

Jan Verwoert

Why Are Conceptual Artists Painting Again? Because They Think It's a Good Idea

The study was originally published in *Afterall*, Autumn / Winter 2005. The English version is available at <http://www.afterall.org/journal/issue.12/why.are.conceptual.artists.painting.again.because>

Jan Verwoert is a critic and writer on contemporary art and cultural theory, based in Berlin and Oslo. He is a contributing editor of *Frieze*, his writing has appeared in different journals, anthologies and monographs. He is a professor for theory at the Oslo National Academy of the Arts and teaches at the Piet Zwart Institute Rotterdam, and the de Appel curatorial programme. He is the author

Jan Verwoert

Prečo konceptuálni umelci a umelkyne opäť malujú? Lebo si myslia, že je to dobrý nápad

1. Konceptuálnosť verus špecifickosť média

Jadrom každej diskusie o súčasnom postavení maľby ako média zostávajú nasledujúce základné otázky: Ktoré formy umeleckej tvorby sa môžu považovať za súčasné a ktoré by sa mali zavrhnúť ako irelevantné? Keďže teória „vrcholného modernizmu“ vyhlásila maľbu za „kráľovskú cestu“ umeleckej tvorby, zdá sa, že odkedy sa táto doktrína spochybnila, osudom maľby ako média sa stalo byť miestom pre všetky argumenty o tom, ktorou cestou by sa malo umenie

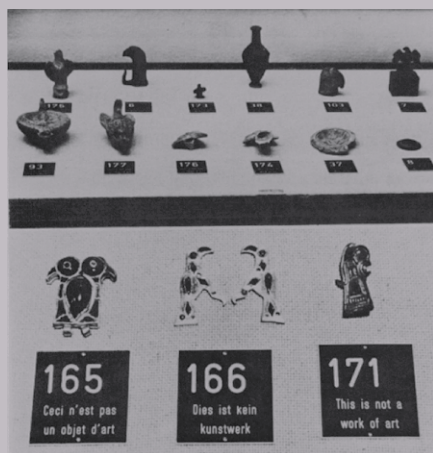
Damien Hirst: *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (Fyzická nepredstavitelnosť smrti v mysli niekoho, kto žije), 1991, žralok, sklo, oceľ, roztok formaldehydu, 213 x 518 x 213 cm

of Bas Jan Ader: *In Search of the Miraculous* (MIT Press/Afterall Books 2006), the essay collection *Tell Me What You Want What You Really Really Want* (Sternberg Press/Piet Zwart Institute 2010) together with Michael Stevenson, *Animal Spirits — Fables in the Parlance of Our Time* (Christoph Keller Editions, JRP, Zurich 2013) and a second collection of his essays *Cookie!* published by Sternberg Press/Piet Zwart Institute 2014.



A Marcel Broodthaers: Musée d'Art Moderne, Département des Aigles (Múzeum moderného umenia, Oddelenie orlov). Pohľad do inštalácie, Kunsthalle Düsseldorf, 1972

Marcel Broodthaers: Musée d'Art Moderne, Département des Aigles (Múzeum moderného umenia, Oddelenie orlov), Kunsthalle Düsseldorf, 1972, detail



v budúcnosti uberať. Hoci od konca šesťdesiatych rokov tieto argumenty počas cyklického kriesenia a zavrhovania maľby už stratili časť svojej pôvodnej sily, ešte stále ide o páľčivú tému. Záujem o maľbu začal najmä v posledných rokoch narastať. Dnes sa v maľbe celkom prirodzene objavuje množstvo zaujímavých pozícií, pričom každá je svojím spôsobom nepochybne relevantná pre našu dobu. Maľba však napriek tomu musí čeliť latentnému obviňovaniu z reakčnosti, v neposlednom rade aj preto, lebo jej populistickí apologéti pri obhajobe často používajú reakčné argumenty, napríklad keď oslavujú „návrat maľby“ ako renesanciu autentických umeleckých zručností. V konfrontácii s touto situáciou sa zdá potrebné zrekonštruovať základné otázky tvoriace jadro argumentov týkajúcich sa oprávnenosti maľby a tiež definície súčasnej umeleckej tvorby ako takej v nádeji, že nájdeme východisko z tejto notoricky neriešiteľnej situácie.

Otázkou, ktorá sa nevyhnutne vynára pri diskusií o maľbe, je, prečo by sa mala vnímať izolovane od iných médií? Má zmysel urobiť z jedného média predmet štúdie či výstavy? Je to ešte relevantné? Alebo už nie? Prvá možná odpoveď znie: To nie je relevantné. Akékoľvek izolované vnímanie maľby má tendenciu byť reakčné, pretože najdôležitejšou zmenou v umení uplynulých desaťročí bolo odmietnutie dogmatického modernistického zúženia umeleckej tvorby na jedno konkrétne médium. Dnes každé médium reprezentuje iba jednu z mnohých možností. Záleží len na konceptuálnom projekte umelca. Výber konkrétneho média má význam, len ak je súčasťou strategického cieľa celého projektu. Ak sa konceptuálna myšlienka dá adekvátne vyjadriť pomocou maľby, umelci maľujú, ale ak je na to vhodnejšie iné médium, siahnu po videu alebo vytvoria inštalácie. V tomto kontexte každému, kto vníma len samotné médium, uniká to najdôležitejšie.

Druhou možnou odpoveď je: Áno, je relevantné robiť z jedného média predmet štúdie. Je dokonca potrebné hovoriť o maľbe ako maľbe, pretože to je jediný spôsob skúmania jej skutočného významu. Obrovský potenciál toho, čo umenie dokáže ako *umenie*, sa objavuje, len ak sa umenie zaoberá zákonitostami, obmedzeniami a dejinami konkrétneho média. Sémantická hĺbka maliarskeho vyjadrenia sa dá adekvátne oceniť, len ak sa považuje za výsledok procesu, ktorý je založený na dialógu s médium. Každé umenie alebo umelecká kritika, ktoré toto nepripúšťajú, musia byť nevyhnutne povrchné. Každý, kto zužuje umenie na prenosné koncepty a ľahko zrozumiteľné myšlienky, zabúda na to, čo je umenie a čo dokáže dosiahnuť už svojou povahou neverbálneho jazyka. Každé umenie, ktoré sa definuje len z hľadiska obsahu a nie z hľadiska svojej médium-špecifickej formy, sa stáva akýmsi problémovo orientovaným špeciálnym umením, ktoré kritici a kurátori milujú, pretože vždy prichádza s hotovými kategóriami, ako napríklad „politika identity“, „inštitucionálna kritika“, „kritický urbanizmus“ a podobne, do ktorých sa dá zatriediť. Žiadne platné umenie ani kritika sa nemôžu vyhnúť dialógu s médium ako médium.

Obidva postoje sa v zásade zdajú byť opodstatnené. Takže si zrejme nemusíme vybrať niektorý z nich, keďže každý konkrétny prípad môžeme vnímať z inej perspektívy. Malby vytvorené klasickým maliarom môžeme považovať za kreatívne konfrontovanie sa s médium malby za podmienok, ktoré sú pre dané médium špecifické, zatiaľ čo napríklad malba konceptuálnych umelcov, ktorí pracujú s rôznymi médiami, môže byť ľahšie pochopiteľná s odkazom na konceptuálne témy, ktoré spracúvajú. Z pragmatického hľadiska to môže byť vhodný prístup, ale presvedčivé riešenie zásadného problému to nie je. Konflikt medzi konceptuálnym a médium-špecifickým chápaním umeleckej tvorby sa stáva zrozumiteľnejším v celej svojej intenzite a hĺbke, len ak sa nevníma pragmaticky, ale historicky. Konceptuálne umenie, ktoré tým dokázalo, že umenie môže existovať len ako koncept a musí sa hodnotiť len z hľadiska svojho konceptuálneho výsledku, by sa v skutočnosti malo považovať za umenie, ktoré nezvratne prerušilo spojenie medzi umením a jeho médium. Z tohto pohľadu argumenty, ktoré konceptuálne umenie ponúklo koncom šesťdesiatych rokov, raz a navždy vyvrátili teóriu „vrcholného modernizmu“ (uvádzanú kritikmi ako Clement Greenberg), že pravé umenie sa musí koncipovať a realizovať v médium-špecifických podmienkach. Ak tento argument budeme sledovať až do konca, skutočnosť, že konceptuálne umenie vyvrátilo prvenstvo médium-špecifickosti, znamená historický prelom s normotvorným účinkom a dôsledkami, s ktorými sme nevyhnutne konfrontovaní. Znamená to určitý hraničný okamih, z ktorého sa nedá urobiť krok späť.

2. Zmena konceptuality ako historickej normy

Presadzovanie normotvornej platnosti obratu ku konceptualite sa stalo kanonickým najmä preto, že americká škola umeleckej kritiky, sústredená okolo časopisu *October*, stanovila toto tvrdenie ako jednu z doktrín svojich umelecko-historických teórií. Napríklad Rosalind Kraussová v eseji *A Voyage on the North Sea: Art in the age of post-medium condition* charakterizuje dôsledky konceptuálneho obratu na konci šesťdesiatych rokov ako normatívne a nezvratné.¹ Kraussová zdôrazňuje predovšetkým argument Josepha Kosutha sformulovaný v roku 1969 v *Art after Philosophy*, že konceptuálne umenie odmieta relevantnosť médium-špecifickej umeleckej tvorby v prospech všeobecného a základného skúmania povahy umenia, a to v akomkoľvek médium. Kraussová uznáva túto tézu, keď charakterizuje strategický prevrat konceptuálneho umenia ako úspešné vyvrátenie doktríny, ktorú navrhol Clement Greenberg a podľa ktorej sa umenie, predovšetkým malba, nevyhnutne sústreďuje na komplexný prieskum zákonitostí daného média. Podľa Kraussovej toto globálne uprednostňovanie konceptu pred médium v konečnom dôsledku vytvorilo úplne nové, historicky nezvratiteľné podmienky umeleckej tvorby. Praktický základ a historický horizont celej umeleckej tvorby je po konceptuálnom umení daný „postmediálnou situáciou“.

1 KRAUSS, Rosalind: *A Voyage on the North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition*. London: Thames Hudson, 1999.

Podľa Kraussovej sa tento historický prelom prejavuje v inštaláciách „kombinovaných médií“ Marcela Broodthaersa, napríklad v *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section des Figures* (1972), fiktívnej muzeálnej expozícii pozostávajúcej z obskúrnej zbierky artefaktov (vypchaté zvieratá, knihy, tlačoviny a pod.), ktoré rôznymi spôsobmi prezentujú alebo predstavujú orly. Broodthaers sa v tomto diele obmedzuje na konceptuálne gesto priestorovej mizanscény. Toto gesto nielenže z každého použitého predmetu vytvára ready-made, ale zároveň deklaruje, že každý z nich je zameniteľný. Jeden orol je hoden presne toľko ako ktorýkoľvek iný. Na médium, ktoré Broodthaers používa pri zobrazení orla, absolútne nezáleží. Obrazu, objektu a textu pripisuje úplne rovnaké postavenie. Kraussová interpretuje ich ekvivalentnosť ako radikálne odstránenie akéhokoľvek významu z použitého umeleckého média. Okrem toho, že ide o útok na tradičné chápanie umenia, tvrdenie, že umelecké diela sú zameniteľné, sa tiež považuje za cynické uchopenie faktu, že dielo sa môže vymieňať ako akákoľvek iná komodita. Kraussová tvrdí, že oslobodením umenia od špecifickosti média ho Broodthaers efektívne stotožnil s jeho čistou výmennou hodnotou. Ďalej tvrdí, že takýmto spôsobom sa umelecký predmet „zredukoval na systém čistej ekvivalentnosti realizovaný prostredníctvom zjednocujúceho princípu komodifikácie, teda na operáciu čistej výmennej hodnoty, ktorej nemôže nič uniknúť“.² Podľa Kraussovej preto oslobodenie umenia z pút médium-špecifickosti vedie priamo k novej forme jeho závislosti, a to závislosti od trhu.

Benjamin Buchloh v eseji *Conceptual Art 1962-1969: From the aesthetic of administration to the critique of institutions* ponúka ďalšie varianty tohto argumentu.³ Aj on pripúšťa, že Kosuth prostredníctvom dôrazného volania po skúmaní všeobecných podmienok umenia úspešne zrušil dogmu o tom, že povojnová americká malba bola primárne reflektovaná cez aspekt média. Zároveň však varuje, že sloboda, ktorú konceptuálne umenie získalo tým, že sa emancipovalo od hmotného umeleckého predmetu a jeho manuálnej tvorby, je len iluzórna. Argumentuje, že zrušenie všetkých tradičných kritérií hodnotenia umenia v konečnom dôsledku len upevňuje moc umeleckých inštitúcií, lebo ak sa predmet alebo spôsob jeho tvorby už nebude považovať za umenie na základe rozoznatelných vlastností materiálu, nakoniec to bude múzeum a trh, ktoré budú určovať, či to je, alebo nie je umenie. Buchloh opisuje tento pochybný triumf konceptuálneho umenia takto: „Pri neexistencii špecificky vizuálnych vlastností a v dôsledku zjavného nedostatku akejkoľvek (umeleckej) manuálnej schopnosti ako rozlišovacieho kritéria sa všetky tradičné kritéria estetického hodnotenia – ako vkus a umelecké zručnosti – programovo rušia. V dôsledku toho sa definícia estetického stáva na jednej strane otázkou lingvistickej konvencie a na druhej funkciou právnej zmluvy a inštitucionálneho diskurzu (a to skôr diskurzu moci než diskurzu vkusu).“⁴

2 Ibidem, s. 15.

3 BUCHLOH, Benjamin H. D.: *Conceptual Art 1962-1969: From the aesthetic of administration to the critique of institutions*. In ALBERRO, Alexander – STIMSON, Blake (eds.): *Conceptual Art: A Critical Anthology*. Cambridge: MIT Press, 1999.

4 Ibidem, s. 519.

Buchloh relativizuje emancipačnú úlohu konceptuálneho umenia poukázaním na to, že sa môže chápať aj ako odraz najnovšej premeny kapitalistických podmienok výroby. Zatiaľ čo pop-art a minimalistické umenie vo svojich materiáloch a témach ešte oslavujú priemyselnú výrobu a masovú spotrebu, konceptuálne umenie prostredníctvom svojej fixácie na nemateriálne vlastnosti jazyka a písaného slova nedobrovoľne replikuje spôsob, akým sa v spoločnosti založenej na službách skutočná práca stala nemateriálnou, čím stavia pomník estetike byrokracie.

Tieto argumenty vedú k dvom podstatným záverom o možných spôsoboch umeleckej tvorby po konceptuálnom umení. Podľa Kraussovej intervencia Marcela Broodthaersa posúva umeleckú prax na novú úroveň: tým, ako poukazuje na to, že všetky médiá sú vzájomne zameniteľné, čím dokazuje, že médium-špecifické dielo nemá zmysel, zároveň vytvára konceptuálne gesto ako možný finálny umelecký akt, ktorý ešte dokáže vytvárať zmysel. Podľa tohto názoru jediné umenie, ktoré v historickom rámci „postmediálnej situácie“ má ešte vôbec nejaký význam, je umenie, ktoré deklaruje, že jeho predmetom je samotný systém umenia, jeho podmienky, ako aj jeho história ako celok. Médium-špecifický prístup je odmietaný ako irelevantný, pretože umeleckú dôležitosť si môže nárokovať samotné metahistorické konceptuálne gesto. Ak vezmeme do úvahy prínos konceptuálneho umenia ku vzniku tohto normatívneho prelomu v dejinách umenia, potom je konceptuálne gesto jedinou možnou oblasťou pôsobenia, ktorá zostala otvorená pre umelcov snažiacich sa tvoriť pri plnom uvedomení si súčasných historických podmienok umeleckej tvorby. Tento záver je ďalej posilnený tým, že Kraussová, a najmä Buchloh tvrdia, že nástup „postmediálnej situácie“ sa zhoduje s tým, ako sa umenie podrobuje diktátu inštitúcií a trhovým zákonitostiam, takže prijať metakritický postoj k systému umenia potom nie je len historická, ale aj politická nevyhnutnosť.

Z tohto hľadiska tí, ktorí naďalej pracujú v podmienkach mediálnej špecifickosti (napríklad v maľbe), nielenže deklarujú svoju tvorbu ako historicky bezvýznamnú, ale zároveň riskujú aj jej priame privlastnenie inštitúciami a trhom. Z toho plynie, že iba tá forma umenia, ktorá prostredníctvom konceptuálnych gest artikuluje kritický postoj k inštitúcii umenia, dokáže odolať historickej devalvácii umeleckých médií a podrobeniu tvorby zákonitostiam umeleckého systému. Takýmto spôsobom Kraussová aj Buchloh z historického hľadiska postulujú význam inštitucionálnej kritiky ako poslednej formy umenia, ktoré ešte dokáže niečo zmeniť.

3. Od strategickej logiky k praktickej estetike konceptuálnych gest

Otázkou teraz je, ako si v praxi predstaviť umenie konceptuálnych gest. Z doslovného chápania argumentov Kraussovej a Buchloha vyplýva jediný záver, t. j., že vstupom umenia do „postmediálnej situácie“ pojem umeleckej praxe ako takej (ak ju chápeme ako spracovanie určitej témy za použitia určitej formy média) stratil význam. Umenie konceptuálneho gesta považuje umelecký akt za priamy zápis do knihy dejín umenia. Úspešné gesto prepisuje históriu. Takéto gesto je preto podľa definície zreteľné a jedinečné. Jeho význam musí byť rovnako transparentný ako textový argument, takže všeobecné chápanie umenia a jeho dejín sa zamieňa s jeho čistotou a presvedčivosťou. Ak má gesto revolučný účinok, čiže spôsobí hlboký zásah do dejín umenia, tak získava status jedinečnej udalosti. Táto definícia konceptuálneho gesta ako jedinečnej historickej udalosti s presvedčivým významom má vážne dôsledky pre chápanie umeleckej tvorby: z konceptuálneho hľadiska zužuje význam umeleckého diela na jeho príspevok k novému chápaniu umenia. A tento prínos má tendenciu byť chápaný ako jedinečný. Ako často sa však niekomu podarí vytvoriť konceptuálne gesto takéhoto historického významu?

Modernizmus umelcom ešte umožňoval robiť revolúcie prostredníctvom sústavného využívania vlastného média (čiže postupov). Radikálne chápanie historického kritického konceptualizmu však od každého umelca vyžaduje urobiť dejinný prevrat pomocou jedinečnej myšlienky rozpracovanej od absolútnej nuly, a to jasným a zrozumiteľným spôsobom. Tlak na úspech, ktorý zaviedol už neúprosný modernistický avantgardizmus, sa teraz stáva čoraz naliehavejším. V dôsledku toho sa dnes stretávame s tragickou postavou melancholického konceptualistu, ktorý sám, v prázdnej miestnosti zúfalo čaká na revolučný nápad, alebo, čo je ešte horšie, na ďalší nápad, ktorým by mohol svoje už úspešné dielo pretvoriť. Ironické na tom je, že druh umenia, ktorému sa v posledných rokoch v podstate podarilo zmeniť ideál historicky vplyvného a všeobecne zrozumiteľného gesta na skutočnosť, je de facto takzvané jednoriadkové umenie deväťdesiatych rokov. Mŕtvy žralok v nádrži s formaldehydom [narážka na dielo Damiana Hirsta z roku 1991] spĺňa všetky potrebné kritériá, rovnako ako autoportrét umelca v podobe voskovej figuríny s črtami Sida Viciousa v póze Warholovho Elvisa [narážka na dielo Gavina Turka z roku 1993]. Sú to jedinečné prejavy, ktoré ukazujú nové možnosti interpretácie sochy a umelecko-historických konvencií pri zobrazovaní *vanitas* a tvorbe autoportrétov. Tieto diela boli všeobecne akceptované a často prezentované vo všetkých médiách. Ukázalo sa, že úspešné konceptuálne gesto nie je ničím iným, než dobre vyjadrenou duchaplnosťou. Ak budeme kritériá historicko-kritického konceptualizmu chápať



Gavin Turk: Pop, 1993, objekt, vosk, vitrína, 279 x 115 x 115 cm

Damien Hirst: The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living (Fyzická nepredstaviteľnosť smrti v mysli niekoho, kto žije), 1991, žralok, sklo, oceľ, roztok formaldehydu, 213 x 518 x 213 cm, detail



doslova, „jednoriadkové“ umenie poukazuje na to, že zásada konceptuálneho gesta sa sotva líši od komerčnej logiky, ktorá stojí v pozadí toho, ako správne načasovať, „vypustiť“ nejakú senzáciu či uviesť nový hit.

Dalo by sa predpokladať, že efektívna realizácia konceptuálneho gesta v „jednoriadkovom“ idióme musí spečatiť fiasko logiky strategického konceptualizmu. V určitých ohľadoch by tento záver, hoci trocha predčasný, mohol byť odôvodnený. Ak zredukujeme konceptuálne gesto na jeho strategickú hodnotu, nebude možné rozlíšiť jeho význam od mediálnej logiky senzácie či hitu. Ako inak však máme chápať gesto, ak nie strategicky? Brian O’Doherty v knihe *Inside the White Cube* (Vo vnútri bielej kocky) navrhuje flexibilnejšiu definíciu. Konceptuálne gesto charakterizuje nielen z hľadiska logiky strategického zásahu do histórie, ale aj z hľadiska jeho vlastnej estetiky: „Predpokladám, že formálny obsah gesta spočíva v jeho výstižnosti, úspornosti a elegancii. Jednou ranou zrazí býka histórie k zemi. Napriek tomu toho býka potrebuje – len vzhľadom k dejinám dokáže gesto naraz posunúť perspektívu nazerania na určitú množinu predpokladov a myšlienok. V tomto ohľade je gesto skutočne didaktické, ako tvrdí Barbara Rose, hoci toto slovo preceňuje skutočný zámer čosi naučiť. Ak učí, tak prostredníctvom irónie a epigramu, ľstou a šokom. Gesto nám dáva múdrosť. Jeho účinok je závislý na

myšlienkovom kontexte, ktorý je gestom premenený a obohatený. Asi to nie je umenie, ale čosi podobné umeniu, a preto má svoj metaživot sústredený okolo umenia. Ak je neúspešné, zostáva zmrazenou kuriozitou, ak sa vôbec zachová v pamäti. Ak je úspešné, stáva sa históriou a má tendenciu samo sa eliminovať. Keď nastane kontext podobajúci sa tomu, ktorý gesto pôvodne vyprovokovalo, potom znovu oživa, stáva sa opäť ‘relevantným’. Takže gesto sa v dejinách zjavuje zvláštnym spôsobom, neustále odumiera a neustále zasa oživa.“⁵

O’Doherty nahrádza prísne normatívne kritériá transparentnosti a jedinečnosti dynamickejšími parametrami elegancie, didaktizmu, irónie a perspektívy. Vyzdvihovaním špecifického estetického a pedagogického účinku gesta na jeho príjemcov zdôrazňuje, že využívanie konceptuálneho gesta predstavuje prax v materiálnom zmysle, ktorá má vlastný formálny jazyk a ktorá dosahuje konkrétne účinky využívaním konkrétnych prostriedkov. Takéto ponímanie materiálnych a mediálnych aspektov konceptuálneho gesta ako formy umeleckej praxe spochybňuje ideálnu transparentnosť gesta ako zápisu do histórie, podobne ako pojmy irónia a perspektíva relativizujú myšlienku gesta ako jedinečnej udalosti. O’Dohertyho koncepcia histórie nie je lineárna a normatívna,

5 O’DOHERTY, Brian: *Inside the White Cube*. San Francisco: Lapis Press, 1986, s. 70.



Komar & Melamid: The Origin of Socialist Realism, from Nostalgic Socialist Realism series (Zrodienie socialistického realizmu, zo série Nostalgický socialistický realizmus), 72 x 48 cm, tempera a olej na plátne, 1982- 1983, Zimmerly Museum, NJ

ale viacperspektívna a relačná. Význam gesta preto nemožno odvodiť priamo zo samotného gesta, ale závisí od historického kontextu, ktorý aktívne interpretuje a v ktorom sa aj retroaktívne vníma. Význam gesta (podobne ako ironickej poznámky) preto nie je zjavný, ale latentný. Historický kontext navyše nie je daný históriou *per se* a nemá len jeden význam. O'Doherty chápe konštrukciu a rekonštrukciu historických súvislostí ako formu umeleckej a kritickej praxe ako takej. Týmto spôsobom sa vyhýba modernistickej redukcii gesta na jediný hod kockou, opisujúc konceptuálne gesto ako materiálnu praktiku, ktorá otvára históriu ako dynamické akčné pole.

4. Malba ako situatívna strategická prax, ktorá nepovažuje svoju legitimosť za samozrejmu

V zásade by sa dalo povedať, že postmoderná teoretizácia konceptuálneho gesta sa od modernistickej definície líši tým, že gesto nepovažuje za jedinečnú udalosť s normatívnou platnosťou, ale za strategickú intervenciu do dejín ume-



Martin Kippenberger: Untitled, Lieber Maler, male mir... (Drahý maliar, maľuj pre mňa), 1983, olej na plátne, 200 x 130 cm

nia so situačným významom. Z postmoderného hľadiska konceptuálne gestá reflektujú dejiny a podmienky umenia vytváraním situácií, ktoré ukazujú umenie v stále novom a meniacom sa svetle. V praxi je pravdepodobne jednoduchšie prijať výzvu vytvárať prekvapujúce reflexívne situácie, než sa vyrovnáť s tlakom vytvárať jedinečné veľkolepé udalosti. To je pravdepodobne dôvod, prečo sa koncom sedemdesiatych rokov v kontexte postmodernej diskusie o umení zdalo možné maľbu opäť situatívne a strategicky integrovať do konceptuálnej praxe. Bežnou formou takejto situatívnej integrácie bolo zahrnutie maľby do komplexnej priestorovej inštalácie, pričom maľba bola len jednou z jej mnohých prvkov (napr. Ilya Kabakov a umelci soc-artu). Ďalšou možnosťou, ako podľa logiky situatívnych strategických možností maľbu premodelovať, bolo šírenie významu konkrétneho obrazu pomocou hustej siete referencií (napr. Kippenbergerove maľby, ktorých význam je možné pochopiť len prostredníctvom množstva šifrovaných referencií na iné diela a spoločenské udalosti).

Podobne rozvíja myšlienku maľby ako konceptuálnej praxe Yve-Alain Bois v knihe *Painting as Model*.⁶ Odvolávajú sa na tézy Huberta Damischa, sformulované v publikácii *Fenêtre jaune cadmium, ou les dessous de la peinture*, charakterizuje „strategický model“ maľby ako dôkladne premyslené umiestnenie diela v sieti referencií: „*Tak ako šachové figúrky, ako fonémy v jazyku, dielo je významné predovšetkým tým, ako uvádza Lévi-Strauss, čím nie je a čomu oponuje, čiže vždy v rámci určitého poľa, v súlade s jeho postavením, s jeho hodnotou...*“⁷

Bois ďalej zdôrazňuje situatívny význam takéhoto strategického zásahu do oblasti umenia pomocou jeho radikálneho odlišenia od normatívneho chápania historickej platnosti umeleckého diela: „*Strategické čítanie je prísne antihistorické: neverí vo vyčerpanie vecí v lineárnej genealógii, ktorú nám ponúka umelecká kritika; pri hľadaní nových produktov je vždy pripravený, či už vedome alebo nevedome, sledovať požiadavky trhu, ale neverí ani v následnosť homogénneho času existujúceho bez prerušenia, aké si dejiny umenia radi predstavujú.*“⁸

V obrane maľby ako konceptuálnej praxe však Bois urobil významný krok vpred. Odvolávajú sa na Damischa tvrdí, že médium maľby je svojou povahou konceptuálne a jeho konceptuálnosť nevzniká len umiestnením diela v určitom súbore externých odkazov. Pre Boisa je maľba v zásade konceptuálna vtedy, ak sa sebareferenčne a sebakriticky venuje materiálnym aspektom a symbolickej gramatike vlastného formálneho jazyka. Vo vzťahu k tejto imanentnej kritickosti má strategické umiestnenie maľby v systéme externých referencií štatút metakritického gesta. To znamená, že toto gesto odvodzuje svoju kritickú silu od štrukturálneho sebaskúmania médium-špecifickej umeleckej praxe, ktorá ho jednoducho posúva na inú úroveň. Táto konceptualita však existuje len ako potenciál. V dôsledku toho Bois rozlišuje progresívny typ maľby, ktorá uznáva a rozvíja svoj konceptuálny potenciál, a konvenčnejšiu maľbu, ktorá sa nekriticky spolieha na tradičné chápanie média. Podľa Boisa pre aktiváciu konceptuálneho potenciálu musí maľba predložiť dôkazy svojho vlastného opodstatnenia prostredníctvom sústavného formálneho sebaskúmania a vytvárania kontextových súvislostí. Svoje tvrdenie opiera o nasledujúci citát z Damischa: „*Na to, aby niečo bolo maľbou, nestačí, ak sa maliar opäť chopí štetcov: je tiež potrebné, aby to stálo za úsilie, aby sa [maliarovi] podarilo ukázať nám, že maľba je niečo, bez čoho sa v pozitívnom zmysle nezaobídeme, že je pre nás nenahraditeľná a že by bolo šialenstvom, ba ešte horšie, historickým omylom, keby sme ju dnes nechali ležať ladom.*“⁹

6 BOIS, Yve-Alain: *Painting as Model*. Cambridge: MIT Press, 1990.

7 Ibidem, s. 254. Pozri tiež DAMISCH, Hubert: *Fenêtre jaunecadmium, ou les dessous de la peinture*. Paris: Editions du Seuil, 1984.

8 BOIS, Yve-Alain: *Painting as Model*. Cambridge: MIT Press, 1990, s. 256.

9 Ibidem, s. 255.

Tým, že volá po možnosti obhájiť médium maľby rozvíjaním jej vnútorného konceptuálneho potenciálu, sa Bois stáva sprostredkovateľom medzi konceptuálnou a médium-špecifickou perspektívou. Pokúša sa odstrániť konflikt medzi normatívnou hodnotou konceptuálneho obratu a médium-špecifickým pohľadom na umeleckú prax. Z Boisovej argumentácie je možné vyvodit' rôzne všeobecné závery v súvislosti s riešením tohto konfliktu.

V umeleckej praxi aj kritike je médium-špecifický prístup k maľbe stále možný. Jediné, čo tento prístup stratil, je jeho status samozrejmosti. Keďže v súčasnosti sa maľba realizuje v rámci horizontu konceptuálnej praxe, musí byť ukotvená v kontexte, ktorý už nie je jej vlastným kontextom. To na jednej strane znamená, že odvolávať sa na špecifická média ako na jeho jediné opodstatnenie už nie je možné. Maľba už nemôže byť len maľbou. Dnes je to nevyhnutne aj forma konceptuálneho umenia, ktorá sa ako taká musí posudzovať vo vzťahu ku konceptuálnym praktikám uplatňovaným v iných médiách, a naopak, v tomto porovnávaní si musí udržať aj svoje vlastné praktiky. (Každá skupinová výstava, na ktorej sa prezentujú rôzne médiá, na tento fakt pomerne banálne poukazuje.) To však zároveň znamená, že maľba ako metóda môže čerpať silu práve zo skutočnosti, že prostredníctvom vnútorného dialógu s vlastnou históriou a situáciou média dokáže dospieť k (situatívno-strategickému) sebaopodstatneniu v rámci širšieho konceptuálneho horizontu. Tieto závery presne zodpovedajú téze, ktorú sformuloval Thomas Lawson v eseji *Last Exit Painting*, kde krízu maľby a stratu jej opodstatnenia chápe ako pozitívnu príležitosť a produktívnu možnosť, ktorá by mohla opäť vytvoriť jej konceptuálny základ.¹⁰

5. Otvorené otázky

Ukázalo sa, že definícia situatívnej strategickej maľby ako vlastnej konceptuálnej praxe je použiteľná. Poskytuje argumenty pre nevyhnutnú kritiku spiatočnických prístupov, ktoré popierajú výzvu ku konceptuálnemu sebaopodstatneniu maľby. Zároveň umožňuje, aby sa o maľbe opäť diskutovalo ako o relevantnom médiu, a tým ju vyslobodzuje z preklatia predčasného zavrhnutia v rukách tých, ktorí chápu históriu normatívne. Napriek tomu „strategický model“ zostáva obmedzený. Predovšetkým preto, lebo význam maľby dokáže opísať len pomocou prirovnaní, ktoré čerpá z konceptuálnej argumentácie; hlavné pojmy, ktoré Bois spája s charakteristikou významu maľby, sú „pozícia“, „verifikácia“ a „demonštrácia“. Z tohto pohľadu by pôsobenie umelca bolo obmedzené na neustále sa opakujúce deklarovanie jeho vlastnej pozície. Konštantným vzorcom každej výmeny názorov, ktorú by maľba mohla stimulovať, by bolo: „Ja stojím tu, kde stojíš ty?“ Tento model je deprimujúco statický. Opis pozície prostredníctvom protikladov nehovorí nič o možnosti transformácie alebo o potenciálnom procese zmeny, ktorú dielo navodzuje.

10 LAWSON, Thomas: *Last Exit Painting*. In *Artforum*, October 1981, s. 40 – 47.



Michaël Borremans: The Devil's Dress (Diabolské šaty), 2011, olej na plátne, 203 x 367 cm. Dallas Museum of Art, DMA/amfAR Benefit Auction Fund, Courtesy Zeno X Gallery Antwerp and David Zwirner New York/London © Photographer Ron Amstutz

Navyše model, ktorý sa sústreďuje na interpretáciu diela len z hľadiska jeho deklarovanej strategickej pozície, rovnako deprimujúcim spôsobom redukuje diskusiu o umení na otázku legitimitnosti.¹¹ Ak má kritika skúmať konceptuálne jadro diela a jeho symbolické politické stanovisko, otázka, či je určitá pozícia legitímna a ako sa legitimizuje, je nepochybne dôležitá. Aby však kritika mala svoju konceptuálnu výhodu, musí skúmať legitimitu diela ako pozíciu. Napriek tomu je akákoľvek diskusia o legitimitnosti vždy založená na viac než diskutabilnom predpoklade, či vôbec môže existovať niečo ako legitímne umenie. A naopak, skúsenosť kritiky je taká, že každé umenie sa z určitých hľadísk môže považovať za legitímne a pri posudzovaní z iných hľadísk za nelegitímne. Takže v tomto zmysle môžeme konštatovať, že strategický model zamieňa posudzovanie dokončeného diela s počiatočnou motiváciou jeho vzniku. Lebo zo skúmania umenia z hľadiska jeho legitimity nevyplýva, že bolo naozaj vytvorené s úmyslom stať sa legitímnym alebo byť dokonca považované za legitímne *per se*. Proti tomuto argumentu by sa samozrejme dalo namietať, že rozhodujúcim bodom v konceptualizácii umenia bolo práve to, že umelecká kritika sa už nepovažovala za akt nasledujúci po udalosti, ale za vnútornú dynamickú zložku vzniku udalosti. Konceptuálne umenie je podľa definície umelecko-kritickým umením, a preto presvedčivosť jeho kritického stanoviska musí byť tiež predmetom výskumu. Napriek tomu otázka, či sa kritický potenciál diela môžete považovať za ekvivalentný s legitimitou jeho strategickej pozície, je už zase inou otázkou, o ktorej sa ešte bude musieť diskutovať.

Ďalším zjavným obmedzením „strategického modelu“ je, že vzhľadom na pojmový aparát, ktorý máme k dispozícii, tento model nedefinuje žiadne adekvátne možnosti posúdenia vlastných kvalít maľby, dokonca ani keď zhodou okolností uznáva ich principiálnu existenciu. Dokáže konštatovať len to, že maľba je z určitých dôvodov tým, čím je. Pomocou pojmov ako pozícia, verifikácia a demonstrácia sa sotva dá sformulovať akékoľvek konštatovanie o tom, akú skúsenosť maľba ako maľba komunikuje. V skutočnosti je diskutabilné, či tento typ skúsenosti môže byť vôbec chápaný v konceptuálnych kategóriách, alebo či moment, keď „strategický model“ dosiahne svoje hranice, nie je momentom, kedy umenie opísaných estetických skúseností opätovne získa svoju reputáciu.

Posledná otázka, ktorá zostáva nezodpovedaná, je, ako maľba chápaná z hľadiska vlastnej konceptuálnej praxe súvisí s trhom a umeleckými inštitúciami. Cynicky by sme mohli povedať, že kým bude dostatok plátna na predaj, kým budú zákazníci

¹¹ Prenos strategického modelu z americkej školy do nemeckej umeleckej kritiky spôsobil v diskusiách v časopise *Texte zur Kunst* neurotickú fixáciu na skúmanie legitimitnosti umenia a tomu zodpovedajúci paranoidný strach nemeckých umelcov z jeho nelegitimitnosti.

vnímať konceptualizáciu maľby ako nič viac než len ďalšie vylepšenie komodity (ktoré nenaruša ich bukolickú koncepciu umenia), trh sa nebude ani trocha zaujímať o to, akým spôsobom bola maľba sofistikovaná prostredníctvom konceptuálnej sebakritiky. Protiargumentom by mohlo byť to, čo zdôrazňujú Buchloh a Kraussová, t. j. že zrieknutie sa maľby v prospech čisto konceptuálneho procesu nie je zárukou, že táto prax nebude tiež inštitucionálne privlastnená. Existuje množstvo inštitúcií, ktoré sa špecializujú na uchovávanie konceptuálnych diel, a pretože tu absentuje akákoľvek stálosť materiálu, konceptuálne praktiky ešte s väčšou pravdepodobnosťou uviaznu v inštitucionálnej závislosti. Výber média *per se* preto len málo vypovedá o kritickom potenciáli, ktorý dielo môže rozvinúť v prípade pochybností. Tento sporný bod nás teraz privádza do slepej uličky. Riešenie ponúka len dvojitý apel na kritiku: súčasný komerčný boom maľby si určite vyžaduje akútnu konceptuálnu kritiku aktuálnych pozícií. Boom interdisciplinárnych a projektovo orientovaných prístupov na medzinárodných bienále zároveň kladie otázku, do akej miery sú efemérne formy praxe odolné voči administratívnej logike globálneho výstavného priemyslu a či obnovené skúmanie nepoddajnej materiálnosti niektorých médium-spcifických postupov nemusí byť v skutočnosti tým, čo je v tomto konkrétnom okamihu potrebné.

Jan Verwoert je kritik a autor. Venuje sa súčasnému umeniu a teórii kultúry a pôsobí v Berlíne a v Oslo. Je prispievajúcim redaktorom časopisu *Frieze*, jeho články vychádzajú v rôznych časopisoch, zborníkoch a monografiách. Pôsobí ako profesor teórie na Národnej akadémii umenia v Oslo, v Inštitúte Pieta Zwarta v Rotterdame a v kurátorskom programe de Appel. Je autorom publikácie *Bas Jan Ader: In Search of the Miraculous* (MIT Press/Afterall Books 2006), spoločne s Michaelom Stevensonom je spoluautorom zbierky esejí *Tell Me What You Want What You Really Really Want* (Sternberg Press/Piet Zwart Institute 2010), *Animal Spirits – Fables in the Parlance of Our Time* (Christoph Keller Editions, JRP, Zurich 2013), druhá zbierka jeho esejí *Cookie!* vyšla v Sternberg Press/Piet Zwart Institute v roku 2014.

Štúdia bola prvýkrát publikovaná v časopise Afterall, Autumn/Winter 2005, anglická verzia je dostupná na adrese <http://www.afterall.org/journal/issue.12/why.are.conceptual.artists.painting.again.because>

Z angličtiny preložila Anna Antalová