

David Kořínek

Rozplétání sítí

Hito Steyerl

Estetika odporu?
Umělecký
výzkum jako
disciplína
a konflikt

Umělecká praxe Hito Steyerl je ideálním úvodem do problematiky uměleckého výzkumu. Na její rozsáhlé tvorbě lze navíc dokumentovat, jak se tato stále ještě nová vědní disciplína vyvíjela, na základě čeho se emancipovala, jaká média ji nejčastěji doprovázejí a jakým dalším směrem se bude v nejbližší době ubírat. Důležité je však především interdisciplinární pole, na němž se Steyerl pohybuje, stejně jako rozvoj kritického myšlení, které je s její tvorbou, ať už literární či filmovou, v širším slova smyslu pak vizuální, úzce propojeno. Většina z toho je viditelná i v eseji „Estetika odporu“, což dokládá i její podtitul „Umělecký výzkum jako disciplína a konflikt“. Jako by byl pro Steyerl konflikt jako střet idejí a způsobů jejich realizaci v přímém rozporu s disciplínou, tedy něčím, co věci a jejich producenty normalizuje, co vede ke *statu quo*, a co je tedy dále nutno problematizovat.

Nedávným příkladem tak může být její kritické přesměrování fenoménu NFT (non-fungible token neboli nezaměnitelný token), který se zdá být (respektive někteří chtějí, aby se stal) novým standardem vlastnictví uměleckého díla a ježž Steyerl považuje za médium pro další extrakci práce prekarizovaných dělníků, tedy umělců, srovnatelné s toxickou maskulinitou, která vyžaduje příliš mnoho pozornosti a vysává okolní vzduch.

Kořeny takového způsobu uvažování a jeho aplikace do umělecké tvorby, kde se kritické myšlení snoubí s feministickým diskurzem, vlastní historií a zodpovědností umělkyně, pro niž je každé médium především nástrojem vyjádření, musíme u Steyerl hledat ve specifickém snoubení praxe a teorie.

Na zahajovací přednášce konference *Navigation Beyond Vision* (2019) v berlínském Haus der Kulturen der Welt (HKW) Hito Steyerl představila demoverzi softwaru, který si nechala vyvinout, aby následovala tradici čarodějek a čarodějnic, k věštění budoucnosti. Na plátnech za ní plápolal umělou inteligencí generovaný oheň. Jako proměnné k vytvoření jeho charakteru použila nejrůznější socioekonomická data, týkající se mimo jiné žen a jejich práce. Podvratnost celého experimentu byla maskována zcela seriózním způsobem přednesu. Právě propojení performativní přednášky, odhalení konstrukce uměleckého nástroje, který nemusí sloužit k veřejné prezentaci, a kritického myšlení, skrytého za estetickou funkci, je mimo jiné příkladem umělčina propojování nejrůznějších disciplín do pružné sítě spekulativního uvažování.

Právě síť je něčím, co je nejen metaforou, ale i částečným zhmotňováním neviditelných procesů a složitých vazeb mezi donedávna jen stěží souvisejícími disciplínami. Jako by nám Hito Steyerl říkala, že v umění je možné opravdu cokoli, že jeho metoda se ze své podstaty brání předpojatým nárokům na exaktnost či rezignaci na pochopení. Její díla nejsou ilustrací teoretického problému ani konkrétní historické události a jejich aktivistická hodnota nespočívá v upozadění estetických parametrů. Výzkum jí prováděný je veskrze umělecký. Ostatně nikdo jiný než umělec/umělkyně ani umělecký výzkum provádět nemůže.

Umělecký výzkum totiž řeší základní percepční problém řady současných děl: je to, co vidím, důkazem něčeho rozumově obhajitelného? A dále: Jsem svědkem důkazu, nebo „jen“ možného pohledu na stav, který může takový důkaz implikovat? Otázky se komplikují při pomýšlení, že každé umělecké dílo je čteno v první řadě jeho autorem, je výsledkem složitých vnitřních pochodů, kterým sám nemusí rozumět a které samovolně procházejí objektivizací. Každý výzkum je ze své podstaty experimentem, v umění je však experiment, pokud stále uvažujeme o umění jako předvoji, přímo vtělen do často nejasného výsledku.

Ne náhodou se tvorba Hito Steyerl řadila do nedávné kategorie postinternetového umění, pro které byla, mimo jiné, charakteristická objektivizace neviditelných datových proudů v podobě materiality jejich základů a kodifikace celé řady dočasností. Sít' můžeme vnímat nejen jako Tu Sít', které říkáme Internet, a pod tlakem některých bychom ji měli přejmenovat na Metaversum, abychom ji učinili ještě nepoznatelnější, přesahující naše chápání, tedy něčím, s čím se musíme smířit. Sít' je především pojivem vztahů reprezentovaných infrastrukturami nedozírné složitosti. A alespoň v práci Hito Steyerl jím může být i něco tak specifického, jako je umění bondáže. Ve své starší práci *Lovely Andrea* (2008), kterou lze nejlépe charakterizovat jako experimentální dokument, sprádá sít' mezi velmi osobním pátráním po své minulosti a vztahy, do nichž se žena, ať už jako symbol zatížený popkulturními významy, či naopak umělkyně-feministka dostává už jen tím, že je ženou. Volné asociace jako provaz-sít' pak nabývají velmi konkrétních významů jako špatně placená práce, zneužití pro obveselení či sít' jako diskomfort. Použití materiálu z filmu o Spidermanovi pak můžeme chápat jako nadlidské zosobnění toho, kdo nejen svazuje, ale také tahá za nitky.

How Not to Be Seen: A Fucking Didactic Educational .MOV File z roku 2013 na stopáži patnácti minut částečně rozplétá návod, jak se stát neviditelnou ve světě, který je plný reprezentací na různých úrovních zvětšení, a z velké části na něj rezignuje. Opět zde sledujeme množství různě zešikmených a na sebe ne vždy navazujících rovin významů: od těch feministických se dostáváme k dalším pro Steyerl určujícím a opakujícím se rovinám, tedy k válečnému průmyslu a samotnému způsobu snímání obrazu a jeho manipulativnímu charakteru. Ono „zneviditelnění“ sebe sama je pak možným způsobem obrany proti reprezentaci těla jako komodity.

Přímo se tak dostáváme k virtualizaci reality a ke svévolnému zacházení s ní. Patnáctiminutový film *This Is the Future*, poprvé uvedený na Benátském bienále 2019 obklopený vertikálními displeji s animovanými videosmyčkami věnovanými předvídání budoucnosti („Ale tak, jak byla budoucnost předpovězena, současnost zůstává nepředvídatelnou.“), historii („Stonehenge sloužil k předvídání počasí, ale Brexit nepředpověděl.“) a obavám („Vrátí se fašismus? A mesiáš?“), je také rozšířením možností pohyblivého obrazu. Zatímco v počátcích své kariéry obohatila Steyerl

svůj pohled dokumentaristky o žánr filmového eseje a do něj dále začlenila digitální vrstvy, v posledních letech se soustředí na spolupráci s neurálními sítěmi. Ty jí umožňují nejen predikovat budoucnost, ale také vlastní výrazové prostředky. Autoreferenčnost se stává pravidlem. Její umělecký výzkum tak nejen prozkoumává, „o čem to je“ („Věda umírá, aby se zrodila alchymie.“), ale také „jak na to“ („Následující scéna předpovídá, jakým způsobem bude toto video vytvořeno co nejpřesněji, a přitom neohrabane.“). Umělá inteligence se stává hlavním hrdinou a současně spoluautorem uměleckého díla.

Na příkladu Steyerl si tak můžeme i my dovolit zaspekulovat a předpovědět další směr uměleckého výzkumu. Zatímco jsme doposud za jeden z jeho nejčastějších výstupů považovali formát filmového nebo dnes lépe video eseje, který nám umožňoval prostřednictvím obrazu a narace vyprávět způsobem teorii blízkým, umělá inteligence a syntetická média nám v umění pomáhají v mnoha ohledech vědecké bádání předběhnout. To, co si neumíme představit, nám odhaluje někdo zcela jiný, na mechanismech lidského poznání doposud nezainteresovaný. Otázkou je, zda jej budeme zajímat my pro jeho vlastní výzkum. Ať už umělecký, nebo jiný.

Hito Steyerl

Estetika odporu?

Umělecký výzkum jako disciplína a konflikt

Co je dnes umělecký výzkum? Zdá se, že odpověď na tuto otázku nezná v současné době nikdo. Umělecký výzkum je považován za jednu z mnoha činností, které jsou definovány neurčitě, neustále se mění, postrádají soudržnost a identitu. Co když je ale tento pohled ve skutečnosti zavádějící? Co když ve skutečnosti víme víc, než se domníváme? Abychom se o této tezi mohli bavit, podívejme se nejprve, jak vypadají současné debaty o uměleckém výzkumu. Zdá se, že největší pozornost je v těchto debatách věnována proměně uměleckého výzkumu v akademickou disciplínu. Diskutuje se o studijních plánech, akademických titulech, metodách, praktickém uplatnění, pedagogice. Na druhé straně se ale objevují významné kritické hlasy, které institucionalizaci uměleckého výzkumu vnímají jako spoluviníka nových způsobů produkce v rámci kognitivního kapitalismu: komodifikovaného vzdělávání, kreativních a afektivních průmyslů, administrativní estetiky atd. Oba pohledy se shodují v jednom: dnešní umělecký výzkum je ustaven jako víceméně normativní akademická disciplína.

Podstatou disciplíny je z povahy věci disciplinovat. Disciplína sebe samu normalizuje, zobecňuje a reguluje; předkládá soubor žádoucích reakcí, a v tomto případě cvičí lidi, jak mají fungovat v prostředí symbolické práce, permanentního designu a racionalizované kreativity. Ale na druhou stranu, co vůbec pojem disciplína kromě všeho zmíněného vlastně znamená? Disciplína může být svazující, ale právě proto také poukazuje na problém, který drží pod kontrolou. Označuje konflikt, který je potlačený, jemuž se vyhýbáme nebo který hrozí. Disciplína poukazuje na konflikt znehybněný.

Je to praktický způsob, jak energii konfliktu usměrnit a využít ji k podpoře statu quo. K čemu by byla disciplína, která by nikoho a nic neusměrňovala? Na každou disciplínu lze tedy nahlížet i z hlediska konfliktu.

Dovolte mi jako příklad uvést projekt, který jsem nedávno realizovala. Jmenuje se *The Building* (Budova) a zabývá se historií výstavby nacistické budovy na hlavním náměstí v rakouském Linci. Zkoumá její pozadí, příběhy lidí, kteří ji stavěli, a zabývá se také materiály, které na tuto stavbu byly použity. Pracovali zde nuceně nasazení dělníci i ze zahraničí a někteří z původních obyvatel byli (v souvislosti s ní) pronásledováni, vyvlastněni a zavražděni. Během výzkumu jsem také zjistila, že část použitého kamene byla vylámána v nechvalně známém lomu koncentračního tábora Mauthausen, kde byly zavražděny tisíce lidí.

Tuto budovu lze popsat přinejmenším dvěma různými způsoby. Jednak lze říct, že kámen použitý na stavbu získal tvar podle paradigmatu neoklasicistní architektury, což je ostatně oficiální popis uvedený na samotné budově. Nebo lze tento kámen popsat tak, že jej nejspíš vytvaroval kameník v koncentračním táboře Mauthausen, který dost možná bojoval ve španělské občanské válce na straně republikánů. Závěr je zřejmý: tentýž kámen lze popsat z hlediska oboru, který klasifikuje a pojmenovává. Lze jej však také číst jako stopu potlačeného konfliktu.

Proč by však měl tento velmi lokální projekt hrát jakoukoli roli v úvahách o uměleckém výzkumu? Protože v části této budovy shodou okolností sídlí také Akademie výtvarného umění v Linci; je to místo, kde se umělecký výzkum v současné době integruje do akademických struktur. Uvnitř budovy se nachází katedra uměleckého výzkumu. Zkoumání této budovy tak může vést k institucionální metareflexi současného stavu uměleckého výzkumu jako takového.

V tomto smyslu tedy platí otázka: kde dochází ke konfliktu, nebo spíše jaké rozsáhlé soubory konfliktů jsou základem této nové akademické disciplíny? Kdo dnes staví její zdi, z jakých materiálů, kým produkováných? Kdo buduje tuto disciplínu a kde zanechávají tyto lidé stopy?

Disciplína a konflikt

V čem tedy tyto konflikty spočívají a kde jsou jejich hranice? Řada současných pohledů naznačuje, že umělecký výzkum je víceméně omezen na současné metropolitní umělecké akademie; vypadá jako soubor uměleckých postupů převážně metropolitních umělců, kteří působí jako etnografové, sociologové, produktoví nebo sociální designéři. Působí dojmem, že je přínosem technologicky a koncepčně vyspělého kapitalismu prvního světa, který se snaží modernizovat své obyvatelstvo, aby mohlo efektivně

fungovat ve znalostní ekonomice, přičemž jako vedlejší produkt zběžně zkoumá i zbytek světa. Pokud se však na umělecký výzkum podíváme z perspektivy konfliktu, přesněji řečeno bojů za sociální spravedlnost, spatříme jevy, odehrávající se téměř celé 20. století prakticky všude. Tento odkaz dlouhé, rozmanité a skutečně mezinárodní historie uměleckého výzkumu, chápaného z hlediska estetiky odporu, však současné debaty plně nereflektují.

Estetika odporu je název zásadního románu Petera Weisse, který vyšel na počátku 80. let 20. století. Představuje alternativní čtení dějin umění a zároveň popis protifašistického odboje v letech 1933 až 1945. Weiss v románu explicitně používá termín „umělecký výzkum (kunstlerische Forschung)“, jímž označuje postupy, jako byla Brechtova továrna na psaní v exilu. Poukazuje také na faktografické a částečně i produktivistické postupy v porevolučním Sovětském svazu, přičemž zmiňuje mimo jiné dokumentární tvorbu Sergeje Tret'jakova. Vytváří tak genealogii estetického výzkumu, která souvisí s dějinami emancipačních bojů v průběhu celého 20. století.

Od dvacátých let 20. století se v kruzích sovětských faktografů, filmařů a umělců vedly sofistikované debaty o umělecké epistemologii týkající se pojmů jako fakt, realita, objektivita, zkoumání. Pro faktografy je fakt výsledkem procesu výroby. Slovo fakt pochází z latinského *facere*, dělat nebo činit. V tomto smyslu je tedy fakt vyrobený, nebo dokonce vymyšlený. To by nás v době poststrukturalistické, metafyzické skepse nemělo překvapovat. Ohromující je ale škála estetických přístupů, které byly před téměř 100 lety jako výzkumné nástroje vyvinuty.

Autoři jako Vertov, Stěpanova, Tret'jakov, Popova a Rodčenko vymýšlejí složité postupy zkoumání, jako je kino-oko, kino-pravda, biografie objektu nebo fotomontáž. Zabývají se lidským vnímáním a praxí a aktivně se snaží do své tvorby začlenit vědecké postoje. Důsledkem mnoha těchto směrů vývoje je vědecká tvorba. Roman Jakobson ve své autobiografii podrobně popisuje, jak ho avantgardní umělecké postupy inspirovaly k rozvíjení jeho osobitých lingvistických myšlenek.

V minulosti se k tomuto typu výzkumu přistupovalo samozřejmě různými způsoby. Můžeme zmínit také úsilí umělců zaměstnaných u FSA (Farm Security Administration) o vytvoření esejistických fotožurnalistických sond v době Velké hospodářské krize v USA. Ve všech těchto případech je umělecký výzkum ambivalentně kooptován do státní politiky, i když v různé míře a se zcela odlišnými důsledky. Přibližně ve stejné době, kdy byl Tret'jakov během stalinského teroru zastřelen, měl Walker Evans samostatnou výstavu v MoMA.

Další metodou uměleckého zkoumání, která je založena na několika příbuzných souborech konfliktů a krizí, je esejistický přístup. V roce 1940 razí Hans Richter termín filmový esej nebo esejistický film jako film schopný vizualizovat teoretické myšlenky. Odkazuje přitom na jedno ze svých vlastních děl natočených již v roce 1927 s názvem *Inflace*, mimořádně zajímavý experimentální film o kapitalismu v amoku. Richter tvrdí, že je třeba vyvinout nový filmový jazyk, aby bylo možné zabývat se abstraktními procesy, jako je kapitalistická ekonomika. Jak tyto abstrakce zobrazit, jak vizualizovat nehmotné? Tyto otázky jsou v současné umělecké praxi znovu aktualizovány, mají ovšem dlouhou historii.

Esej jako filmový přístup zaujímá rovněž perspektivu odporu proti kolonialismu. Jedním z prvních tzv. esejistických filmů je antikoloniální filmový esej *Sochy také umírají* (Les statues meurent aussi) Chrise Markera a Alaina Resnaise o rasismu při nakládání s africkým uměním. Film vznikl na objednávku časopisu *Présence africaine*, mezi jehož redaktory patřili například Aimé Césaire nebo Leopold Senghor, hlavní teoretici tzv. hnutí *negritude* ve 30. letech 20. století. Jen o několik let později vychází text Theodora Adorna „Esej jako forma“, v němž se zamýšlí nad charakteristikou eseje coby subverzivní metody myšlení. Pro Adorna esej znamená přeskupení sfér estetického a epistemologického, které narušuje dominantní dělbu práce.

Následně vstupujeme do období šedesátých let s válkami po celém světě, trikontinentalismem a tak dále. Heslo Frantze Fanona: „...musíme diskutovat, musíme vymýšlet...“ je mottem manifestu „K třetímu filmu“, který v roce 1969 v kontextu diktatury v Argentině sepsali Fernando Solanas a Octavio Getino. Vztah umění a vědy opět explicitně zmiňuje manifest Julia Garcíi Espinosa „Za nedokonalé kino“ (1969). K dalším metodám uměleckého výzkumu patří situacionistická derivační a dělnická šetření, konstruktivistická montáž, koláž, biomechanika, orální historie, dekonstruktivní či surrealistická antropologie, šíření kontrainformací a také estetická žurnalistika. Některé z těchto metod jsou do hlavního proudu umění vstřebatelné snáze než jiné. Do informačního kapitalismu jsou rychle absorbovány především silně dematerializované postupy s výraznými modernistickými rysy, protože jsou zhuštěné, rychle vstřebatelné a snadno přenosné.

Není náhodou, že se mnohé ze zde zmíněných postupů zabývají klasickými problémy dokumentárního zobrazení, a to z velmi odlišných perspektiv: jeho funkcí jako moci/vědění, jeho epistemologickými problémy, jeho vztahem k realitě a výzvou k vytvoření reality nové. Dokumentární styly a formy se odjakživa potýkaly s nevyváženou směsí racionality a kreativity a pohybovaly se mezi subjektivitou a objektivitou, mezi silou tvorby a silou prostého zachycení.

Také není náhodou, že je mnoho historických metod uměleckého výzkumu spojeno se sociálními nebo revolučními hnutími nebo s okamžiky krize a reforem. V této perspektivě se odhaluje obrys sítě globálních konfliktů, které se táhnou téměř celým 20. stoletím a jsou univerzální, vztahové a (v mnoha, i když zdaleka ne ve všech případech) emancipační.

Shodou okolností je v *Estetice odporu* Petera Weisse dokonce zmíněno i hlavní linecké náměstí, kde se nachází zmíněná budova. Weiss popisuje scénu z března 1938, v níž členové Mezinárodních brigád ve Španělsku poslouchají přenos z nadšeného vítání Hitlera a německých vojsk na hlavním lineckém náměstí. Weissův hrdina si však všimne velmi drobného (a zcela hypotetického) momentu odporu, na který upozorňuje rozhlasový novinář: některá okna na náměstí zůstávají neosvětlená a novinář pohotově upozorňuje, že se tam nacházejí byty Židů. Při pátrání se ukázalo, že jedna z židovských rodin, která tam žila, se rozprchla na tři různé kontinenty a dva členové rodiny byli zavražděni. Jedním z nich byl Ernst Samuely, údajně komunista. Po mnoha útrapách se přidal k židovské partyzánské skupině na polských hranicích a poté zmizel. Podíváme-li se tedy na lineckou budovu z tohoto úhlu, vidíme, že je zakotvena v síti mezinárodních cest a vztahů, které se vztahují k útlaku, ale také k odporu: navazuje na to, co Walter Benjamin kdysi nazval „tradicí utlačovaných“.

Perspektiva konfliktu

Globální a transverzální prisma odhaluje časovou i prostorovou omezenost současných velkoměstských debat o uměleckém výzkumu. Nemá jednoduše smysl pokračovat v diskusi, která se tváří, jako by praxe uměleckého výzkumu neměla dlouhou a rozsáhlou historii mimo praxi konceptuálního umění (jeden z mála historických příkladů, který je zmiňován, i když velmi zřídka). Diskontinuitní genealogie uměleckého výzkumu má z hlediska sociálních bojů téměř globální rozměr a dlouhou, byť často přerušovanou historii. Z této perspektivy se nám také dramaticky mění geografické rozmístění uměleckých výzkumných praktik. Vzhledem k tomu, že některé lokality byly obzvláště postiženy spojením moci a vědění, které vzniklo s formováním kapitalismu a kolonialismu, musely být vynalezeny strategie epistemické neposlušnosti.

Proti moci/vědění/umění, které redukovalo celé populace na objekty vědění, nadvlády a zobrazování, musel být postaven nejen sociální boj, ale také epistemologická a estetická revolta. Pokud se tedy na disciplínu zaměříme jako na znak konfliktu, obrátíme i směr dějin umění, které popisují umělce na periferii, jak kopírují a dohánějí západní umělecké trendy. Stejně dobře bychom totiž mohli říci, že současní umělci z metropolí teprve nyní dohánějí komplexnost debat o realitě a reprezentaci, které vedli sovětští faktografové již ve dvacátých letech 20. století.

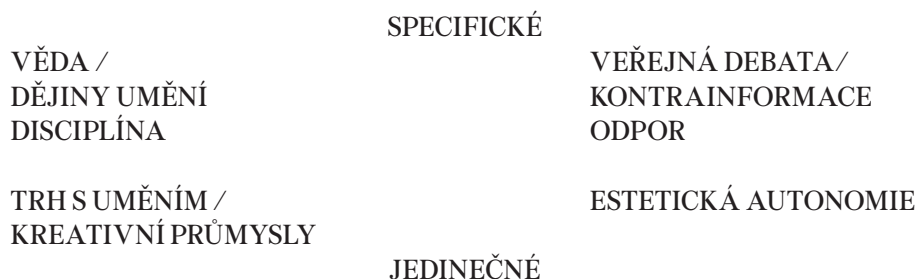
Specifické a jedinečné

Ve všech těchto metodách se střetávají dva prvky: nárok na specifičnost koliduje s nárokem na jedinečnost. Co to znamená? Jeden aspekt díla si nárokuje účast na obecném paradigmatu, v rámci diskurzu, který lze sdílet a který je produkován podle určitých kritérií. O tento způsob výzkumu založeného na pravdivosti se nejčastěji opírají vědecké, právnické nebo žurnalistické postupy. Jak prokázala celá řada teoretiků, tyto metodologie jsou zároveň prostoupeny mocenskými vztahy.

Na druhou stranu si mnohé umělecké výzkumné projekty nárokuji status jedinečnosti. Vytvářejí určitou formu uměleckého uspořádání, která chce být relativně osobitá, s vlastním referenčním polem a logikou. Poskytuje jim to určitou autonomii a v některých případech i odolnost vůči dominantním způsobům produkce vědění. Jindy však tato předpokládaná jedinečnost kvantitativní průzkum pouze koření, nebo vytváří, abychom použili známý výraz Benjamina Buchloha, *administrativní estetiku* (aesthetics of administration).¹

Zatímco specifické metody vytvářejí sdílený terén vědění, který je následně prostoupen mocenskými strukturami, jedinečné se řídí vlastní logikou. Tím sice mohou zabránit replikaci existujících struktur moci/ vědění, vytváří však problém šíření paralelních vesmírů, komunikujících svým vlastním, nepřeložitelným jazykem. Praktiky uměleckého výzkumu obvykle používají oba rejstříky, jedinečný i specifický, a mluví tak několika jazyky najednou.

Napětí, jež se projevuje při transformaci uměleckého výzkumu v akademickou a/nebo ekonomickou disciplínu, lze zachytit pomocí následujícího sémiotického čtverce:



1 Benjamin H. D. Buchloh. Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions. *October*, 1990, roč 55, s. 105–143. Petr Dub překládá „aesthetics of administration“ jako „řízenou estetiku“. Viz Petr Dub, *Vybrané postkonceptuální přístupy v současné české malbě*. Brno: FaVU VUT, 2012, s. 19, pozn. 31. „Administrativní estetika“ je v českém prostředí zavedenější pojem, z toho důvodu se držíme jej.

Je to samozřejmě zavádějící schéma, protože bychom museli kreslit nové pro každý zkoumaný úhel, ukazují však napětí, které institucionalizaci uměleckého výzkumu dává rámec a současně ji narušuje.

Umělecký výzkum jako překlad

Vícejazyčnost uměleckého výzkumu znamená, že je aktem překladu. Odehrává se nejméně ve dvou jazycích a v některých případech může vytvářet jazyky nové. Mluví jazykem kvality i kvantity, jazykem jedinečného i specifického, užitého i směnné hodnoty nebo hodnoty spektaklu, jazykem disciplíny i konfliktu; a mezi všemi těmito jazyky překládá. Nemusí překládat správně – přesto ale překládá.

Na tomto místě je třeba zdůraznit, že toto se děje i v případě takzvaných autonomních uměleckých děl, která se vůbec nepokoušejí podílet se na jakémkoli výzkumu. Neznamená to ale, že je nelze kvantifikovat nebo že se nemohou stát součástí disciplinárních postupů, protože jsou běžně kvantifikována na trhu s uměním v podobě cen a začleněna do dějin umění a dalších hodnotových systémů. Většina uměleckých praktik tedy existuje v tom či onom typu překladu, ale je to typ, který neohrožuje dělbu práce zavedenou mezi historiky umění a galeristy, mezi umělci a badateli, mezi myslí a smysly. Velká část konzervativního nepřátelství vůči uměleckému výzkumu pramení ve skutečnosti z pocitu ohrožení, když se tyto hranice rozpouštějí. Proto je také umělecký výzkum v každodenní praxi často odmítán s tím, že se nejedná ani o umění, ani o výzkum.

Kvantifikační procesy spojené s hodnocením či zhodnocením uměleckého výzkumu se však od tradičních postupů kvantifikace poněkud liší. Umělecký výzkum jako disciplína nejenže stanovuje a prosazuje určité standardy, ale pokouší se rovněž extrahovat či produkovat jiný typ hodnoty v umění. Vedle trhu s uměním se rozvíjí sekundární trh pro postupy, které postrádají hodnotu fetiše. Tato sekundární hodnota se vytváří kvantifikací a integrací do (stále více) komodifikovaných systémů vzdělávání. Do hry také vstupuje určitá sociální nadhodnota vlastní pedagogickému chápání umění. Obojí dohromady podporuje výrobu aplikovaných nebo použitelných znalostí/umění, které lze využít pro podnikatelské inovace, sociální soudržnost, městský marketing a tisíce dalších oblastí kulturního kapitalismu. Z tohoto pohledu se umělecký výzkum skutečně jeví jako nová verze užitého umění, nové a do značné míry nemateriální řemeslo, které se na mnoha různých místech zavádí jako svěbytná disciplína.

Radiátory

Na závěr bych se ráda vrátila na začátek: o uměleckém výzkumu toho víme víc, než si myslíme. A týká se to i těch nejnepokojivějších zjištění

projektu zabývajících se inkriminovanou budovou v Linci. Je více než pravděpodobné, že po válce byly z opuštěného koncentračního tábora Mauthausen odvezeny radiátory a nainstalovány právě sem. Pokud došlo k uskutečnění tohoto plánu, zdokumentovaného v historických spisech, pak jsou radiátory stále zde a budovu v tichosti vytápějí. Návštěva s odborníkem potvrdila, že radiátory ve východní části budovy nebyly nikdy vyměněny a že některé z nich již byly před instalací v roce 1948 používány. Značka těchto radiátorů odpovídá několika málo radiátorům, které jsou vidět na dobových fotografiích koncentračního tábora Mauthausen. Tyto radiátory se samozřejmě nepoužívaly ve vězeňských ubikacích, ale v pracovních místnostech, například v prádelně. Používaly se ve vězeňské kanceláři a v nevěstinci, kde musely pracovat vězeňkyně z jiného koncentračního tábora.

Co si však myslet o tom, že by Katedra uměleckého výzkumu (jejíž koordinační kancelář se podle webových stránek nachází v dané budově) mohla být brzy vytápěna stejnými radiátory, které byly němými svědky osudu vězenkyň v nevěstinci koncentračního tábora? Cítuji webové stránky linecké umělecké akademie:

Umělecko-vědecký výzkum patří k základním směrům Univerzity umění v Linci, umělecká praxe a vědecký výzkum se zde spojují pod jednou střechou. Konfrontace či kombinace vědy a umění vyžaduje intenzivní výzkum a umělecký rozvoj v metodologické perspektivě, v oblastech přenosu znalostí a v otázkách zprostředkování. Základními prvky profilu univerzity jsou kulturní studia, dějiny umění, teorie médií, různé strategie zprostředkování, jakož i umělecká a genderová studia v kontextu konkrétní umělecké produkce.

Jaké jsou podmínky tohoto výzkumu? Jaký je osud jeho historické infrastruktury a jak nám jeho reflexe může při vnímání uměleckého výzkumu pomoci překonat okouzlení disciplínou a institucionalizací a zaostřit na historickou perspektivu? Ne v každé budově samozřejmě objevíme tak překvapivou infrastrukturu. Obecné otázky však zůstávají: co si počít s ambivalentní disciplínou, která je v takových podmínkách institucionalizovaná do podoby akademické disciplíny? Jak můžeme zvýraznit historický a globální rozměr uměleckého výzkumu a podtrhnout otázku konfliktu? A kdy je čas zhasnout a vykašlat se na to?

Přeložil Petr Kovařík.

Tento text vyšel poprvé v časopise *MaHKUzine* 8, zima 2010

https://www.mahku.nl/download/maHKUzine08_web.pdf