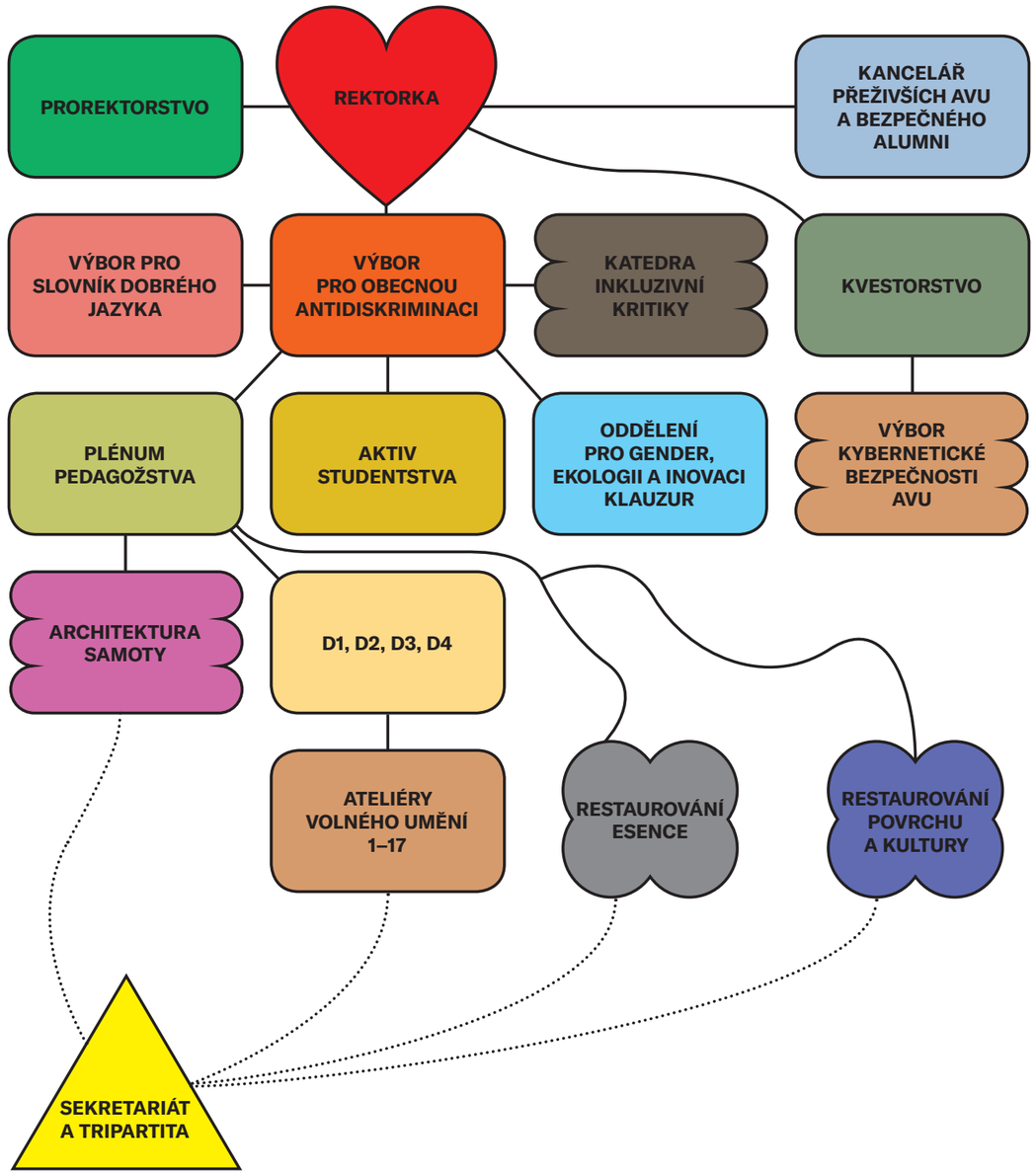


ETICKÝ KOMPAS

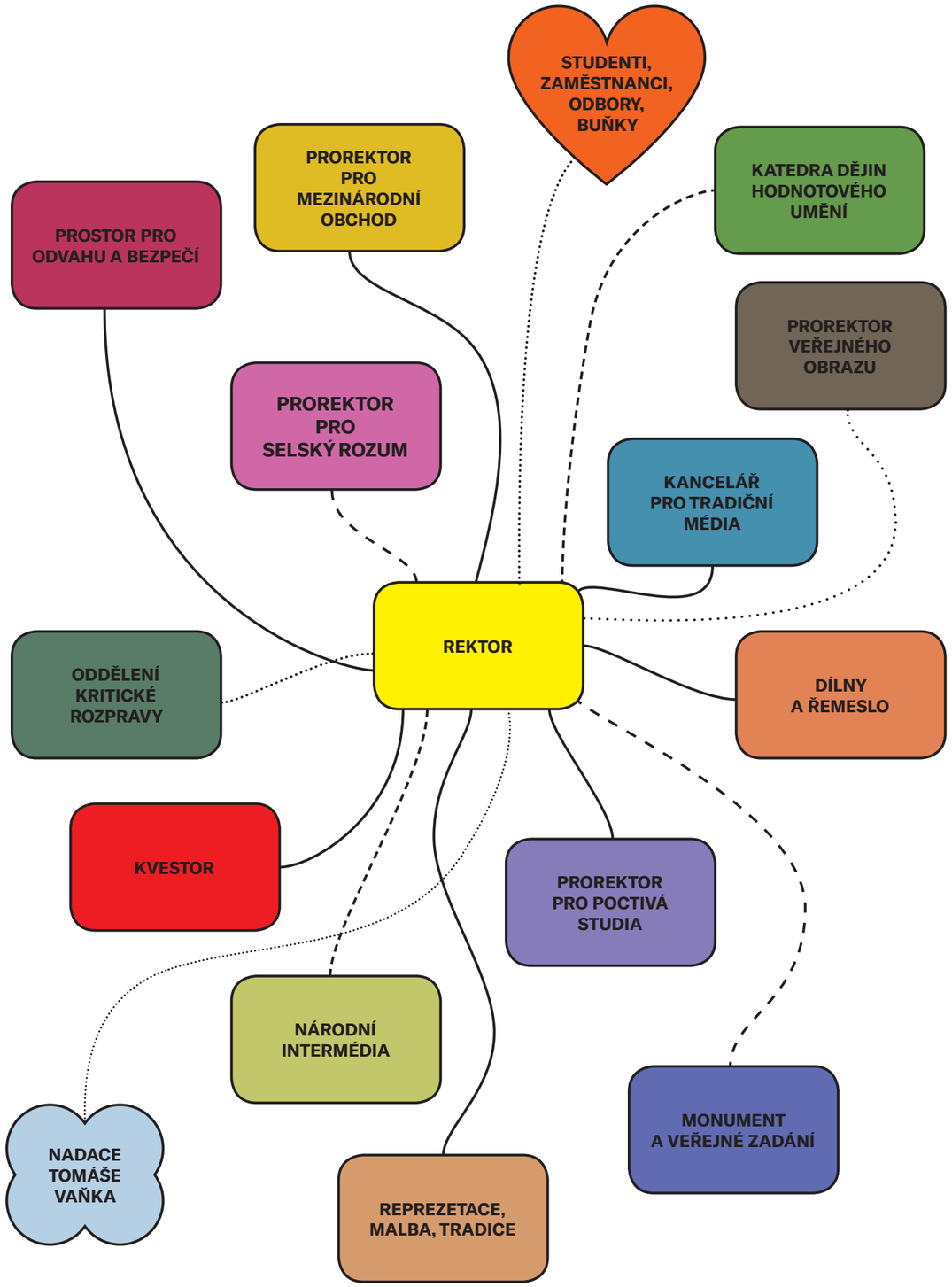
MORALIZOVÁNÍ MORÁLKA



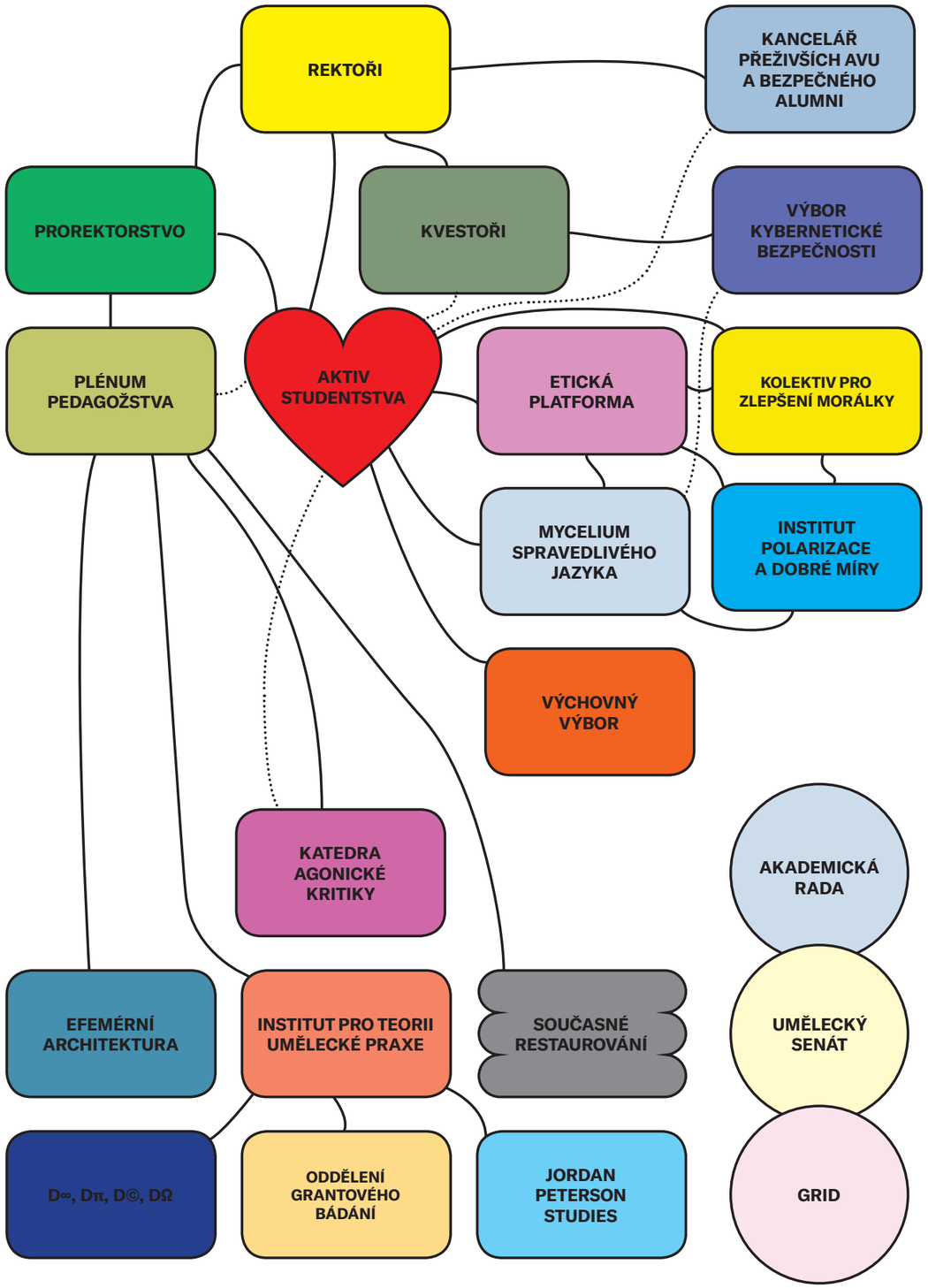
CO SE NEMĚNÍ, JE STABILITA. AVU 2034



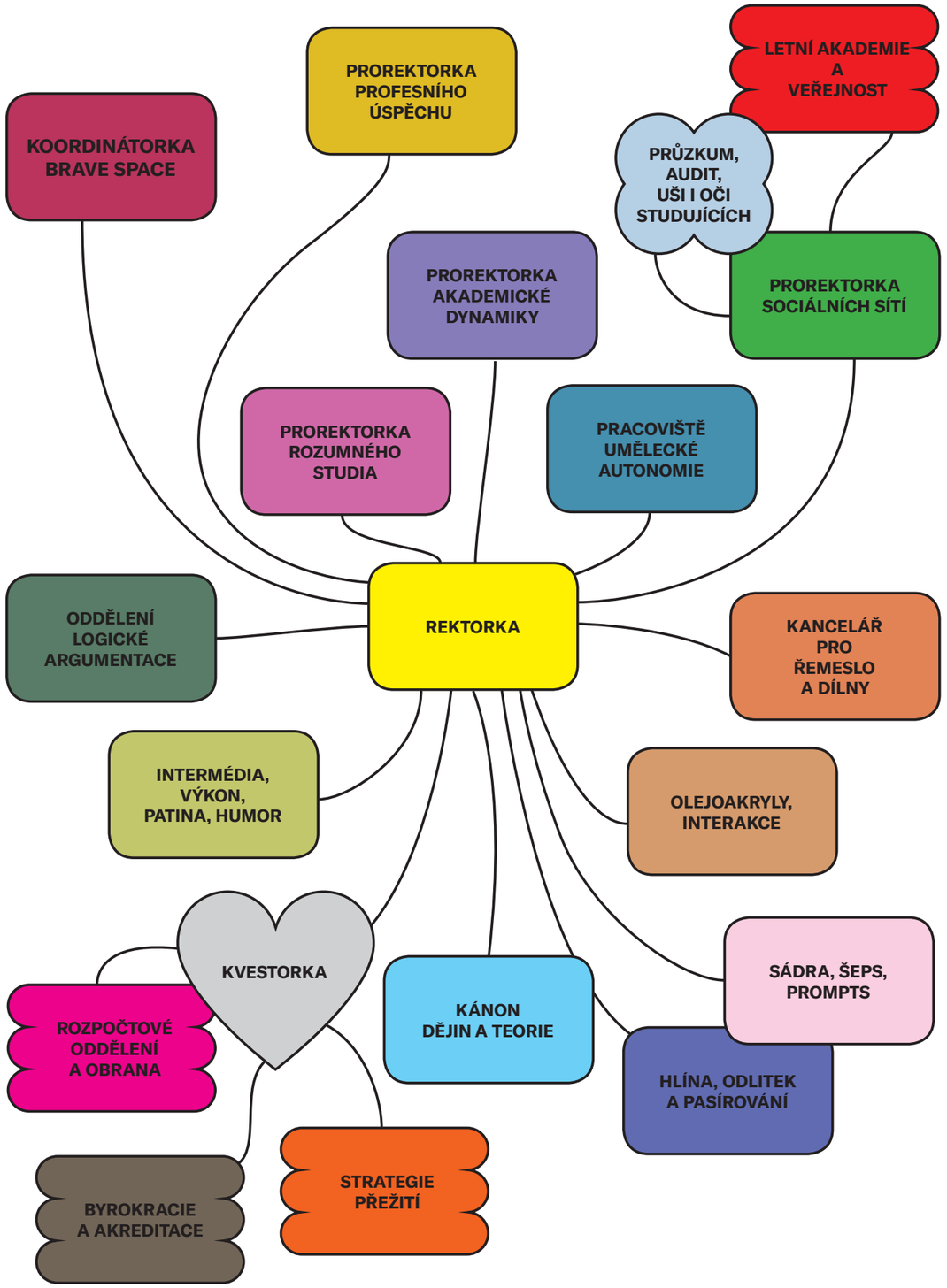
ZMĚNOU KE STABILITĚ. AVU 2034



NĚCO SE MĚNÍ, VŠE ZŮSTÁVÁ PŘI STARÉM. AVU 2034



TRADIČNĚ NEHIERARCHICKÁ. AVU 2034



SELEKCE M4

Žofie Eder
Ema Prosová
Chiho Aoshima
Lucie Pouchová
Lucian Freud
Ludmila Staňková
Jotham Malavé Maldonado
Leonard Železo
Henry Scott Tuke
Viktor Šlegl
Norbert Grund
Lukáš Prudík
Robert Henke
János Vámos
Jacques-Louis David
Eliška Gregorová
Kazimir Severinovič Malevič
Pavel Petřík
César Baldaccini
Enisa Skoko
Edvard Munch
Jitka Petrášová
Jackson Pollock
Hedvika Ocásková
Oda Iselin
Matouš Kašpar
Bora Akinciturk
Filip Brandejský
Jiří Valenta
Petr Holeček
Klára Korbelová
Jiří Straka
Sara Alisa Soualmia

ZADÁNÍ

Každý bude v aktuálním čísle Zinu zastoupen dvojstránkou. K jejímu vzniku bychom vás rádi touto cestou poprosili o dodání:

A) jedné reprodukce vašeho uměleckého díla, které vzniklo v průběhu minulého semestru, a krátkého komentáře k dílu v maximálním rozsahu 500 znaků.

B) jedné fotografie vašeho oblíbeného uměleckého díla a opět krátkého komentáře k dílu v maximálním rozsahu 500 znaků.

Žofie Eder, *Bez názvu*
keramika, glazura, 2023-24

Kachle jsem vytvořila během svého pobytu na stáži v Lisabonu. Vycházejí z tvarů exotických rostlin, některé jsou abstrahované. Kachle se dají různě kombinovat . Zajímali mne především jejich nejrůznější možné kompozice. Postupně jsem přešla od malby ke spíše reliéfnímu zpracování a k přemýšlení o plasticitě a ornamentu.

Caspar David Friedrich, *Západ slunce*
olej na plátně, 1835

Tento obraz vyjadřuje úctu k přírodě a k její nepředvídatelnosti. Vybrala jsem ho, protože zachycuje jak nepatrnost člověka vůč světu, tak melancholické ladění. Nacházím v něm kombinaci úzkosti a jakési kontemplativní vděčnosti za pravidelný cyklus slunce. Magický okamžik, který je třeba zažívat, abychom mohli zpřítomnili sebe sama.

Ema: No, angličtina – přišlo mi to takový víc convinient, hahaha

Ema Prosová, *Year of the Dragon*
pastelky na papíře, 2024

K příležitosti oslav čínského nového roku. Dřevěný drak představuje spojení mezi lidstvím a přírodou. Symbolizuje odvahu, která přichází s novým začátkem. Jako symbol moudrosti a síly nás chrání a propojuje minulost s budoucností. Přináší naději v to, co přijde.

Chiho Aoshima, *Rebirth of the world*
digitální ilustrace, 170×170 cm, 2015

Tenhle piece zachycuje podstatu evoluce a transformace. Představa sci-fi světa, kde spolu příroda a technologie existují v harmonii, mi připadá romantická. Aoshima mi vždycky nabíne zábavný pohled na cyklickou povahu života.

Lucie Pouchová, *Něžný Murčik*
olej na plátně, 160×130 cm, 2023

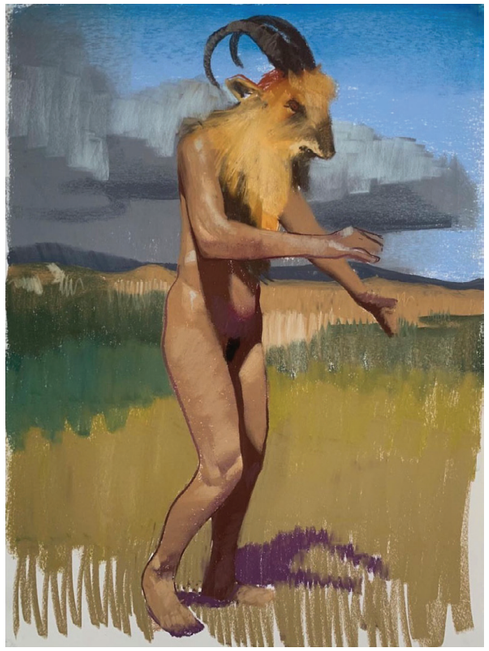
Tato malba je jednou z prací ze série Něžný Murčik. Přináší nejenom pohled na silné pouto mezi člověkem a zvířetem, ale také odkazuje k tématu lidské samoty. Zavřené oči zachycené osoby znemožňují přímý kontakt a symbolizují ponořenost do vnitřního světa. Tento detail dodává výjevu osobní až intimní rozměr.

Lucian Freud, *Benefits Supervisor Sleeping*
olej na plátně, 151×219 cm, 1995

Na obraze leží modelka Sue Tilleyová, která spolupracovala s autorem celé čtyři roky. Je zachycena v té nejzranitelnější podobě, a to když spí. Na obrazech je vždy Sue malována se zavřenýma očima. Je pravým opakem představy kanonické krásy. O to více je celkový dojem podmanivý a lákavější. To vše umocňuje expresivní malířský přednes a vyvážený kolorit.

Ludmila Staňková, *24 hodin*
olej na plátně, 2023

V zimním semestru jsem se zaobírala utrpením zvířat, a to zejména ve velkochovech. Utrpením, které je ve světě, který chceme nazývat civilizovaným, nepřípustné. Telata mají možnost být se svoji matkou (dojnicí) nanejvýš 12 až 24 hodin po porodu tj. do druhého dojení kvůli kolostru (prvotnímu mléku). Po odtržení se již nikdy telátko se svou matkou nesetká. Často se stává, že tele narozené dojnici bude zesláblé či nemocné a zemře krutým způsobem během několika hodin po porodu. V chovech intenzivního zemědělství není ojedinělé, aby se tato zesláblá či nemocná telata nechala umírat na očích své matky, odtažená (často přivázaná) na místě, kde matka k telátku nemůže. Zdravá telata jsou odtažena do tzv. venkovních individuálních boxů. Venkovní individuální box je v podstatě klec s přístřeškem (dřevěným, plastovým, plachtovým) a podestýlkou, jehož minimální doporučená plocha by měla být 2,8 m^2; šířka individuálního kotce pro telata by měla odpovídat kohoutkové výšce telete.

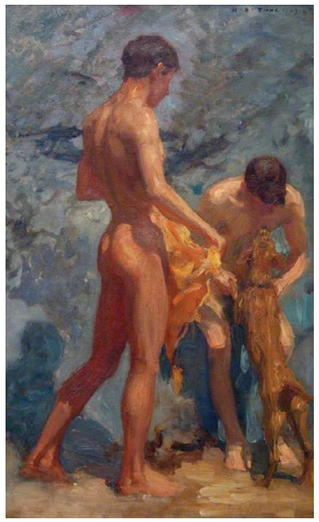


Jotham Malavé Maldonado, *Jasný jako tvůj přelud*
pastel, 76×56 cm, 2021

Autor v tvorbě ztvárňuje zejména utrpení obyvatel Portorika (těch minulých i stávajících), které bylo v minulosti jednou z kolonií Španělska. Pro jeho obrazy jsou signifikantní témata smrti, utrpení a tajemna.

Leonard Železo, *So this is love*
tužka na papíru, autorský rámeček z umělé kůže,
2024

Tato kresba, kterou jsem nazval *So this is love*, je o intimitě, ale nikoliv nutně v explicitně sexuálním významu. Kresba má být o lásce a komfortu, který cítíme jeden před druhým. Je možná i o touze, která může být trošku naivní i zvědavá. Ptám se sám sebe, co přesně mě před tebou činí klidným. O jaký přesně se jedná pocit? Ve svých kresbách se snažím objevovat sám sebe. Rámeček z falešné kůže je kousavým dovětkem o mých nekonvenčních tužbách.



Henry Scott Tuke, *Study of Bathing Boys*
olej na plátně, 63,5×38,5 cm, 1912

Obrazy Henryho Scotta Tuka mě oslovují už několik let. Jeho bezchybné figurální výjevy jsou provedené s takovou grácií a jistotou, že mu snad ani nedaly žádnou práci. Výborná, a přesto jednoduchá barevnost vypráví o slunečném odpoledni u vody, skoro cítím svěží vánek, slaný mořský vzduch a pot. Zbožňuji lehkost, s jakou zachází se štětci, kdy širokými pastózními tahy zobrazuje klid a odpočinek v zapadlém cornwallském přístavu, kde Henry vlastnil hausbót, který proměnil v plovoucí malířský ateliér. Byl přítelem Johna Singera Sargenta i samotného Oscara Wildea. Po smrti v roce 1929 téměř upadl v zapomění a znovuobjeven byl až v sedmdesátých letech, kdy si vysloužil renomé jako pionýr gay kultury. Jeho intimní, ale nikdy přímo erotické akty mladíků oslovují diváky dodnes. Homoerotický nádech ale není jediným důvodem. Myslím, že je to primárně onen zasněný, a přesto svěží impresionistický pohled na parné léto a každodenní „obyčejnou“ krásu objektů jeho zájmu.

Viktor Šlegl, *Tázání je zbožnost myšlení (pocta Kubištovi)*
Olej na plátně, 2023

To je vážná věc. Karel Purkyně říkal: „Život je veselý, umění však vážné.“ Vážnost – toť v sobě nese váhu. Míra, číslo, váha – toť základ Augustinovské estetiky. A estetika je etika, jak roku 1919 píše Wittgenstein. Onen název: Tázání je zbožnost myšlení je citace Heideggera. Dle hloubky votázek… Míra… Augustinův spis v překladu Lenky Karfíkové *O velikosti duše* je nedostupný… Jednou jsem na přednášce z estetiky pil pivo a pan profesor se nás ptal, jaká jsou slovní spojení, která se původně nevztahovala k estetickým názvoslovím, ale přešly tam… Tak mě napadalo, že by mohlo býti řečeno: My mladí, kteří se hlasíme ke Kubištovi s voblibou používáme slovo kuriézní. Koncovkou -ézní pofrancouzštujem po vzoru L.K. A pojmem Curie se hlásíme ke Kubištovi. Ale je to naše hříčka. Kočka má taky ráda své klubíčko… A my máme kočky rádi!

Samozřejmě nám jde vo vono latinské CUR, což se překládá jako PROČ. Tedy na obraze je asi Kubišta, jak střílí do lodě. Vědomě je to analogon oplodnění. Ale to to není důležité…

Důlky žití
vypíchané v nevidění,
ženského těla zastírajících dlaní,
dobré tedy bude spaní.
„Buenas noches“, řečeno se Sanchezem,
a dobrý je i den
dobrá je žena, když tučného má věna,
hylém svým hýbe,
morfém mezi nohy svírá
a srdce votevírá.

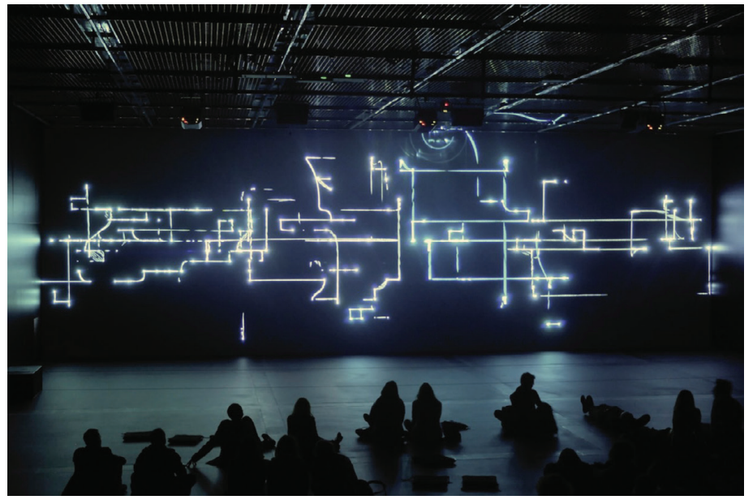
Je srdce jako okno rozbité, neboť bytí hlásí… (srdce – cor; proč – cur) Bytí hlásí s Cezánnem: „Veškerá psychologie malíře je v tom, jak klade barvy vedle sebe“. Vědomě bylo pracováno s trojností, což je vidno. Také s čtverností, což je vidno, ale čtvernost je podřízená trojnosti, a ta jednotě, ač se tuší, že jed je ukryt v notě… Platón vo tom něco věděl, když děl, že filosofie je přece tou největší hudbou. Ale jde jen vo: TROJICE, ČTVEŘICE, SEDMICE, VOSMICE, JEDNOTY atd. Procházím tedy kruhem a hledám moudrost a číslo.

Norbert Grund, *Městská scenérie se žebráky*
olej na plátně, 27×35 cm, kolem 1750

Jest 28. března 2024 14:40. Obraz jsem viděl na úchvatné výstavě Baroka v Národním muzeu ve dny 24. ledna a 11. března vždy okolo 15:15. Poprvé jsem uchvácen před tím obrazem strávil alespoň 15 minut. Rozměry obrazu jsou 27x35 cm. To mi dělá radost. Číslo 27 je tři na třetí a já číslo tři hluboce miluji. Valéry: „Všechna umění jsou dcery čísla.“ Pythagoras: „Ach co, všechno má svůj cit!“ Dělá to trojúhelník. Nepatamuji si, jak přesně Aristotelés v Metafyzice definuje vztah, ale myslím na to každý den. S číslem šest jsem se sblížil teprve nedávno. Ale jak radostné setkání to bylo! Ale tady je číslo 35. No ovšem: 5x7, kvintesence a kabala! A právě mezi číslem 5 a 7 je šest. Zjistil jsem, že šestka vypadá jako fetus, a tedy jako ucho a chodidlo. A také Platón v Listech zmiňuje číslo 35: „Vedle jiných soudů budiž zřízeny soudy, které by rozhodovaly o životě a vyhnanství, a ty ať vykoná oněch pětatřicet strážců zákonů; vedle těch buďte soudcové vybraní pokaždé z úředníků předešlého roku, z každého úřadu jeden, a to ten, který se osvědčí nejlepším a nejspravedlivějším.“ No právě teď (14:51), jak si prohlížím znova ten obraz, tak se znova vydám do Národní muzea, ač nemám vernisáž.

Lukáš Prudík, *demo02.mp4 [convergence simulator ver. 0. 1. 1]*
audiovizuální instalace, 3:04 min, 2024

Tato instalace slouží jako jakýsi vstupní bod, brána do dlouhodobě vznikajícího fikčního světa, jehož vnitřní struktury se diváku zjevují prostřednictvím chyb, nestability systému. Dominantním a hlavním prvkem instalace je video, přehrávající se na dvou obrazovkách, které vizualizuje přemýšlení a vnitřní dialog entity téměř božských schopností. Tato esence či jsoucnost kontempluje nad potenciálními cestami, jejich možnostmi a dopady. Záznam je zasazen do času po tragické události, která vyvedla celý svět z rovnováhy a roztříštila „tělo a vědomí“ této entity na několik fragmentů, které byly zachyceny systémy výpočetní techniky.



Robert Henke, *Fragile Territories*
audiovizuální laserová instalace, 2012, 2016, 2019

Vztah těchto dvou instalací je asi velmi vzdálený. Na základě vizuálních asociací a dojmu z tohoto díla jsem vycítil jakousi latentní tematickou a emoční propojenost. Autor na své stránce uvádí tento popis „Co definuje území? Kde začíná a končí čára? Kdo zabírá jaké místo a kdy? Jak vyjednáváme a orientujeme se ve sdíleném prostoru? *Fragile Territories* využívá čtyři lasery, z nichž každý přispívá ke složitému a mutujícímu vizuálnímu tvaru, k překrývajícím se liniím, tuhým mřížkám, k volným zkratkám malbě světlem, oscilujícímu mezi statickou geometrií a plynulými pomíjivými barevnými tahy.“

János Vámos, *Underage Flex*
kombinovaná technika na plátně, 80×80 cm, 2023

Estetika vozů mladických řidičů neumožňuje jejich přehlédnutí v mase běžných vozidel. Vzhled vytuněného vozu spojený s hlasitým duněním výfuku, vytáčením motoru auta během stání na semaforech neomylně signalizuje ostatním motoristům přítomnost mladického řidiče – – iracionálního démona rychlosti – toho, kdo nerespektuje pravidla silničního provozu a předjede každého motoristu, který mu zkříží cestu. Symbol vytuněného vozidla může sám o sobě stačit k zajištění pozice outsidera nebo rebela silnic.

Karen Lumsden, *Boy Racer Culture*, 2013

János: Myslím si, že Napoleon by mal být na ľavej strane.

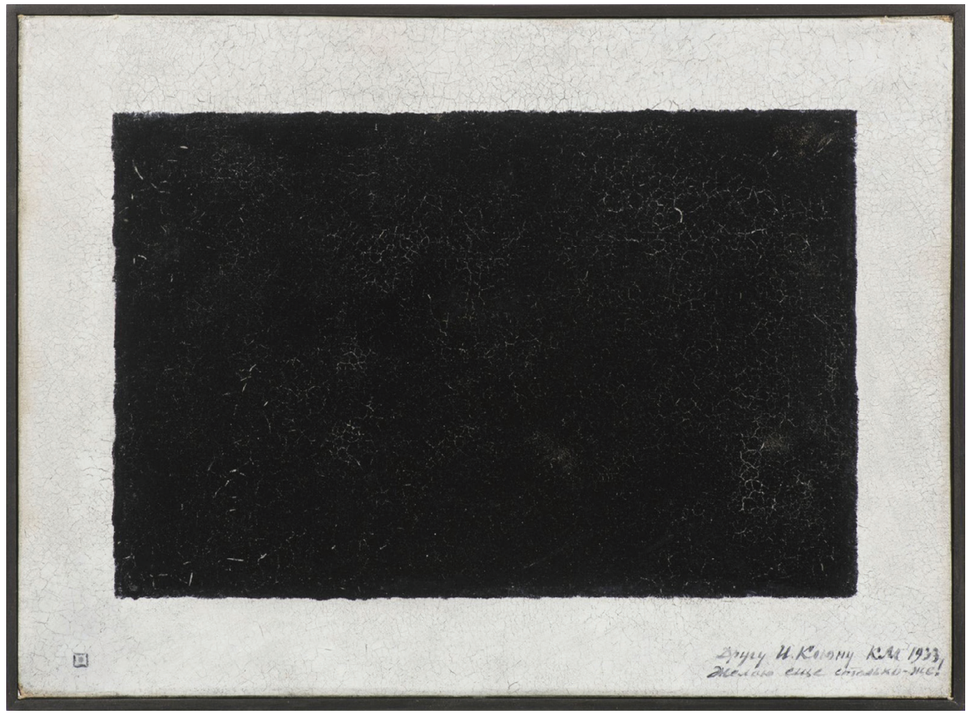
Jacques-Louis David, *Napoleon při přechodu přes Alpy*
olej na plátně, 232×275 cm, 1801

Jedná se především o obrázek sebedůvěry. *Napoleon při přechodu přes Alpy* nám ukazuje vůdce ve chvíli naprosté sebejistoty. Bez ohledu na to, jaká nebezpečí před ním leží – a přechod Alp na počátku 19. století byl jistě nebezpečný podnik – velitel na svém koni nevykazuje absolutně žádný náznak pochybností… Není náhodou, že vítr vane ve směru další Napoleonovy cesty.

Christopher Jones, *Great Paintings Explained: Napoleon Crossing the Alps by Jacques-Louis David*, 2022

Eliška Gregorová, *Tma v noci aneb Requiem za Micinky a Jahůdkový šaty*
akryl, tuš a uhel na plátně, 2024

V posledních malbách vycházím ze svých vzpomínek, které souvisejí se ztrátou milovaných. V kontrastu k nim pracuji i s naivistickou představou o podstatě piety a s dětskými nočními děsy.



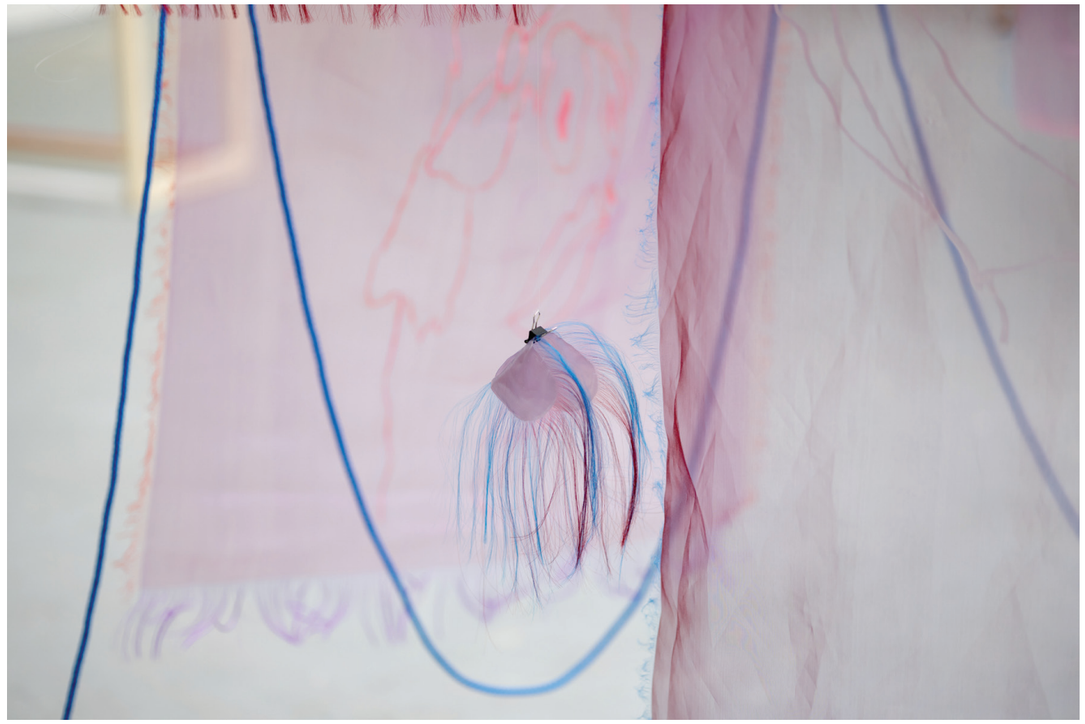
Kazimir Severinovič Malevič, *Černý obdélník na bílém pozadí*
olej na plátně, 26×35,5 cm, 1933

Pavel Petřík, *Hidden faces*
pastelky na papíře, 60×45 cm, 2023

Zaujalo mě, jakým způsobem instagramové filtry mění vnímání lidské podoby. Stávají se maskou, která smazává hranice individuality ve prospěch idealizované krásy, a to nikoliv zcela bez jisté kreativity. Ta je ovšem jaksi instantní vzhledem k tomu, že filtr vytváří stejný efekt i výsledný dojem, jak na tváři blízké osoby, tak na obličeji někoho cizího. Proto jsem vytvořil portréty dvou podobných osob, jejichž největším rozdílem je můj vztah k nim.

César Baldaccini, *Komprese*
lisované hliníkové plechovky, 17×34×18 cm, 1990

Nátlak je zcela očividný.



Enisa Skoko, *Kapsle*
2024, akryl, dekonstrukce osnovy, látka

Jednou mě jeden kluk naučil, že když to zapiješ teplým čajem, účinky se dostaví rychleji. Jenže já mám pocit, že už nějaké cítím. Minimálně cítím, že to parazituje na mé vlastní psychice. Každý svého štěstí strůjce. Jdu si udělat čaj. Vnímám úlevu, jak se látka náhle spojila s mým tělem, ladně sklouzla do nejtemnějších zákoutí a zacelila přetržené. Placebo? Nebo se to zase překroutilo?

Edvard Munch, *Odloučení*
olej na plátně, 96×120 cm, 1896

Jitka Petrášová, *Díkůvzdání*
akryl na plátně, 120×170 cm, 2023

Obraz je sondou do rituálního chování a jednání postav opakujících latentně přítomné sociální a kulturní vzorce.

Jackson Pollock, *Number 31*
olejová a emailová barva na plátně, 269,5×530,8 cm, 1950

Hedvika Ocásková, *Tak prázdná, tak prázdná*
mikrotužka na papíře, 70,7×100 cm, 2024

Nemám k tomu vlastně co říct. Nakreslila jsem kompozici, abych už pak o ní nemusela mluvit. Nechtěla jsem vyjádřit nic těžkého nebo vážného, tvořila jsem především pro daný moment.

Oda Iselin, *Heart of Glass*
akvarel na papíře, 105×75 cm, 2022

Tohle dílo mám ráda, protože je intimní, protože je neustálým tokem, protože je zosobněním fantazie. Protože mi ti lidé možná někoho připomínají a protože obraz výstižně zachycuje atmosféru unavených nočních hodin. Vracím se tak k narativním obrazům a konečně si u nich mohu oddechnout.

Matouš Kašpar, *Fell off lately*
kombinovaná technika na plátně, 160×140 cm, 2023

Tento obraz vznikal po dobu asi 8 měsíců. Impulzem, a možná i důvodem neustálého předělávání, byla implementace umělé inteligence do mého způsobu práce, která byla i tak ovlivněna digitální postprodukcí a internetovými síťovými strukturami. Snažil jsem se zachytit, co tento nový aspekt přinesl do mého přemýšlení o obrazu, originalitě, umění i představě reality. Svět se rozkládá a otvírá se novému, jeho konfigurace se neustále morfují. Reálný svět se smršťuje a je nahrazen jeho reprezentacemi. Zůstává jen snaha být nad tím vším. Ironií či absurditou unikat skepsi. A zneklidňující potenciál umělé inteligence vyžít k něčemu novému a dobrému.

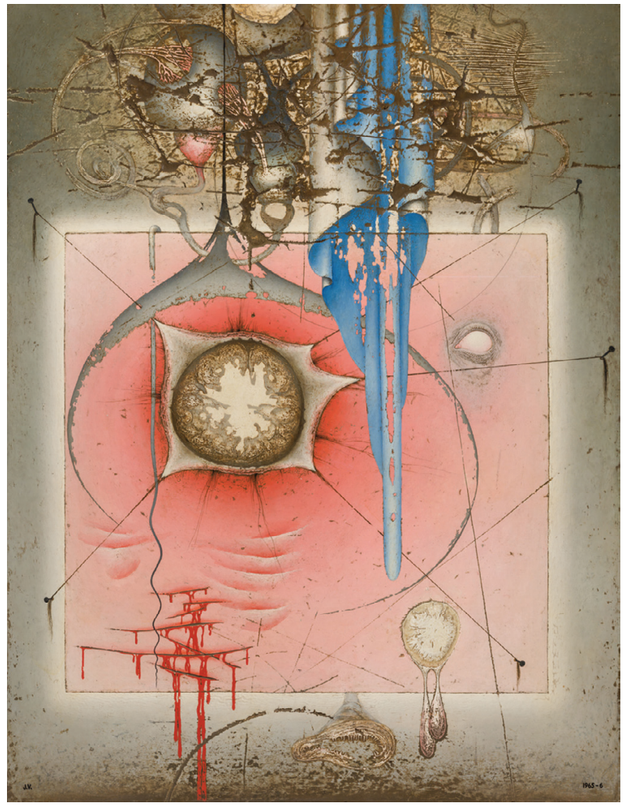
Bora Akinciturk, *Angel*
olej na plátně, 205×140 cm, 2024

Obraz *Angel* od Bora Akinciturka jsem našel skrze Instagram jako post lákající na výstavu *A Normal Life* v Pilevneli Gallery. Výjev namalovaný olejem napodobuje photoshopový efekt reliéfu a pomocí něho zobrazuje postavu s andělskými křídly a groteskně zbědovaným obličejem vznášející se nad ním. Z obrazu lze vycítit estetický závan prvních let nového tisíciletí, který je ale viděn prizmatem současnosti. Digitální postprodukce je zachycena tradičním médiem. Individualismus v postkapitalistickém světě.

Filip: Myslím, že rubrika OKO SENÁTU by byl úděsný propadák, na kterém se nechci podílet <3

Filip Brandejský, *Průhled*
beton, 2023

Ateliérem se nese shon. Energie, která vkládá do mých rukou cíl, jenž není racionálně zvolen, se stává podkladem spontánního vyjádření, které podává zprávu o materiální přítomnosti, jež v budoucnosti vytvoří průhled směrem k minulosti.



Jiří Valenta, *Portrét slepého mládence*
syntetický email, hobra, 120×91,5 cm, 1965–1966

Esenciální vytržení od únavy, která nás provází všedností. Obyčejnost plná šedé, strachu a smutku pochází a plyne z obav, že už nás nemusí nikdy nic oslovit. Síla uchvácení Valentovým obrazem je ojedinělá, a tedy vzácná.

Karolína Nečadová,
akryl a olej na plátně, 2024

Patricie Fexová, *Billovi*
akryl na plátně, 185×250 cm, 1998

Líbí se mi tvorba Patricie Fexové, možná proto, že taky pochází z Jihlavy, což může samo o sobě člověka dost poznamenat. A zatímco ostatní její věci na mě působí jemně a tlumeně (v dobrém), najednou v ní trčí Bill. Ač je spousta jiných děl, který ke mně promlouvají, tak tenhle obraz mě vždy rozesměje, což mi úplně stačí. Esenci toho, co vidím v tomto obraze, jsem si vždy přála přenést do svojí tvorby. Ale místo toho, ať namaluju co namaluju, moje máma vždycky říká: No, vidím tam ty tvoje střeva.

Petr Holeček, *It's a m*****e*
olej na plátně, 180×160 cm, 2024

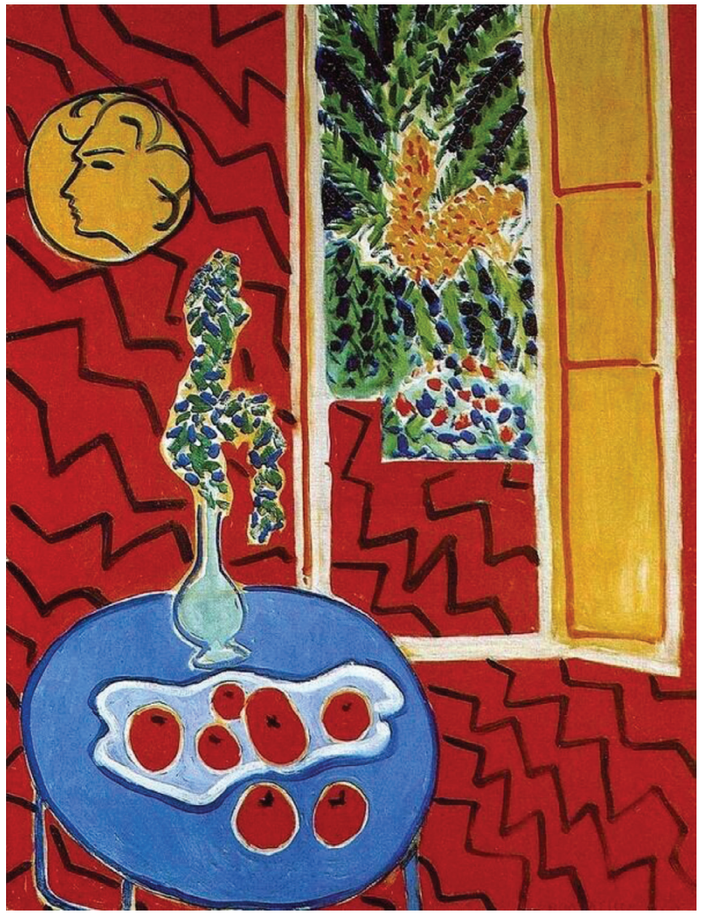
Obraz featuring Jesus.

Jamian Juliano-Villani, *TBT*
akryl na plátně, 122×102 cm, 2017

Jamian je dlouhodobě moje hlavní inspirace. Její originální práce s kombinováním motivů, vysokého a nízkého, její vztah k popkultuře a její způsob de- a re-konstrukce na mě měla zásadní vliv a dovedla mě k uvědomění, že drahokamy se dají najít i v záplavě digitálního vizuálního smogu. I sebevíc antiestetický zdrojový materiál může být rekontextualizován a použit konceptu na míle vzdáleném jeho původu.

Klára Korbelová, *Bez názvu*
olej na plátně, 2024

Obraz pracuje s otevřeným prostorem v uzavřeném objektu. Stísněnost je vyvažována naivním pojetí malby.



Henri Matisse, *Red Interior, Still Life on a Blue Table*
olej na plátně, 116×89 cm, 1947

Obraz s nadsázkou a divokou barevností představuje běžný výjev zátiší. Líbí se mi použití dekoru a barvy, s nimiž Matisse s lehkostí pracuje.

Sara Alisa Soualmia, *Bez názvu*
olej na plátně na plátně, tyl, 2024

Dvě ženské, jemně se objímající figury jsou obklopeny změtí svých dlouhých vlasů. V pozadí kvetou orchideje.

Erin M. Riley, *Bez názvu*
bavlna, vlna, 2023

Erin vytváří své obrazy pomocí tkaní na stavu, tkalcovství je ale ta jediná archaizující část její tvorby. Motivy, které ve své tvorbě zobrazuje, jsou současné a místy navozují pocit nostalgie. Odkrývá témata dívčích každodenních prožitků a digitalizaci dospívání mladých žen. Ve spoustě obrazech zobrazuje sebe nebo vychází z vlastních prožitků.

TEXTY

Karolína Nečadová (ed.)

MEIZOZ, Jérôme. *Genealogické linie moderní postury: Jean-Jacques Rousseau*. Slovo a smysl = Word & sense : časopis pro mezioborová bohemistická studia, 2019, 16, (31), s. 263-274.

LOVELESS, NATALIE. *“CONCLUSION: Art at the End of the World.” How to Make Art at the End of the World: A Manifesto for Research-Creation*, Duke University Press, 2019, pp. 97–108. JSTOR, https://doi.org/10.2307/j.ctv1220kts.9. Accessed 28 Apr. 2024.

STILES, Kristine. *Survival Ethos and Destruction Art*. The University of Chicago Press, 2016. ISBN 9780226774510.

Genealogické linie moderní postury: Jean-Jacques Rousseau

Jérôme Meizoz

Způsoby, jak si spisovatelé v různých obdobích a geografických souřadnicích přisvojovali obraz a identitu „autora“, jsou velice rozmanité.[1] Přesto existuje jen omezené množství specifických možností, jak může být funkce autora a autorská figura vyjádřena: variacemi na určitý počet typických autorských „postur“ se v průběhu historie vytvořil otevřený repertoár, jenž může být v různých momentech dějin literatury aktualizován. Angažovaný autor, prokletý básník, šašek, nekonformní osobnost nebo autor hlásící se k pracující třídě jsou (řečeno termínem Ervinga Goffmana) všechno jen různé „prezentace sebe sama“, odvozené z tradice. V následující studii se zabývám Rousseauovým objevem postury ve světle jeho pronikavého vlivu na linii autorů, kteří se na literární scéně také zahalovali do ctnostné skromnosti, nedůvěry vůči autoritám a odvahy konfrontovat mocné s nepříjemnými pravdami. Stendhal i Jules Vallès, Charles Péguy stejně jako Jean Giono nebo Charles-Ferdinand Ramuz a konečně též Louis-Ferdinand Céline si vypůjčovali z repertoáru, který původně vytvořil Rousseau a který se díky tomuto autorovi stal slavným, ne-li přímo mytickým.[2]

1. PROLETÁŘSKÉ POTOMSTVO

Ve třicátých letech na Rousseaua často odkazoval proud francouzské proletářské literatury. Henri Poulaille, jeho hlavní mluvčí a inspirátor, cituje v manifestu *Nouvel âge littéraire* (1930) z textů autorů, kteří k hnutí patřili. Od Neel Doffové například uvádí pasáž:

1 Tento článek vychází z příspěvku, který jsem pronesl na semináři Raně novověká francouzština (vedeném Alainem Vialou) v Maison française v Oxfordu 31. ledna 2008. Rád bych poděkoval Alainu Vialovi, Kate Tunstall a předsedajícímu panelu Nicholasi Cronkovi za to, že vytvořili podmínky pro podnětnou diskusi.

2 Hojná dokumentace k Rousseauovi volala po napsání případové studie, což vyústilo v mou knihu *Le gueux philosophe. Jean-Jacques Rousseau* (Meizoz 2003) a v práci zaměřenou na utváření postury jakožto sebeprezentace autora *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l’auteur* (Meizoz 2007).

> *Nikdy mne žádná kniha tak nedojala. Zakusil strádání jako já, byl námezdným dělníkem jako já, žil z dobročinných darů jako já a musel přijmout všechno, co přicházelo z rukou paní de Warens. Existovali tedy ubožáci, kteří měli kuráž promluvit a neskrývali své utrpení a své nedobrovolné ponížení.*[3]

Louis Nazzi, jenž se na hnutí také podílel, poznamenal:

> *Rousseau je otcem nás všech. Odhalil člověka lidským očím.* [...] *Vložil nám do srdcí soucit a našemu vidění dal novou ostrost. Vyjádřil hlubokou krásu utrpení a skromné každodenní existence* (Poulaille 1930, s. 51).

Neel Doffová, Louis Nazzi a Henri Poulaille vytvořili „proletářskou" tradici. Tento pojem měl označovat autory z prostředí pracující třídy, samouky živící se jiným zaměstnáním, kteří ve svých prózách líčili vlastní život. Absolutními požadavky proletářské literatury jsou autenticita a věrnost vlastní společenské třídě.

Evokace Jeana-Jacquesa Rousseaua jakožto velkého předchůdce ale nebyla ničím novým a mohla mít též zcela protichůdné důvody (srov. Trousson 1977): revolucionáři, kteří filozofa velebí v roce 1794, jej nazývají „přítelem lidu"; republikánská levice na něj odkazuje během událostí roku 1848. Od prvních socialistů až po Micheleta coby autora knihy *Le Peuple* (1846) ztělesňoval Jean-Jacques roli rádce obyčejných lidí. Louis Blanc tak Rousseaua považoval za „předchůdce moderního socialismu":

> *Zvedl se však jeden hlas, natolik mužný a silný, že přehlušil všechen halas 18. století.* [...] *a přitom to byl chudý chlapec ze Ženevy s minulostí tuláka, žebráka, sluhy!*[4]

Tato představa Rousseaua jakožto hlasu obyčejných lidí je pochopitelně zpětnou rekonstrukcí, ale stále se částečně zakládá na sebeprezentaci samotného autora.

Rousseau ze svého prostého původu a skromného vystupování učinil trvalé legitimizační téma vlastních autobiografických textů. Připravil tak prostor pro nekonformní životní styl, který se následně velice rychle proslavil. Tím, že si vypěstoval „posturu" skromného řemeslníka, nezávislého na přízni mocných, se zároveň zapsal do literárního světa a prosadil nový model legitimizace intelektuála.

Takřka po dvě století měla tato postura nesmírný „mimetický úspěch", od Julesa Vallèse po Charlese Péguyho, od Jeana Guéhenna po Jeana Giona. Dnes víme, že komunistický předák Maurice Thorez svou autobiografii formoval podle modelu proletářského osudu. Tato postura se paradoxně snaží ukotvit pisatelovu vážnost a naléhavost jeho vyjádření v tom, jak autor zachovává věrnost svému skromnému původu, diamentrálně protikladnému vůči životnímu stylu elity.

3 Neel Doff, *Keetje* (1919), francouzský překlad vyd. Albin Michel (1929), citováno v Poulaille 1930, s. 274.

4 Louis Blanc, *Histoire de la révolution française* (1847), citováno v Trousson 1977, s. 88.

2. KONCEPT POSTURY

Pojem autorské postury v myšlení o literatuře už nějakou dobou pozvolna získává na důležitosti. Příležitostně jej používal Pierre Bourdieu, ale první definici zformuloval Alain Viala, a to ve smyslu „způsobu zaujetí pozice" v poli:

> *Pozici je možné zaujmout mnoha způsoby: můžeme například skromně zaujmout významnou pozici nebo naopak s velkou slávou zaujmout skromnou pozici... To je důvod, proč je pojem postury (tedy způsobu zaujetí pozice) důležitý.* [...] *Logika určité literární strategie se pak vyjevuje skrze vztažení trajektorie autora k různým posturám, které se na ní vyskytují — anebo k jedné a téže kontinuální postuře, což je také možné a což se mimochodem stává specifickým „puncem" autora, kvalitou, jíž se autor odlišuje a již můžeme přisoudit nejznámějším autorům.* [...] *Fakta zjištěná analýzou zaměřenou na strategii a týkající se habitu a postury je možné shrnout do obrazu (celkového) způsobu bytí (určitého) autora. Tento zcela obecný způsob, zahrnující konkrétní rysy jistého počtu postur a habitů, pak označíme za autorův* étos (Viala 1993, s. 216–217).

Termín „postura" v tomto pojetí odkazuje na jednu ze složek tvořících *étos*, tedy na „(celkový) způsob bytí (určitého) autora", jak to vyjadřuje Viala. Popis étosu určitého spisovatele evidentně znamená široké uplatnění „sociopoetiky", jelikož umožňuje uvažovat současně o „strategii" spisovatele v poli a jeho formálních volbách, a pochopit tak jeho individuální poetiku.

Termín „étos" však obsahuje také odkaz na specifický koncept tradiční rétoriky, což může vést k významovým nejasnostem. Volím tedy — stále v rámci Vialových návrhů — možnost rozšíření konceptu „postury" a přizpůsobuji si ho tak, aby zahrnoval i „étos". Jinými slovy, „postura" podle mě zahrnuje jeden či více diskurzivních étosů, které se podílejí na její výstavbě. Jak tedy můžeme pojem „autorské postury" využít při konkrétním výzkumu?

ZÁKLADY DEFINICE

1. Autorova postura jedinečným způsobem vyznačuje pozici autora v literárním poli.[5] Jakmile je tato pozice rekonstruována, můžeme pozorovat, jak ji určitá postura upevňuje či podrývá. Postura tedy má smysl jen ve vztahu k pozici v literárním poli.

V procesu nabývání statusu „autora" se prosazuje určitý veřejný obraz sebe samého, založený na souřadnicích udaných autorem, jak o tom svědčí například praxe pseudonymu. Pseudonym, široce užívaný ve všech uměních, není jen preventivním opatřením, jak se vyhnout cenzuře, nebo způsobem, jak vyvolat zájem veřejnosti, ale také ukazatelem postury. Jde o deklarování nové výpovědní identity, lišící se od té, kterou poskytuje stát. Pseudonym tak autora mění ve fiktivního mluvčího, v novou postavu na scéně literárního vypovídání.

Z tohoto hlediska by nejvhodnějším ekvivalentem byl latinský pojem *persona*, který původně odkazoval k masce, již herci nosili na jevišti, a etymologicky je odvo-

5 Držím se zde Vialova užívání termínu, vycházejícího z Bourdieua (Viala 1993, s. 216).

zen od označení toho, z čeho nebo skrze co někdo mluví (*per-sonare*), obsahujícího jak představu hlasu, tak společenské situace, v níž je příslušný hlas srozumitelný. Na scéně literárního vypovídání autor prezentuje a vyjadřuje sám sebe, vybaven svou personou či posturou.

Jak objasňuje Alain Viala, postura umožňuje identifikovat autora v literárním poli, přičemž zpřesňuje a upevňuje příslušný recepční horizont:

> *Tím, že předkládá konkrétní dílo, konstruuje* [...] [autor] *určitý obraz sebe sama a tento obraz se v souvislé řadě jeho následujících děl potvrzuje nebo se vyvíjí: očekává se, že Gide „bude Gidem", přičemž se tento jeho obraz v jeho dalších knihách nesmí úplně lišit ani být zcela identický (což platí i pro ostatní autory)* (tamtéž, s. 197–198).

2. Postura není autorovým výhradním výtvorem, nýbrž interaktivním procesem: na tvorbě tohoto obrazu se společně podílejí autor a různí zprostředkovatelé (novináři, kritika, životopisci) ve službách čtenářského publika. Postura začíná okamžikem vydání — tedy u nakladatele — a zahrnuje i vnější prezentaci knihy (formát, obálku atd.).

3. Postura, jak ji chápu já, předpokládá dvojí směr pozorování, neboť zahrnuje jak neverbální chování (a), tak diskurz (b).

a) Na jedné straně chování: autorova veřejná sebeprezentace, například různá jeho vystoupení v médiích, diskurz literárních cen, životopisné výroky, odpovědi na recenze apod.; oblečení, účes, gesta, osobitý vzhled, dokonce i doplňky: Sartrova nebo Cendrarsova cigareta; Rousseau jako poutník, který záměrně staví pěší chůzi do protikladu vůči jízdě aristokratů v kočáře — takovém, jaký ho málem přejel ve slavné epizodě ze *Snů samotářského chodce*.
b) Na druhé straně diskurz: diskurzivní dimenze postury se podobají „étosu" v rétorice, tedy textovému obrazu sebe samého vytvářenému mluvčím. Mluvčí si buduje důvěryhodnost tím, že ve své promluvě předkládá určitý obraz sebe sama.

Je důležité uvědomit si korelaci mezi autorovým výpovědním étosem, jeho pozicí v literárním poli a publikem, které se snaží získat.

4. Na metodologické úrovni umožňuje pojem postury popsat souvislosti mezi chováním a textovými účinky v literárním poli. Vedle toho můžeme užitím tohoto konceptu do studia literatury vtáhnout pole rétoriky a sociologie, což podle mého názoru představuje značný přínos.

5. Postura a role paměti v rámci pole. Jak jsme viděli, postura vzniká na základě spolupráce individuálního a kolektivního: ty a ty konkrétní variace jedné dané pozice se též fixují v repertoáru literárních praktik. Literární pole je prostoupeno zakládajícími příběhy a exemplárními biografiemi: autor při svém začleňování do literární praxe odkazuje na tyto velké předchůdce, jejichž názory, pohnutky, formy a postury si vypůjčuje. Paměť pole tedy nabízí určitou škálu postur, které obstály ve velkých literárních krizích. Tak například postura „spisovatele-občana" se odvolává na běžné lidi a široké publikum, aby tak legitimizovala zaujetí pozice, která dalece přesahuje literaturu v užším slova smyslu. Obsahuje určité pravidelně se navracející rysy, počínaje Voltairem (*L'affaire Calas*, 1765) přes Zolu (*J'accuse*, 1898) a Barbusse po Nizana a Sartra. Podobně starobylé kořeny má v evropské sociální představivosti i romantická postura „nešťastného génia".

V tomto smyslu můžeme postuře „skromného nezávislého řemeslníka", jak ji v různých textech zaujímá Rousseau, porozumět s ohledem na starší sociální diskurzy, které evokuje:

a) Filozofická ironie (Sokrates). Již od *Rozpravy o vědách a uměních* se Rousseau prezentoval jako moderní Sokrates, který má odvahu říkat mocným pravdu do očí: „Sokrata stálo život, když říkal přesně ty samé věci co já" (Rousseau 1964c, s. 73).
   Voltaire Rousseauovu posturu převrátil či takříkajíc stočil zpátky a Rousseaua opakovaně označil za „Sokratovu" nebo „Diogenovu opici" („opici, jež hryže ruku, která ji krmí", jak napsal v dopise ze 17. září 1766).[6]
b) Křesťanský diskurz svaté chudoby (*sancta paupertas*) podle kázání na hoře a prorocká rétorika, která jej provází. Modelem vypovídání tu je postava Krista. Když tedy Rousseau věnuje druhou *Rozpravu* městu Ženeva, vysvětluje v dopise ženevskému pastorovi Jeanu Perdriauovi:

> *Může-li netečnost srdce, které nelpí na slávě, na bohatství, ba ani na životě, učinit toto srdce hodným toho, aby pronášelo pravdu, troufám si tvrdit, že jsem byl pověřen tímto vznešeným posláním: jelikož chci lidem působit dobro, jak nejlépe dovedu, chráním se cokoli od nich přijímat a střežím si svou chudobu a nezávislost* (28. listopadu 1754, in Rousseau 1965, s. 59–60).

Tato pasáž zaslouží bližší pozornost. Étos, který Rousseau vytváří, spojuje pět rysů (odstup, záslužnost, odvahu, chudobu a nezávislost) a ústí ve zvláštní druh skromnosti, jež je všem sférám moci dokonale cizí, a přesto skýtá oprávnění k prorockému typu řeči („hodno toho, aby pronášelo pravdu"). Jelikož je citované prohlášení určeno duchovnímu, nabývá zřetelných náboženských podtónů a spojuje mluvčího s Ježíšem Kristem.

Mezi Rousseauovými výpovědními vzory zaujímá Ježíš Kristus přední místo. Po útěku v roce 1762 se Rousseau po Kristově vzoru zavázal k „obraně Boží věci" a sám sebe vylíčil jako „usmýkaného, vypovězeného, pronásledovaného od státu ke státu, od útočiště k útočišti" coby oběť „farizejů" (Rousseau 1964d, s. 931, 961). Také ve *Snech samotářského chodce* jsou rozesety odkazy na umučení Krista. Stručně řečeno, skromné vystupování a řemeslnický šat Ježíše Krista získávají v řadě Rousseauových textů jedinečné postavení („Jésus-Christ", in Rousseau 1996, s. 459).

6 Protiklad mezi filozofem a šaškem (Sokrates/Diogenes), který tvoří osnovu Diderotova dialogu *Rameauův synovec*, by bylo možné číst s využitím pojmu postury.

3. ROUSSEAUOVA POSTURA: VOUS A ODĚV

Rousseauovu ustalující se posturu dokládá charakteristická příhoda, popsaná ve *Vyznáních*. Stala se při premiéře opery *Vesnický čaroděj* v Fontainebleau 18. října 1752 za účasti krále, jenž Rousseaua pozval do své lóže. Když se mladý autor ocitne ve vysoké společnosti, kde se vše koná proto, aby to bylo na očích, přemýšlí najednou, zda se jeho vous a oblečení pro danou příležitost hodí. Zaobírá se nutkavou otázkou (společenského) místa, která má v jeho díle tak centrální postavení, a dospívá k jasnému rozřešení:

> *Řekl jsem si: „Jsem tu na svém místě, protože uvidím, jak hrají můj kus, protože jsem sem byl pozván* [...]. *Jsem ustrojen jako obyčejně, ani lépe, ani hůře* [...] *Chci-li zůstat sám sebou, nesmím se červenat, ať se octnu kdekoli, že jsem oblečen, jak se sluší na stav, který jsem si vybral: můj zevnějšek je prostý a nedbalý, ale ne špinavý ani odporný; vous není nevhodný sám o sobě, neboť nám ho dává příroda, a v některých dobách, přijde-li do módy, bývá ozdobou* [...]“ (Rousseau 2017 [1782–1789], s. 368–369).

Takové je z retrospektivního pohledu svědectví subjektu *Vyznání*. Pasáž odráží práci paměťové rekonstrukce jakožto osnovy projektu vyznání. Postura se utváří právě v takovém diskurzu o sobě samém.

Zestárlý Rousseau zaujímá ironický postoj vůči „nedostatku dobrého chování“ mladého autora, jímž v dané době byl a jenž rezolutně odmítal přijmout dvorské konvence a rozhodl se pro styl, který považoval za prostý a přirozený. Díky triumfálnímu úspěchu opery se však nesetkal se sebemenší výtkou. Na základě tohoto úspěchu je následujícího dne předvolán ke dvoru, kam se ale nedostaví a fakticky odmítne udělenou penzi. Dvůr jeho odmítnutí považuje za „nestydatou opovážlivost“, propukne skandál a dojde také k prudké hádce mezi Rousseauem a jeho přítelem Diderotem.

Krátce po premiéře *Čaroděje* píše Rousseau o celé kauze zpěváku Pierru Jélyottovi. Ten řídil zkoušky a Rousseauovi řekl, že králi se árie z opery líbily:

> *Dnes jsem nemocný, líný a svobodný; dnes jste mi vy, dvořané, všichni lhostejní, dnes by mě všichni králové světa se vší svou nadutostí, svými tituly a zlatem nedokázali přimět, abych udělal jediný krok* (Rousseau 1965, s. 200).[7]

4. ŘEMESLO OPISOVAČE

Ve stejném období se Rousseau rozhodl stát se opisovačem, což pro něj znamenalo ekonomickou nezávislost. Tento krok potvrdil jeho místo v řadách řemeslníků a znamenal dobrovolný svazek s pracujícími třídami. Jeho poměr s pokojskou Thérèse Levasseurovou poukazoval tímto směrem už od roku 1745.[8] Stále v kontextu úspěchu *Čaroděje* píše Rousseau 13. února 1753 paní de Warens: „Při vší té slávě si budu na živobytí dál vydělávat jako opisovač: skýtá mi to totiž nezávislost“ (tamtéž, s. 212).

7 Tento dopis zcela jistě nebyl odeslán, jde o náčrt nalezený v Rousseauově pozůstalosti.

8 Kolem roku 1754 se Diderot a d'Holbach snažili Rousseaua přesvědčit — a vzbudili v něm tím rozhořčení —, že Thérèse představuje kvůli svému původu špatnou volbu. Také Diderot si vyvolil Nanette, ženu ze skromných poměrů, ale oženil se s ní, následně si opatřil milenku, usmířil se s otcem a stal se majitelem panství v Langres.

Také ve slavné předmluvě k *Narcisovi* (1752) prezentuje Rousseau volbu profese jako způsob, jak si zajistit nezávislost, a jako důkaz toho, že se nepodřizuje rozmarům mocných:

> *Jestli někdy spatří,* [...] *že se ucházím o místo v Akademii, že se dvořím ženám, které udávají tón, že opěvuji pošetilost mocných nebo že se už nechci živit manuální prací, svou živnost považuji za něco ostudného a chci si přijít na velké jmění* [...] (Rousseau 1964b, s. 973–974).

Způsob, jakým proklamoval své profesní postavení kvalifikovaného dělníka, vzbudilo různé reakce i komentáře Rousseauových odpůrců. Postava Francouze v *Dialozích* je nositelem mylných názorů o Jeanu-Jacquesovi, který na kritiku různými způsoby reaguje:

> *Jakýpak kopista! Jen to* předstírá, aby vypadal chudý, *zatímco ve skutečnosti je boháč, a aby zamaskoval svou náruživost pro psaní knih a čmárání na papír. Nikdo se tím však nenechá ošálit a vy musíte být opravdu zdaleka, jestli tomu věříte* (Rousseau 1964a, s. 690 — zvýraznění J. M.).

> *Ale jakým právem takový darebák jako on, který* předstírá, že je žebrák, ačkoli je bohatý, *odmítá drobné projevy štědrosti vznešených mužů?* (tamtéž, s. 720 — zvýraznění J. M.)

Druhá postava je pojmenována Rousseau. Vyptává se na „Jeana-Jacquesa“ a chce se dozvědět, zda

> *skutečně k životu potřebuje své řemeslo, anebo je to jen* předstírání prostoty a chudoby *ve stopách Epiktéta a Diogena, jak tvrdí vznešení páni* (tamtéž, s. 830 — zvýraznění J. M.).

Jean-Jacques se pak brání proti „pánům“, kteří mu vytýkají „manuální práci, kterou považují za nízkou“, a prohlašuje: „Prodávám práci svých rukou, ale výrobky mé mysli na prodej nejsou“ (tamtéž, s. 838, 840). Ekonomická nezávislost znamená svobodu myšlení a upomíná na Rousseauovy obavy ze závazků plynoucích z patronátu.

V jeho posledním díle, *Snech samotářského chodce*, se jeho postura znovu projevuje ve způsobu, jímž se obléká. Pasáž se týká slavné „reformy“:

> *Opouštěje svět a jeho okázalost, vzdal jsem se všech ozdob; už žádný meč, bílé punčochy, zlaté výšivky, nakadeřený účes, jen jednoduchá paruka, prostý oděv z hrubého plátna* [...]. *Vzdal jsem se místa, které jsem tehdy zastával a na něž jsem se vůbec nehodil, a začal přepisovat hudbu od stránky — zaměstnání, které mne vždycky přitahovalo* (Rousseau 2002 [1782], s. 44–45).

Tato postura, tak jak je prezentována mocným, spojuje přinejmenším tři pozice: hodnotu připisovanou prostému původu (posílenou Rousseauovým postavením cizince ve Francouzském království) tváří v tvář jakékoli hierarchii postavení nebo rodu; věrnost společenské třídě, jejíž členové nemají právo do ničeho mluvit; a konečně snahu být finančně nezávislý a dosáhnout tak svobody. Takovou posturu v průběhu času zaujmou někteří revolucionáři, kteří se chtějí jevit jako skuteční plebejci, poté první socialisté, republikáni z roku 1848 a nakonec proletářská hnutí na úsvitu 20. století.

5. PSANÍ PRO ŽIVOBYTÍ ZA PŘEDREVOLUČNÍHO REŽIMU

Rousseuova postura nabývá plného významu v kontextu rychlých změn ve světě vydávání knih během posledních desetiletí předrevolučního režimu. Literáti, podřízení cenzuře a královským privilegiím řídícím knižní trh, si svou autonomii museli vyjednávat v rámci pozice mezi patrony z vládnoucí třídy a vznikajícím čtenářským publikem. Robert Darnton a Roger Chartier popisují útrapy skupiny nezávislých autorů, kteří se po roce 1750 snažili uživit perem buď jako satirikové, nebo jako autoři najímaní velkými podniky knižního trhu. Také hudebníci se na konci století pokoušeli osvobodit z pout, která je vázala k aristokracii. Norbert Elias tak píše o Mozartovi:

> *Mozart se rozhodl stát „nezávislým umělcem“ v době, kdy struktura společnosti ještě existenci takové pozice prvotřídnímu hudebníkovi neumožňovala. Hudební trh a příslušné instituce byly stále v plenkách; obyčej pořádat koncerty pro platící publikum se teprve rodil, funkce vydavatelů hudby vznikala.* […] *Když se rozešel se svým salcburským mecenášem, vystavil se tedy Mozart — ať už vědomě či nikoli — velkému riziku. Dal v sázku svůj život, celou svou sociální existenci* (Elias 1991, s. 49).

Právě v okamžiku, kdy se Rousseau takříkajíc emancipuje od svých pánů (když zanechá zaměstnání pokladníka u Franceuile), začíná vyjadřovat posturu skromného řemeslníka, vyznávajícího přesvědčení, jež není ani v nejmenším zavázáno mocným, a dokonce stojí v přímém protikladu vůči jejich zájmům.

Na sklonku života Rousseau řekl Bernardinu de Saint-Pierre, který zaznamenával jeho vzpomínky:

> *Jsem synem dvou dělníků a dělám totéž, co jsem začal dělat ve čtrnácti letech.*[9]

Prezentaci sebe samého podloženou stejnými tématy nacházíme u Marmontela nebo Restifa de la Bretonne. Tímto způsobem — dříve neslýchaným — se mlčící společenská třída dostává do pozice, v níž se její řeči popřává sluchu.

9 Rousseauovy poznámky zaznamenané Bernardinem de Saint-Pierrem, in Rousseau 1964a, s. 1253, pozn. 2.

6. SPOLEČENSKÉ ZÁKLADY IDEOLOGICKÝCH ROZDÍLŮ

Dlouhou rozepři mezi Rousseauem a Voltairem můžeme číst ve světle tohoto postoje, který jako by ospravedlňoval vyjadřování upřímných názorů na společenský svět. Jejich proslulé rozmíšky se stávají jasnými ve světle rozdílných trajektorií jejich života, habitu a postury: každý zastupují a ztělesňují dva radikálně rozdílné pohledy na společenský svět se slepými místy na obou stranách, které se poté v textech obou filozofů racionalizují.

V dlouhém dopisu, známém jako Dopis o Prozřetelnosti, který Rousseau Voltairovi napsal 18. srpna 1756 v reakci na jeho *Poème sur le désastre de Lisbonne*, užívá Rousseau argument „největšího množství“, aby poukázal na zdroj a základy Voltairova stanoviska:[10]

> *Chcete najít lidi lepší povahy, nebo přinejmenším lidi upřímnější, kteří tvoří většinu, a už proto by se jim mělo naslouchat? Dotažte se ctihodného měšťana, který vede obyčejný poklidný život bez plánů a ctižádosti; dobrého řemeslníka, který pokojně žije ze své zručnosti, ba i rolníka* […] (Rousseau 1966, s. 41).

Čí řeč má největší legitimitu? Kdo si může činit nárok mluvit *obecně* o tom, co se ve světě odehrává? Rousseau odpovídá tak, že staví do protikladu dvě společenské skupiny: jednu, které náleží ničím nepodložená autorita („boháči“ a „literáti“), a druhou, která stojí mimo sféru politiky a filozofie a tvoří ji „ctihodný měšťan“, „dobrý řemeslník“, „ba i rolník“. Rousseau se přiklání ke druhé skupině a opírá se přitom v jádře o demokratickou argumentaci, spočívající v odkazu na „největší množství“, tedy na veřejnost, na niž bere ohled pro její reprezentativní kvantitu, nikoli pro její kvality. Aby se s touto vznikající sociální skupinou mohl ztotožnit, musel se distancovat od postavy literáta, která nyní začíná být vnímána negativně. Umožňuje mu to právě postura „řemeslníka“.

Na konci dopisu Rousseau vyvozuje ze své obhajoby významu velkého množství závěry a objasňuje, že jejich „odlišné způsoby myšlení“ je třeba vnímat v kontextu odlišného paradigmatu, nikoli jen jako rozdíl mezi jednotlivci.

Když se Rousseau ve *Vyznáních* zmiňuje o Voltairovi, který se usadil ve Ferney, dělá vše pro to, aby se od spisovatele, kterého v mládí obdivoval, v sociální smyslu distancoval. Propast, která je dělí, se projevuje v nedostatku jazykové obratnosti, která je znakem či stigmatem společenského rozdílu:

> *Ale co bych si byl počal já, osamělý a ostýchavý člověk a prachšpatný řečník, proti tomu domýšlivému a zámožnému muži, podporovanému úctou velkých a skvělou výřečností* (brillante faconde), *proti muži, který byl už tehdy modlou žen a mládeže?* (Rousseau 2017 [1782–1789], s. 369)

Rousseauův těžkopádný („neotesaný“) jazyk jako by v citované pasáži zvyšoval jeho hodnověrnost a ocitá se v opozici vůči Voltairově „skvělé výřečnosti“. Jak uvádí

10 Dopis podrobně probírá Henri Gouhier (1983, kap. 5), i když z tradičního filozofického hlediska.

Dictionnaire de l'Académie (1762), „výřečnost" (*faconde*) není totéž co „výmluvnost" (*éloquence*). Ta vychází ze srdce a není privilegiem určité třídy. Rousseau si na ni přirozeně často činí nárok…

Voltaire si nemyslí, že by sociologické kritérium „největšího množství", které Rousseau prosazuje, mělo valný význam. V *Rozpravě o nerovnosti* (1755) se Rousseau pouští do otázky soukromého vlastnictví, přičemž stojí na straně postavy, která jej odsuzuje, protože „ovoce patří všem a země žádnému" (Rousseau 1989 [1755], s. 115). Jak poznamenává Jean Starobinski, Voltaire se při čtení těchto slov „rozčílil" a na okraj textu naškrábal poznámku v tom smyslu, že podle „filozofie toho žebráka se bohatí mají nechat okrást chudými".[11]

Svědectví „největšího množství", které je podle Rousseua rozhodující, získává u Voltaira negativní zabarvení. „Žebrák" — jinde ho Voltaire nazývá „švýcarský sluha" nebo „hodinářský učeň" — který opěvuje „rovné podmínky", káže jen těm, kteří už byli obráceni na víru:

> [Mylord] *dobře věděl, že Jean-Jacques je obyčejný žebrák, ale* […] *jednou, když projížděl Ženevou, slyšel toho velkého muže hovořit o* rovných podmínkách *a nechal se přesvědčit, že nějaký hodinářský učeň, který umí číst a psát, se naprosto vyrovná velkým Španělska, francouzským maršálům, anglickým baronům a pérům, knížatům Svaté říše a ženevským městským úředníkům* (Voltaire 1961, s. 401 — zvýraznění J. M.).

Rousseau i jeho spisy jsou tak zasazeny do konkrétních produkčních podmínek, což je postup, který odporuje nároku na univerzální platnost. Voltaire zde prohlašuje, že Rousseaua žene motiv osobní a společenské zášti vůči bohatým.

7. ZÁVĚR

Závěry je možné stručně shrnout do tří bodů. Za prvé jsem uvedl, že Rousseau (tento „rozpolcený intelektuál", jak ho označuje Benoît Mély [1985]) disponoval zkušeností, která — díky dráze sociální mobility, jíž prošel — zahrnovala decentrování ze společenského „umístění" a postavení. Nemálo rysů z něj ve světě francouzských intelektuálů činí cizince: Je Ženevan nebo se hlásí ke „švýcarské národnosti" (takže není poddaným francouzského krále). Tak jako ostatní Ženevané se otevřeně hlásí k republikánství (zatímco Francie je absolutistická monarchie). Byť nakrátko konvertuje k římskému katolicismu, je protestant. Konečně za čtvrté je samouk a pochází z vrstvy chudých řemeslníků, přičemž nezdědil ani kultivované mravy, ani vlivné konexe. Paradoxně však svou posturu vytváří na základě takovýchto potenciálně diskvalifikujících odlišností, což legitimizuje jeho vstup do diskuse a potvrzuje jeho obecný náhled na sociální svět. Jinými slovy, Rousseau na základě originálního tahu jedná, jako by jeho „hlas" (ve smyslu veřejného vyjádření vlastního názoru i mluvení

11 Voltaire, poznámka připsaná na margo *Rozpravy* z roku 1755, kterou otiskl Jean Starobinski v poznámkách k Rousseau 1964c, s. 1339, citovaná v Gouhier (1983, s. 58). Gouhier to nazývá „reakcí velkého vlastníka půdy".

za někoho jiného) nereprezentoval nic než sdílenou zkušenost „největšího množství", v protikladu vůči sociodiceji elit.[12]

Za druhé, jakmile se jednou postura ustaví, můžeme často pozorovat její retroaktivní účinky. Ve víru inscenování autorského „já" se zviditelňují účinky, které autora nabádají, aby se choval v souladu s posturou, kterou si zvolil. Kupříkladu — jak jsem ukázal v knize *Postures littéraires* — Louis-Ferdinand Céline nebo Michel Houellebecq nejprve vytvoří určitou posturu v textu (tj. étos vypravěče) a pak ji uplatní ve svých veřejných vystoupeních (rozhovorech v tisku nebo v televizi). Jean Starobinski také chápe Rousseauův život skrze tyto retroaktivní účinky, když jej označuje jako „žitou fikci": od *Rozpravy o vědách a uměních* (1750) dává autor najevo étos vyjadřující ctnostnou prostotu, jemuž se pak snaží přizpůsobit své chování (Starobinski 1971, s. 9). Diderot mimoděk obvinil Rousseaua z přehnané postury, z toho, že „se zamiloval do své masky", jak to popisuje ve *Vyvrácení d'Helvétia*. Pojem postury tedy zřetelně ukazuje, že biografická otázka, zda byl Rousseau „poctivý", či nikoli, nedává žádný dobrý smysl. Pozorovat naopak můžeme účinky autorské postury na život konkrétní osoby, který formuje.

A jestliže autor ztělesňuje určitou společenskou „roli" a zaujímá určitou „pozici", která předurčuje jeho jednání, naznačuje pojem postury také míru sebeutváření, která mu je dostupná, kam patří vynalézavé opakování, hybridita nebo výpůjčky, ani nemluvě o parodii a převrácení hodnotových znamének. S pomocí tohoto deskriptivního nástroje je tedy možné měnit interpretační měřítko a plynule přecházet od individuálního aktu k logice sociální skupiny.[13]

Z anglického originálu Modern Posterities of Posture: Jean-Jacques Rousseau. In: Gillis J. Dorleijn, Ralf Grüttemeier, Liesbeth Korthals Altes (eds.): *Authorship Revisited: Conceptions of Authorship around 1900 and 2000*. Peeters, Leuven 2010, s. 81–93, se svolením autora, editorů a nakladatele a s přihlédnutím k částečným francouzským verzím textu přeložil Josef Šebek.

LITERATURA

Elias, Norbert: *Mozart, sociologie d'un génie*. Seuil, Paris 1991.

Gouhier, Henri: *Rousseau et Voltaire. Portraits dans deux mirroirs*. Vrin, Paris 1983.

Launay, Michel: *Jean-Jacques Rousseau écrivain politique*. Slatkine, Paris 1989.

Mély, Benoît: *Jean-Jacques Rousseau, un intellectuel en rupture*. Minerve, Paris 1985.

Meizoz, Jérôme: *Le gueux philosophe. Jean-Jacques Rousseau*. Antipodes, Lausanne 2003.

Meizoz, Jérôme: *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*. Slatkine, Genève 2007.

Poulaille, Henri: *Nouvel âge littéraire*. Valois, Paris 1930.

12 I když tuto myšlenku sám nerozvíjí, naznačuje to také Michel Launay (1989, s. 31): „Byl zvyklý dodávat svým činům intelektuální a morální ospravedlnění, a vynalezl tak — nebo od svých druhů v neštěstí převzal — myšlenky, které se mohly stát, jak by řekl Voltaire, ‚žebráckou filozofií', filozofií ‚všech žebráků'."

13 Děkuji Martinu Pokornému za revizi českého překladu a cenné komentáře — pozn. překl.

Rousseau, Jean-Jacques: *Rousseau juge de Jean-Jacques. Dialogues*. In týž: *Oeuvres complètes* I. Gallimard, Paris 1964a, s. 657–992.
Rousseau, Jean-Jacques: Préface à *Narcisse ou L'amant de lui même*. In týž: *Oeuvres complètes* II. Gallimard, Paris 1964b, s. 959–974.
Rousseau, Jean-Jacques: Derinère réponse de J.-J. Rousseau. In týž: *Oeuvres complètes* III. Gallimard: Paris 1964c, s. 71–96.
Rousseau, Jean-Jacques: Lettre à Christophe de Beaumont. In týž: *Oeuvres complètes* IV. Gallimard, Paris 1964d, s. 925–1005.
Rousseau, Jean-Jacques: *Correspondance complète de J.-J. Rousseau* II, ed. R. A. Leigh. Institut et musée Voltaire, Genève 1965.
Rousseau, Jean-Jacques: *Correspondance complète de J.-J. Rousseau* III, ed. R. A. Leigh. Institut et musée Voltaire, Genève 1966.
Rousseau, Jean-Jacques: *Dictionnaire de Jean-Jacques Rousseau*. H. Champion, Paris 1996.
Rousseau, Jean-Jacques: *Rozprava o původu a příčinách nerovnosti mezi lidmi.* In týž: *Rozpravy*, přel. Eva Blažková. Svoboda, Praha 1989 [1755], s. 75–168.
Rousseau, Jean-Jacques: *Sny samotářského chodce*, přel. Eva Berková. K + D Svoboda, Praha 2002 [1782].
Rousseau, Jean-Jacques: *Vyznání*, přel. Luděk Kult. Rybka Publishers, Praha 2017 [1782–1789].
Starobinski, Jean: *Jean-Jacques Rousseau. La transparence et l'obstacle.* Gallimard, Paris 1971.
Trousson, Raymond: *Rousseau et sa fortune littéraire*. A. G. Nizet, Paris 1977.
Viala, Alain: Éléments de sociopoétique. In Georges Molinié — Alain Viala: *Approches de la réception*. Presses universitaires de France, Paris 1993, s. 139–220.
Voltaire: Lettres à M. de Voltaire sur la Nouvelle Heloïse. In týž: *Mélanges*, ed. Jacques van den Heuvel. Gallimard, Paris 1961, s. 395–409.

CONCLUSION

Art at the End of the World

> Climate change tethers us to a perspective that oscillates between the impossible and the inevitable, already and not yet, everywhere but not here, not quite.
> —JODI DEAN, "The Anamorphic Politics of Climate Change," 1

> We cannot win this battle to save species and environments without forging an emotional bond between ourselves and nature—for we will not fight to save what we do not love.
> —STEPHEN JAY GOULD, *Eight Little Piggies*, 40

I remember the first time I saw Stanley Kubrick's 1964 film *Dr. Strangelove, Or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*. Filmed in black and white, with a slow, cynical pace and dark humor, *Dr. Strangelove* satirizes Cold War logics by showing a catastrophic chain of events that lead to a thermonuclear war between the US and the Soviet Union. Although still young during the Reagan-Mulroney-Thatcher-Gorbachev era, when the nuclear arms race dominated the Western popular imaginary of the end of the world, I was old enough to be affected by it, in the news, on TV, and in reruns of films like this, only partially comprehended by me at the time, but, in some ways, all the more powerful for that.

There are three scenes that have stayed with me since that first viewing. First, there is Dr. Strangelove's uncannily animate arm, rising with unruly, uncanny, insistence into its natural resting pose (the "Sieg Heil" gesture)—an alien agency that Strangelove works hard to resist. Second, there is that iconic image of the captain of the final rogue airplane, riding a deployed nuclear warhead bareback (it having been deployed while he was straddling it, trying to make repairs), cowboy hat in hand, whooping and hollering with the jouissance of wartime destruction as he heads toward his target and his death. Third, there is the orgiastic final scene of the film, as nuclear warheads are deployed on a massive scale—an apocalyptic ecstasy of mushroom clouds set to classical music. This final scene, aerially depicted and aestheticized, offers a seductive God's-eye view of the end of the world. It is an end of the world that we, as viewers, are somehow exempt from, being offered, by the work of the film, a front-row seat to its dompte-regard.

The title of the film made me curious then, and it still does today:

Dr. Strangelove,
Or:
How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb.

Is the only way to "stop worrying and love the bomb" to have a God's-eye view or some God-trick-like plan through which to, at least phantasmatically, escape the destruction? Am I to stop worrying by identifying with Dr. Strangelove and his plan to go to the mines,[1] thereby surviving to see both the End and the New Beginning, remaining hopeful for a technofix that, though partial, applies at least to me? Or is the film simply interpolating us, as viewers, into its Cold War logic, asking us to stop worrying by pointing out the absurdity of mutually assured destruction, inviting us to walk away, our denialism intact, feeling a little calmer in the knowledge that the film is merely articulating the hyperbolic anxious underbelly of the nuclear arms race and that nothing this crazy could ever *really* happen?

And if this set of confusions weren't enough, what is that strange equivalence between *Dr. Strangelove* and *How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*, put in place by the *Or* that relates them? Is *Dr. Strangelove* functioning as a metonym for his very own "final solution"? If so, is the "I" invoked by the title one of the chosen, that, like those stepping onto Noah's

ark, will survive after the planet is scourged in a nuclear flood, making our capacity to "stop worrying" equivalent to our capacity to identify with or count ourselves among those tasked with repopulating the planet?

Perhaps it is only the nuclear warhead–riding cowboy who can truly stop worrying and love the bomb by accepting the course that he is on and riding it orgiastically to his death.

That is, after all, the image that prefigures the film's final frames, offering an ejaculatory vision of the destruction of most life on the planet. Swift. Complete. Heroic in its own way. And absolutely gorgeous.

No one lingers on in a half-life of suffering in this image.

The language of the end of the world, and the denial, deferral, and despair of that language, seems to be everywhere these days. The end of democracy, the end of capitalism, the end of higher education, the end of the planet. Methane, plastic, ocean acidification, melting ice caps. No one knows what will hit next or how quickly things will accelerate.

That we are living in petrocapitalist end times is reflected not only in the news cycle and popular media, but in a plethora of academic book and project titles, from philosopher Timothy Morton's 2013 book *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*, anthropologist Anna Lowenhaupt Tsing's *The Mushroom at the End of the World* (2015), and science and technology studies scholar Laura Watts's 2018 *Energy at the End of the World,* to Indigenous Studies scholar Kim TallBear's 2017 "Tipi Confessions: Sex at the End of the World," Deleuzian educational theorist Jessie Beier's doctoral thesis "Teaching at the End of the World," and feminist philosopher Chloë Taylor's special journal issue *Social Justice at the End of the World*.[2] Importantly, while mobilizing "end-of-the-world" language, each of the above notes (in one way or another) that: "We are not living at 'the end of the world,' despite the popularity of this phrase in Social Science and Humanities literature on the Anthropocene; we are, however, living at the end of *a* world" (Taylor 2018). In other words, we are looking not at the end of the world *writ large* but the end of the world as we know it under petrocultural colonial capitalism and anthropocentric humanism.[3]

Perspectives such as these reject anthropocentric reproductive futurity and work to reorient how we do what we do, our networks of accountability and care, in response to global warming. If the project isn't (only)

to ensure our own survival at the level of the individual or the species, if we give up on the pathological narcissism of me-at-all-costs,[4] then how might we, workers in the university, orient ourselves in our current project of everyday academic life under the sign of the Anthropocene and its others (the Plantationocene, the Chthulucene, etc.)? How might we *inhabit* human, nonhuman, never-been-human, and more-than-human social webs differently at all scales of existence?

What the future holds I cannot guess, nor do I want to. But what I *can*, *want to*, and *must* do is move forward, one classroom, degree, article, book, conference, conversation, and artistic research project at a time, looking to support multimodal ways of working in and with an arts and humanities attuned to more-than-human social justice, arguing for the importance of focusing on *how we do what we do* within university spaces as we face the end of the world (as we know it). (Again, a song plays through my head.)[5]

If the university is, indeed, to be "for the public good" and "uplifting the whole people" (the vision and values language of my home university),[6] then we desperately need new pedagogical and political strategies that force us to ask new questions—new ways of organizing that take Charm's curiosity, Lacan's *objet petit a*, and Haraway's dog seriously. As Cathy Davidson argues in her 2017 *The New Education: How to Revolutionize the University to Prepare Students for a World in Flux* (though not in this idiom), we need a university in which new situated kinship ties (disciplinary, affective, social, political) are the name of the game within the bastions of knowledge that we inhabit. And, as excavated in these pages, research-creation is what helps orient me within these needs.

The question of "art at the end of the world," for me, emerges chiastically with the questions of how to *make* art at the end of the world, how to *teach* art at the end of the world, and even *why* teach art at the end of the world (or maybe, with Rush in our ears, "how to teach [he]art at the end of the world" is what I am after). Indeed, this last might do the best job linking art and artistic orientations with the kinds of love at stake in this book-like manifesto-from-the-heart. In art schools today we teach approaches that inherit Duchamp, the Situationist International, and Joseph Beuys; that take feminism, queer, crip, and critical race studies, decolonization, and ecology seriously. We teach media forms that work

to defamiliarize and call into question the way we do what we do in our little pods of human sociality so practiced at sedimenting the new into the naturalized that we need constant reminders that *the way things are need not be the case*.[7] And it is precisely because of the way that art (understood in the broadest sense) urges us to act upon, or at least sit with, the ways in which the way things are need not be the case that research-creation is so desperately needed everywhere in the academy.

In this context, I stake my lot with art that works at the micropolitical level of the here and now—art with an activist impulse. Such an art offers speculative frames through which to *defamiliarize* and *reorganize* the local. And perhaps most importantly, such an art is a form of research that gathers, experiences, embodies, and transmits in ways that offer an odd sort of ethics, one that takes its orientation *polydisciplinamorously* from our *links+/objets a*.

In my classes, these days, I ask my students to think with me about how debate on the Anthropocene might shift how we engage in meaningful arts practice and theory. I also ask them to think with me about how research-creation, as an epistemological and methodological intervention into traditional scholarly research practices, might contribute to these debates within and without the academy. Alongside readings that offer critical analyses of the contested terrain of Anthropocene discourse (including decolonial and multispecies challenges to anthropocentric, capitalist, and colonialist ideologies) we look to develop research-creational practices that nurture our capacities not only to reflect and analyze but to act and intervene, mobilizing research-creation as a way to develop work that is not simply *on* ecological topics but that takes ecological *form*—not just *on* but *as*.

I have written elsewhere on the artist Marilyn Arsem's use of ice as an object of durational contemplation in her ecologically themed performance interventions, and compared these modest gestures to the large-scale ice sculptures of Olafur Eliasson (Loveless 2014 and forthcoming). Both of these artists ask the same thing of us: to watch ice melt. Both ask us to watch ice melt as a way of inviting contemplation on anthropogenic climate change. One requires massive petrodollars to ship arctic ice to urban locations (e.g., Paris), and installs it sculpturally for aesthetic and

dramatic effect. The other modestly holds spheres of ice, while standing or sitting blindfolded, and asks passersby to sit *with her* as the ice melts. Here *scale* matters. And *form* matters.

As it has been mobilized in this book, this mattering is something that research-creation is especially positioned to help us think through. Research-creation mobilizes the artistic as a sensibility and approach attentive to how *form* makes *worlds*, and does so specifically within the university-as-site. Research-creation lends itself to formal reshaping practices within university knowledge-making spaces, and, at its best, for me, it does so micropolitically, bit by bit, from inside the belly of the beast: the classroom.

Haraway writes in *Staying with the Trouble*: "What is needed is action and thinking that does not fit within dominant capitalist cultures. . . . [We need] on the ground collectives capable of new practices of imagination, resistance, revolt, repair, and mourning and living and dying well" (2016, 51). Importantly, in developing such practices, she tells us, a "common livable world must be composed, *bit by bit, or not at all*" (40; emphasis added). These common livable worlds are what I see my students working to compose, allowing the micropolitical insistence on the "bit by bit" to help them in developing their research-creational projects in modest, sustainable ways.

One such project stands out for me from the first time I taught my Art and/in the Anthropocene seminar (the *seminar of my heart*, as it were). It was developed by a fourth-year undergraduate student, who, trying to navigate the affective complexity of our current ecological crisis, developed the following research question: "How could acts of self-care, intra-species or human-to-human care, and multispecies care, function as interventions or acts of re-worlding within the current geological age? What does it mean to enact an ethics of care in a time so marked by cultural and intra-species violence?" To explore these questions, she not only read (and wrote about) scholars like Haraway (2017), Myers (2017a, 2017b), and Puig de la Bellacasa (2017), she developed an artistic research methodology designed to recalibrate her experience of the everyday, composing a new affective terrain for her research . . . bit by bit.

Over the course of the semester, drawing on the performance form of "daily practice," she set herself the following task: to perform, every day,

three separate care actions—an act of self-care, an act of intraspecies care, and an act of multispecies care. This project pushed her to situate care both as an open question ("how to care") and as a conscious and active part of her day-to-day life, and, in her words, "challenged the passivity with which academic theory is too often lived" (Plouffe 2016). Her final project took the form of a scholarly essay paired with a sculptural video installation recording her documentation of these acts and reflecting on the thick web of accountability, care, and relation she was called into over the course of the semester.

In their introduction to the edited volume *Art in the Anthropocene: Encounters among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*, Heather Davis and Etienne Turpin suggest that "the conceptual terrain of art at the end of the twentieth century moved increasingly away from deconstruction and psychoanalysis toward an open field of naturecultures, infrastructure assemblages, and other newly contested territories" (2015, 15). While in alliance with the perspectives embraced in theirs and similar volumes, in these pages I have allowed my sustained love of psychoanalytic theory, as a toolkit richly able to help us think with the forces of affect, desire, and drive, to undutifully propagate with my interest in nonanthropocentric approaches in the arts and humanities. Each chapter has promiscuously intertwined theoretical insights from disparate fields, and in so doing woven an argument for the importance of situated, driven, research-creational approaches in the university today—approaches that I find pedagogically and affectively generative. Written from the heart, in these pages I've offered analysis, provocation, and hope for a *better-enough* way of doing things in the grain of the everyday, for myself and my peers. Indeed, for all who labor as teachers, as students, as artists, as academics, and as nomadic hybrids of all sorts in the university today.

As a midlevel scholar in an international university landscape where I hear of more and more colleagues choosing to leave the university if they can, either to have more liveable lives or, more distressingly, because they have decided that the critical theoretical and political work that they need to do can no longer find a way to thrive within university structures, I've decided that I need both the tools of feminist science studies *and* psychoanalysis. I need Haraway's *situated knowledging* and *response-ability* as much as Lacan's *sujet supposé savoir* and *objet petit a*. I need to keep care

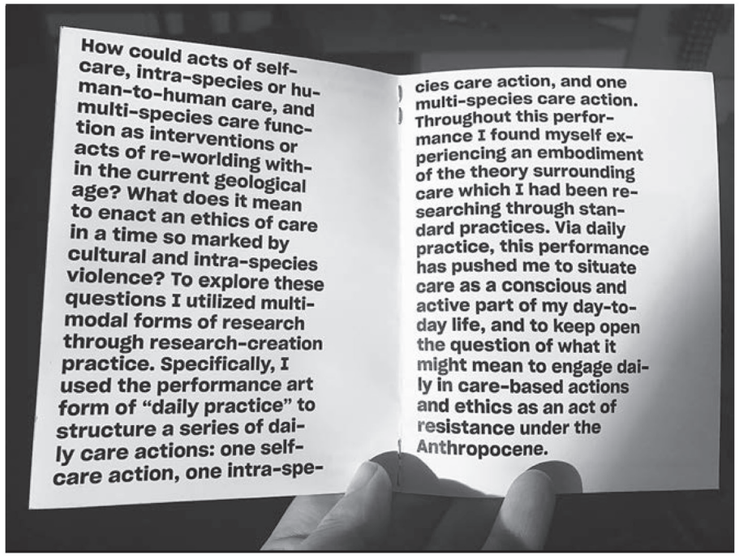


FIGURE C.1 — Leila Plouffe, *Self-Intra-Multispecies Care*, booklet accompanying video installation documenting three-week daily practice project, 2017.
PHOTO COURTESY OF THE ARTIST.

and cathexis, driven situated curiosity, relational enmeshment, feminist collaborative praxis, and *love* center stage in the game of academic intervention and sustainability, and these are the tools that help me to do so.

Research-creation, thus figured, is a driven, erotic, uncanny orientation, one that holds queer theory's radical undoing together with the emergent attachments of polydisciplinamorous practice. It asks us to be accountable to our erotic, care-filled, passionately attached, troublesomely curious givens, and invites us to inhabit a web made up of our *links+/objets a* without méconnaissance or dompte-regard. Not taming the gaze; igniting desire*: Wo Es war, soll Ich werden.*[8]

Holding dissonant forms together in ways that are passionately attached and that resist naturalization, research-creation tells new stories and offers new sites of traction in the academy. It mobilizes forms that anamorphically shatter single-point perspective, failing to cohere fully into art or scholarship, instead nurturing driven curiosity as its lure and guide: the desires articulating the eruptions of the drive(s) that animate each of us in unpredictable, but nonetheless accountable, directions. It demands the production of new, unruly, driven stories within the university as not only a bastion of privilege, but a site of intense transformative pedagogical power.

And while these desire-driven perspectives, and, indeed, the question of how to make *art* at the/an end of the/a world (as we know it), might not seem compelling or urgent to those seriously working in the context of anthropogenic climate change today, it might be worth recalling, here, Haraway's question in *The Companion Species Manifesto* quoted in chapter 1: "Beyond the personal, simple fact of joy in time and work with my dogs, why do I care? Indeed, in a world full of so many urgent ecological and political crises, *how* can I care?" (2003, 61).

Being someone situated in the university, researching and teaching with most breaths on most days, *pedagogy* is how I care.

I understand *how I do* what I do in the university as a political act that situates me in the nuts and bolts of the classroom, of disciplinary logics, and of degree-granting structures. These, with a nod to Joseph Beuys, are my artistic raw materials. But the nuts and bolts of the university within which I operate cannot ignore the urgency with which our collective futures are in question. The students passing through our halls inherit the socio-ecological-economic mess that we, ourselves, have inherited.

The future seems bleak and how to move forward and *for whom*—Cui Bono—is an open question (Star 1995).

I side, in writing this book, with colleagues across the globe who teach social and ecological justice, who work to create brave spaces for students, and who are being put on antipedagogical conservative watch lists. In the face of such insidiously hostile conditions, it is important to gather together and listen to each other and lean on each other, precisely because this is a moment when we, the already overstretched and politically active, are being asked to start doing *more* of what we already do. Given that we are *already* hard at work fighting for social and economic and climate justice, each in our own corners and in our own ways, how do we, with each other and with our students, work to short-circuit the oscillation between denialism and despair that too often sets in with problems of such scope?

We are not, most of us, leaving our jobs to go to Burnaby or Standing Rock or Washington to engage in long-term protest. What we have is our research and our classrooms: our capacity to nurture critical and creative, passionate and complex *theorypractice*. And in these pedagogical spaces, just as important as the nurturing of participatory dissent and debate in the classroom, to my mind, and in some ways much more difficult, is the nurturing of *affective resilience*. Participatory dissent, here, names a practice of *thinking with* that allows for and honors dissent between people and *within our own selves and projects*;[9] affective resilience names the practice of nurturing spaces of *erotic, cathected, link +/objet petit a–driven* care, without méconnaissance, within our social, political, and pedagogical spaces.

This is what Audre Lorde frames as the need to cultivate the erotic drives at the heart of our knowledge-making and -shaping projects. This is what King invites us to think in challenging us to orient ourselves toward a different ethics: *You've heard it now*. This is what Haraway nurtures in attending seriously to the relations of becoming between herself, Roland, and Cayenne. Again: eros, not agape. And because of this—because of the friction and nonconsonance needed by eros—the two, participatory dissent and affective sustainability, must go hand in hand. We want our students informed and active, but also to develop modes of engagement that are sustainable and capacious. To recall Stengers in the first of the epigraphs to this book, "We need researchers able to participate in the

creation of the responses on which the possibility of a future that is not barbaric depends" (2015, 73).

This book-like-manifesto-of-the-heart has argued that research-creation is relevant here not only for its relation to those artistic modes understood as art-as-social-practice and those grouped under the pedagogical turn, but also for the wrench that it throws, if done right, into academic daily practice and pedagogy. The university, as Bill Readings aptly, presciently stated, is in neoliberal ruins. What once seemed insult heaped upon injury (see Royle's wonderful response to the Research Assessment Exercise in 2003) now feels analogous to the hyperobjectivity Morton assigns to climate change—a massively distributed, inevitable, and unlocalizable problem that has crept into every corner of the academic everyday. Cutting corners and rushing toward shiny metrics, at all scales of existence, is part of what has gotten us into this mess.

As a modest response, I turn to research-creation to encourage modes of *temporal* and *material* attunement within the academy that require slowing down in a way that does not fetishize the slow but in which slowness comes from the work of defamiliarization and the time it takes to *ask questions differently*. Research-creation, at its best, has the capacity to impact our social and material conditions, not by offering more facts, differently figured, but by finding ways, through aesthetic encounters and events, to persuade us to care and to care *differently*. By wedging open what gets to count as research, where, when, and how, research-creation, as I have mobilized it in these pages, works to render each of us a little more *capable*, a little more care-filled, opening us onto new webs of sensorial attunement and nurturance.[10]

I am not so naive as to assert that everything that travels under the sign of research-creation, these days, does this. But I *am* so stubborn as to suggest that this is what it ought to be doing.

Faced with the question of how to live, make, breathe, teach, and learn art at the end of the world, this is my response.

Survival Ethos and Destruction Art (1992)[1]

I

The genocidal mentality is neither biologically ordained nor intractable. It is part of a malignant historical direction that extends into general realms of technology, ultimate power, and finally illusion. But there are other ways of thinking and feeling, already well under way [which] propel us, in fits and starts, toward a change in consciousness, toward a new narrative. . . . At issue is an expansion of collective awareness, an altered sense of self that embraces our reality as members of a single species and thereby opens up new psychological, ethical, and political terrain.

ROBERT JAY LIFTON AND ERIC MARKUSEN[2]

In their work on the Jewish Holocaust and the psychological effects of "nuclearism," or the world ethos of nuclear weapons, Robert Jay Lifton and Eric Markusen chart a "genocidal mentality." Their findings suggest the emergence of a "species mentality" that reflects a way of being and knowing in the world which is the result of the vast "genocidal systems . . . of deterrence," the ends of which mean only "omnicide," or the destruction of all life.[3] "Genocidal mentality" also manifests itself in massive "dissociative" behavior, the psychological term used to suggest "a broad category of psychological mechanisms, which include psychic numbing, doubling, disavowal, and denial."[4] The various psychological defense mechanisms belonging to dissociation also serve, Lifton and Markusen observe, "as psychological facilitator(s) for deterrence, helping to reduce the kind of psychic stress that would be morally useful and appropriate" to combat the pervasive threat to survival.[5] Such dissociative behavior also has been proven clinically to be a marked symptom of those who have been raised in an environment of alcoholism, or have suffered physical and sexual abuse, and dissociative behavior is, as well, a characteristic response to racism. Given the staggering numbers of individuals worldwide who experience some or all of these dissociative provoking experiences, "genocidal mentality" appears nearly ubiquitous and the conditions of survival ever more precarious.

Certain kinds of presentational art forms have demonstrated a predisposition for and an ability to convey the ontological effects of the technology, phenomenology, and epistemology of destruction and the ways in which individuals and the collective negotiate the resulting crisis of survival. These performances and/or public events often feature advanced technology and/or use the body or body surrogates. Robots and other mechanized body substitutes sometimes serve as the aesthetic site for the representation of the conjunction of social and political practices and in interrelationships that collude in destruction. The tacit agreement among certain artists to situate the body at the center of the discourse of destruction and survival cannot properly be called a "tendency," and it is certainly *not* an "art" movement, "ism," or aesthetic. Rather, it is a response to the "genocidal mentality," an answer or countercharge that is cross-cultural, postindustrial, interdisciplinary, and multinational, and which shares no unified aesthetic, method, or technique. Examples of this work are found in disparate performative practices throughout the twentieth century, but the subject of destruction and its relation to survival has been explored increasingly and systematically since World War II in Europe, the United States, Japan, and the industrialized countries of South America.

"Destruction art" is the term I have adapted to identify the presentational works that situate the body in the center of the question of destruction and survival. Indeed, such art might just as appropriately be called "survival art" if it did not originate in the terminology, aesthetic, and theoretical practices of Gustav Metzger and Rafael Montañez Ortiz, to whom I shall return. The term "destruction art," then, is merely an identificatory device, a concise index of a wide anthropological field. Destruction art, like such broad tendencies as Arte Povera, is inclusive rather than exclusive, defies narrow definitions, and is found at moments in the practices of diverse artists. Few artists have sustained a focus solely on destruction, with the exception of Metzger and Ortiz—and even they have altered the terms of their theoretical discourse over time. For destruction art is exhausting. It requires not only consideration of the most urgent and often overwhelming conditions of life, but also constant vigilance so that the dissociative desires to escape into numbed acquiescence do not prevail.

Because destruction art is not a movement, it has never been systematically organized or methodically publicized and thus resists categorization, for the lack of a manageable identity. The result is that in many ways it is culturally invisible. On the one hand, obscurity permits these artists' actions and survivalist messages to infiltrate social and political spheres without being co-opted into the market system. On the other hand, concealment within culture makes such art vulnerable to mystification, neglect, and disappearance. Often those who do work on questions of survival do not know of the intent of these artists. Thus, even Lifton, who has made unique contributions to these concerns, can state:

> In my work I take three dimensions that you can roughly connect with . . . our contemporary situation. The first is the breakdown of traditional symbols and of modern parallels or developments of those symbols; the second is the mass media revolution; and the third is imagery of extinction or threat of extinction. *This last is the most difficult for art to confront, and I don't know if it's really been represented yet* [my emphasis].[6]

In destruction art, artists present the "imagery of extinction" localized in the body, the object, which is offered as a destructible material and/or an agent of that destruction. In this sense, the performative practices, which I associate with destruction art, recapitulate the technological conditions, effects, processes, and epistemologies of terminal culture. But destruction art is not only about the presentation of the conditions of destruction. It is also one of the means by which a world consciousness is being formed that may contribute to the construction of an altered sense of self, which is necessary to insure human survival.

I want to propose that destruction art is the visual corollary to the discourse of the survivor: it bears witness to the tenuous conditionality of survival—survival itself being the fundamental challenge posed by humanity in the twentieth century and to humanity in the twenty-first century. Destruction art is the only attempt in the visual arts to grapple seriously with both the technology of actual annihilation and the psychodynamics of virtual extinction. It is one of the few cultural practices to redress the general absence of discussion about destruction in society in order to marshal human conscience into collective awareness and resistance. In this sense, the overriding values of the artists associated with destruction art are ethical. Their aesthetic presentations consider the state of social emergency, of culture crisis, as the ultimate moral dilemma; and yet these artists are not moralists. As Gottfried Hattinger wrote in the exhibition devoted to destruction and technology, entitled *Out of Control* (1991):

> Some years ago, Vilem Husser wrote that the telematic society is a structure for the adduction of catastrophes. With the highly developed industrial society, a multi-faced potential of destruction has grown, the effects of which have become obvious in the Gulf war and in the increase in violent conflict management all over the world. This is the background of *Out of Control*, a topic that well befits the present-day social scenario. Nevertheless, a festival like Ars Electronica is no moral instance and beyond any speculative ambition. We do not want to raise our index finger in admonition but rather lay it into the open wounds.[7]

Destruction art is about open wounds—those caused by the institutions and practices that develop and deploy the weapons of destruction, that engineer the reproductive technologies of gender and class domination, or that mastermind the artificial intelligence systems and their application to robotics. (See Hans Moravec's *Mind Children* for his chilling contribution to this "post-biological" world.)[8] Destruction art is about violations, those defilements continually perpetrated against the bodies and psyche of women and men. But destruction art is not a utopic project. Rather, it is a pragmatic one, enacted by artists who are profoundly skeptical but not cynical, and who commingle responsiveness with reaction, and fear and loathing with great trust in the aggregative potential of art. This potential to unite and heal is a project different from what formerly

was considered the redemptive role of art in society and represents a structure of belief, stated quite simply by Günter Brus when he wrote: "To life I say yes!"[9]

II

In his important early work on destruction and trauma, Lifton identified a survivor as "one who has encountered, been exposed to, or witnessed death and has himself or herself remained alive."[10] Death here may be literal as in the actual extinguishing of life, psychological as in the destruction of the sense of self, or ecological as in natural disaster. Whatever the text of survival, it must be read through the discourse of destruction, and Lifton asks the rhetorical question: "Is Hiroshima our text?"[11] Indeed, as representation, Hiroshima identifies destruction as both the extremity and the center of survival where the body figures as the text.

Survival, Lifton writes, leaves a "death imprint" that is accompanied by "death anxiety, death guilt, or survivor guilt," guilt that entails a "sense of debt and responsibility to the dead."[12] Survival also causes a "psychic numbing" that incapacitates the individual's ability to feel and to confront certain kinds of experiences, and impairs essential mental functions of symbolization.[13] The wholesale psychic numbing that is the foundation for a "genocidal mentality" exists internationally and increases as the death of the body is engineered in certain scientific practices identified above.

Omnicide obliges reflection on the nature of disappearance, a concept taken up by Jean-Francois Lyotard in his book *Heidegger and "the jews"*, where he coins a phrase, "the Forgotten," to signify a condition that is neither "a concept nor a representation but a 'fact' as factum (Kant)," which we are "obligated before the Law . . . to remember."[14] "The Forgotten" is "something that never ceases to be forgotten," a state that "one has tried to forget by killing it" but which advances, nevertheless, "in the direction of the immemorial through the destruction of its representations of its witnesses, 'the jews.'"[15] Here Lyotard indicates that "'the jews' are the object of a dismissal with which Jews, in particular, are afflicted in reality."[16] Lyotard's "the jews" is a refinement and historical specification of the "catastrophe" Nietzsche forewarned is the inevitability of the "failure to reflect."[17]

Destruction is the agent and process of disappearance in our time of "the Forgotten," "the jews." The interdependence of "the jews" and "the Jews" is relevant to destruction art and the materiality of survival. But by collapsing the forgotten content of experience, "the jews," into the historical expunging of Jews, Lyotard continues the sublimation of the discourse on the actual site of dismissal: the destruction of bodies. Although "the jews" may be a metaphor for historical bodies, nevertheless the formation of "the Forgotten" is a representation that continues to perpetuate the dismissal of destruction as the overarching condition of survival that, through the substitution, continues to be forgotten.

The terms of destruction art originate from a real Jew, a real survivor of destruction: Gustav Metzger. In five manifestos written between November 1959

and July 1964, Metzger laid out the basis for "auto-destructive art," which is also the foundation of destruction art. In his first manifesto (November 4, 1959), exactly contemporaneous with the first happenings, Metzger systematically formulated a theory and a practice concerned with destruction as a social and aesthetic phenomenon. He had his first tract distributed at 14 Monmouth Street, a London Gallery. It states:

> *Auto-Destructive Art*
> Auto-destructive art is primarily a form of public art for industrial societies.
> Self-destructive painting, sculpture and construction is a total unity of idea, site, form, color, method and timing of the disintegrative process.
> Auto-destructive art can be created with natural forces, traditional art techniques and technological techniques.
> The amplified sound of the auto-destructive process can be an element of the total conception.
> The artist may collaborate with scientists, engineers.
> Self-destructive art can be machine produced and factory assembled.
> Auto-destructive paintings, sculptures and constructions have a lifetime varying from a few moments to twenty years. When the disintegrative process is complete the work is to be removed from the site and scrapped.[18]

Metzger intended "auto-destructive art" to be realized principally in public monuments to be erected on civic sites. These structures would contain complex technological and electronic internal devices that would cause them to implode and self-destruct within a period of twenty seconds to twenty years. Site-sensitive and site-specific, interdisciplinary and requiring collaboration between scientists and artists, these works would be context-determined and therefore social, collective, and collaborative. Machine-made, the structures would also be technical representations of the intrinsic interdependence between the processes of natural decay and cultural (particularly urban) crisis. Most importantly, "auto-destructive art" would disappear.

"Auto-destructive art" condenses a vast experiential and technological territory of destruction (and its concomitant survivalist ethos) into a manageable representation. Its temporal duration operates both as a representation *and* a presentation, an image *and* an enactment of effacement that recalls but also gives substance to the forgotten, "the jews." As the rematerialization of memory in its original destructive form, the absent presence of the felt past returns as known experience, no longer "there" but transformed into a new state "here." Destruction art, in its first manifestation as "auto-destructive art," is the constant public and social reminder of destruction, its technological agents, its spatial and temporal processes, and its human results.

Metzger formulated his theory precisely twenty years after he was sent to England at the age of twelve in 1939, following his family's arrest by the Gestapo

in Nuremberg. Twenty seconds, then, is a temporal analog for the time it took to destroy his personal world by killing his family; twenty years, the time of gestation in his own auto-transformation. Temporality in destruction art is the index of duration that confronts consciousness with the cycle of construction and destruction manifest in cultural artifacts and technological objects as well as in nature. This temporality reinscribes the psyche of the social body with a memory of the finite, which must function as an affective agent in the reaggregation of a survivalist consciousness.

Temporality in Metzger's art signifies not only in cultural terms, but in political terms as well. Metzger retained his Polish passport while living in Great Britain until 1948, when he decided to become stateless. This life experience reflects the geopolitics of the disappeared, which Paul Virilio has identified as one of the conditions of "pure war":

> Disappearance of place and individual, refusal of citizenship, of rights, of *habeas corpus*, etc., . . . is spreading all over the world. It's easier to make people disappear one by one, ten by ten or thousand by thousand than to shut millions up into camps, as they did in Nazi Germany. Even if Gulags and concentration camps still exist—and they do, alas—disappearance is our future.[19]

The concrete evidence of corporeal existence in the carnage of bombed cities and towns with dead bodies to be buried or burned that was the result of past wars no longer exists, since the crematoria and thermonuclear vaporization obliterate all reckoning with death and destruction. "Pure war," and destruction art in this sense, refer to the technical and psychological readiness, the ubiquity of war that currently shapes political as well as social relationships, and that contributes to the "epistemo-technical," a way of knowing and being-in-the-world based on the technology of war.[20]

A vivid example of Metzger's practice is his *South Bank Demonstration* of July 3, 1961. Wearing a gas mask as a protective device, Metzger sprayed hydrochloric acid on three nylon tarpaulins—white, black, and red, a reference to Kasimir Malevich and Russian Suprematism—stretched over an enormous series of three frames that measured seven feet high, twelve and one-half feet long, and six feet deep (figure 4). The nylon material dissolved within fifteen seconds after contact with the acid. Metzger positioned himself against a complex of urban office buildings and a crowd of men, many in business attire. Visually suggestive of the military-industrial complex, this image recalled the dire warning Dwight D. Eisenhower had issued only five months before Metzger's lecture-demonstration, in his farewell address from the White House Oval Office on January 17, 1961:

> This conjunction of an immense military establishment and a large arms industry is new in the American experience. The total influence—economic, political, even spiritual—is felt in every city, every state house, every office in the federal government. We recognize the imperative need for this development.

FIGURE 4. Gustav Metzger demonstrating his "auto-destructive art" in his *South Bank Demonstration*, July 3, 1961, London. Metzger paints using a spray gun and hydrochloric acid on three nylon sheets colored white, black, and red and each hung on a separate metal frame. The sheets begin to disintegrate after a few seconds and are completely dissolved after twenty minutes. Photograph by Keystone / Hulton Archive / Getty Images.

> Yet we must not fail to comprehend its grave implications. Our toil, resources and livelihood are all involved; so is the very structure of our society.

As the agent of destructive forces, Metzger displaced war from the actual field of militarized combat by utilizing the substances of destruction to dissolve materials and thus to reenact upon the "field" of the picture space the symbolic map of the conduct, process, content, and result of destruction. His action situated war as representation in the civic site of the production of destruction:

> The drop drop dropping of HH bombs . . . mirrors the compulsive perfectionism of arms manufacture—polishing to destruction point. Auto-destructive Art is the transformation of technology into public art. The immense productive capacity, the chaos of capitalism and of Soviet communism, the co-existence of surplus and starvation; the increasing stockpiling of nuclear weapons—more than enough to destroy technological societies; the disintegrative effects of machinery and the life in vast built-up areas on the person.[21]

The self-conscious sophistication of contemporary intellectual "discourse" stands in marked contrast to Metzger's loaded and subjective "words," emotional words that may embarrass but that are unmistakably *real*, the direct expression of an involved, impassioned, angry, and fearful victimized man.

Destruction art is oppositional in refusing the elisions of linguistic abstraction that unwittingly contribute to the perpetuation of the destructive epistemology of Western culture, an epistemology so thoroughly perfected by "de-

fense intellectuals" in the policies and technology of extinction, and about which Carol Cohn has so insightfully written. She critiqued "the professional discourse" of the men whose minds are used "in the service of militarization" for its "extraordinary abstraction and removal"—smart bombs, friendly fire, clean bombs, countervalue attacks, and collateral damage—because of the ways in which such language denied what she "knew in reality."[22] Related, and deeply sobering, is Lifton's confirmation of her attack on such "professional discourse," when he observed:

> A certain amount of numbing is probably necessary in most professional situations—in the midst of an operation a surgeon cannot afford to experience fully the consequences of failure—but it is surely excessive in our society and in our century. So great is the diminished emotion in professionals that it well may be that becoming a professional is in itself part of still another devil's bargain in which one ceases to feel much about the central—the most threatening—questions of our time.[23]

The denaturing and abstraction of the actual experience of destruction is the triumph of the technology of that destruction. Great care must be exercised to prevent theoretical abstractions from becoming part of the suppression of actual experience that culminates in the denial of identity altogether. Such denials conspire in the destruction of bodies and are the unforgivable consequence of mistaking the map for the territory. They are the *decidable* danger that resides in Jacques Derrida's concepts of "difference" and "undecidability."[24] But at the same time, the task of destruction art includes the deconstruction of the double character and determinacy of Cartesian-inscribed binary divisions: body/mind, war/peace, destruction/creation. In this sense, the project of destruction art resembles the deconstructionist theory with which it simultaneously but independently emerged in the early 1960s. It is significant that Derrida's *De la grammatologie* was published a year after Metzger brought the various tendencies of destruction art together as a cohesive discourse and representation in the *Destruction in Art Symposium* (DIAS) in 1966. Metzger's stated aim in organizing DIAS was to create an interdisciplinary forum for an inquiry into the relationship of destruction in art and society. Derrida's parallel objective was to "seek a new investigation of responsibility, an investigation which questions the codes inherited from ethics and politics" in the "political and institutional structures that make possible and govern our practices."[25]

DIAS was the temporary organization for a multicultural and multidisciplinary international event that attracted nearly one hundred artists and poets (most of whom were the pioneers of happenings and concrete poetry) from fifteen countries in Eastern and Western Europe, the United States, South America, and Japan. Among them were the resonant core of artists associated with the subculture or avant-garde underground in the mid-1960s—John Latham, Wolf Vostell, Jean-Jacques Lebel, Al Hansen, Ortiz, Hermann Nitsch, Günter Brus, Otto Mühl, Kurt Kren, Peter Weibel, Yoko Ono, Henri Chopin, Bob Cobbing,

John Sharkey, Ivor Davies, and Dom Sylvester Houedard. Among those who sent works to DIAS but were unable to attend were Milan Knížák, Ad Reinhardt, Diter Rot, Enrico Baj, and many others. One of the most surprising contributions came from a group of Argentinean poets and painters (Luis Alberto Wells, Silvia Torras, Jorge Roiger, and Jorge López Anaya) who had been assembled by the painter Kenneth Kemble to exhibit under the title *Arte Destructivo* at the Galeria Lirolay in Buenos Aires, 1961. Kemble sent documentation to the DIAS organizers of the group's activities, photographs of altered and destroyed objects that they had exhibited as sculpture, and sound tapes of their destruction music and poetry. Shortly after this exhibition, the group dissolved, and not until DIAS did the material resurface. In addition to artists, two psychologists also participated in DIAS: Ehrling Eng, an American working with Vietnam veterans, and Joseph Berke, also an American and a psychiatrist (then collaborating with R. D. Laing) at Kingsley Hall, where he worked with the famous patient Mary Barnes.[26]

DIAS took place in London throughout September, and was widely publicized both in a special August edition of *Art and Artists* devoted to "auto-destructive art" and in numerous press conferences that included actions by such artists as Latham, Ortiz, Davies, and Bernard de Vries and Irene Donner van der Weetering of the countercultural, politically activist Provos, a Dutch group that derived its name from *provoceren*, Dutch for "to provoke." The three-day symposium at the Africa Centre was situated carefully in the middle of the month to balance art practice with theory, so that the theoretical papers presented by various artists would focus attention on their serious engagement with the problems raised by destruction in art and society and thereby contribute to a forum for public debate. Performances took place before and after the symposium in the Africa Centre, at the Jeannette Cochrane and Mercury Theatres, and at St. Brides Institute. Events also occurred at Better Books, the London bookshop that functioned in the mid-1960s as a gathering place for the international literary and artistic underground. The Free School Playground, located in a working-class district near Notting Hill Gate, a barren *terrain vague* that had not been cleared of World War II bombing debris, served as the unseemly but appropriate site for most of the actions that included fire and explosives.

The diverse collection of artists and poets who participated either directly or indirectly in DIAS were unified in their response to the theme of destruction in art. Yet, they never comprised a movement, nor as a group produced a manifesto or publication. They never established a meeting place to discuss and share ideas, nor did they exhibit as a group again after DIAS.[27] Apart from the month of events, DIAS represented a special moment in which a small body of international artists shared a discriminating attitude about the use of destruction as an element in the creation of art, as a conceptual frame, as an attitude to the world, and as a way of relating subject matter in art to events and conditions in society. But the very formation of DIAS facilitated the congregation and identification of artists who had been working on problems of destruction in art and life internationally. In this important function alone, DIAS remains the pivotal moment for the discussion of destruction art, like a crystal gathering and then

refracting the many concerns of these artists. These concerns have been amplified internationally since the late 1970s in certain aspects of the punk scene, in the events staged by Survival Research Laboratories in San Francisco, in the work of the organization "V2" (Rik Delhaas, Alex Adreansens, and Joke Brouwer) in S'Hertogenbosch, Holland, in the sound actions by the Polish artist Zbigniew Karkowski, in the robots of Jim Whiting from Great Britain, and in the work of many artists who exhibited together in *Out of Control* in September, 1991.

DIAS was also the model for a number of subsequent exhibitions in which artists learned to expand the languages of destruction art. It was, for instance, the prototype for the conference entitled The Dialectics of Liberation, organized by R. D. Laing and David Cooper. Such prominent intellectuals and public figures as Paul Goodman, Stokely Carmichael, Erving Goffman, Herbert Marcuse, and Gregory Bateson lectured at this conference, which occurred in London in July 1967, ten months after DIAS. This event coincided precisely with the three-day trial of Metzger and the Irish poet and playwright John Sharkey, Metzger's principal assistant in the organization of DIAS. The pair were found guilty of having presented Hermann Nitsch's fifth action of the *Orgies Mysteries Theater*, a work the court described as "an indecent exhibition contrary to common law."[28]

The simultaneity of this conference with Metzger and Sharkey's trial is instructive in its juxtaposition of the divisions of power and authority that shape the systems, practices, institutions, and performances of Western culture. The textual and expository exegesis of those who participated in The Dialectics of Liberation presented no threat, framed as it was in the vaguely sentimental idealistic terms of liberation, terminology that conformed to the authoritative, abstract, restrained, measured, and ostensibly objective codes of academic discourse. By comparison, "destruction-in-art" represented a direct, contentious, strident, and unsentimental discourse, and its practices were raw, passionate, involved, impatient, skeptical, pessimistically critical, and sometimes dangerous and beyond control.

In his lecture "The Discourse of Language" (1971), Michel Foucault called for the restoration of discourse to "its character as an event."[29] Nitsch's work, and the juridical response to it visited upon Metzger and Sharkey, indeed returned the discourse of destruction to its character as an event. The punishment meted out to the artists—and, by extension, to DIAS itself—inscribed upon them the "guilt" of destruction that must be read as the single most important evidence of the affective power of DIAS and the events it sponsored in revealing the very systems, institutions, and epistemological foundations of destruction that it set out to criticize.

III

The "guilt" laid on the organizers of DIAS is that of the survivor who bears witness for the collective. Thus do the individual body, the body of practices I want to call destruction art, and the social body have a symbiotic connection in that

individual and collective bodies are also events in the history of society. In this sense, the interventions of destruction art are central to *any* discourse on survival within or outside of the disciplines of art and aesthetics.

Only Metzger and Ortiz ever specifically used the terminology of "destruction" and systematically explored it as the principal focus of their work. For example, in his "Destructivism: A Manifesto" (1962), Ortiz wrote: "[The] destroyers, materialists, and sensualists dealing with process directly . . . are destructivists and . . . understand the desperate need to retain unconscious integrity. . . . The artist's sense of destruction will no longer be turned inward in fear. The art that utilizes the destructive processes will purge, for as it gives death, so it will give to life."[30] Throughout the 1950s, Ortiz did extensive research on Freud's concepts of the unconscious and its effects on behavior, and he studied the metaphysical existentialism of Nietzsche, Kierkegaard, Heidegger, and Sartre. He was moved deeply by Norman O. Brown's *Life Against Death* (1959). A Puerto Rican-American of mixed European, North African, and Yaqui Indian heritage, Ortiz sought alternatives to Western cultural traditions and was particularly impressed by pre-Columbian art and ritual. By 1961 he had begun a series of destroyed furniture, especially mattresses and chairs, that he called *Archaeological Finds*. Four years later, he began *Destruction Realizations*, actions that included ritual sacrifices of chickens, the destruction of musical instruments, and other ceremonial practices.

While Wolf Vostell never used the term "destruction" as part of the theoretical description of his practice, his concept of *dé-coll/age* must be mentioned here. Vostell adopted the term in 1954 as a synthesis of destruction/creation (he found it in *Le Figaro*, where the word *décollage* was used to describe the simultaneous takeoff and crash of an airliner). His syllabic division of the word inverts the constructive process of collage and deconstructs the binary creation/destruction into semiotic units symbolic of temporal transformation: *"de"* and *"coll"* name oppositions while *"age"* refers to temporality. Vostell's sensitivity to the semiotic range of the French term owes something to the context in which such poet-painters as Raymond Hains, Jacques Villeglé, and Françoise Dufrêne in Paris and Mimmo Rotelia in Italy developed *l'affiche lacerée*. It was also in this context and at this time that such artists as Bernard Aubertain, Diter Rot, and later Arman, Knížák, and Jean Tinguely incorporated destructive elements in their work.

However similarly located in problems of destruction and creation, the formulations of Metzger, Ortiz, and Vostell were not only very different from each other but were even contentious, conditioned by their distinct cultural contexts of Europe (Metzger and Vostell) and the United States (Ortiz), each representing unique responses to and ideological strategies for coping with and affecting their individual situations. Yet for all their differences, these three men share the critical social experience of having existed at the margin of Western cultural hierarchies, in terms of the racial and religious discrimination and the actual or virtual annihilation they experienced: Metzger is the stateless victim

of the Holocaust, Vostell was a German who spent his youth in fear,[31] and Ortiz is a dark-skinned Puerto-Rican American who spent part of his youth in south Harlem, the survivor of deadly adolescent gang warfare of the barrio and of the vicious, relentless racism of the United States.

Destruction art produces a response slightly different in men than in women. The body—actual, or extended in mechanical robots—is the principal territory for the demonstration of destruction and survival in both men's and women's productions. While male artists have explored the relationship of that body to the objects and technologies of destruction, as well as to the assertion and recuperation of identity, women artists have regularly confined their investigations to the reconstruction of the self.[32] Yoko Ono's destruction scores for performances, paintings, and sculptures onward from the late 1950s and Niki de Saint Phalle's paintings *Feu a volonté* (1961), plaster-surface constructions filled with bags of pigment which exploded with color when fired upon with a rifle, demonstrate that women have not been exempt from the destruction of materials—including the surfaces of their own bodies, as the performances of self-mutilation by Gina Pane have shown. But the vast majority of women's destruction art explores the problem of the obliteration of identity and the decentering of the self, so that while the Holocaust may be the representative text, a text that is in part read through the technologies of destruction, that text must return to the reading of the material universe of the body's pain.

In *The Divided Self*, R. D. Laing recalls "a little girl of seventeen in a mental hospital" who told him that "she was terrified because the Atom Bomb was inside her."[33] This metaphor for the annihilation of the self, which is bound to the destruction of self-esteem, intimacy, and the ability to love or be loved, is also part of the trust of destruction art. In her *Cut Piece* (1964–66), Ono sat motionless on a stage after inviting the audience to come up and cut away her clothing. This denouement anticipated the institutionalized objectification of women as cultural detritus so systematically presented by Karen Finley, who in an essay entitled "I Was Not Expected to Be Talented," wrote: "I'd like for you to feel pain, to feel my pain . . . I hate people who have a reason for everything. They can't just accept the fact that bad things happen to good people because if they did they'd be like me—out of control."[34] Ono stated: "People went on cutting the parts they do not like of me."[35] In numerous performance works, videos, and films, Valie Export has probed the lesions society leaves on the human body: "Man is rolling in broken glass without bleeding to death. He proves stronger than the ambient system by overcoming its point of impact, the body. The cuts in the skin are no longer lethal, they are openings giving access to the intima, to the innermost lining membrane of the vessels, to our selves."[36] As the survivor of sexual and physical abuse, Lynn Hershman whispers to the video witnesses: "Don't talk about it." In her autobiographical video trilogy *Electronic Diary* (1986–89), Hershman, also a Jew, recounts in an autoanalysis that the origins of her own eating disorders are in incest, violations whose origins and results she equates to the cosmology of Hitler, the vampire, and Holocaust survivors alike.[37]

Such works, on and in the actual body of the artist, intervene in the imagined neutrality *between* subject and object, where they insert the voice of survival that is the representation of the pain of destruction. Destruction art is the renegotiation of that pain. Elaine Scarry has argued that "the only state that is as anomalous as pain is the imagination," and that "while pain is a state remarkable for being wholly without objects, the imagination is remarkable for being the only state that is wholly its objects."[38] Destruction art represents and presents the relationship between pain and imagining. "Pain does not simply resist language," writes Scarry; it "actively destroys it, bringing about an immediate reversion to a state anterior to language, to the sounds and cries a human being makes before language is learned."[39] She continues, "Because the person in pain is ordinarily so bereft of the resources of speech, it is not surprising that the language of pain should sometimes be brought into being by those who are not themselves in pain but who speak on behalf of those who are . . . and thus there come to be avenues by which this most radically private of experiences begins to enter the realm of pubic discourse."[40]

In 1962, Ono wrote "Conversation Piece," a score for an action requiring the narration of pain. It reads:

> Bandage any part of your body.
> If people ask about it, make a story
> and tell.
> If people do not ask about it, draw
> their attention to it and tell.
> If people forget about it, remind them of it and keep telling.
> Do not talk about anything else.[41]

Invented and bandaged wounds articulate psychophysical pain. This impulse to narrate suffering, to describe the unspeakable conditions of interior life, is central to finding a voice through and by which to repossess and recover a sense of the concreteness of personal experience. More urgent is the need to communicate the auto-constructed reality *to someone else*—to materialize it. Western culture needs subjects to bear witness to the contents of survival and the historical bodies upon which the text of destruction has been inscribed. The body in destruction art bears such witness and thereby offers a paradigm for a "resisting body," that private, complex, signifying system of the self, a person who acts on behalf of both the individual and the social body.

IV

Destruction art is this witness. When the content of human experience is conveyed through the potentially subversive presence of human sentience, the body becomes the vehicle for the realization of the essential intersubjectivity upon which survival depends. The body is the signifying vortex of the contingent re-

lationship between nature (the body) and culture (social constructions). Performance art is the medium that conveys human sentience in the visual arts most directly. Destruction art is the kind of performance art where conditions of human emergency are most vividly displayed.

Because of the trust destruction art keeps with the preservation and survival of the body, it suggests antecedents in the visual arts outside of those conventionally ascribed to performance art. Art historical lineage traditionally traces performance from Futurism to Russian experimental art, Dada, Surrealism, and into action painting. But such a survey only links the incidence of live actions in one movement to the presentational events in another, differentiating merely between formal styles and historical periods. But because destruction art originates neither in a movement nor a style, its heritage includes aesthetic traditions from which it draws its survivalist codes. I want to suggest that the sources for destruction art include not only the performative practices of the modernist avant-garde but the humanist concerns traditionally linked to figuration. Especially since the 1950s, performance art has played a key role in recuperating the body as a medium from the various orthodoxies of nineteenth-century academic figuration and twentieth-century social realism. In this way, performance art has reconstituted and affirmed the human body as a significant form and subject matter. Not only has it deepened the disparate and undeveloped issues of embodiment present in its antecedent modernist moments, but also its unprecedented historical achievement is its transformation of figurative representation into embodied presentation.

Oskar Schlemmer is central to this history. Significantly, while serving on the battlefield in 1918, Schlemmer wrote, "The new artistic medium is a much more direct one: the human body."[42] Four years later, he designed the Bauhaus logo, situating a schematized head at the signifying center of modernism. He continued to explore the human body when he introduced his course titled "Man" (in the generic sense of human) at the Dessau Bauhaus. Schlemmer's figurative murals, paintings, reliefs, and sculpture together form a theoretical project continuous with the introduction of the body onto the Bauhaus stage. He set forth his theory in such texts as "Man and Art Figure" (1925), which proposed the expansion of visual knowledge beyond the inherited conventions of painting and sculpture into human action.[43] Schlemmer identified the fundamental nature of humanity in the "immediacy" and "independence" of "body, voice, gestures, and movements."[44] He considered sensory perception appropriate material for art: "psychical impulses," "the sensate, psycho-sexual mechanical" dimensions of body, or the "dematerialized aspects of human reality" and the "laws" of the human organism that "reside in the invisible workings of his inner self . . . the heartbeat, circulation, respiration, the activities of the brain and nervous system."[45] Decades before Hans Namuth's photographs of Jackson Pollock's painting process prompted Harold Rosenberg to describe action painting as an existential arena, Schlemmer wrote: "We shall observe the appearance of the human figure as an event. . . . With a certainty that is automatic, each gesture and each movement is drawn into the sphere of significance."[46]

War propelled Schlemmer to seek a radical aesthetic alternative capable of recovering not only an ethical standard of art but a form and representation powerful enough to confront social and political conditions that promised incomprehensible human suffering. Equally stunned by the atrocities of war, Yves Klein came to a similar conclusion. He observed after World War II that the body, whether in material presence or imprinted appearance, remained the core of human measure: "Hiroshima, the shadows of Hiroshima; in the desert of the atomic catastrophe they constituted evidence, terrible evidence beyond any doubt, but still evidence of hope for the permanence (though immaterial) of the flesh."[47] Klein's longing for affirmation of the permanence of human presence is mirrored in Michelangelo Pistoletto's profound anxiety about the figure in his paintings on Mylar that reflect the viewer while simultaneously representing his own body. Of these works, Pistoletto wrote in 1962:

> Born in 1933, I live in the heart of this century, in this gigantic century. . . . At ten years of age I find myself in the middle of the "World War," the last "Great War," terribly great, great as terror. The mountains are mountains of death, the factories are factories of death, the chimney's smoke bodies. . . . My problem is therefore great. What is God: Great problem. What is Art: An equally great problem. . . . Fontana's holes, Burri's sacks. Burri made his sacks in the concentration camp . . . Bravo Burri. My problem is so great that I look at myself in the mirror and search within myself, in my image, for the answer, the solution, in my own image. And I work on the mirror.[48]

Pistoletto's mute reflective figures testify to the environment of the human condition and recall kinetic landscapes such as Jean Tinguely's *Study for the End of the World, No. 2* (1962), constructed on the desert outside of Las Vegas, the militarized testing grounds for the atomic bomb. During this same period, Yoko Ono wrote her score for the performance of *Blood Piece* (1961): "Blood Piece: Use your blood to paint. Keep painting until you faint (A). Keep painting until you die (B)."[49]

For too long, artists, critics, and historians alike have been embarrassed by their inadequacy when confronted with questions of human survival. There are, fortunately, exceptions to the rule. This is director and theorist Herbert Blau's emotional statement in *The Impossible Theater* (1964):

> I saw the terrors of the present through the despair of the ages. I remember trying to write a poem about the cobalt bomb, which invariably turned facetious the more I saw it as the apocalyptic extension of Original Sin, which meant nothing to me as dogma but everything as metaphor. It wasn't that I was intellectually wrong, only the enormity of it all was such that when you did think about it you could only laugh or rage, or pick your liver in silence."[50]

While Blau openly acknowledges here his existential anguish and his sense of futility, his confession departs from the "manly" stoicism and brooding remove

demanded of artists of his generation and perpetuated by critics of following generations.

For example, Serge Guilbaut devotes an entire chapter in *How New York Stole the Idea of Modern Art* to the creation of an American avant-garde, in which he defends the "abstract idiom" against the "bourgeoisified, clinical, and detached account of atomic horror" by such writers as John Hersey.[51] It is exceedingly difficult to account for Guilbaut's views, particularly his evaluation of Hersey's *Hiroshima*, 1946, as "bourgeoisified" and "clinical." Here is Hersey:

> Mr. Tanimoto found about twenty men and women on the sand spit. He drove the boat onto the bank and urged them to get aboard. They did not move and he realized that they were too weak to lift themselves. He reached down and took a woman by the hands, but her skin slipped off in huge, glove-like pieces. He was so sickened by this that he had to sit down for a moment. Then he got out into the water and, though a small man, lifted several of the men and women, who were naked, into his boat. Their backs and breasts were clammy, and he remembered uneasily what the great burns he had seen during the day had been like: yellow at first, then red and swollen, with the skin sloughed off, and finally, in the evening, suppurated and smelly. . . . He lifted the slimy living bodies out and carried them up the slope away from the tide. He had to keep consciously repeating to himself, "These are human beings."[52]

Guilbaut also quotes critic Dwight Macdonald, who rejected such work for its "naturalism [that] is no longer adequate, either esthetically or morally, to cope with the modern horrors"; but ironically, he cites Macdonald's 1946 article "The Root Is Man," a text that, at least in title alone, establishes the human figure at the center of all concerns.[53] Guilbaut also describes Barnett Newman's aesthetic position in terms that reveal the antipathy that artists of the New York School had for direct experience and for confrontation with the horror and fear of their own historical period, an antipathy that mainstream criticism perpetrates today—whether in terms of Greenbergian formalism or of Marxist orthodoxy such as Guilbaut's own: "As Dwight Macdonald had done in writing about the bomb, Newman here emphasized that the horror of modern conditions could not be represented or described. To do so was unworthy of the artist; it was to descend to the level of *Life* or *The New Yorker*, to wallow in the filth of everyday life. To depict the horror, to describe it, was tantamount to accepting it."[54]

But some artists were able to break through the dissociative behavior of both artists and critics, to release the numbing I described in the beginning of this paper that characterizes the emotions of the survivor, and, yes, to "wallow in the filth of everyday life" in which the construction of a genocidal mentality was and remains every person's responsibility. Such artists rejected the censorious superiority and conventions of art world dogma in order to press forward their humanist concerns, however unsavory, unsophisticated, unguarded, and unarmed. No wonder most of them are marginalized, ignored, and left out of art history.[55] These artists communicated their sense of urgency through the body.

I want to propose that the artists who shifted from figuration to the medium of the body itself not only appended the *re*presentational model of the visual arts to a presentational form, they also contributed to the revitalization of representational figuration that took place in the late 1970s and 1980s.[56]

While such shifts are enormous in formal terms alone, what interests me far more are the ways in which humanist questions were reconstituted. Performance art—and, more particularly, destruction art—repositioned the humanist content of art in the wider epistemological transformations taking place throughout world culture. Such a reconstitution of the humanist project reflects the shift from the transcendent subjectivity of holistic humanism to a polysemic humanism characterized by independent subject positions, the constituent elements of which reflect divergent social and political spheres. In this regard, I concur with Ernesto Laclau and Chantal Mouffe in their essay "Post-Marxism without Apologies": "We have rejected the idea that humanist values have the metaphysical status of an essence and that they are, therefore, prior to any concrete history and society. However, this is not to deny their validity; it only means that their validity is constructed by means of particular discursive and argumentative practices."[57] Artists concerned with destruction have focused this discourse most clearly. For their work implicitly insists that the human figure, above all others, is the privileged signifier of the social, material, and historical conditions of the body. They summon the actual body as the ultimate means by which to quicken and intensify the dialogue on survival on which all issues of humanism turn, if we are to reconstruct this concept as a value, as I believe we must.

V

Western society and its most compelling aesthetic productions continue to perpetuate the epistemological ethos of destruction. But art that once reflected, mirrored, and passively represented the abstract conventions and patterns of knowledge now actively presents the literal embodiment of psychic wounds, urban bedlam, and militarized consciousness at the crisis core of terminal culture. But this epistemology also has healing roots, traditions that are intertwined in the very technology, languages, and practices of destruction.

Foucault recovered the Greek term *epimeleia heautou*, which stood for the psychological and intellectual condition of being interested in taking care of one's self, of work on the self.[58] The term equally described the responsibilities of power. *Epimeleia heautou* implied attention, knowledge, technique, a work of meditation that required understanding the necessities of the world, not imposed upon the individual by civil law or religious obligation, but rather as a choice about existence made by the individual who decided whether or not to care for the self, and thereby, to care for the world. Foucault pointed out that *epimeleia heautou* described a condition in which individuals "acted so as to give to their lives certain values [for] it was a question of making one's life into an object for a sort of knowledge, for a *techné*—for an art."[59]

Destruction art communicates the visual knowledge that may recuperate the materiality of life from the violent, discontinuous destructions that imperil survival. The body may be a tool in the *techné* of survival, and may function as a transit between agency and process, language, experience, and their objects to close the lesion between *techné* and *logia* (word, speech, or knowledge) that has inhered in the modern concept of technology.

I have proposed often that the primary communicating codes of the visual arts were transformed in the presentation of the body. The unprecedented achievement of the body as an active agent in art has been to visualize the perpetually shifting but mutually identifiable relations of power and need within the exchange of subject/object relations. When the body becomes the material support, subject, and content of art, it holds the possibility of shifting the determined and fixed relations demanded by the prior objective status of art into the interplay of subjectivities established and transmitted in body gestures, systems, and relations. The private body is used as formal material, subject matter, and content into which the experiences and institutions of the body politic are collapsed. In these terms, *the body holds the possibility for becoming both an aesthetic and a social sign that also commutes political power*. Lifton believes that the task of the artist is "to reveal the exquisite details of the experience of desymbolization" and "the breakdown of viable relationships with symbols and symbolic forms [that] is an impairment in the 'psychic action' of the 'formative process' . . . associated with severe manifestations of psychic numbing."[60] In destruction art, the body conveys the interdependent, interconnected, and contingent state of the individual and the collective in survival. That embodiment holds the potential to reconnect experience to the objects of that experience, and thereby to intervene in the destructive practices, institutions, and technologies that threaten extinction.

When faced with extinction, the artist must, if she or he takes responsibility for his or her trust, put art in the service of survival. This does not imply that all art must assume the task of destruction art, but it does mean that art has a particular social function that requires an ethical position on the question of survival, no matter what formal resolution that work finally assumes. I believe destruction art recovers the social force of art from instrumental reason and the economies of late capitalism, for it constantly reinscribes the profound significance of the survival of the body in the oppositions it deconstructs. Destruction art is a warning system, an aesthetic response to human emergency that occurs in the lapse between theory and practice in terminal culture; it presents the pain of bodies, the anxiety of minds, the epistemology of technology, the specious claims of ideology, the absence of ecological responsibility, the loss of human integrity and compassion, and the violence that structures both gender and sexual relations. Just as destruction art is the image of resistance in the form of an event, it is also an important means to survival that must be continuously explored.

SURVIVAL ETHOS AND DESTRUCTION ART

1. This essay first appeared in *Discourse: Journal for Theoretical Studies in Media and Culture* 14, no. 2 (Spring 1992), 74–102; excerpts appeared in *Out of Control* (Linz: Ars Electronica, 1991), 29–50, and in Tracy Warr, ed., *The Artists' Body* (London: Phaidon Press, 2000), 227–29.

2. Robert Jay Lifton and Eric Markusen, *The Genocidal Mentality: Nazi Holocaust and Nuclear Threat* (New York: Basic Books, 1990), 253.

3. Ibid., 3.

4. Ibid., 193.

5. Ibid.

6. Robert Jay Lifton, *The Future of Immortality and Other Essays for a Nuclear Age* (New York: Basic, 1987), 238.

7. Gottfried Hattinger in *Out of Control*, 2.

8. See Hans Moravec's *Mind Children: The Future of Robot and Human Intelligence*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1988.

9. Günter Brus, *Bild-Dichtungen* (London: Whitechapel Art Gallery, 1980), 61.

10. Lifton, *The Future of Immortality and Other Essays for a Nuclear Age*, 235.

11. Ibid., 31.

12. Ibid., 236–40.

13. Ibid., 245.

14. Jean-François Lyotard, *Heidegger and "the jews"*, trans. Andreas Michel and Mark S. Roberts (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990), 3.

15. Ibid., 43.

16. Ibid., 3.

17. Friedrich Nietzsche, "Preface (November 1887–March 1888)" to *The Will to Power*, trans. Walter Kaufmann (New York: Vintage, 1967), 3.

18. See Metzger's *Auto-Destructive Art Metzger at AA*. The text contains all of Metzger's manifestos.

19. Paul Virilio and Sylvére Lotringer, *Pure War* (New York: Semiotext(e), 1983), 137.

20. Ibid., 21.

21. Gustav Metzger "Manifesto Auto-Destructive Art," March 10, 1961.

22. Carol Cohn, "Sex and Death in the Rational World of Defense Intellectuals," *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 12, no. 4 (1987), 688–89.

23. Lifton, *The Future of Immortality and Other Essays for a Nuclear Age*, 240.

24. See Jacques Derrida, *De la grammatologie* (Paris: Minuit, 1967).

25. Jonathan Culler, *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1982), 156.

26. Berke went to Kingsley Hall in 1965. There he worked with Mary Barnes, a nurse in her forties who had been diagnosed as a severe schizophrenic, and whom Laing and Berke brought through what they described as an "emotional death and rebirth experience" as a radical means to heal her. Once at Kingsley Hall, she was encouraged to "regress," to re-experience the trauma of birth as a means through which to reconstruct her present life experience. Berke gave a talk at DIAS on the "unbecoming and self-destruction" of the individual. Excerpts from his talk were later published in Joseph Berke, "DIAS: Excerpts from Selected Papers Delivered at the 1966 Destruction in Art Symposium," *Studio International* 172, no. 884 (December 1966), 283. When I reached Berke by telephone in 1982, he denied participation in DIAS and refused to talk with me; in recent years (the 2000s) he now acknowledges his part in DIAS. On Berke, see "'Anti-Psychiatry': An Interview with Joseph Berke," in *The Radical Therapist* (Harmondsworth, UK: Penguin, 1974). See also Joseph Berke, *Butterfly Man: Madness, Degradation and Redemption* (London: Hutchinson, 1974), and Joseph Berke, ed., *Counter Culture* (London: Peter Owen, 1969). See also Mary Barnes and Joseph Berke, *Mary Barnes: Two Accounts of a Journey through Madness* (New York: Harcourt, 1971).

27. During DIAS a number of discussions took place about staging further DIAS events in New York City and in Tokyo. When Ortiz returned to New York, he began to organize DIAS/USA with the assistance of artist Jon Hendricks. Ortiz and Hendricks eventually canceled the event after the murder of Martin Luther King. But a "DIAS Preview" took place in 1968 featuring works by Hermann Nitsch, Charlotte Moorman, Bici Hendricks, Ortiz, and others. Ortiz was an advisor for the exhibition *Destruction Art*, organized by Elaine Varian at Finch College Museum in New York, 1968. Hendricks and Ortiz also collaborated in "12 Evenings of Manipulations" at the Judson Church, New York, 1967, an event in which destructive processes were included in many actions. Nam June Paik performed *Cutting My Arm*, an action in which Paik cut long X-shaped or cross-shaped marks into his arms with a razor blade. See photographs in John G. Hanhardt, *Nam June Paik* (New York: Whitney Museum of American Art), 40. Carolee Schneemann also took part in "12 Evenings of Manipulations," staging Allan Kaprow's *Push Pull for Hans Hofmann*. As Schneemann was connected to all these events, so too was Jon Hendricks. Together Hendricks, Jean Toche, Poppy Johnson, and Ortiz also formed a brief alliance that led to the formation of GAAG, the Guerrilla Art Action Group. Toche had participated in DIAS; the formation of GAAG owes as much a debt to DIAS and Ortiz as it was a reaction to the destruction actions staged by Ortiz in New York from 1967 on. See *GAAG: The Guerrilla Art Action Group 1969–1976, a Selection* (New York: Printed Matter, 1978).

28. Based on notes taken by the journalist Sheldon Williams during the DIAS trial, I reconstructed the trial in my dissertation. The official transcripts of this trial have all been destroyed. See also David Cooper, *To Free a Generation: The Dialectics of Liberation* (New York: Collier, 1969).

29. Michel Foucault, "The Discourse on Language," in Foucault's *The Archaeology of Knowledge and the Discourse on Language* (New York: Harper, 1972), 219.

30. Kristine Stiles, *Rafael Montañez Ortiz: Years of the Warrior 1960–Years of the Psyche, 1988*. (New York: El Museo de Barrio, 1988), 52. This catalogue also contains my annotated bibliography.

31. In the original publication of this essay, I wrote: "Vostell, also a Jew, spent his youth in nomadic terror fleeing the Gestapo." Subsequent dissertation research on Vostell by both Benjamin Lima and Erin Hanas has shown that Vostell may have had distant Jewish relations on his mother's side; that while the family moved to the former Czechoslovakia, it is impossible to say that they lived a nomadic life "fleeing the Gestapo," as I had written. My original sentence reflects the stories Vostell told me about his youth, stories that other scholars have now corrected. See Benjamin Lima's dissertation *Wolf Vostell's Decollage and the Forms of Destruction* (Yale University, 2009); and Erin Hanas's dissertation *Re-Routing History: Wolf Vostell's* Fluxus Zug, *1969–1981* (2012, Duke University).

32. There are many performances by men that also concentrate on such self-reconstructions. Some of those I particularly value include Ortiz's *Self-Destruction* (1966); Brus's *Zerreißprobe* (1970); early works of Vito Acconci, Chris Burden, and Stuart Brisley; and Sherman Fleming's *Something Akin to Living* (1980).

33. R. D. Laing, "Preface to the Pelican Edition," in *The Divided Self: An Existential Study in Sanity and Madness* (Baltimore: Penguin, 1970), 12.

34. Karen Finley, "I Was not Expected to Be Talented," in Finley's *Shock Treatment* (San Francisco: City Lights, 1990), 108–9.

35. Yoko Ono, "Statement," *Village Voice* 7 (October 1971): 20.

36. Valie Export, *Valie Export: Austria Biennale di Venezia 1980* (Vienna: Galerie in der Staatsoper and the Austrian Federal Ministry of Education and Art, 1980), 14. This text accompanies Export's *Eros/ion*, a body-material interaction performed at the Electric Cinema, Amsterdam, 1971.

37. When I published this article in the spring of 1992, I could not have known that Hershman would continue *The Electric Diary* until 1994. See also Lynn Hershman, "The Electronic Diary: An Ongoing Diary," in *Whitewalls* 25 (Spring 1990): 71–79.

38. Elaine Scarry, *The Body in Pain: The Making and the Unmaking of the World* (Oxford, UK: Oxford University Press, 1985), 162.

39. Ibid., 4.

40. Ibid., 6.

41. Yoko Ono, *Grapefruit*, 2nd Edition (New York: Simon and Schuster, 1970), unpaginated.

42. Tut Schlemmer, ed., *The Letters and Diaries of Oskar Schlemmer*, trans. Krishna Winston (Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1972), 50.

43. Ibid., 17.

44. Oskar Schlemmer, "Man and Art Figure," in Walter Groupius, ed., *Theater of Bauhaus*, trans. Arthur S. Wesinger (Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1961), 22.

45. Schlemmer sets forth these terms in "Man in the Sphere of Ideas" (1928), his drawing reproduced in the exhibition catalogue *Oskar Schlemmer, Man and the Sphere of Ideas* (Baltimore: Baltimore Museum of Art, 1986). Marcel Duchamp is another artist whose work fundamentally translates painting and sculpture into corporeal discourse. Both

Schlemmer and Duchamp identified the human body as the site of visual knowledge. Duchamp's preoccupation with the body is legendary, beginning with his figurative paintings and ending in *Étant donnés: 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage)* (1946–66).

46. Oskar Schlemmer, "Theater," in Walter Gropius, ed., *The Theater of the Bauhaus*, 92.

47. Yves Klein, "Truth Becomes Reality," in *Yves Klein* (Houston: Institute for the Arts, Rice University, 1982), 230.

48. Caroline Tisdall, " 'Materia': The Context of *Arte Povera,"* in Emily Brau, ed., *Italian Art in the Twentieth Century: Painting and Sculpture 1900–1988* (Munich: Prestel, 1989), 366.

49. Anthony Cox, "Instructive Auto-Destruction," *Art and Artists* 1, no. 5 (1966): 17.

50. Herbert Blau, *The Impossible Theater: A Manifesto* (New York: Macmillian, 1964), 126.

51. Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*, trans. Arthur Goldhammer (Chicago: University of Chicago Press, 1983), 108.

52. John Hersey, *Hiroshima* (New York: Bantam, 1968), 59.

53. Guilbaut, 108.

54. Ibid., 113.

55. When I began research and writing on these artists in the late 1970s, they were relatively unknown and marginalized. Today this is no longer the case.

56. This view countered Benjamin H. D. Buchloh's comments in "Figures of Authority, Ciphers of Regression: Notes on the Return of Representation in European Painting," in Benjamin H. D. Buchloh, Serge Guilbaut, and David Solkin, eds., *Modernism and Modernity: The Vancouver Conference Papers* (Halifax, Nova Scotia: Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1983), 81–115. Buchloh charged that neoexpressionism of the late 1970s and early 1980s represented a return to figuration similar to that which occurred with the modernist avant-garde after 1915. Buchloh further argued that "the masters of modernism . . . were in fact the servants of an audience craving for the restoration of the visual codes of recognizability for the reinstatement of figuration" (81). For a perceptive critique of Buchloh's article, see Andy Patton, "Buchloh's History," in *C [Toronto]* 5 (Spring 1985): 29–33.

57. Ernesto Laclau and Chantal Mouffe, *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*, trans. Winston Moore and Paul Cammack (London: Thetford, 1985), 43.

58. Michel Foucault, *The Care of the Self. Volume 3: The History of Sexuality*, tTrans. Robert Hurley (New York: Pantheon, 1986), 50, 60–66.

59. Herbert L. Dreyfus and Paul Rabinow, *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics* (Chicago: University of Chicago Press, 1983), 243–45.

60. Lifton, *The Future of Immortality and Other Essays for a Nuclear Age*, 245.

VÝSTAVY BAR NOD

Lucie Rosická
Viktor Šlegl

Anotace ročního výstavního programu

Nadcházející série výstavního bloku v prostoru „VIDEO NOD“ sestává z prezentace vybraných studentů a studentek ateliéru Malba 4, který na Akademii výtvarných umění v Praze společně vedou Petr Dub a Marek Meduna. Dosavadní ateliérové prezentace spojuje snaha o odklon od nezbytné, a přesto nebezpečné objektivizace, jakož i snaha nasvícení různých témat či uměleckých forem. Cyklus výstav představuje výrazné studující a kontinuálně navazuje na dosavadní ateliérové prezentace stavějící především na principu objevování společně sdíleného, testování experimentálních výstavních formátů a učení se z vzájemné odlišnosti.

Petr Dub

Několik postřehů a výpisků k výstavě Lucie Rosické *Pohled Sirény*

Výstava se obtáčí okolo pojmu pohled.

Na výstavu jistě lze pohlížet jako na celek, který je více než pouhý souhrn svých částí. Ale zároveň je také výčtem děl, která byla v danou chvíli dostupná a která ve vzájemné konstelaci a na pozadí v zásadě nevýstavního prostoru kavárny vytvářela jistý potenciál. Onen celek je však vždy imaginární. I nejchatrněji koncipované sumy děl v hlavách některých vytvářejí ducha povznášející celky.

Lucie Rosická nepracuje projekt od projektu ve stylu vulgární postmoderny, ke které tak často vede poněkud klaustrofobický český umělecký provoz. Svá témata rozvíjí organicky, vytváří variace, dosahuje dílčích posunů. Snaží se být v souladu se svou životní praxí, názory a emocionálním naladěním.

Jean Baudrillard píše s espritem francouzské pompéznosti, že žijeme v éře svádění. Ve své knize *O svádění* vidí svádění ve všem. A z části má samozřejmě pravdu. Svádění dává do souvislosti s určitými aspekty podvodu. Svůdce, svůdnice inscenuje událost, uspořádává to, jak se jeví, odděluje viditelné od skrytého. Pracuje s dynamikou hranice mezi lícem a rubem, mezi defektem a dokonalostí, mezi chlupy a perfektně hladkou pokožkou. Žena, která přitakává sexu a která může být dokonce sama svůdnicí, podkopává základy kultury, doplňuje sám stařešina Jean-Jacques Rousseau.

Lenka Králová v podcastu Čestmíra Strakatého vidí problémy trans-lidí v sexualizaci a přílišném důrazu na tělesnost. Internetová pornografie je v podloží vztahů mnoha nejen mladých a nejen trans-lidí. Ovlivňuje vzájemné chování, intimní chvíle i kanalizuje chtíč a zčásti též touhu samu. Takzvaná konsenzuální pornografie je tak spíše fíkovým listem pro zástupy jeho konzumentů. Odhalování se v době sociálních sítí odehrává souběžně s ukrýváním se za masky avatarů či za pomyslné mříže „safe space“.

Pojem „male gaze“ poprvé použil anglický umělecký kritik John Berger v sérii filmů pro BBC pod názvem *Způsoby vidění*. Koncept dále použil později ve své knize, která analyzovala zacházení se ženami jako objekty v reklamách a v evropském malířství. Koncept se brzy stal populární mezi feministkami, kdy například filmová kritička Laura Mulvey použila koncept ke kritice tradičního mediálního vyobrazení ženské postavy v kinematografii a ukotvila tuto frázi jako jeden ze způsobů, jímž muži ustanovují a chrání své panství zde na Zemi. Samozřejmě mnohé a mnozí velmi hlasitě oponovali této zjednodušující teorii „male gaze“. Představa, že muž, který se na krásnou (sic) ženu dívá, ji proměňuje v pouhou hmotu, v „maso“ – byl prý naprostý nesmysl od začátku.

Švýcarský biolog a myslitel Adolf Portmann artikuloval ve svém díle tezi, že design povrchu (zvířat/lidí) nelze jednoduše vysvětlit jeho adaptivní hodnotou. Jeho účelem. Reprezentační hodnoty jsou vlastní každému organismu. To podstatné se odehrává na povrchu. Hannah Arendtová Portmannovu kritiku myšlenky, že člověk nemusí nutně vystopovat povrch živé bytosti zpět k něčemu jinému, hlubšímu, ale může vycházet z hodnoty povrchu, shledala mimořádně plodnou. Zastávala názor, že tuto kritiku lze vztáhnout nejen na umělecký konceptualismus.

A na závěr ještě trocha neblahého esencialismu. Není správné říkat, že ženy jsou z Marsu a že vztah mužů k úklidu je preventivní – uklízejí, aby nemuseli uklízet. Nebo že ženy šijí a věnují se domácím pracím za zvuku tiché domácnosti, zatímco muži šíří pomocí airbrushe své nejapné myšlenky a své násilnické geny. Neplatí to tak, ani naopak. Ne zcela. Přesto zjednodušujeme, protože celkový úhrn všeho lidstva, všech žen, mužů, dětí budí tíseň a pouhá představa šíře celku zvedá naše pozorovatelské stanoviště do výšek, z nichž nelze nemít závrať. Roger Scruton by jistě dodal, že v předsudku je většinou cosi moudrého, nenápadné dědictví praktické zkušenosti našich předků, a že obávat se je nutné především abstrakcí. Nezodpovědných, nebo příliš důsledných map.

Marek Meduna

Viktor F. J. Šlegl
Kvítí kvietismu vstávající

Odhlédne-li se od formálních a obsahových charakteristik, je pro tvorbu Viktora Šlegla určující do jisté míry solitérní místo na mapách současného umění a současně povážlivá inklinace ke komunitnímu prostředí, ve smyslu étosu undergroundového rapu, výkonů českého undergroundu či třeba kruhů okolo Staré říše Josefa Floriana. To činí jeho tvorbu odlišnou od většiny vrstevníků. Současně podobné komunity často směřovaly k odstínění hluku a banality světa, s čímž často souvisela dílčí ztráta sebereflexe a lehkonohé flexibility. Autenticita a vážnost podobných postojů často hraničily s pýchou a moralizováním. Viktor do své tvorby nasál nejen postoje, ale i příslušné estetické postupy. Věřím, že Viktorova tvorba si bude i nadále brát z jemu vlastních uměleckých rodokmenů to dobré a vystříhá oněch neblahých patologií, které jsou spjaty s podobnými druhy bratrstev, skupin a crews.

Marek Meduna

– ad vitam rostem
krkem – stonkem
stonáme – o osten prosme:
„Chci muku, která přímo tne,
bol břitký, jenž se vydařil,
je nad ***sou***žení dří***mot***né.“ (Valéry)
Předpona *sou* a kořen *mot* míří stejným směrem.
Indoevropský kořen *tek* značí plést, stavět, tesat.
Slovo text pochází právě z tohoto, původním významem: tkanina. Osnova, útek. Malba se toho tělesně i duchovně dotýká: plátna. Plátno napnuté na laťce. Zření obrazu: přejití řeky (Lao-C, Hérakleitos) přes lávku. Pádu se nebojíme, neb voda jest symbol vědomí a svatý Pavel dí: „Strach zabraňuje dokonalého procítění lásky.“ Pád, pád, ale vstáváme…
Svět jako Vědomí a Nic. (Ladislav Klíma)
Svět je spíš souvětí nežli slovo.
Svět je souhrnem faktů, nikoliv jednotlivin. (Wittgenstein)
Svět je souhrn všeho, co existuje. (Ladislav Klíma)
Svět je sítí událostí. (Carlo Rovelli)
Svět je má vůle. (Schopenhauer)
Svět je jen ludibristní hříčka. (Ladislav Klíma)
„Duch v estetickém významu znamená oživující princip v mysli. To ale čím tento princip duši oživuje, látka, kterou k tomu používá, je to, co uvádí duševní síly účelně do pohybu, tj. do takové hry, která se udržuje sama sebou a zvětšuje k tomu i síly.“ (Kant)
Plótínos by se radoval, kdyby četl Kanta…

K čemu mundum je? Tremendum…
Mysterium tremendum je podle Rudolfa Otta jádrem každé náboženské zkušenosti.
Osnova, útek… Ale dle Davida Hřivňáka je pro obraz typická záležitost trojky. „Přec umění je svatá věc.“ (Bloy) Od osnování útěk k nadosnování. Niť nás pojí… Jest jedna a konce má dva. Jehla určuje, čím šije. Jehla odkazuje do Jména Jehova… Či Jezu-Krista… (Čti: je už čistá.)
Ale je tu ruka, která šije. (Či to činí jen šíje má: Descartova šišinka mozková v úskalí solipsismu… / újmu máme za jistou, zajištěnou,/ ale kdo ji odjistí…/ Můj stín/ mé snění, které mění chtění do odevzdání/ díku-dání.)

A lze ztrátu vůbec darovat?

V návratu,
ve vrutu.
Hloubka je nová inspirace. (Delaunay)
Duch Dech Spero Spiro
Umění roste z toho, co člověk žije. (Miloslav Moucha)
„Sine me,“ rádo by řeklo, nežli nám víno do jazyka vteklo. Indoevropský kořen tek značí plést, stavět, tesat. Z mateřského prsu sát. Augustin: „Mateřské mléko nepochází od matky.“ Vteklo: vztek anebo stesk. Marina Cvětajevová: „Síla básníka, totiž síla stesku.“ Ale my nedožili dnů… K životu teprve rostem. Dnů vůkol nás. Svět. Den, day: anglické slovo time má indoevropský kořen di nebo dai, což znamená dělit. „Nikoli pokoj, ale rozdělení.“

Soumotání… Přicházejí ženy pro princip mužský: soužení se svými proprietami. Jakož i led jest zde *díky* tání.

Viktor F. J. Šlegl

HAF HAF HAF

KONEC ZPRÁV