

Boris Groys (*1947 v Berlíně) je filosof a teoretik umění žijící v Kolině nad Rýnem. Přednáší estetiku, filosofii a teorii médií na Staatlichen Hochschule für Gestaltung Karlsruhe. Emigroval z SSSR do Německa v roce 1981. Rozsáhlý výčet jeho publikací zahrnuje knihy o oficiální kultuře stalinismu (*Gesamkunstwerk Stalin*, München – Wien 1988), o ruském umění druhé poloviny dvacátého století (*Zeitgenössische Kunst aus Moskau. Von der Neo-Avantgarde zum Post-Stalinismus*, München 1991), jakož i studie o médiích (*Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien*, München 2000) a o aktuálních uměleckých strategiích (*Die Kunst der Installation*, spol. s Iljou Kabakovem, München 1996; *Topologie der Kunst*, München – Wien 2003).

Z německého originálu Kunst im Zeitalter der Biopolitik. Vom Kunstwerk zur Kunstdokumentation, in: Heike Ander – Nadja Rottner (eds.), *Documenta 11, Platform 5: Ausstellung* (kat. výst.). Ostfildern-Ruit: Hatje Canz Verlag 2002, s. 107–113, přeložil Vladimír Malý.

V posledních desetiletích začíná být patrné, že se zájem systému umění stále více přesouvá od uměleckého díla k dokumentaci umění. Tento posun je pro celkový proces transformace, kterým dnes umění prochází, obzvlášť symptomatický, a zaslouží si proto bedlivou analýzu. Umělecké dílo bylo tradičně chápáno jako něco, co zhmotňuje umění a činí jej tak bezprostředně přítomným a názorným. Když jdeme na výstavu umění, obvykle dopředu předpokládáme, že to, co tam uvidíme, ať už to budou malby, sochy, kresby, fotografie, videa, readymades nebo instalace, *je* umění. Umělecká díla mohou ovšem tím či oním způsobem odkazovat k něčemu, co sama nejsou, například ke skutečným předmětům nebo k určitým politickým obsahům, nemožou však odkazovat k umění, protože *jsou* uměním. V současnosti se tato tradiční představa návštěvy výstavy či muzea čím dál víc ukazuje jako zavádějící. Kromě uměleckých děl jsme totiž dnes ve výstavních prostorách stále častěji konfrontováni také s dokumentací umění. Tato dokumentace přitom rovněž používá malbu, kresbu, fotografii, video, text nebo instalaci, tedy tytéž formy a média, jejichž prostřednictvím se obvykle reprezentuje umění, v případě umělecké dokumentace však tato média umění nerepresentují, ale pouze dokumentují. Dokumentace umění totiž ve své podstatě *není* uměním, pouze na umění *odkazuje*, a právě tím dává najevo, že umění zde již není bezprostředně přítomné a zjevné, nýbrž naopak nepřítomné a skryté.

Umělecká dokumentace ovšem dokumentuje umění a odkazuje k němu zcela různými způsoby. Může se zabývat performancemi, dočasnými instalacemi nebo happeningy, které jsou dokumentovány stejně jako divadelní představení. V takových případech lze říci, že se jedná o umělecké události, které byly přítomné a zjevné jen po určitou dobu, a později nám mohou

být prostřednictvím vystavené dokumentace pouze připomenuty. Otázka, nakolik je taková vzpomínka vůbec možná, ovšem zůstává otevřena. Od nástupu diskursů dekonstrukce totiž víme, že nárok na nějaké takové připomenutí minulé události je třeba považovat přinejmenším za problematický. Mezitím se však ve stále větším rozsahu vytváří a vystavuje také taková dokumentace umění, která si žádný nárok na znovuzpřítomnění minulých uměleckých událostí neklade. Dokumentuje složité a rozmanité umělecké intervence do každodenního života, zdlouhavé a komplikované procesy diskusí a analýz, vytváření neobvyklých životních situací, umělecký průzkum způsobů recepce umění v odlišných kulturách a prostředích, politicky motivované umělecké akce atd. Vzhledem k tomu, že všechny tyto druhy umělecké aktivity od počátku neslouží cíli vytvoření uměleckého díla, v němž by se mohlo manifestovat umění jako takové, nedají se vůbec reprezentovat jinak než pomocí umělecké dokumentace. Umění zde tedy nevystupuje ve formě objektu, není produktem ani důsledkem „tvůrčí“ aktivity. Uměním je spíše tato aktivita sama, umělecká praxe jako taková. V souladu s tím dokumentace umění neznamena ani znovuzpřítomnění minulé umělecké události, ani příslib nějakého budoucího uměleckého díla, ale jediný možný způsob, jak odkazovat na uměleckou aktivitu, která nemůže být zobrazena jinak než prostředky této dokumentace.

Dezinterpretovat a trivializovat dokumentaci umění jako „obyčejné“ umělecké dílo by znamenalo zneuznat její originalitu a specifický nárok, který spočívá právě v tom, že je výsledkem bez výsledku – tedy, že dokumentuje umění, místo aby jej reprezentovala. Pro ty, kdo nevytvářejí umění, ale uměleckou dokumentaci, je totiž umění totožné s životem, protože život je ve své podstatě čistou aktivitou, která nevede k žádnému konečnému výsledku. Prezentovat nějaký takový konečný výsledek, například v podobě uměleckého díla, by znamenalo chápat život jako čistě funkční proces, jehož vlastní trvání je vznikem konečného produktu popřeno a smazáno – což se rovná smrti. Ne náhodou jsou muzea a výstavní haly tradičně přirovnávány ke hřbitovům: když předvádějí umění jako konečný výsledek života, smazávají tím jednou provždy tento život sám. Umělecká dokumentace je naproti tomu znakem snahy použít umělecké prostředky v prostoru umění tak, aby v něm odkazovaly

na život, aniž by jej chtěly přímo reprezentovat, na život jako takový, na čistou aktivitu, na holou praxi, na umělecký život, chcete-li. Umění se zde stává životaformou a umělecké dílo ne-uměním, pouhou dokumentací této životaformy. Můžeme také říci: umění se zde stává biopolitickým, protože začíná uměleckými prostředky vytvářet a dokumentovat život sám jako čistou aktivitu. A vskutku, dokumentace umění jako umělecká forma se mohla zrodit pouze v podmínkách dnešního biopolitického věku, kdy se život sám stal předmětem technického a uměleckého přetváření. Jsme tedy opět konfrontováni s otázkou po vztahu umění a života, ovšem ve zcela nové konstelaci, která je dána tím, že dnešní umění se chce stát životem, místo aby jej pouze zobrazovalo nebo mu nabízelo umělecké produkty.

Umění bylo tradičně rozštěpeno na čisté, kontemplativní, vysoké „krásné“ umění a umění užité, řekněme design. Čisté, vysoké umění se nezabývá realitou, ale obrazy reality. Užité umění dává tvar samotným reálným věcem. V tomto ohledu se umění podobá vědě, která se rovněž rozpadá na teoretickou a aplikovanou. Rozdíl mezi vysokým uměním a teoretickou vědou však tkví ve skutečnosti, že věda vždy usilovala o to vytvářet co možná nejtransparentnější obrazy skutečnosti, aby na jejich základě bylo možné vyhodnotit samotnou skutečnost. Umění si ale zvolilo jinou cestu: tematizuje materiálnost, netransparentnost, autonomnost obrazů, jakož i související neschopnost obrazů adekvátně podat realitu. V souladu s tím umění činí předmětem své reflexe samotnou povahu obrazů, nechávajíc stranou otázku, nakolik jsou tyto obrazy schopny ukazovat skutečnost. (Proto umění v případech, kdy používá tytéž obrazy jako věda, činí tak nejčastěji s kritickou, dekonstruktivistickou intencí). Tyto obrazy, od „fantastických“ a „nerealistických“ přes surrealistické až po abstraktní, měly různými způsoby vysvětlovat trhlinu mezi uměním a realitou. Dokonce média jako fotografie a film, o nichž se běžně předpokládá, že věrně napodobují realitu, byly v uměleckém kontextu používány s cílem podvracet víru v jakoukoli možnost takového věrného zobrazení. „Čisté“ umění se tedy ustavilo na rovině znaků, signifikantů. To, k čemu tyto znaky odkazují – realita, význam, signifikát – bylo tradičně interpretováno naopak jako to, co patří k životu a je díky tomu vypuzeno ze sféry platnosti umění.

Ovšem ani o užitém umění není možné prohlásit, že je bezprostředně zasvěceno životu samému. Přestože různé druhy užitého umění jako architektura, urbanistické plánování, průmyslový design, reklama a móda se dalekosáhle podílejí na podobě našeho životního prostředí, stále zůstává na životě samém, aby se všemi těmito designérskými produkty naložil podle libosti. Život sám jako čistá aktivita, jako ryzí trvání, zůstává tedy tradičním druhům umění, které se dosud v té či oné formě orientují na produkt nebo výsledek, zásadně nepřístupný.

V našem věku biopolitiky se ovšem situace mění, protože hlavním předmětem politiky tohoto typu je život sám ve svém trvání. Biopolitika bývá často mylně zaměňována za vědecké a technické strategie genové manipulace, jejichž (aspoň potenciálním) cílem je přetvářet jednotlivá živá těla. V případě těchto strategií se ovšem stále ještě jedná o design – i když se tím míní design živé bytosti. Vlastní výkon technik biopolitiky však spočívá spíše ve formování životního trvání jako takového, v utváření života jako čisté aktivity odehrávající se v čase. Lidský život je dnes počínaje zplozením přes celoživotní lékařskou péči a regulování poměru mezi pracovní dobou a volným časem až po smrt, která probíhá pod lékařským dohledem nebo je dokonce lékaři zprostředkována, neustále uměle formován a optimalizován. Především v tomto smyslu mluví také řada autorů od Michela Foucaulta a Giorgia Agambena po Antonia Negriho a Michaëla Hardta o biopolitice jako o vlastním poli, kde se dnes manifestuje politická vůle a formující moc techniky. Jestliže se totiž život nechápe jako přirozená událost, jako úděl či jako hříčka Štěstěny, ale jako uměle vytvářený a formovaný čas, je tím automaticky zpolitizován, protože technická a umělecká rozhodnutí týkající se formování životního trvání jsou vždy zároveň rozhodnutími politickými. Nesmíme ovšem opomíjet skutečnost, že umění, které vzniká v těchto nových podmínkách biopolitiky, tedy v podmínkách uměle formovaného životního trvání, rovněž výslovně tematizuje své prostředky jakožto rysy artificieální povahy svého vlastního trvání. Avšak čas, trvání, a tudíž ani život sám, nelze ukázat bezprostředně, ale jen prostřednictvím dokumentace. Proto je hlavním médiem současné biopolitiky byrokratická a technická dokumentace, jež zahrnuje plány, nařízení, zprávy o provedených pokusech, statistické průzkumy a návrhy projektů. Není náhoda, že

rovněž umění, když chce vypovídat o sobě samém jako o životě; využívá médií dokumentace.

A vskutku: za podmínek moderní techniky již nemůžeme jednoznačně vizuálně odlišit živé od technicky nebo uměle upraveného. Ukazuje to příklad geneticky manipulovaných potravin, ale také početné, a dnes obzvlášť intensivně vedené diskuse o tom, podle jakých kritérií se dá určit, kdy život začíná a kdy končí. Jinak řečeno, o tom, jak rozlišit mezi technicky zprostředkovaným začátkem života, jako je například umělé oplodnění, a „přirozeným“ pokračováním onoho života, nebo mezi tímto pokračováním a rovněž technicky umožněným prodlužováním života po „přirozené“ smrti. Čím déle se tyto diskuse vedou, tím méně jsou jejich účastníci zajedno v tom, jak by přesně měla být určena hranice, která dělí život od smrti. Tato nerozlišitelnost mezi přirozeným a umělým je ústředním tématem většiny nových sci-fi filmů: pod vnější slupkou živé bytosti se totiž může ukrývat stroj, a opačně, pod slupkou stroje se může schovávat živá bytost – například mi-

1
Srov. Boris Groys, *Unter Verdacht: Eine Phänomenologie der Medien*. München: Carl Hauser Verlag 2000, s. 54.

mozemšťan.¹ Rozdíl mezi skutečně živým a jeho umělou náhražkou je zde pouze věcí představitosti, dohadů nebo podezření, které nelze pouhým pozorováním potvrdit ani vyvrátit. Jestliže však živé může být libovolně reprodukováno a nahrazeno, pak ztrácí své jedinečné, neopakovatelné vepsání v čase, své jedinečné, neopakovatelné životní trvání, které dělá živé živým. A právě v tomto bodě se dokumentace stává nepostradatelnou, když vytváří životnost živého: dokumentace vepisuje existenci toho či onoho předmětu do dějin, propůjčuje jeho existenci životní trvání a tak dává tomuto předmětu život jako takový, přičemž není podstatné, zda byl tento předmět „původně“ živý nebo umělý.

Rozdíl mezi živým a umělým je tedy čistě narativní. Nemůže být nahlížen, ale pouze vyprávěn, dokumentován: prostřednictvím vyprávění může být předmětu připsána jeho prehistorie, geneze, původ. Technická dokumentace nebývá konec konců nikdy postavena jako příběh, ale vždy jako systém pokynů k vytváření určitých předmětů za daných podmínek. Umělecká dokumentace, ať už reálná nebo fiktivní, je naopak především narativní, čímž evokuje neopakovatelnost životního času.

Dokumentace umění tudíž také může udělat živé, přirozené z umělého tím, že bude vyprávět dějiny jeho původu, jeho „*making of*“. Umělecká dokumentace je tedy uměním dělat živé z umělého, živou aktivitu z technické praxe: je biouměním, které je zároveň také biopolitikou. Tuto základní funkci umělecké dokumentace svého času působivým způsobem tematizoval Ridley Scott ve svém filmu *Blade Runner*. V tomto filmu jsou totiž uměle vyrobení lidé, takzvaní „replikanti“, při svém příchodu na svět opatřeni fotografickou dokumentací, která má prokazovat jejich „přirozený“ původ – fingované fotografie jejich rodiny, míst, kde dříve pobývali atd. Tato dokumentace i přesto, že je fiktivní, propůjčuje replikantům život, subjektivitu, která je činí nejen po vnější, ale i po „vnitřní“ stránce nerozlišitelnými od „skutečných“ lidí. Jelikož jsou prostřednictvím této dokumentace vepsáni do života, do dějin, mohou replikanti v tomto životě kontinuálně a zcela individuálním způsobem pokračovat. V důsledku toho se veškeré snahy hrdiny filmu najít „reálný“, objektivně podmíněný rozdíl mezi přirozeným a umělým nakonec ukazují jako marné, protože, jak jsme viděli, tento rozdíl je možné stanovit pouze prostřednictvím vyprávění.

To, že život je něco takového, co je sice možné zdokumentovat, nikoli však ukázat, není žádný nový objev. Známe totiž množství svědectví o posmrtném bloumání duše různými zásvětskými krajinami. Všechna tato svědectví, ať už platónská, křesťanská nebo buddhistická, mají nakonec též cíl: ukázat, že duše zůstává živá i po smrti viditelného těla. Mohli bychom dokonce tvrdit, že definice života není nic jiného, než právě toto: že život je možné zdokumentovat, ale nelze ukázat. V tomto duchu poukazuje i Agamben ve své knize *Homo Sacer* na to, že „holý život“ až dosud nikdy neměl žádnou politickou a kulturní reprezentaci. Agamben sám navrhuje, abychom za kulturní reprezentaci holého života považovali koncentrační tábor, jelikož vězni koncentračních táborů jsou zbaveni jakékoli politické reprezentace – je o nich možné říci jen to, že jsou živí.² Vězně koncentračních táborů je proto možné pouze usmrtit, ale nelze je odsoudit podle práva ani obětovat. Tuto polohu života, která je současně vně

2
Giorgio Agamben, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*. Giulio Einaudi Editore: Turin 1995; *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*. Přeložil Hubert Thüring, Suhrkamp Verlag: Frankfurt am Main 2002, s 175–186.

3

Stov. Jean-François Lyotard, *Rozepfe*. Přeložil Jiří Pechar, Praha: Filosofía 1998.

ovšem nutno poznamenat, že život v koncentračním táboře bývá obvykle považován za něco, co uniká našim měřítkům i naší představitosti. O životě v táboře je možné pouze podat zprávu, je možné jej zdokumentovat – nelze jej však názorně znovuzpřítomnit.³

zákona a zároveň v zákonu zakotvena, považuje Agamben za paradigmatickou pro život jako takový. K této definici života, ač mnohé mluví v její prospěch, je

Dokumentace jako umělecká forma

Jak již bylo řečeno, v případě dokumentace umění jako umělecké formy tím, co je dokumentováno, není „*making of*“ nějakého dokončeného uměleckého díla. Dokumentace je zde naopak jediným výsledkem umění chápaného jako životaforma, jako trvání, jako vytváření dějin. Dokumentace umění popisuje pole biopolitiky tím, že ukazuje, jak může být živé nahrazeno umělým, nebo jak se může umělé stát živým prostřednictvím odpovídajícího vyprávění. Na tomto místě chceme uvést a stručně popsat několik příkladů, které ilustrují příslušné strategie dokumentace.

4

Viz „*Kollektivnyje dejstvija*“. *Pojezdki za gorod, 1977–1998*. Moskva: Ad Marginem 1998. Stov. Hubert Klocker, „Gestus und Objekt. Befreiung als Kation. Eine europäische Komponente performativer Kunst“ in: Russel Ferguson (ed.), *Out of Actions. Zwischen Performace und Objekt, 1949–1979* (kat. výst.), The Museum of Contemporary Art, Los Angeles. – MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Wien. – Museu d'Art Contemporani de Barcelona. – Museum of Contemporary Art, Tokio, 1998/99, s. 167.

Na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let 20. století uskutečnila moskevská skupina Kolektivnyje dejstvija kolem umělce Andreje Monastyrského v okolí Moskvy řadu performancí, jimž byli přítomni pouze členové skupiny a pár pozvaných hostů. Širší veřejnost měla k těmto performancím přístup jen prostřednictvím dokumentace v podobě fotografií a textů.⁴ Texty přitom nepopisují ani tak samotné akce, jako spíše prožitky, myšlenky a emoce účastníků – proto mají jednoznačně narativní, literární charakter. Tyto zcela minimalistické performance se odehrávaly na bílém zasněženém poli, tedy na bílé ploše, která připomíná bílé pozadí suprematistických pláten Kazimira Maleviče, jež se staly symbolem ruské avantgardy. Tím však

toto bílé pozadí, které Malevič zavedl jako znak radikální „nepředmětnosti“ svého umění, zpretrhání jakékoli vazby s přírodou a s narativitou, získalo zcela odlišný význam. Ztotožnění suprematistického „umělého“ bílého pozadí s „přírodním“ ruským sněhem totiž přemístilo Malevičovo „nepředmětné“ umění zpátky do života, a sice prostřednictvím narativních textů, které bílé barvě v suprematismu připisují, či přesněji přisuzují odlišnou genealogii. Tím Malevičovy obrazy ztrácejí svůj charakter autonomních uměleckých děl a jsou reinterpretovány jako dokumentace určité životní zkušenosti, zkušenosti života v ruském sněhu. Tato reinterpretace ruské avantgardy je ještě bezprostřednější u jiného moskevského umělce téže doby, Francisca Infanteho, který ve své performanci *Posvjaščeniye* (*Věnování*) rozložil na sněhu jednu z Malevičových suprematistických kompozic, přičemž jako bílé pozadí opět využil sních. Malevičovu obrazu zde byla stejně jako replikantům ve filmu Ridleyho Scotta připsána fiktivní „životní“ genealogie, díky níž byl tento obraz přenesen ze sféry dějin umění do sféry života. Toto připsání životní genealogie a následná proměna uměleckého díla v dokumentaci života však otevírají pole, ve kterém je možné stejným způsobem objevovat a vymýšlet jakékoli možné další genealogie, přičemž některé z nich se z historické perspektivy dokonce mohou zdát zcela přijatelnými: bílé pozadí suprematistických obrazů je například možné interpretovat jako bílou stránku, jež tvoří podklad jakékoli byrokratické, technické či umělecké dokumentace. V tomto smyslu je pak zase možné říci, že sních v rozebíraných příkladech slouží jako pozadí pro dokumentaci – a tak můžeme ve hře narativního připsování původu dále pokračovat.

Podobnou hru narativního připsování zinscenovala rovněž Sophie Calle ve svých instalacích *Les Aveugles* (*Slepi*) a *Blind Color*. V *Les Aveugles* z roku 1986 umělkyně prostřednictvím dotazníku zdokumentovala, jak lidé, kteří jsou slepi od narození, popisují svou představu krásy. Některé odpovědi uváděly figurativní umělecká díla, o nichž dotazované osoby slyšely, že působivě zobrazují reálný, viditelný svět. V rámci instalace umělkyně konfrontovala zformulované odpovědi s reprodukcemi zmíněných obrazů. V *Blind Color* z roku 1991 umělkyně požádala nevidomé, aby popsali, co vidí, a vystavila na tabuli zaznamenané odpovědi odpovídající existujícím textům o mo-

nochromní malbě od umělců jako Malevič, Yves Klein, Gerhard Richter, Piero Manzoni nebo Ad Reinhardt. V těchto projektech, v nichž byla dokumentace pokaždé prezentována jako výsledek sociologického průzkumu; se umělkyni podařilo prostřednictvím konfrontace dvou životaforem – vidomých a nevidomých –, připsat odlišnou genealogii nejen příkladům tradičního figurativního umění, ale právě tak různým moderním dílům, která byla obzvláště nápadným způsobem koncipována jako artifiční, abstraktní a autonomní. Zde se opět z umění stává dokumentace života. Život přitom však již není chápán jako viditelný vnější svět, který je možné nebo nutné mimeticky zobrazit. Nevidomí se přece s tímto viditelným vnějším světem od začátku seznamují prostřednictvím vyprávění. Pojem života tím získává ještě zjevnější biopolitický význam: nevztahuje se na předměty spojené se životem, ale na samotnou životafornu, která nemůže být reprezentována obrazy, ale pouze zdokumentována.

Jako poslední příklad bychom mohli uvést performanci Carstena Höllera *The Baudoin/Boudewijn Experiment: A Large-Scale, Non-Fatalistic Experiment in Deviation (Baudoinův pokus: velký nefatalistický pokus s deviací)*, která proběhla v roce 2001 v bruselském architektonickém komplexu Atomium a spočívala v tom, že určité množství lidí mělo strávit den zavřeno a odfříz-nuto od vnějšího světa uvnitř jedné z koulí, z nichž se skládá Atomium. Carsten Höller se převážně zabývá tím, že proměňuje „abstraktní“ minimalistické prostory radikální moderní architektury v životní prostor, což opět obnáší proměnu umění prostřednictvím dokumentace v umění života. Také v tomto případě si pro svou performanci vyhledal stavbu, která ztělesňuje utopický sen a na první pohled nepůsobí jako obyvatelný prostor. Tato Höllerova práce však ještě navíc odkazuje ke komerčním televizním zábavním pořadům jako je Big Brother, v nichž lidé musejí strávit spoustu času pohromadě v uzavřeném prostoru. Rozdíl mezi komerční televizní dokumentací a dokumentací umění je zde proto obzvláště zjevný. Právě proto, že televize ukazuje kontinuální záběry těchto uvězněných lidí, divák začíná tušit, že se jedná o manipulaci: neustále si klade otázku, co se asi děje na odvrácené straně obrazu, v prostoru skrytém za tímto obrazem, kde se odehrává „reálný“ život. Performance Carstena Höllera naproti tomu nebyla předvedena,

ale pouze zdokumentována ve vyprávěních účastníků, kteří popsalí to, co nebylo možné uvidět. Život je zde tedy opět pocho- pen jako něco, co je možné vyprávět nebo zdokumentovat, ale nikoli ukázat nebo reprezentovat. A právě proto je dokumentaci vlastní věrohodnost, jakou bezprostřední obrazová prezentace nikdy mít nemůže.

Topologie aury

Výše zmíněné příklady jsou pro téma umělecké dokumentace obzvláště příhodné, protože se v nich novým způsobem nakládá se známými díly dějin umění – nikoli jako s uměním, ale jako s předmětem dokumentace. Tím také ozřejmují proces vytváře- ní umělecké dokumentace, jakož i rozdíl mezi uměleckým dí- lem a dokumentací umění. Jedna důležitá otázka však pořád zůstává nezodpovězena: pokud je život možné pouze zdoku- mentovat pomocí vyprávění, ale ne ukázat, jak potom může být takováto dokumentace prezentována v kontextu umění, aniž by tím byla zdeformována její podstata? Umělecká dokumentace bývá nejčastěji prezentována v kontextu instalace. Instalace je- však taková umělecká forma, v níž rozhodující roli nehrají ob-razy, texty a jiné objekty, které jsou v jejím rámci vystaveny, ale samotný prostor instalace. Tento prostor totiž není čímsi abstraktním ani neutrálním, ale sám o sobě představuje určitou životafornu. Rovněž ani umístění dokumentace v rámci insta- lace jako akt jejího vsazení do určitého prostoru není neutrální činností ukazování, ale aktem, který v rovině prostoru provádí totéž, co vyprávění v rovině času: vepsání do života. Jak tento mechanismus funguje, lze nejlépe popsat pomocí pojmu aury, který Benjamin zavádí právě proto, aby rozlišil mezi životním kontextem uměleckého díla a jeho technickou náhražkou po- strádající místo a kontext.

Jak známo, díky slavné stati *Umělecké dílo ve věku své technic- ké reprodukovatelnosti* se Benjamin ve své době stal jedním z prvních, kdo se odvážili teoreticky reflektovat triumf technic- ké reprodukce nad živou tvorbou. Tento esej se proslavil přede- vším díky pojmu aura, který v něm Benjamin použil, aby po- psal rozdíl mezi originálem a kopií za podmínek dokonalé technické reprodukovatelnosti. Od té doby pojem aury udělal

úspěšnou filosofickou kariéru – ovšem především jako složka slavné formule „ztráta aury“, která charakterizuje osud originálu v moderní době. Tento důraz na ztrátu aury je sice na jednu stranu zcela oprávněný a dozajista odpovídá celkové intenci Benjaminova textu, na druhou stranu však odsouvá do pozadí otázku, jak vůbec aura vzniká, předtím než se může nebo musí vytratit. Není zde ovšem myšlena aura ve všeobecném smyslu, v původním náboženském nebo, řekněme, teosofickém užití tohoto pojmu, ale aura, jak ji ve svém spise chápe Benjamin. Pozorné čtení Benjaminova textu však jasně ukazuje, že aura vzniká teprve díky moderním technikám reprodukce – vzniká tedy právě v momentu, kdy se vytrácí, a také ze stejného důvodu, z jakého zaniká.

Benjamin totiž ve svém eseji vychází z možnosti dokonalé reprodukce, která nepřipouští žádný materiální rozdíl mezi originálem a kopií. Na různých místech svého textu opakovaně zdůrazňuje tuto dokonalost. Mluví o technické reprodukci jako o „vysoce dokonalé reprodukci“ uměleckého díla, která se „ne-

5

Walter Benjamin, „Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti“, in: *Dílo a jeho zdroj*. Přeložila Věra Saudková, Praha: Odeon 1979, s. 19–20.

musí dotknout jeho obsahu“.⁵ Zda tehdejší nebo dokonce i dnešní skutečně existující techniky reprodukce doopravdy dosahovaly či dosahují takového stupně dokonalosti, při kterém nelze stanovit žádný materiální rozdíl mezi originálem a kopií, je samozřejmě sporné. Pro Benjaminu je nicméně

ideální případ nějaké takové dokonalé reprodukovatelnosti, nějakého takového dokonalého klonování důležitější, než reálné možnosti jeho doby. Otázka, kterou přitom Benjamin klade, zní: znamená smazání materiálního rozdílu mezi originálem a kopií také smazání tohoto rozdílu jako takového?

Benjaminova odpověď na tuto otázku je záporná. Se ztrátou, alespoň potenciální, jakéhokoli materiálního rozdílu mezi originálem a kopií nemizí jiný, neviditelný, ale o nic méně reálný rozdíl, který spočívá v tom, že originál má auru, zatímco kopie nikoli. Aura se tedy stává nezbytným kritériem rozdílu teprve ve chvíli, kdy technická reprodukovatelnost učinila všechna materiální kritéria nepoužitelnými. A to znamená, že pojem aury, jakož i aura samotná, patří výhradně moderní době. Aura je podle Benjaminu vztah uměleckého díla k místu, na němž se nalézá, jeho vztah ke svému vnějšimu kontextu. Duše umění

netkví v jeho těle, nýbrž tělo umění spočívá v jeho auře, v jeho duši. Tato odlišná topologie vztahu mezi duší a tělem pochází jak známo z tradice gnosticizmu, teosofie a dalších podobných nauk, zabývat se jimiž by zde nebylo na místě. To, co je pro nás podstatné, je zjištění, že rozdíl mezi originálem a kopií je pro Benjaminův výhradně topologický – a jako takový na materiální existenci díla zcela nezávislý. Originál má své pevně určené místo, které z něj činí jedinečný objekt vepsaný do dějin. Kopie je naproti tomu virtuální, bez místa, ahistorická. Od počátku se objevuje jako potenciální mnohost. Reprodukce je vynětí z místa, deterritorializace, přenáší umělecké dílo do sítě topologicky neurčité cirkulace. K tomu se vztahuje nejslavnější Benjaminova formulace: „I při vysoce dokonalé reprodukci odpadá jedno: ‚Zde a Nyní‘ uměleckého díla – jeho neopakovatelná existence na místě, na němž se nalézá.“⁶ Dále Benjamin pokračuje: „‚Zde a Nyní‘ originálu vytváří pojem jeho pravosti, [na němž se zakládá představa tradice, která dodnes chápe tento předmět jako něco, co se vyznačuje vlastní identitou a jedinečností.]“⁷ Kopie tedy neschází pravost proto, že se jako taková liší

6

Ibidem.

7

Ibidem, s. 19; Walter Benjamin, „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ in: *Gesammelte Schriften I – 2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1974, s. 437. (Část věty uzavřena do hranatých závorek v citovaném českém překladu chybí. Pozn. překl.)

od originálu, ale proto, že nemá vlastní místo a není tedy ani vepsána do dějin.

Technická reprodukovatelnost sama o sobě tedy podle Benjaminův ještě nepopírá auru ani nevede k její ztrátě. Ke ztrátě aury dochází teprve se vznikem nového estetického vkusu, vkusu moderního spotřebitele, který dává přednost kopii, reprodukci před originálem. Dnešní spotřebitel vyžaduje, aby umění bylo přineseno přímo k němu, aby mu bylo dodáno. Nechce jít do dálky, neodebere se na jiné místo, do jiného kontextu, aby získal zkušenost originálu jako originálu. Tento spotřebitel místo toho chce, aby originál přišel k němu – a on k němu skutečně přichází, ovšem jako kopie. Když je rozdíl mezi originálem a kopií čistě topologický, pak jediné, co rozhoduje o tomto rozdílu, je topologicky určený pohyb diváka. Když jdeme za nějakým uměleckým dílem, pak je to originál. Když nutíme umělecké dílo, aby přišlo k nám, je to kopie. Právě proto má podle Benjaminův rozdíl mezi originálem a kopií dimenzi násilí. Ben-

jamin nemluví jednoduše o ztrátě aury, ale o „zničení aury“.⁸ A tato násilnost zničení aury není o nic menší, když je aura neviditelná. Právě naopak: materiální poškození originálu je pro Benjamina mnohem méně násilné, protože se stále vepisuje do dějin originálu tím, že zanechává na jeho těle zřetelné stopy. Deteritorializace originálu, jeho vynětí z místa přiblížením však představuje neviditelné a proto mnohem ničivější uplatnění násilí, neboť po sobě nezanechává žádné materiální stopy.

Pak ovšem nová interpretace rozdílu mezi originálem a kopií, kterou nabízí Benjamin, umožňuje nejen udělat kopii z originálu, ale rovněž originál z kopie. Jestliže rozdíl mezi originálem a kopií je čistě topologický, kontextuální, pak skutečně musí být možné nejen vyjmout originál z jeho místa a deteritorializovat jej, ale také naopak reteritorializovat kopii. Benjamin sám naznačuje tuto možnost, když píše o figuře profánního osvětlení a o formách života, které jsou k takovému profánnímu osvětlení náchylné: „Čtenář, myslící, čekající, flanér jsou stejně tak typy osvětleného jako požívač opia, blouznivec, opojený.“⁹ Přitom bije do očí, že tyto formy profánního osvětlení jsou zároveň figurami pohybu – což platí především o flanérovi. Flanér se nedomáhá toho, aby věci přicházely k němu, nýbrž sám jde k věcem. V tomto smyslu flanér neničí auru předmětu, ale bere na ni ohled – nebo spíše jí vůbec dává vzniknout. Figura profánního osvětlení je převrácením figury „ztráty aury“, které vzniká umístěním kopie v topologii dálky. Nyní je však zřejmé, že instalaci je rovněž možné chápat jako jednu z figur profánního osvětlení, protože činí diváka flanérem.

9

Walter Benjamin, „Surrealismus“, in: *Agesilaus Santander*. Přeložil Jiří Brynda. Praha: Herrmann & synové, 1998, s. 139.

Umělecká dokumentace, jež je ve své podstatě tvořena obrazy a texty, které jsou technicky reprodukovatelné, prostřednictvím instalace získává auru původnosti, životnosti, dějinnosti: v instalaci získává dokumentace své místo, Zde a Nyní své situovanosti v dějinách. Protože rozdíl mezi originálem a kopií je výlučně topologický a situační, všechny dokumenty zařazené do instalace se stávají originály – a je tudíž oprávněné pokládat je za původní svědectví o životě, který chtějí dokumentovat. Jestliže reprodukce dělá kopie z originálů, pak instalace dělá

originály z kopií. Náš moderní přístup k umění nelze v žádném případě redukovat na „ztrátu aury“. Moderní doba spíše organizuje složitou hru vynětí z místa a vsazení na (nové) místo, de-teritorializace a reteritorializace, dezauratizace a reauratizace. Rozdíl mezi staršími epochami a moderní dobou přitom tkví jedi- ně ve skutečnosti, že originalita díla se v moderní době neza- kládá na jeho materiálních vlastnostech, ale na jeho auře, kon- textu, místě, které zaujímá v historii. Originalita pro Benjamina tudíž není, jak sám zdůrazňuje, žádná věčná hodnota. Original- ita se v moderně stala proměnlivou – ale v žádném případě se jen tak nevytratila. Jinak by byla věčná hodnota originality pouze nahrazena věčnou (ne)hodnotou nepůvodnosti, což ně- které teorie umění také skutečně tvrdí. Věčné kopie nejsou možné, stejně jako věčné originály. Být originálem a mít auru ale neznamená totéž, co být naživu: život není něco, co je vlastní živé bytosti „jako takové“, ale vepsání této živé bytosti do daného životního kontextu – do určitého životního trvání a životního prostoru.

To rovněž osvětluje hlubší důvod, proč dnes umělecká doku- mentace působí jako pole biopolitiky, jakož i hlubší rovinu mo- derní biopolitiky vůbec. Na jednu stranu totiž moderní doba neustále nahrazuje živé umělým, technicky vyrobeným, simu- lovaným, nebo, což je totéž, neopakovatelné reprodukovatel- ným. Není náhoda, že se dnes emblémem biopolitiky stalo klo- nování, protože se právě v klonování, bez ohledu na to, zda se někdy stane skutečností nebo bude muset navždy zůstat fanta- zií, ukazuje vynětí života ze svého místa, které je pocitováno jako vlastní hrozba technologie. Jako odpověď na tuto hrozbu jsou nám stále znovu nabízeny konzervativní, defenzivní strate- gie, které jí chtějí předejít prostřednictvím direktiv a zákazů, přičemž marnost tohoto úsilí si musejí uvědomovat dokonce i jeho protagonisté. Přitom se ale přehlíží, že moderní doba disponuje rovněž strategiemi, které umožňují proměnu umělé- ho a reprodukovatelného v živé a původní. A právě praxe umě- lecké dokumentace a instalace názorně ukazuje jinou cestu, jíž se může ubírat biopolitika: místo aby se bránila moderní době, navrhuje strategie situativní, kontextuálně podmíněné reteritori- alizace a vepsání do dějin, díky nimž se umělé stává živým, a opakující se neopakovatelným.

