

LUCY R. LIPPARD

Trojan Horses: Activist Art and Power

Completion from the previous issue

Annotation

Although the significant essay by Lucy Lippard on analyzing activist art was first published in 1984, in the key anthology *Art after Modernism*, even after thirty five years it has not lost its meaning. Its status as fundamental source material is borne out by its numerous citations and reeditions. We have placed the first Slovak translation of this seminal text in the journal *Profil* 2019, No 2 as an introduction to reviews of two exhibitions mapping the activism of two of Slovakia's artists: Michal Moravčík, whose oeuvre came to an untimely end (1974 – 2016), and Radovan Čerevka (b. 1980), presenting his work at the recent exhibition *Power in the Museum* in the East Slovak Gallery in Košice (2019). In the current issue we offer the final part of the study, the theme of which resonates with a video of Pavlína Fichta Čierna *Reconstruction*, which was created for the exhibition *Stop Violence Against Women*, organized in cooperation with Amnesty International in 2005 in Bratislava (curator Lenka Kukurová). The analysis of this work was written for magazine section FEM POSITIVE by Lenka Kukurová.

The text is from the book WALLIS, Brian (ed.). *Art after Modernism. Rethinking Representation*. New York: New Museum of Contemporary Art; Boston: D. R. Godine, 1984. and was translated into Slovak with the author's consent.

Lucy R. Lippard (b. 1937, New York City) is an art historian, curator, writer and activist. As a theorist, Lippard is best known for her study of conceptual art in *Six Years: the Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* and for her writing on feminist art and politically engaged art.

LUCY R. LIPPARD

Trójske kone: Aktivistické umenie a moc

Dokončenie z minulého čísla

Anotácia

Napriek tomu, že významná esej Lucy R. Lippard venovaná analýze aktivistického umenia vyšla prvýkrát v roku 1984 v kľúčovej antológii *Umenie po modernizme*, ani po tridsiatich piatich rokoch nestráca na význame. Jej pozíciu základného zdrojového materiálu potvrdzujú mnohé citácie i revidované vydania. Prvý slovenský preklad tohto dôležitého textu sme zaradili do časopisu *Profil* ako úvod k recenziám dvoch výstav mapujúcich aktivizmus slovenských umelcov – Michala Moravčíka, ktorého dielo sa predčasne uzavrelo (1974 – 2016), a Radovana Čerevku (1980), prezentujúceho svoju tvorbu na nedávnej výstave *Moc v múzeu* vo Východoslovenskej galérii v Košiciach (2018). V aktuálnom čísle ponúkame záverečnú časť štúdie, ktorej téma rezonuje s videom Pavlíny Fichta Čiernej, vytvorenom pre výstavu *Stop násiliu na ženách*, ktorá sa v koncepcii Lenky Kukurovej a v spolupráci s Amnesty International uskutočnila v roku 2005 v Bratislave. Analýzu diela napísala Lenka Kukurová pre rubriku časopisu FEM POZITÍV.

Lucy R. Lippard, Queens Museum, 12. 5. 2018, New York, Open Engagement 2018. Zdroj: <https://www.youtube.com/watch?v=XQuT4TdEDz8> Zdroj foto: <https://www.widewalls.ch/lucy-lippard-conceptual-feminist-art/>

II. Moc

Moc umenia je skôr subverzívna než autoritatívna; spočíva v spojení schopnosti *robiť* a schopnosti *vidieť* a v možnosti dosiahnuť, aby aj iní uvideli, že s tým, čo vidia, dokážu niečo urobiť... Potenciálne silné umenie je svojou podstatou opozičné – je to dielo, ktoré si razí cestu mimo vyznačených komunikačných kanálov a ukazujú sa v novom svetle.

Napriek tomu, že na verejnosti sa obraz umenia spája s povýšenou bezmocnosťou a ponižujúcou manipulovateľnosťou, čoraz viac aktivistov v kultúrnej sfére i mimo nej sa začína konfrontovať s jeho potenciálnou mocou. Potenciálne silná kultúra však nemusí byť nevyhnutne tou, o ktorej si tí, čo majú kultúrnu moc, myslia, že takou bude, alebo by mala byť. Moc sa vo všeobecnosti chápe ako kontrola – ovládanie vlastných činov a činov iných. Mýtus o bezmocnosti kultúry pramení z nepochopenia autority a autenticity umenia, ktoré tvoria jeho základ. Umenie je sugestívne. Podnety, ktoré umenie inšpiruje, sú zvyčajne emóciami. V umeleckom svete je silným umelcom ten, ktorého meno sa dá použiť. Meno, nie umenie. („Kúpil som si [Ringa] Starra“ v zmysle „Kúpil som si dielo od Starra“, čo je nebezpečne blízko ku „Kúpil som si Starra.“) Presnejšie bude, ak poviem, že sila umelca je oddelená od sily predmetu. Kedysi mali umelecké predmety doslovnú – magickú, politickú – moc a umelec sa na nej podieľal, pretože ho komunita potrebovala. (Kto dnes potrebuje umelcov? A načo? Kto rozhodol o tom, že umelecký predmet bude mať takúto obmedzenú funkciu?)

Ak prvou ingredienciou sily umenia je jeho schopnosť komunikovať viditeľné – od svetla dopadajúceho na jablko až po príčiny hladu na svete, tak tou druhou je ovládanie sociálneho a intelektuálneho kontextu, v ktorom sa umenie distribuuje a interpretuje. Skutočná sila kultúry spočíva v spojení individuálnej a obecnej vízie, v tom, ako poskytuje „príklady“ a „objektové vyučovanie“, ako aj v radosť z zmyslového poznania. Je ironické, že umelci pokúšajúci sa sprostredkovať svoje idey priamo sú často obviňovaní z propagandy, a preto sa prístup k nim obmedzuje na tých, čo sa neboja zaujať stanovisko. Schopnosť vytvárať vízie je neúčinná, pokiaľ sa nespája s prostriedkami komunikácie a distribúcie.

Politický realizmus sa zvyčajne označuje ako propaganda. Napriek tomu rasizmus, sexizmus a diskriminácia na základe triednej príslušnosti nie sú v tejto spoločnosti neviditeľné. Otázka, prečo by mali byť neviditeľné vo výtvarnom umení, je stále príliš horúcim zemiakom, ktorý nechce nikto uchopiť. Aktivistické umenie, ktoré je hlboko ukotvené v kontexte, často uniká umeleckým kritikom, ktorí nie sú jeho cieľovým publikom a navyše nie sú ani takými znalcami problematiky, akými sa stali samotní umelci. Zmnožené, pretrvávajúce formy môžu byť tiež mätúce, pretože inovácia sa v medzinárodnom umeleckom svete chápe ako značka, štýlová a krátkodobá, prispôbena malej pozornosti trhu. Podľa existujúcej konvencie by umelci nemali zachádzať do takej hĺbky, aby vyprovokovali zmenu postojov; majú len zdobiť, pozorovať a reflektovať (...) existujúci status quo systémov.

Umelci majú bezprecedentnú kontrolu nad vlastnou tvorbou, ale väčšina ju v postprodukcnej fáze okamžite stráca. Strácajú kontrolu nielen nad dielom, ale aj nad jeho cieľom. Keď sa umelecké dielo dostane z rúk umelca, vymkne sa spod jeho kontroly vo viacerých významoch. Kontakt s dielom (ktorý mnohí umelci a umelkyne opisujú ako spojenie pupočnou šnúrou či rodičovské spojenie) sa v tomto momente môže stratiť. Dielo je tak ako dieťa opustené a ponechané na seba, na nezávislú existenciu vo svete, ktorý ho môže zmeniť na nepoznanie – nevhodným zarámovaním, zavesením v zlom svetle, jeho mystifikáciou, zbavením ideológie alebo naopak, využitím na podporu iných politických postojov.¹ V tejto fáze umelec podriaďuje silu umenia

¹ Klasickým príkladom je využitie abstraktného expresionizmu (New York School) ako zbrane studenej vojny americkej

obchodníkovi, múzeu alebo novému majiteľovi a vracia sa späť do ateliéru, k novému dielu, podliehajúci ilúzii, že má nad ním kontrolu.

Niektorí z tých, čo trvajú na tom, že umenie je bezmocné, cítia, že jeho sila spočíva práve v tejto bezmocnosti – že umenie uniká sociálnym tlakom tým, že je nad alebo pod tým všetkým. Je v tom určitý kus pravdy, ale vedie to k nezodpovednosti. Iní zasa vidia silu umenia v tom, ako ho definuje dominantná kultúra – cez aspekt peňazí, prestíže, mediálnej prítomnosti a možnosti povedať ľuďom, čo majú robiť – sú to definície, ktoré svojou podstatou vylučujú tradičné koncepcie umenia, ale nie nevyhnutne aktivistické umenie. Je užitočné pozrieť sa na mocenské boje, do ktorých sa väčšina umelcov chtiac-nechtiac zamotáva. Položte si otázku – kto je silnejší? Slávny mainstreamový umelec, ktorého dielo vidia tisíce divákov v múzeách a občas milióny v časopise *Time*, ktorý sa teší zo všetkých symbolov moci, ktoré mu prepožičal establišment vysokého umenia (granty, predaj, výstavy, články, ocenenia), alebo v týchto umeleckých kruhoch relatívne neznámy umelec (zvyčajne so sklonom ku konzervatizmu), ktorého okruh priaznivcov nemusí byť malý a ktorý môže byť aj rovnako bohatý, ale ktorému predstaviteľia kultúrnej moci odoprelí dotyk čarovnej paličky „kvality“? Alebo je to masmediálny umelec, ktorý denne oslovuje milióny, ale ktorého meno tí, ku ktorým sa jeho umenie dostáva, nepoznajú? Alebo je to radikálna feministická alebo socialistická umelkyňa/umelec, ktorí sa rozhodli pre neviditeľnosť vo svete umenia v prospech obmedzenej, ale nimi samými určovanej viditeľnosti v „reálnom svete“ komunity, škôl, demonštrácií a ďalších konkrétnych divákov? Alebo by to dokonca mohol byť skromný „ľudový umelec“ a amatér, ktorého divákmi sú jeho susedia a ktorého umenie reflektuje nepočuteľné hlasy a neviditeľné životy v malých arénach, kde je tieto hlasy počuť a sú dôverne známe?

III. Východiská

Dnešné aktivistické umenie je produktom vonkajších aj vnútorných okolností. Aj keď vonkajšia sociálna situácia umenie väčšinou priamo neovplyvňuje, umelcov ako ľudí áno. Národná a zahraničná politika vlády a z nej vyplývajúce vlny byrokratického financovania, respektíve nefinancovania umenia samozrejme ovplyvnili trh, ale aj štruktúry týkajúce sa jeho vystavovania a edukácie, v rámci ktorých umenie funguje. Z vnútorného hľadiska je dnešné aktivistické umenie produktom troch samostatných táborov umelcov, ktoré sa vytvorili okolo roku 1980 v čase narastajúceho konzervatizmu, hospodárskej krízy a strachu z tretej svetovej vojny. Tieto tri tábory mali podobné obavy, ale veľmi rozdielne štýly a kontexty, a komunikovali spolu len sporadicky. Boli to: (1) experimentálni alebo avantgardní umelci pôsobiaci v mainstreamovej alebo „high art“ komunite; (2) progresívni alebo takzvaní politickí umelci spolupracujúci medzi sebou alebo v rámci politických organizácií a zároveň často aj v rámci alebo mimo mainstreamového umeleckého sveta; a (3) komunitní umelci pôsobiaci predovšetkým mimo umeleckého sveta na úrovni miestnych skupín.

Táto štúdia sa zameriava na moje vlastné skúsenosti z New York City, hoci situácia je do istej miery podobná aj inde v Spojených štátoch a iných častiach sveta. Hybnou silou tejto skúsenosti bol často networking s inými oblasťami nášho štátu a sveta (najmä s Anglickom a Austráliou, ktoré sú východiskom niektorých našich hlavných modelov aktivistického umenia). Keďže história tohto hnutia ešte len čaká na svoje spracovanie, momentálne by bola pravdepodobne obmedzená na oblasti, kde sa skúsenosti z mestských štvrtí, politická uvedomelosť a pomerne zdravá umelecká scéna prelínajú.

vládou, prvýkrát zdokumentované Maxom Kozloffom: *American Painting During the Cold War*. In *Artforum* 11, č. 9 (máj 1973), s. 34 – 45. Pozri tiež HAUPTMAN, William. *The Suppression of Art in the McCarthy Decade*. In *Artforum* 12, č. 2 (október 1973), s. 48 – 52; COCKCROFT, Eva. *Abstract Expressionism. Weapon of the Cold War*. In *Artforum* 12, č. 10 (jún 1974), s. 39 – 41.

V dobrom alebo v zlom, celé to vychádza z hlavného prúdu umenia, v ktorom mali experimentálni umelci sklon stotožňovať sa s utláčanými a rebelujúcimi ľuďmi, ale nie vo vlastnej umeleckej tvorbe. Mainstreamoví alebo potenciálne mainstreamoví umelci sú voči skupinovej činnosti opatrní, pretože sa často spája s oslabením individuálneho výrazu a v tomto zmysle sa považuje za škodlivú pre kariéru. Aj keď toto prostredie nemá veľké nadšenie pre umelecký aktivizmus a jeho poznanie, dobré veci dokáže, aj keď len príležitostne, úprimne podporovať.

„Politickí“ umelci sa nesprávne spájajú výlučne s ľavicou, ako keby anarchia a neutralita establišmentu neboli tiež „politické“. (Stručná definícia apolitického umelca: „Je to len ďalší spôsob vyjadrenia toho, že „moja politika je politikou niekoho iného.“)² Politického umelca by som charakterizovala ako niekoho, koho témy a niekedy aj kontexty reflektujú sociálnu problematiku, zvyčajne vo forme ironickej kritiky. Hoci „politickí“ a „aktivistickí“ umelci sú často tí istí ľudia, „politické“ umenie má tendenciu byť sociálne zainteresované a „aktivistické“ umenie sociálne angažované – ani nie tak pre hodnotový postoj ako skôr v dôsledku osobného rozhodnutia. Kým tvorba tých prvých je komentárom alebo analýzou, tvorba druhých pôsobí v rámci svojho kontextu na publikum.

V sedemdesiatych rokoch boli „politickí“ a „aktivistickí“ umelci spolupracujúci s feministickými skupinami alebo organizovanými umeleckými skupinami disentu (napr. *Art Workers Coalition*, *Artists Meeting for Cultural Change*, *Anti-imperialist Cultural Union*) tradične oddelení od mainstreamu, hoci individuálna miera ich bojovnosti a izolácie sa líšila v závislosti od toho, o aký druh organizovania išlo v rámci umeleckého sveta v danom okamihu. Komunitní umelci sa líšia v miere politizácie a v minulosti sa najčastejšie vyhýbali svetu vysokého umenia, ktorý sa zasa vyhýbal im. Pracujú prirodzeným spôsobom v skupinách, najčastejšie ako muralisti, performerí, učitelia alebo rezidentní umelci v komunitných centrách. Určitá časť komunitného umenia reflektuje miestnu situáciu, iná podnecuje k aktívnej účasti na tejto situácii, ďalšia kritizuje a mobilizuje k zmene danej situácie. V sedemdesiatych rokoch bol najznámejšou newyorskou skupinou komunitného umenia *Cityarts Workshop*, ktorý sa venoval predovšetkým organizovaniu projektov zameraných na exteriérové nástenné malby v rôznych mestských štvrtiach.

Mohla by som pokračovať v kreslení čiar, až kým by som nemala sieť, ktorá by poskytla presnejší (hoci ešte zložitejší) obraz. Kategorizáciu som si nevybrala preto, aby som diferencovala, ale preto, lebo považujem za dôležité pochopiť tri korelujúce vetvy súčasného aktivistického umenia. Čoraz viac sa prelínajú a čoraz ťažšie sa rozlišujú. Sú mladí umelci novej vlny prevádzkujúci *ABC No Rio* – chaotický a dynamický výstavný priestor na Lower East Side – komunitnými, experimentálnymi, alebo politickými umelcami? Mohli by sme povedať, že môžu patriť do jednej z týchto kategórií, alebo do všetkých troch naraz, v závislosti od toho, či sa pozeráme na ich štýl, zámer, obsah alebo účinok.

Všeobecná povaha týchto kvázi definícií bude zrejme zrozumiteľnejšia, ak ich podložime krátkou internou históriou. Väčšinu z nás vychovávali tak, aby sme maľbu a sochu považovali za neschopnú komunikácie... Boli oddelené nielen od ostatného sveta, ale aj od ostatnej kultúry. Od konca päťdesiatych rokov sa však svet výtvarného umenia čoraz viac otváral „manželstvu“ (alebo aspoň pomeru) s hudbou, tancom, divadlom, filozofiou, beletriou a niekedy aj sociológiou a politikou. Za uplynulých dvadsať rokov došlo k postupnému uvedomovaniu si toho, že nútiť umelcov, aby si vybrali medzi prísne definovanými médiami a rolami, medzi svetom umenia

2 CIXOUS, Helen. *Castration or Decapitation?* In *Signs 7*, č. 1 (Autumn 1981), s. 51; citované Nancy Spero v rozhovore s Kate Horsfield. *On Art and Artists*: Nancy Spero. In *Profile 3*, č. 1 (január 1983), s. 17.

a „reálnym“ svetom, je klasický spôsob, ako každého ukotviť na svojom mieste. Delba práce – ešte stále reflektujúca pretrvávajúce tabuizovanie interdisciplinarít – je pozostatkom greenbergovského formalizmu raných šesťdesiatych rokov, ktorý považoval médium klaustrofobicky za „najlepšie“ vtedy, keď bude „najčistejšie“, alebo sa obmedzoval na jeho vymedzujúce charakteristiky, napr. maľba je plochý, dekoratívny povrch a to je všetko, čím môže byť.

Dnešné aktivistické umenie má svoje korene v šesťdesiatych rokoch v vzbure proti takýmto zjednodušujúcim prístupom k umeniu. Nepochádza ani tak od zdvihnutých pästí a červených hviezd „revolučnej“ ľavice ako od menej vedome podvratných reakcií proti statusu quo, ktoré v tom čase charakterizovali hlavný prúd umenia, najmä minimalizmus a konceptualizmus. Tieto strohé a zjavne nekomunikatívne štýly však v sebe niesli politickú uvedomelosť charakteristickú pre dobu, ktorej napokon nedokázal uniknúť ani izolovaný svet umenia. Minimalisti a konceptualisti používali dve stratégie – „fabrikáciu“³ a „dematerializáciu“, aby vykompenzovali spôsob, akým boli umelec a umelecké dielo mytologizované a komodifikované. Tieto stratégie síce plne nefungovali a „nedostali umenie z galérií“, ale pripravili pôdu pre generácie odchovanú televíziou, ktoré uprednostňujú informácie a analýzy pred monumentálnosťou a originalitou.

[...]

IV. Po roku 1980...

Do roku 1980 niektoré veteránky a veteráni AMCC, AICU a feministického hnutia, z ktorých mnohí sú dnes tridsiatnikmi, začali pokusne nadväzovať kontakt s perifériami umeleckého sveta prostredníctvom viacgeneračnej *Political Art Documentation/Distribution (PADD)*. V tom istom čase si najmä mladšia generácia začala vytvárať nový štýl disentu na základe spolupráce a medzikultúrneho ponorenia sa do popovej (a punkovej) kultúry. Nepriateľský postoj mainstreamu voči umeniu s akýmkoľvek otvoreným sociálnym postojom sa začal zmierňovať, keďže sa ukázalo, že nová energia je nielen zúfalo potrebná, ale že už sa dynamicky šíri v podchodoch, v Južnom Bronxe, na Lower East Side, ako aj kvôli čoraz hlbšiemu uvedomovaniu si toho, čo by reaganomika⁴ urobila s krajinou a jej umelcami. Zároveň komunitní kultúrni aktivisti, ktorí od šesťdesiatych rokov robili nástenné malby a pracovali s osobami zbavenými občianskych práv a ktorí boli v umeleckom svete úplne neviditeľní, začali priťahovať novú pozornosť prostredníctvom spojenia s grafitistami a opäť viditeľnou latinskou kultúrou. Napriek poklesu organizovanej činnosti v krajinách tretieho sveta a vo feministických komunitách sa na ich aktivistické modely nezabudlo. Skupiny ako *Taller Boricua* v *Barrio JAM* v centre mesta, *AIR* v Soho a *Basement Workshop* v Čínskej štvrti umožnili každému, kto bol ochotný odbočiť „z predurčenej cesty“, prístup k hispánskemu, africkému, feministickému a ázijskému umeniu.

Kľúčovým faktorom v tomto vývoji, najmä medzi mladšími umelcami, bola punková kultúra prevzatá od britskej robotníckej triedy a amerikanizovaná do revolty strednej triedy, zachovávajúci si nejasnú potrebu sociálnej zmeny. Zároveň došlo k úplnému zlúčeniu „vysokéj“ a „nízkej“ kultúry v dôsledku korelácií medzi umeleckou školou a umením, rockovou hudbou a klubovou scénou, nástennými malbami, pouličným divadlom, performanciou, dokumentárnym filmom, fotografiou a videom a feministickými, rasovo-liberálnymi a robotníckymi skupinami. Komunitné ľavicové kultúrne hnutie potechy vyrástlo zo skyprenej pôdy aktivizmu šesťdesiatych rokov. Urýchlil ho

3 Odkaz na prácu minimalistov s priemyselne vyrábanymi materiálmi a ich štruktúrami (pozn. redakcie).

4 Reaganomika je označenie ekonomických reforiem prezidenta USA Ronalda Reagana po jeho zvolení v roku 1981 (pozn. redakcie).

nástup bojovne naladených rozčarovaných a idealistických mladých umelkyň a umelcov s dobrým vzdelaním a ambíciami, ale nespokojných s úzkoprstosťou a elitárstvom umeleckého sveta, do ktorého mali hladko zapadnúť ako ich predchodcovia.

Populárna kultúra sa pre mnohých rôzne profilovaných umelcov zdala byť dobrou cestou, ako pochopiť to, ako vníma svet väčšina ľudí. Základom infiltrácie reklamy, rockovej hudby a rapu, komiksov a módy do „vysokého umenia“ začiatkom osemdesiatych rokov bol viac či menej informovaný populizmus. A naopak, širší pohľad na funkciu umenia viedol k širšiemu odmietaniu politiky liberálnej neutrálnosti – vyhýbaniu sa sociálnej zodpovednosti, pretože v umení „prejde všetko, a umelci sú beztak bezmocní, pravda?“ A to zas viedlo niektorých k odmietaniu predstavy, že si musia vybrať medzi umením a sociálnou činnosťou a že každý, kto chce, aby bolo umenie komunikatívne a efektívne, je buď sentimentálnym idealistom, mizerným umelcom, alebo nebezpečným komunistom.⁵

[...]

Prostredníctvom takýchto kolektívnych aktivít mnohí mladí umelci tzv. novej vlny, motivovaní ani nie tak politickou uvedomelosťou ako spoločnými emocionálnymi potrebami, oslovili svojich súčasníkov v getách. Pritom preniesli umenie z centra mesta do Južného Bronxu a naopak; a čo bolo ešte bezprecedentnejšie, niekedy sa im podarilo priviesť do Južného Bronxu aj divákov z centra, hoci naopak to až tak dobre nefungovalo. Začali sa formovať krehké spojenectvá medzi spoločenskými triedami a kultúrami, ktoré občas vyústili do nového typu umeleckej „hviezdy“ – niekdajšieho (alebo ešte aktívneho) grafitistu, vítaného v centre mesta, ktorý tento svet *downtown gutter-chic* (neskôr *penthouse-chic*) čiastočne transformoval.

Začiatkom osemdesiatych rokov sa začali vytvárať pokusné koalície aj medzi preskupujúcimi sa ľavicovými umelcami a mladšími generáciami, a to v rámci alebo prostredníctvom iniciatív *PADD* a *Group Material*. Spočiatku bola lepšie organizovaná kultúrna ľavica opatrnejšia vo svojom postoji k „novej vlne“ ako potenciálne vykorisťovateľskej, manipulatívnej, *chic* či oportunistickej, pričom samotnú ľavicu väčšina mladších umelcov považovala za staromódnu, moralistickú a rétorickú. Tieto predsudky však postupne zanikali na obidvoch stranách. Obnovená otvorenosť ľavice voči populárnej kultúre a prvkom avantgardy sa objavila súčasne s určitou mierou obnovennej (a nepochybne dočasnej) otvorenosti mainstreamu voči explicitne politickému obsahu. V dôsledku poburujúcich vnútropolitických a vojenských opatrení Reaganovej administratívy sa násilie, strach, odcudzenie a otázka prežitia stali univerzálnymi témami rôznorodých štýlov a médií medzi múrmi establišmentu Trójskeho umenia.

Keďže čoraz viac umelcov začalo pracovať priamo na verejnosti, pouličné výstavy či výstavy v podchodoch a v opustených budovách sa stali pomerne častým fenoménom (po stopách grafitistov a komunitných aktivistov) a vzniklo nové hybridné umenie subkultúry. Pod vplyvom hudby, politiky a africkej a hispánskej kultúry sa stretli a spárovali zvláštni spolubývajúci. East Village a Lower East Side (Alphaville a Loisaída) boli a dodnes sú hlavnými centrami tejto činnosti. Tieto rýchlo sa meniace komunity zmiešaných ekonomík a etnicít, v ktorých boli umelci doma viac ako storočie, sú teraz ohrozené džentrifikáciou⁶ či „sohoizáciou“⁷, ktorú, čo je iróniou, spôsobili

5 Pozri najmä horekovanie Hiltona Kramera v časopise *The New Criterion*, predovšetkým KRAMER, Hilton. A Note on the New Criterion. In *New Criterion* 2, č. 8 (apríl 1984), s. 68 – 73.

6 Lokálne sociálno-kultúrne zmeny, ktoré sú dôsledkom toho, keď bohatší ľudia nakupujú nehnuteľnosti na bývanie v dosiaľ menej prosperujúcich spoločenstvách, čo má negatívny vplyv na pôvodné nemajetné obyvateľstvo.

7 SoHo, pôvodne umelecká štvrť na dolnom Manhattane v New Yorku, ktorá je príkladom regenerácie a džentrifikácie vo vnútri mesta.

práve vyššie uvedené fenomény. Podobne sa aj „politické umenie“ džentrifikuje svetom vysokého umenia. A predsa, keďže sa stáva rešpektovanejšim, nemusí byť nutne menej efektívnym, a to čiastočne preto, lebo aktivistickí umelci pokračujú v obsadzovaní barikády a ponúkajú modely pre ďalšiu integráciu umenia a sociálnej zmeny. Väčšina aktivistických činností je kolaboratívna alebo participatívna a ich význam sa odvodzuje priamo od ich užitočnosti pre konkrétnu komunitu. Potreby komunity poskytujú umelcom odbytiská aj limity. Hoci sediac rozkročmo na plote medzi mainstreamom a svojpomocou umožňuje vyhnúť sa kooptácii, nie je to pohodlná poloha. Prístup k „širšiemu publiku“ je vedomou, hoci nie často realizovanou súčasťou aktivistického umenia. Vytvorenie formálne účinných spôsobov výmeny síl s vybranými divákmi trvá roky. Mnohí už zistili, že nie je možné len tak vpadnúť do „komunity“ a robiť dobré aktivistické umenie. Je to špecializovaná úloha (hoci nie takým spôsobom ako v prípade vysokého umenia) a vyžaduje si disciplínu a zanietenosť (podobne ako vysoké umenie). Byť mimo dosahu, neanalytický či neinformovaný znamená katastrofu (čo možno platí aj pre vysoké umenie, ale v inom zmysle).

Zložitá štruktúra príznačná pre aktivistické umenie vyplýva zo zložitosti pozície, v ktorej sa títo umelci nachádzajú, keďže je zaťažená ekonomickými, estetickými a politickými protirečeniami. Komunitná alebo politická práca môže obmedziť a často aj obmedzuje vlastnú potrebu umelca ísť ďalej, von alebo dovnútra, experimentovať za hranicou okamžitej nevyhnutnosti. Miera vyhorenia medzi komunitnými výtvarnými umelcami je vysoká preto, lebo odmeny za takéto činnosti sa považujú za úplne oddelené od vývoja umenia a je menšia pravdepodobnosť, že ich kolegovia-umelci súčasnej umeleckej scény ocenia.

Na druhej strane som ešte nevidela umelca, ktorý by odišiel z umeleckého sveta pracovať do neznámeho kontextu a vrátil by sa s prázdnyimi rukami. Taká skúsenosť obohatí každé umenie. Odchod z bezpečia vlastnej domácej základne – kontextu, v ktorom sme sa naučili konať, človeka naučí veľa nielen o svete, ale aj o sebe samom, o svojom umení a predstavivosti a ich komunikačných vplyvoch. Z takýchto nových zážitkov môžu vyrásť nové symboly. Umenie, ktoré si za svoju hybnú silu volí aktivizmus, musí klásť dôraz na jednoznačnosť významu a komunikáciu. To však neznamená, že musí byť zjednodušujúce, čiže blahosklonné, a nadbiehať divákovi. Napokon, čo sa jednému publiku môže zdať jednoduché alebo stereotypné, môže byť obohacujúce a zmysluplné pre iné, ktoré sa viac angažuje v určitej problematike.⁸

[...]

Aj keď sa organizovanie a vytváranie sietí zvyčajne nepovažuje za súčasť tvorivého procesu, sú to kľúčové prvky aktivistického umenia. Umenie vyrastá z umenia rovnako ako zo životných skúseností umelcov, takže vytváranie prostredia, v ktorom majú umelci navzájom prístup k svojim dielam a myšlienkam, je v súčasnosti jedným z hlavných cieľov kultúrneho aktivizmu v USA. Umenie s politickým obsahom je zatiaľ zastúpené len povrchné, a to hlavne v reklame, vo veľkých múzeách alebo na putovných výstavách, v masmédiách a veľkonákladových komerčných časopisoch, kde je zvyčajne skryté v špecializovaných rubrikách alebo neutralizované autormi, ktorí ignorujú alebo nepoznajú jeho obsah. Pritom vizuálne umenie je takto zanebávané aj v ľavicových médiách, hoci sa zdá, že sa to už trochu mení. Kvôli takýmto dvojnásobným predsudkom sa ako huby po daždi začali objavovať bulletiny a publikácie zamerané na ľavicovú kultúru.⁹

8 Aj Harold Rosenberg kedysi napísal: „Reakcia na politické zápsy môže pre umenie urobiť veľa.“ Citované podľa GAMBRELL, Jamey. *Art Against Intervention*. In *Art in America* 72, č. 3 (máj 1984), s. 15.

9 Uvádzam niekoľko: *Cultural Correspondence*, *Art & Artists*, *Upfront*, *Cultural Democracy*, and *Heresies* (New York); *Communi-*

Skúsenosti s alternatívnymi médiami štylisticky ovplyvnili samotné umenie ako spojenectvo umožňujúce obnovu komunikácie ako politickej intervencie. Obrazy prevzaté zo správ (väčšinou zlých) a techniky a štýly odvodené od alebo komentujúce komerčné médiá sú všadeprítomné v celom estetickom/politickom spektre. Táto závislosť (z estetických aj ekonomických dôvodov) od techník masovej reprodukcie spolu s potrebou nadviazať opätovné spojenie so „skutočným životom“ mala za následok to, čo nazývam „žurnalizáciou umenia“. V grafike a malbe to zahŕňa „zrno aj plevy“ tradície bytia umelcom-reportérom, ktorá nie náhodou výrazne pripomína umenie tridsiatych rokov, keď politická situácia v sebe niesla zlovestné paralely dnešnej obrovskej nezamestnanosti a mraky hrozacej vojny. Aj dokumentárna fotografia a film, komiks a ilustrovaná kniha boli „vzkriesené“ ako kľúčové nástroje aktivizmu, hoci aj im vlastné princípy a klišé sú prísnejšie kontrolované. To isté modernistické sebauvedomovanie, ktoré podporuje nové využitie starých radikalizmov, je zjavné aj v ďalšej vetve žurnalizácie umenia – v tej, ktorá konfrontuje alebo predpokladá pokrytectvo a podprahové posolstvá luxusných časopisov, hollywoodskych filmov a televíznych reklám. Zhodnotenie tohto javu poukazuje na niektorých umelcov, ktorí v plnej miere uplatňujú mediálny štýl, odrezaní od všetkého okrem hermetického či nejednoznačného obsahu. Iní, ktorí tvoria viac vľavo orientovanú formalistickú a ideologicky uvedomelú vetvu postmodernizmu, sa zameriavajú skôr na teórie reprezentácie a „kanibalizmus“ nájdených obrazov. (Zaujímavým spôsobom to pripomína program konceptuálneho umenia z druhej polovice šesťdesiatych rokov, ktorý opovrhoval „rukou umelca“ a odmietal zavedenie „ďalších objektov do sveta“.) Ďalší sú populističtí alebo aktivisti, ktorí považujú techniky masovej kultúry za spôsob, ako oslovit' viac ľudí pomocou návnady príbehu a lákavej dôvernosti: zachovaj obraz – zmeň posolstvo.

Zvýšená politická sofistikovanosť aktivistického a „politického“ umenia osemdesiatych rokov je v porovnaní so šesťdesiatimi rokmi v dôsledku postupného rozvoja teórie ľavicovej kultúry vytvorená z rôznych vyššie uvedených vlákien teórie, ktorá odráža pozornosť a ktorá bola v roku 1984 venovaná volebnej kampani, ako aj konfrontačnej politike. V dôsledku globálnej atmosféry hnevu a úzkosti si ľavica čoraz viac uvedomuje mýtické a psychologické zložky ideológie a umenia. Aktivistickí umelci sa stále pokúšajú komunikovať interné, komunitné a globálne obavy o budúcnosť (nehovoriac o súčasnosti) bez toho, aby ľudí bombardovali obrazmi veľkého zlého Ronnieho¹⁰. Vyslovením týchto obáv si spolu s inými uvedomujeme, že nie sme sami, kto hľadá obrazy založené na kombinácii analýzy, vzdoru a nádeje. Medzi nevedomosťou a skúsenosťou, veľkým nasadením a prebúdzajúcim sa vedomím musí byť priestor na mnoho ďalších vecí.

Miera, do akej je aktivistické umenie prepojené s vierou umelca, je rozhodujúcim faktorom pre jeho efektívnosť. Mnohé dobre mienené, progresívne a aktivistické diela v skutočnosti neodrážajú životné skúsenosti umelca, ktoré majú často málo spoločné so životnými skúsenosťami väčšiny ľudí. Práca s feministickými, radikálnymi či solidárnymi skupinami, odborovými zväzmi alebo kultúrnymi pracovnými skupinami viacerých malých ľavicových strán, prípadne s environmentálnymi, pacifistickými a protijadrovými skupinami umožňuje skontaktovať sa s tými, ktorí majú záujem. Ďalšou možnosťou je vidieť meniace sa „ja“ ako symbol sociálnej zmeny alebo nity Murals and Left Curve (San Francisco); Fuse and Incite (Toronto); Afterimage (Rochester); 911 Reports (Seattle); Red Bass (Tallahassee); Cultural Workers News (Minneapolis); Block and Artery 11. (cont.) (London); Art Network (Sydney) ... nehovoriac o filmových a literárnych časopisoch a všetkých umeleckých publikáciách s určitým politickým obsahom, napr. Real Life, High Performance, Wedge, Bomb, Cover, Red Tape and Just Another Asshole... ktoré podávajú správy o veľkom počte udalostí od hudby po performance, konferencie, pouličné akcie, odborárske práce, demonštrácie, výstavy, poštové umenie, knihy umelcov atď.

¹⁰ Odkaz na domáce meno prezidenta Ronalda Reagana.

prostredníctvom osobnej histórie (nemusí byť len vlastná) poukázať na globálne udalosti a uviesť ich do širších súvislostí. V tomto procese môže dať identifikácia lokálnych, etnických, rodových či triednych otázok jednotlivé utkvelé predstavy do širšieho kontextu. Mimoriadny afro-brazílsky film *Jom* zobrazuje rozprávača, historika, šamana, umelca, ktorý je chrbtovou kosťou každodenného politického uvedomia komunity a zdrojom kontinuity, prostredníctvom ktorého sa udržiava alebo stráca moc.

Rada pripomínam, že koreň slova „radical“ je slovo „root“. Slovo „grassroots“ (doslova „korene trávy“) potom neznamená len propagáciu – šírenie slova, ale vychádza zo skutočnosti, že každé steblo trávy má svoj koreň. Sila znamená byť schopný rázne konať prostredníctvom „sily, authority, moci, ovládaním, duchom, božstvom“. A slovo „craft“ (remeslo) pochádza zo strednej angličtiny a znamená silu a moc, z ktorých sa neskôr stala „zručnosť“. Slovo „umenie“ ani slovo „kultúra“ nemajú takéto bojové konotácie. Slovo umenie pôvodne znamenalo „pridať sa“ alebo „pasovať k sebe“ a slovo „kultúra“ pochádza zo slov kultivácia a rast. Umelec môže fungovať ako lenivý záhradník, ktorý v rámci dočasnej údržby pozemku burinu pokosí. Alebo môže ísť hlbšie pod povrch k príčinám. Sociálna zmena môže nastať vtedy, keď vytrháte veci spolu s koreňmi, alebo – aby som použila metaforickú koláž – keď sa obrátite ku koreňom a oddelíte burinu od kvetov a zeleniny... Trójske kone od štyroch koní Apokalypsy.

Text je prevzatý z knihy *Art after Modernism. Rethinking Representation*¹¹ a do slovenčiny bol preložený so súhlasom autorky.

Lucy R. Lippard (1937 New York City) je historička umenia, kurátorka, spisovateľka a aktivistka. Ako teoretička sa zapísala do dejín umenia štúdiou o konceptuálnom umení, uverejnenou v knihe *Six Years: the Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, a textami o feministickom a politicky angažovanom umení.

¹¹ WALLIS, Brian (ed.). *Art after Modernism. Rethinking Representation*. New York: New Museum of Contemporary Art; Boston: D. R. Godine, 1984.