

HLEDAT DOBRÉ

Clare Bishop

Maria Jirá

Christian Kravagna

Grant Kester

Thomas Hirschhorn

rozhovor s Alfredem Jaarem

rozhovor s Joannem Miłochem

Kateřin Sedá

Peter Bürger

Jacques Rancière

MAŽIT SE, ABY

NVĚM ZÁLEŽELO.

TO JE OPRAVDOVÁ

VÝZVA PRO UMĚLCE.

Sešit pro umění, teorii
a příbuzné zóny vsp

1-2/2007

Po dlouhých porodních křečích se Vám dostává do rukou první (dvoj)číslo *Sešitu pro umění, teorii a příbuzné zóny*. Sešit je úzkoprofilové periodikum zaměřené na teoretické a kritické *texty*, jež se dotýkají *širších* sociokulturních souvislostí vzniku, prezentace a recepce současného umění. Sešit neobsahuje atraktivní obrazový materiál a nepřináší aktuální reakce na domácí umělecké počiny. Jádrem každého čísla by měly tvořit *překlady* textů, které jsou podstatné nebo informativní vzhledem k nějaké právě probíhající debatě ve světě umění, jakož i v dalších možných světech. Přebírání a překládání už publikovaných textů nepovažujeme za nouzové řešení, ale za doplňování důležitých referenčních bodů pro rozvíjení smysluplné diskuse. Zároveň bychom chtěli konfrontovat přeložený materiál s adekvátními protějšky z *lokálního* prostředí. Doufáme, že se nám tak podaří v každém čísle poskytnout částečný vhled do komplexního pole otázek a stanovisek souvisejících s vybraným fenoménem. Sešit je určen nejen těm, kdo se aktivně zajímají o současné umění nebo se podílí na jeho vytváření, ale *všem*, kdo jsou ochotni připustit si možnost, že v této oblasti života společnosti se mohou objevit inspirující podněty pro porozumění naší době. V neposlední řadě adresujeme Sešit sami sobě, protože chápeme práci na jeho přípravě jako formu *sebevzdělávání*. Ve vztahu k našim potenciálním čtenářům tak vystupujeme v roli pologramotných zprostředkovatelů vědění, kteří nejsou o víc než o jednu lekci napřed.

Tématem čísla je spolupráce a participace v aktuálním sociálně angažovaném umění. Výchozím impulsem pro volbu tohoto tématu byl článek Claire Bishop „The Social Turn: Collaboration and its Discontents“ (*Artforum*, 2006), jehož nová, rozšířená verze otevírá tento svazek. Bishop polemicky staví proti sobě kritéria etické nezávadnosti a estetického působení při posuzování příkladů kolaborativních uměleckých praktik. Dva rozdílné výklady klasifikace, genealogie, motivů a účinků těchto postupů nabízejí příspěvky Marie Lind a Christiana Kravagny. Grant Kester v jednom z klíčových článků k dané problematice přichází s odvážnou tezí, podle níž sdílení autorství s více účastníky značí nástup nového paradigmatu umělecké tvorby.

Další blok textů tvoří pozice umělců, podané ve formě rozhovorů, autorských prohlášení a projektů. Český umělec Karel Mlčoch do jisté míry předpověděl vztahové tendence devadesátých let v akci *Noc-*

lehárna z roku 1979. Rozhovor s ním připravili členové umělecké skupiny Ládví, v jejichž site-specificky orientované práci etická kritéria hrají zásadní roli. Ládví se na dané publikaci podílí rovněž dvěma projekty spojenými se stejnojmenným pražským sídlištěm – inzerátem a vloženou pohlednicí. Řadu etických a estetických otázek, s nimiž se musí potýkat umělci tematizující konflikty a traumata ve společnosti, otevírá Patricia C. Philips v rozhovoru s chilským umělcem Alfredo Jaarem. Thomas Hirschhorn v autorských prohlášeních ke dvěma projektům zahrnujícím prvek participace zdůrazňuje autonomii umělecké tvorby, již podle něj není možné směřovat s činností sociálních pracovníků. Nakolik tyto dvě úlohy lze rozlišit v přístupu české umělkyně Kateřiny Šedé můžeme posoudit na základě dopisů účastníků jejího projektu *Každý pes jiná ves*, který byl v jedné fázi prezentován také na *documenta 12* v Kasselu.

Přítomné číslo uzavíráme dvěma texty, které se dívají na možnost sociálního působení umění z teoretické perspektivy autonomie uměleckého díla a jejího (možného) překonání v avantgardě. Jde o kapitolu z knihy německého literárního vědce Petera Bürgera *Theorie der Avantgarde* (1974) a o rozhovor umělecko-aktivistické skupiny Chto delat? s francouzským filosofem Jacquesem Rancièrem. Tyto dva texty zároveň předjímají následující číslo Sešitu, v němž se chceme ex post věnovat třem otázkám, které tvořily leitmotivy letošního dvanáctého ročníku výstavy *documenta*: „Je modernita naší antikou?“, „Co je holý život?“ a „Co dělat?“.

Václav Magid

Edito!

V roce 2007 zemřel Egon Bondy a Jiří Kovanda na documenta 12 vystavoval záznamy svých akcí ze sedmdesátých let minulého století. Hodnotový relativismus jako konsensuální míra veřejných věcí se zdál být jediným morálně schůdným kompromisem a prostředkem pro uchování společenské stability a možností aktivismu. Iluze o tom, že je možné vybudovat alternativu nebo se uchýlit do paralely, v nichž se dýchá jiný než systémově zrelativizovaný vzduch, byly natolik velké, že směřovaly spíše ke kontraprodukcí. Základy pro aktivní skepsi a individuální životní politiku se daly hledat v nestabilních a nespojitých bodech, ve vektorech, jejichž zakotvení, či pokusy o ně, však vedly k pozastavení jejich smyslu. Jak vlastně vypadalo místo, v němž nám byly přisuzovány nebo v němž jsme si přisuzovali role aktérů a arbitrů orientace? Mohla nějaká, pokud možno živá, skepse dostávat vůbec nějaký impuls přímo z vlastního sebereferenčního rámce, umění? Nebylo určující spíše prostředí, do něhož umění přesahovalo? Nebo individuální rozměry konkrétního jedince, jeho morálky, pocitu, náhody? Jaký mohlo mít smysl uvažovat o specifickém aktuálním poslání umění tváří v tvář realitě, která byla tak hrozivá? Mělo smysl sázet na kontinuitu autonomního pole umění? Od Duchampa a Maleviče až do současnosti... Od buržoazní frustrace a revolučního oportunismu až do současnosti... Napětí mezi autonomií a sociální participací bylo tématem života a praxe – zdálo se podstatným společným jmenovatelem hledání a otázek po identitě, identifikaci, intuici a fikci (umění) v současnosti. Bylo to, tuším, 8. listopadu 2007.

David Kulhánek

Claire Bishop vyučuje dějiny umění na Warwick University a je hostující profesorkou na Royal College of Art, London, v minulosti rovněž přednášela na University of Essex a v Tate Modern. V letech 2000–2002 psala umělecké kritiky pro londýnský *Evening Standard*. Pravidelně přispívá do periodik zaměřených na současné umění, jako jsou *Artforum*, *October* a *Tate Etc.* Je autorkou knihy *Installation Art: A Critical History* (London: Tate, 2005) a editorkou antologie *Participation* (London: Whitechapel and MIT Press, 2006).

Raná verze tohoto článku byla publikována jako „The Social Turn: Collaboration and Its Discontents“, *Artforum*, únor 2006, str. 178-83 (po bezplatné registraci dostupné online na <http://www.artforum.com/inprint/id=10274>. Pozn. red.). Veliké díky patří Donu McMahonovi, TJ Demosovi, Jeremy Tillovi a všem čtenářům, kteří k tomuto článku poskytli zpětnou vazbu, zejména v rámci konference MACBA *Another Relativity* v listopadu roku 2005.

Z dosud nepublikovaného anglického originálu „Directing Reality: Collaboration and Participation in Contemporary Art“ přeložila Jana Šelová.

Otiskujeme s laskavým svolením autorky.
Printed with the kind permission of the author.

Claire Bishop

Řízení reality. Spolupráce a participace v současném umění

„Všichni umělci jsou stejní. Sní o tom, že udělají něco více společenského, více kolaborativního a více opravdového, než je umění.“

Dan Graham

1. Sociální obrat

Skupina Superflex vytvořila internetovou televizní stanici pro starší obyvatele liverpoolského bytového projektu (*Tenantspin*, 1999); Annika Eriksson vybízela skupiny a jednotlivce k vyjádření svých představ na veletrhu umění Frieze Art Fair (*Do you want an audience?*, 2004); Lincoln Tobier připravil místní obyvatele v Aubervilliers, severovýchodně od Paříže, k produkci půlhodinového rozhlasového pořadu (*Radio Ld'A*, 2004); Lucy Orta pořádala v Johannesburgu (a jinde) workshopy, na kterých učila nezaměstnané nové technice oděvní výroby a debatovala o kolektivní solidaritě (*Nexus Architecture*, 1993–1998); Temporary Services vytvořili improvizované sochařské prostředí a sousedskou komunitu na prázdném pozemku v Echo Parku v Los Angeles (*Construction Site*, 2005); Pawel Althamer vyslal skupinu „obtížných“ teenagerů z dělnické čtvrti Bródno ve Varšavě (včetně svých dvou synů) do Maastrichtu, aby se zde potloukali na jeho retrospektivní výstavě (*Bad Kids*, 2004); Alfredo Jaar ve spolupráci s místními stavaři vybudoval v malém švédském městě dočasnou galerii a následně ji zapálil dvacet čtyři hodin po zahájení (*Skoghall Konsthall*, 2000); Jeanne van Heeswijk vypracovala ve městě Vlaardingen u Rotterdamu projekt přeměny nákupního střediska určeného k demolici v kulturní centrum pro místní obyvatele (*De Strip*, 2001–2004).

Zmíněné projekty jsou pouze malým vzorkem nedávné vlny uměleckého zájmu o kolektivitu, spolupráci a přímé zapojení „skutečných“ lidí (tedy těch, kdo nejsou umělcovi přátelé nebo jiní umělci). I když tyto praktiky většinou nejsou příliš viditelné v rámci tržně

orientovaného světa umění – obchodovat s kolektivními projekty je mnohem složitější než s jednotlivými umělci, a často se ani nejedná o „dílo“, ale spíše o společenskou událost, publikaci, workshop nebo performanci – přesto zaujímají čím dál zřetelnější místo ve veřejném sektoru. K tomuto posunu přispělo množství nových institucionálních rámců. Jedním z nich je nebývalý rozmach bienále – pouze v minulém roce jich vzniklo třicet tři, většina z nich na místech donedávna považovaných za okrajové.¹ Dalším je vznik „nového institucionalismu“ a postavy *auteur*-kurátora zájímavějšího se o možnosti performativního (nebo sebereflexivního) vytváření výstav: kurátora, který spolupracuje s umělci na rozšiřování kompetence instituce z místa pro konání výstav na produkční a debatní centrum.² Umělecký veletrh je dalším novým fórem pro performativní sociální projevy zapojující „skutečné“ lidi.³ Čtvrtým je ustavování zprostředkovatelských agentur zaměřujících se na produkci dočasných projektů ve veřejné sféře.⁴ Miwon Kwon ve své významné studii o site-specificitě v Severní Americe tvrdí, že sociál-

1

První ročníky Bienal of Habana (1984) a Istanbul Bienali (1987) ohlásily vznik nového typu globalizovaného bienále. Mezi léty 1991 a 1994 byly založeny čtyři nové bienále, každý rok jedno (Lyon, Dak'Art v Senegal, the Asia Pacific Triennial v Brisbane a inSITE na hranici mezi USA a Mexikem). Od roku 1995 se objevují nová bienále mnohem větší rychlostí. Přibývají dvě (1997, 1999 a 2005), tři (1995, 2002), čtyři (1998, 2000, 2001, 2004) nebo dokonce pět nových výstav za rok (2003). Zdroj: Rafal Niemojewski, doktorand na Royal College of Art. Viz také chronologie od Niemojewského in: Elena Filipovic and Barbara Vanderlinden (eds.), *The Manifesta Decade*, MIT Press, 2006, str. 20–44.

2

Nejlepší shrnutí nového institucionalismu a literatura o něm viz Alex Farquharson, „Bureau de Change“, *Frieze*, září 2006, str. 156–9.

3

Veletrh The Frieze Art Fair, Londýn (od r. 2002) zavedl tento trend projektů orientovaných na performance, pořádaných jak v jednotlivých galerijních stáncích, tak v rámci programu Frieze Projects financovaného z veřejných zdrojů, který v roce 2005 představil turné Martyho Roslera a Matthieua Laurettea, turistickou akci s Andreou Zittel a filosofickou diskusi s Ianem Wilsonem. Viz Melissa Lerner (ed.), *Frieze Projects: Artists Commissions and Talks 2003–5*, London: Thames and Hudson, 2006.

4

Artangel v Londýně (www.artangel.org.uk), SKOR v Nizozemí (www.skor.nl), Nouveaux Commanditaires ve Francii (www.nouveauxcommanditaires.com), Artistic Interruptions v Norsku (www.artinnordland.no) a Consonni v Bilbau (www.consonni.org) jsou jenom některé z těch, které přicházejí na mysl.

5

Miwon Kwon, *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, Cambridge, Mass: MIT Press, 2002. „New Genre Public Art“ rozebírá Suzanne Lacy v *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, Seattle: Bay Press, 1995. Na obálce knihy je napsáno: „Hledat dobro a snažit se, aby na něm záleželo. To je opravdová výzva pro umělce. Ne jednoduše transformovat myšlenky do hmoty, ale docílit toho, aby na těchto objevech opravdu záleželo.“

ně kolaborativní umění bere jako výchozí bod kritiku „heavy-metalo-
vého“ charakteru sochy ve veřejném prostoru a oslovuje místo
spíše jako *sociální*, než formální nebo fenomenologický systém.⁵
Podle Kwon odstranění *Tilted Arc* (1981–87) od Richarda Serry
z Federal Plaza v New Yorku znamenalo přechod k diskursivnějším
modelům site-specificity, jejichž exemplárním příkladem se ve
Spojených Státech stalo New Genre Public Art: dočasné projekty,
které přímo zapojují diváky – zvláště představitele skupin považova-
ných za přehlížené – jako aktivní účastníky produkce procesuální,
politicky uvědomělé komunitní události nebo programu. V těchto
projektech se intersubjektivní výměna stává ohniskem – a médiem
– uměleckého zkoumání.

Tato rozšířená oblast angažovaných praktik je v současné době
známá pod různými jmény: sociálně angažované umění, komunitní
umění (community-based art), experimentální komunity (experimen-
tal communities), dialogické umění (dialogic art), umění pobřežní ob-
lasti (littoral art), participativní (participatory), intervenční (interventi-
onist), umění založené na průzkumu (research-based) nebo
kolaborativní (collaborative) umění.⁶ V tomto ohledu se dané prakti-
ky významně liší od typu uměleckých děl, o kterém pojednává Nico-
las Bourriaud ve *Vztahové estetice* (1998), přestože se zdá, alespoň
teoreticky, že mají mnoho společného. Bourriaud popisuje jako „vzta-
hové“ takové umělecké dílo, které bere jako svůj teoretický horizont
„doménu lidských interakcí a jejich sociální kontext, spíše než usta-
vování nezávislého a *soukromého* symbolického prostoru“.⁷ Ovšem,
přes důraz, jaký klade na lidské vztahy a jejich sociální kontext, podí-
váme-li se na umělce, které podporuje nezávisle na svých argumen-
tech, shledáváme, že se nezajímají ani tolik o lidské vztahy jako spíše
o „vztahovost“ chápanou jako vztahy mezi prostorem, časovostí, fikcí
a projektem, s obzvláštním zaměřením na přehodnocení formátu vý-
stavy skrze film a architekturu. Proto je Bourriaud často kritizován

6

Sociálně angažované umění je termín, který užívá mnoho nadací; „dialogic art“ a „littoral art“ jsou výrazy, které preferuje historik umění Grant Kester; o „experimental communities“ – „experimentálních komunitách“ mluví Carlos Basualdo a Reinaldo Laddaga v „Rules of Engagement“, *Artforum*, březen 2004, str. 166–9, a Reinaldo Laddaga v „Mundos comunes. Metamorfosis de las artes del presente“, *Otra Parte*, č. 6, zima 2005, str. 7–13.

7

Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, Dijon: Presses du Réel, 2002, str. 14. Tato sbírka sedmi esejů podporuje generaci umělců, kteří se dostali do centra pozornosti v Evropě v devadesátých letech. Bourriaud pojímá jejich dílo jako reakci na průmysl služeb a na možnosti proměny mentálního prostoru, které otevřel internet.

za „estetizování vztahů“.⁸ Naproti tomu projekty, které jsou ve středu zájmu tohoto článku, se spíše než vztahovou *estetikou* zabývají tvořivými výdobytky kolaborativní činnosti – ať už ve formě práce s předem existujícími komunitami nebo v podobě utváření vlastní interdisciplinární sítě. Přestože se záměry a výstupy těchto umělců a skupin velmi liší, všechny spojuje víra v posilující kreativitu kolektivního jednání a sdílení myšlenek.

Tento druh uměleckých děl, který je typický pro současné desetiletí a tvoří výrazný posun od „vztahového“ umění devadesátých let, je součástí historické linie sociálně orientovaných praktik – od dadaistických výletů po situationistické *dérives*, kolaborativní happeningy a akce, nebo příklady aropriovaných pseudoinstitucí jako jsou úřady, restaurace, výlety a debatní kroužky.⁹ Těmto praktikám se dostalo relativně málo historické pozornosti, ale jejich evidentní oživení v přítomné dekádě podnítilo rozsáhlou revizi dějin. Jedním z nejcitovanějších záchytných bodů je Guy Debord, a to jak díky teoretickým úvahám o kolektivně vytvářených „situacích“, tak i pro jeho obžalobu odcizujících a rozdělujících účinků kapitalismu ve *Společnosti spektaklu* (1967)¹⁰. Kreativní energie participativních praktik podle příznivců sociálně angažovaného umění znovu polidšťuje – nebo alespoň vysvobozuje z odcizení – společnost paralyzovanou a roztržštěnou re-

8

Viz např. Stephen Wright, „The Delicate Essence of Collaboration“, *Third Text*, sv. 18, č. 6, listopad 2004, str. 534, nebo Brian Holmes, „Interaction in Contemporary Art“, in: *Hieroglyphs of the Future*, Zagreb: What, How and for Whom, 2002–3, str. 10. Neměli bychom ovšem podceňovat vliv Bourriaudovy knihy na problematizaci sociálna v současném umění a na zdůraznění nedostatečnosti slovní zásoby současné umělecké kritiky pro diskusi o tomto způsobu práce.

9

Tyto umělecké praktiky, které se datují od šedesátých. let, si přivlastňují *sociální* formy, aby přiblížily umění každodennímu životu: pomíjivé zážitky jako tancování v rytmu samby (Hélio Oiticica) nebo funku (Adrian Piper); pití piva (Tom Marioni); diskuse o filosofii (Ian Wilson) nebo o politice (Joseph Beuys); pořádání bazaru (Martha Rosler); provozování kavárny (Allen Ruppensburg; Daniel Spoerri; Gordon Matta-Clark), hotelu (Alighiero Boetti; Ruppensburg) nebo cestovní kanceláře (Christo). Mohli bychom také zmínit agentury jako např. Artists' Placement Group (1966–89) a interdisciplinární projekty od Palle Nielsena ve Stockholmu. Viz Claire Bishop, *Participation*, London: Whitechapel / MIT Press, 2006.

10

Guy Debord, *Společnost spektaklu*, přel. Josef Fulka a Pavel Siostrzonek, Praha: Intu, 2007 (pozn. red.).

11

Jak poznamenává historik umění Grant Kester, umění má jedinečnou pozici, aby čelilo světu, ve kterém „jsme redukováni na atomizovanou pseudokomunitu spotřebitelů, naše vnímavost je otupena podívanou a opakováním“. Kester, *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*, University of California Press, 2004, str. 29. Tento motiv nacházíme také v Bourriaudově *Vztahové estetice*: „umění je místo, které vytváří specifickou společenskost“, protože na rozdíl od televize „*posiluje prostor vztahů*“ (str. 18).

presivní instrumentálností kapitalistické výroby.¹¹ Sdílejí také Deborovu nedůvěru k vizuálnímu. Vzhledem k tomu, že trh nasycuje téměř celý náš obrazový repertoár, začíná převládat pocit, že umělecká praxe se už nemůže točit kolem konstrukce předmětů ke spotřebě. „Jedním důvodem, proč umělce už nezajímá pasivní proces mezi ukazujícím a dívajícím se“, píše nizozemská umělkyně Jeanne van Heeswijk, je „skutečnost, že takovou komunikaci si zcela přivlastnil komerční svět [...]. Koneckonců dnes můžeme přijímat estetickou zkušenost na každém kroku.“¹² Namísto takovéto roztržité esteticke zkušenosti se klade důraz na obnovení sociálního pouta, na zajištění prostoru pro kreativitu a komunikaci, který v současné společnosti jinak chybí.

Takové projekty proto zjevně pracují s dvojíým gestem opozice a zlepšování. Zaprvé se staví proti dominantním požadavkům trhu rozšířením jediného autorství do kolaborativních aktivit, které, slovy jednoho kritika, překračují „nástrahy negace a sebe-zájmu“.¹³ Zadruhé odmítají současné umění založené na objektech jako elitářské a konzumní; místo zásobování trhu by umění mělo vkládat svůj symbolický kapitál do konstruktivní sociální změny.¹⁴ Vzhledem ke zjevnosti této politické roviny a k odevzdanosti, jež podněcuje produkci daného druhu uměleckých děl, je lákavé tvrdit, že sociálně kolaborativní umění pravděpodobně tvoří naší dnešní avantgardu: umělci využívají sociálních situací k vytváření dematerializovaných, protitřžních a politicky angažovaných projektů, které navazují na výzvu historické avantgardy ke stírání hranice mezi uměním a životem. Naléhavost

12

Jeanne van Heeswijk, „Fleeting Images of Community“, <http://www.jeannetworks.net>. Stojí za povšimnutí, že tento pocit se liší od příkazů k „dematerializaci“ uměleckého objektu konce šedesátých let: dnes se neklade důraz na pomíjivé jakožto na odmítnutí předmětu komodity, ale na kritiku privatizované zkušenosti.

13

Kester, *Conversation Pieces*, str. 112. Viz také slova kurátora Dana Camerona o Superflexu („Into Africa“, *Afterall*, pilotní číslo, 1998–9, str. 65): „Kritéria, kterými Superflex posuzují svou práci, zcela překračují odměnu, ke které aspiruje většina umělců. Protože většina jejich současníků, když má na výběr mezi bojem proti hladu ve světě a kladnou recenzí v časopise, by si nejspíše vybrala to druhé, snad nejvýznamnějším přispěním Superflex(u) zatím bylo, že ukázali mezinárodní umělecké komunitě, že naše odpovědnost jako obyvatel světa nekončí tam, kde začíná naše kariéra.“

14

Jak tvrdí Stephen Wright, „potřebujeme téměř před-moderní chápání umění, které naruší institucionalizovanou trojici autor – dílo – publikum; chápání, které uchopuje umění z hlediska jeho specifických prostředků a ne jeho specifických cílů“. Řešením je „pokračovat ve slučování uměleckých kompetencí – čímž samozřejmě ve skutečnosti myslím *užitnou hodnotu* umění – s dalšími kompetencemi“. Wright, „The Delicate Essence of Collaboration“, str. 545.

tohoto *sociálního* úkolu však vyústila v situaci, kdy se všem sociálně kolaborativním praktikám přikládá stejná důležitost jakožto *uměleckým* gestům vzdoru: nemohou být žádná nezdařená, neúspěšná, nedomyšlená nebo nudná díla participativního umění, neboť všechna jsou v rovné míře podstatná vzhledem k úkolu posílení sociálního pouta. I když jsem značně nakloněna této ambici, tvrdím, že je také důležité kriticky rozebrat, zanalyzovat a vzájemně porovnat umělecká díla tohoto druhu *jako umění*.

Tento úkol je zvláště naléhavý v Evropě. Například ve Velké Británii strana New Labour rozvíjí téměř stejnou rétoriku jako zástupci sociálně angažovaného umění, aby odůvodnila veřejné výdaje na umění. Otázka, kterou klade vláda, zní: co může umění udělat pro společnost? Odpovědí pak je: zvýšení zaměstnanosti, snížení kriminality, podpora motivace – cokoliv kromě vytváření kultury pro kulturu samotnou. Produkce a recepce umění jsou tak přizpůsobeny politické logice, pro níž je z hlediska zajištění veřejného financování nejdůležitější počet diváků, marketing a statistika.¹⁵ Klíčovým slovem, které vláda používá v tomto kontextu, je „sociální inkluze“: umění musí kompenzovat sociální exkluzi skrze postupy, které jsou sociálně *inkluzivní*. Ale diskurs o společenské exkluzi není tak neškodný, jak se zdá. Primární dělicí čáru ve společnosti totiž ukazuje jako rozdíl mezi *začleněnou většinou* a *vyloučenou menšinou*. Tím se *odvádí* pozornost od nerovností a rozdílů mezi začleněnými; místo toho se exkluze ukazuje jako okrajový problém, vyskytující se na hranici společnosti, a nikoli jako jeden z jejích strukturálních rysů. Řešení, které přináší diskurs o sociální exkluzi, je prostě překonat

15

Viz Andrew Brighton, „Consumed by the political: the ruination of the Arts Council“, *Critical Quarterly*, sv. 48, č. 1, 2006, str. 4. Brighton tvrdí, že Arts Council (Umělecká rada) vytvořená v roce 1945 Maynardem Keynesem, ztratila princip „distancovaného“ financování, který ji původně chránil před politickými zásahy. Prvních dvacet let existence na financování Arts Council dohlížel přímo tajemník ministerstva financí. Předpokládalo se, že ministerstvo je příliš zanepřázdňené na to, aby zasahovalo do rozdělování dotací. Ale v roce 1964 labouristická strana ustanovila ministra pro umění a přesměrovala financování přes Ministerstvo školství. Tehdy byla poprvé předložena kulturní politika, ale až v osmdesátých letech, za Margaret Thatcher, se od umění začalo vyžadovat, aby sloužilo určitým sociálním cílům: „umění mělo oživit vnitřní centra měst a venkovské komunity, pomoci rozvoji talentů a dovedností etnických menšin či jiných znevýhodněných skupin a vytvořit nová pracovní místa“ (str. 6). Brighton varuje, že současná politika je srovnatelná se stalinistickými kulturními nařízeními, protože tak jako ony je založena na utilitárním přístupu k estetice: „politický diskurs neuznává estetický názor režiséra, producenta, výtvarníka a herců, kteří se dají do tvorby, následný zážitek obecnstva a profesionálních kritiků nové produkce. Estetický prožitek nic neznamená. Důležité je, aby umění bylo prokazatelně společensky prospěšné“ (str. 8).

hranici – od vyloučeného k začleněnému – aby se vyloučený stal „insiderem“ ve společnosti. *Strukturální* nerovnosti ve společnosti zůstávají mezitím neprozkoumané.¹⁶

Tato mezeira v přístupu neoliberalů a radikální levice se odráží v mnoha dokumentech umělců a kurátorů o sociálně kolaborativním umění. Jako příklad si vezmu stať kurátora Charlese Escheho o projektu *Tenantspin* dánského kolektivu Superflex: šlo o projekt internetové televizní stanice pro obyvatele zchátralého věžáku v Liverpoolu. Přestože jsou v článku roztroušeny dlouhé citáty z vládních zpráv o stavu britských obecních bytů, ústředním motivem, z něj vychází Escheho hodnocení tohoto projektu, je jeho efektivita jako „nástroje“, který může „změnit image jak věžáku samotného, tak i jeho obyvatel“; podle jeho názoru hlavním úspěchem projektu je, že vytvořil „v budově silnější pocit komunity“.¹⁷ Esche je progresivní a politicky angažovaný kurátor, ale jeho nechuť – nebo neschopnost – hovořit o *umělecké* hodnotě projektu Superflexu nakonec činí jeho hodnotové soudy nerozlišitelnými od politiky strany New Labour v oblasti umění založené na zprávě François Matarasso, která dokazuje pozitivní vliv sociální participace na komunitu.¹⁸ Zpráva vytyčuje padesát výhod sociální participace: může lidem zvýšit pocit sebedůvěry a sebeúcty, rozšířit jejich zapojení do společenských aktivit, dát lidem možnost ovlivnit to, jak je vidí druzí, snížit izolaci tím, že lidem pomůže najít přátele, přispět k rozvoji komunitních sítí a sociability, může narušit rozdíl mezi konzumentem a tvůrcem, pomoci delikventům a obětem vypořádat se s problematikou kriminality, přispět lidem k úspěšnějšímu získávání zaměstnání, vést lidi k tomu, aby pozitivně přijímali rizika, pomoci přetvořit image státních orgánů. Domnívám se, že poslední položka je nejzákladnější: sociální participace je státem

16

Viz Ruth Levitas, *The Inclusive Society? Social Exclusion and New Labour*, London: MacMillan Press, 1998.

17

Esche, „Superhighrise: Community, Technology, Self-Organisation“, <http://www.superflex.net/text/articles/superhighrise.shtml>.

18

François Matarasso, *Use or Ornament? The Social Impact of Participation in the Arts*, London: Comedia, 1997. Viz také další publikace této výzkumné skupiny o sociálním účelu a hodnotě umění, např. C. Landry, F. Bianchini a kol., *The Social Impact of the Arts: A Discussion Document*, London: Comedia, 1993; François Matarasso, *Defining Values: Evaluating Arts Programmes*, London: Comedia, 1996; François Matarasso, *Magic, Myths and Money*, London: Comedia 1999. *Use or Ornament?* od Matarasso citoval Chris Smith (ministr kultury, médií a sportu) v projevech na konferenci Fabian Society v divadle Playhouse Theatre 19. září 1997 a znovu na Hertfordshirské universitě v Hatfieldu 14. ledna 1998.

vnímána pozitivně, protože vytváří poddajné občany, kteří respektují autoritu a přijímají „riziko“ a odpovědnost spojené s omezením veřejných služeb. Jak poznamenává Paola Merli ve své kritice této zprávy, žádný z těchto výsledků nezmění strukturální podmínky každodenního života lidí, pouze jim „pomůže“ lépe je přijmout.¹⁹

Mělo by být zřejmé, že jsem nyní vstoupila do sociologického diskursu. Kde je umění? Naléhavým úkolem nyní je vypracování nové terminologie, pomocí které lze popisovat a analyzovat sociálně angažované praktiky – úkolem, k němuž nijak nepřispívá mrtvý bod, na kterém dnes skončili skeptici (estéti, kteří tato umělecká díla odmítají jako okrajová, založená na omylu, postrádající jakýkoli umělecký přínos) a zastánci (obecně řečeno aktivisté, kteří odmítají veškeré estetické otázky jakožto synonyma trhu a kulturní hierarchie). Pokud první pozice čelí riziku odsoudit umění ke světu malířství a sochařství orientovaného na trh, druhá jej odsouvá na okraj až k bodu umělecké a politické bezmoci. Pokud máme vytvořit přesvědčivé alternativy jak díla orientovaného na trh, tak umění jako nástroje státu, musí dojít k jejich produktivnímu sblížení.

2. Etický obrat

Často je poukazováno na to, že je velmi obtížné diskutovat o sociálně angažovaných praktikách v konvenčním rámci umělecké kritiky. Například k projektu *What's the Time in Vyborg?*, který umělkyně Liisa Roberts realizovala v průběhu čtyř let s pomocí šesti dospívajících dívek ve městě Vyborg na rusko-finské hranici, se kritik Reinaldo Laddaga vyjádřil takto: „*What's the Time in Vyborg?* je obtížné – možná dokonce nemožné – hodnotit jako ‚umělecký‘ projekt, protože ani kritéria jeho úspěchu pro zúčastněné se nedají popsat jako umělecká. Cílem Liisy Roberts a jádra skupiny kolem *What's the Time in Vyborg?* nebylo prostě jen nabídnout estetický a intelektuální zážitek vnějšimu publiku, ale umožnit vytvoření dočasné komunity zapojené do procesu řešení řady praktických problémů. Projekt usiloval o konkrétní účinek na místě, kde vznikl. Proto by jakékoli jeho hodnocení

19

Paola Merli, „Evaluating the Social Impact of Participation in Arts Activities“, *International Journal of Cultural Policy*, sv. 8 (1), 2002, str. 107–118.

20

Reinaldo Laddaga, „From Forcing to Gathering: On Liisa Roberts' *What's the time in Vyborg?*“, nepublikovaný rukopis, str. 1. Projekt *What's the Time in Vyborg* (2001–5) se skládal z řady workshopů, výstav, představení, filmů a akcí uskutečněných kolem probíhající oprav městské knihovny, kterou navrhnul a postavil Alvar Aalto v roce 1939.

mělo být zároveň umělecké a etické, praktické i politické.“²⁰ Souhlasím s tvrzením Reinalda Laggady, že takové projekty vyžadují komplexnější podobu uměleckého hodnocení. Ale takové komplexní analýzy se vyskytují zřídka. Namísto toho se pozornost opakovaně zaměřuje na konkrétní výsledky a na naplňování sociálních cílů.²¹ Ty se zase ztrácejí v nejasném teritoriu předpokladů, které nejsou ani tak „praktické a politické“ jako spíše zcela etické. Toto je zřejmé ze zvýšené pozornosti, která se upírá k tomu, *jak* je daná spolupráce provedena, místo toho, aby se zaměřila na význam celku dané spolupráce a její produkce. Jinými slovy: umělci jsou posuzováni podle pracovního postupu – podle toho, do jaké míry poskytují dobré nebo špatné příklady spolupráce – a kritizováni za jakýkoli náznak potenciálního zneužití, kdy nedochází k „plné“ reprezentaci osob, podílejících se na spolupráci, jakoby něco takového bylo možné.²² Důraz se klade na proces oproti produktu – anebo možná přesněji na proces *jako* na produkt – což se ospravedlňuje jednoduše na základě toho, že jde o převrácení opačného sklonu, vlastního kapitalismu. Konsensuální spolupráce je ceněna víc než umělecké mistrovství a individualismus.

To, co bylo napsáno o tureckém uměleckém kolektivu Oda Projesi, nabízí ukázkové příklady toho, jak se zavrhuje estetické posuzování ve prospěch etických kritérií. Oda Projesi je skupina tří umělkyně, jejichž aktivity se od roku 1997 točí kolem třípokojového bytu ve čtvrti Galata v Istanbulu (*oda projesi* je turecky „pokojový projekt“). Tento byt poskytuje základnu pro projekty, které skupina vytváří ve spolupráci se sousedy, jako byl například dětský workshop s tureckým malířem Kometem, piknik komunity se sochařem Erikem Göngrichem a průvod pro děti organizovaný divadelní skupinou Tem Yapin.²³ Oda Projesi tvrdí,

21

Proto nás Grant Kester vyzývá k tomu, abychom nakládali s komunikací jako s estetickou formou, ale nakonec se zřejmě spokojí s tím, že připustí, že sociálně kolaborativní umělecký projekt se dá považovat za úspěšný, pokud funguje na úrovni sociální intervence, i když ztroskotá na úrovni umění. Když rozebírá práci *Soul Shadows* (1993) od Dawna Dedaux, uskutečněnou jako součást projektu uměleckých realizací ve vězeních v New Orleans, věnuje jen jeden odstavec z více než sedmi stran skutečnosti, že je to videoinstalace, se kterou se setkává divák; podstatná část jeho analýzy se týká pracovních metod umělce. Přes výhrady k Dedauxově ideologické pozici je nicméně Kesterův konečný soud pozitivní díky potenciálu díla pro sociální reformu: „Kdyby jen jednoho mladého vězně přiznání vlastní viny přesvědčilo, že se má vyhýbat drogám nebo zločinu, můžeme označit tento projekt za úspěšný.“ Kester, *Conversation Pieces*, str. 146.

22

Nejnápadnějším příkladem této tendence je rozhořčené pobouření vyvolané dílem Santiaga Sierry, ale i další umělci jsou kritizováni ve jménu této rovnice.

23

Pro úplný seznam projektů viz <http://www.odaprojesi.com>.

že chtějí poskytnout otevřený kontext pro možnost výměny názorů a dialogu, a že je k tomu motivuje touha po integraci s okolím. Trvají na tom, že jejich cílem není zlepšovat nebo léčit konkrétní situace – jeden z jejich projektových letáků obsahuje slogan „výměna, ne změna“ – přesto jasně vidí svou práci jako lehce opoziční. Tím, že na organizování workshopů a akcí spolupracují přímo se svými sousedy, zjevně chtějí zformovat sociální uspořádání s větší mírou kreativity a participace. Skupina mluví o vytváření „prázdných míst“ a „mezer“ v reakci na přeorganizovanou a byrokratickou společnost, a o tom, že jsou „prostředníky“ mezi skupinami lidí, kteří spolu jinak nejsou v kontaktu.²⁴

Protože značná část práce Oda Projesi se odehrává na rovině umělecké výchovy a dění v rámci sousedství, můžeme je vnímat jako dynamické členy komunity, kteří přinášejí umění širšímu publiku. Je důležité, že v Turecku – zemi, jejíž umělecké akademie a trh s uměním se stále ještě z velké části orientují na malbu a sochařství – poskytují prostor pro praktiky, které nejsou založené na objektech. Velice mě těší, že se tohoto úkolu ujal tři ženy. Jejich práce zaštitěná konceptuálním gestem redukce autorství na roli pomocníka však nakonec moc nevybočuje z tradice komunitního umění (community arts).²⁵ I tehdy, když jejich projekty byly přeneseny do Švédska, Německa, Jižní Koreje a jiných zemí, kde Oda Projesi vystavovaly, příliš se nelišily od mnoha komunitních praktik, které se točí kolem předvídatelného vzorce: workshopy, diskuse, společné jídlo, projekce filmů a procházky. Možná je to proto, že pro Oda Projesi otázka estetiky pozbývá platnosti. Když jsem se skupinou dělala rozhovor a ptala jsem se, podle jakých kritérií posuzují své vlastní dílo, odpověděly, že tato kritéria spočívají v rozhodnutích, která činí o tom, kde

24

Oda Projesi in: Claire Bishop, „What we made together“, *Untitled*, č. 33, jaro 2005, str. 22.

25

Dějiny komunitního umění v severní Evropě se vyvinuly z radikálního aktivismu konce šedesátých let, který přinesl umění do ulic ve formě nástěnných maleb, plakátů, pouličního divadla a happeningů, často s malým nebo žádným rozpočtem. Podle Sally Morgan, komunitní umění se točí kolem hlavní myšlenky „posílení skrze zapojení do kreativního procesu. Všem komunitním umělcům byl společný odpor ke kulturním hierarchiím, víra ve společné autorství díla a v kreativní potenciál všech článků společnosti. Někteří šli ještě dál a věřili, že komunitní umění poskytuje mocný prostředek sociální a politické změny [...] komunitní umění by mohlo poskytnout vzor skutečně participativní a rovnostářské společnosti.“ Sally Morgan, „Looking back over 25 years“, in: Malcolm Dickson (ed.), *Art with People*, Sunderland: AN Publications, 1995, str. 18. Jedním z klíčových rozdílů mezi komunitním uměním a takzvanými „krásnými uměními“ (fine arts) je eliminace publika: hnutí komunitního umění podněcuje „umělecké aktivity, které nemají význam pro nikoho kromě těch, kdo je tvoří. Jsou to aktivity bez jakékoli promyšlené kultury recepce nebo produkce“. Brighton, „Consumed by the political: the ruination of the Arts Council“, str. 5.

a s kým spolupracují: pravými ukazateli úspěchu pro ně nejsou estetické ohledy, ale spíše dynamické a silné vztahy. Protože jejich praktiky jsou založené na spolupráci, Oda Projesi opravdu považují estetično za „nebezpečné slovo“, které by v diskusi nemělo zaznít. Tato odpověď mi připadala zvláštní: pokud je estetično nebezpečné, neměl by to být o důvod víc se jím zabývat?

Švédská kurátorka Maria Lind v nedávném eseji o díle Oda Projesi přijala jejich přístup za vlastní. Lind je jednou z nejnvýřečnějších příznivkyň politických a vztahových praktik, která vykonává svou kurátorskou práci s horlivou oddaností sociálnímu aspektu. Ve svém eseji o Oda Projesi poznamenává, že skupinu nezajímá ukazování nebo vystavování umění, ale „využívání umění jako prostředku pro vytváření a osvěžování nových vztahů mezi lidmi“.²⁶ Dále rozebírá jejich projekt v Riemu nedaleko Mnichova, kde skupina ve spolupráci s místní tureckou komunitou zorganizovala čajový dýchánek, kadeřnický a prodejní večírek, prohlídky lokality v doprovodu místních obyvatel a instalaci dlouhé role papíru, na kterou lidé psali a kreslili pro povzbuzení konverzace.²⁷ Lind srovnává toto úsilí s *Bataille Monument* (2002) Thomase Hirschhorna, známým případem spolupráce s převážně tureckou komunitou v Kasselu pro výstavu documenta 11 (tento propracovaný projekt zahrnoval televizní studio, instalaci o Bataillovi a knihovnu, tématicky sestavenou v souladu se zájmy tohoto disidentního surrealisty). Lind dochází k závěru, že Oda Projesi jsou lepší umělci než Thomas Hirschhorn „protože na rozdíl od něj se staví ke svým spolupracovníkům jako k sobě rovným: „[Hirschhornův] cíl je vytvářet umění. Pro *Bataille Monument* předem připravil a zčásti také provedl plán, k jehož realizaci potřeboval pomoc. Účastníci dostali za svou práci zapláceno a jejich role byla rolí ‚vykonavatelů‘, nikoli ‚spolutvůrců‘.“ Lind dále tvrdí, že Hirschhornovo dílo, ve kterém byli účastníci využiti ke kritice uměleckého žánru monumentu, bylo právem kritizováno pro „exhibování“ a vytváření exotických marginalizovaných skupin, a tím i pro přispívání k jisté formě „sociální pornografie“. Naproti tomu Oda Projesi „pracují se skupinami lidí ze svého bezprostředního okolí a umožňují jim mít na projekt velký vliv“.²⁸

26

Maria Lind, „Actualisation of Space“, in: Claire Doherty, *Contemporary Art: From Studio to Situation*, London: Black Dog, 2004, str. 109–121.

27

<http://www.odaprojesi.com/riem/>.

28

Lind, „Actualisation of Space“, všechny citace str. 114–115.

Stojí za to se nyní blíže zaměřit na kritéria Marie Lind. Její úsudek je založen na etice autorského sebezapření: dílo Oda Projesi je lepší než dílo Thomase Hirschhorna, protože je příkladem dokonalejšího modelu kolaborativní praxe, takového, ve kterém potlačení vlastního autorství podporuje druhé v jejich tvořivosti. Konceptuální hutnost a umělecký význam obou těchto projektů jsou odsunuty na vedlejší kolej ve prospěch zhodnocení vztahu umělců s jejich spolupracovníky. Hirschhornův (údajně) vykořisťovatelský vztah ze srovnání s inkluzivní velkorysostí Oda Projesi vychází negativně. Jinými slovy, Lind bagatelizuje to, co může dělat dílo Oda Projesi zajímavým *jako umění* – možnost vytvořit médium z dialogu nebo význam dematerializace, k níž dochází přetvořením uměleckého díla do podoby sociálního procesu. V její kritice namísto toho převažuje *etické* hodnocení pracovního postupu a intencionality. Umění a estetika jsou zlehčovány jako pouze vizuální, nadbytečné, akademické – méně důležité než konkrétní výsledky nebo návrhy „modelu“ či prototypu. V tomto rámci se umělec odměnou za gesto obětování autorství ve jménu spolupráce paradoxně stává vzorem.²⁹

Tento hodnotový systém je zvláště zřetelný v textech kurátorů, etickou tendenci ovšem posilují také teoretici.³⁰ Například kurátorka a kritička Lucy Lippard na závěr své knihy *The Lure of the Local*

29

Tento hodnotový soud se objevuje v diskusích o díle Alfreda Jaara, Lucy Orta, Anniky Eriksson a mnoha dalších, kteří spolupracují se specifickými sociálními skupinami.

30

Jak mi naznačil Carlos Basualdo, jedním z důvodů může být fakt, že kurátorská práce se týká zprostředkování trhu (mezi umělci, publikem a institucemi), a tak je nevyhnutelné, že texty kurátorů jsou poznamenány etickými ohledy. Ale naopak si také můžeme všimnout, že jsou to kurátoři (a ne kritici a akademici), kdo si objednávají zmíněná díla, a z toho důvodu jejich texty často charakterizuje propagační tón a nedostatek kritického odstupu.

31

Lucy Lippard, „Entering the Bigger Picture“, in: *The Lure of the Local*, New York: The New Press, 1997, str. 286–90. Její osmibodová „etika místa“ se snaží být vším pro všechny. Zahrnuje názory, že site-specifické umění by mělo být „KOLABORATIVNÍ alespoň do té míry, že hledá informace, rady a odezvu od komunity, ve které bude dílo umístěno“, „dostatečně VELKORYSÉ a OTEVŘENÉ, aby bylo přístupné širokému spektru lidí z různých vrstev a kultur a různým interpretacím a vkusům“, „dostatečně JEDNODUCHÉ a SROZUMITELNÉ, alespoň na povrchu, aby nemátlo nebo neodrazovalo potenciální diváky-účastníky“ (str. 286–7). Pozice Lippard není nepodobná eko-feministické obhajobě holistického přístupu k současnému umění u Suzi Gablik. Podle Gablik modernismus vytvořil privatizovanou, individualistickou, odcizenou společnost a umění, které je zcela pohlceno sebevyjádřením a sebereflexivitou; odpověď spočívá v umění, které „se obrací na sílu spojení a buduje pouta, umění, které nás vyzývá ke vztahu“. Gablik, *The Re-enchantment of Art*, London: Thames and Hudson, 1991, str. 114. Pro Gablik, stejně jako pro Kestera, je avantgarda „jednoznačně odtržená od požadavků morálky a společnosti“ (str. 135).

(1997), jež pojednává o site-specifickém umění z ekologické a postkoloniální perspektivy, jmenuje osm bodů „etiky místa“ pro umělce, kteří pracují s komunitami.³¹ Grant Kester ve svém klíčovém textu o kolaborativním umění *Conversation Pieces* (2004) srozumitelně formuluje celou řadu problémů spojených s takovými praktikami, i přesto se však zastává umění konkrétních zásahů, ve kterém umělec nezaujímá pozici pedagogického nebo kreativního vedení (str. 151). Nizozemský kritik Erik Hagoort ve své knize *Good Intentions: Judging Art of Encounter* (2005) tvrdí, že bychom se neměli zdráhat posuzovat toto umění z morálního hlediska: diváci by měli hodnotit prezentaci i reprezentaci dobrých úmyslů každého umělce.³² V obou těchto příkladech se dává přednost zvláštnímu statusu umělcovy intence (pokorné vynechání autorství) před diskusí o umělecké identitě díla. To paradoxně vede k situaci, ve které jsou nejen kolektivy, ale také jednotliví umělci chváleni za své vědomé zřeknutí se autorství. Tím bychom pak mohli vysvětlit, proč se sociálně angažované umění z velké části stalo výjimkou z umělecké kritiky: neustále se přesouvá důraz ze znepokojující *specifičnosti* dané praxe na *všeobecný* soubor etických zásad.

Ale pokud se etická kritéria stala normou pro hodnocení tohoto umění, měli bychom se ptát, jaká etika se zde obhazuje. V *Conversation Pieces* Grant Kester tvrdí, že konzultativní a „dialogické“ umění vyžaduje posun v našem chápání toho, co je umění – od vizuálního a smyslového (čili od individuálních prožitků) směrem k „diskursivní výměně a vyjednávání“ (str. 12). Srovnává dva projekty, které byly uskutečněny ve východním Londýně na počátku devadesátých let: *House* (1993) ulitou z betonu sochu od Rachel Whiteread a billboardový projekt *West Meets East* (1992 – spolupráce s místními bengálskými školačkami) od Lorraine Leeson. Tvrdí, že ani jeden z těchto projektů není lepším uměleckým dílem; jednoduše kladou různé požadavky na diváka. Ale jeho tón je přesto jasně kritický. Socha *House* byla výsledkem práce ve studiu, která neměla moc co dočinění se specifickými

32

„Pokud se chceme vyjádřit ke kvalitě [těchto děl], potom je jen přirozené uplatnit etické hodnocení. Pozitivní nebo negativní hodnocení: rozumné nebo naivní, odvážné nebo zbabělé, opatrné nebo bezstarostné, svobodomyslné nebo bigotní, zúčastněné nebo nepozorné, velkorysé nebo úzkoprsé. [...] Tato morální hodnocení nás automaticky přenášejí do sféry etiky ctnosti. Etiku ctnosti je možné definovat jako posuzování dispozic. Tento přístup k etice se zaměřuje na to, zda máme dobré záměry, na ověřování a posuzování dobrých záměrů.“ Erik Hagoort, *Good Intentions: Judging the Art of Encounter*, Netherlands Foundation for Visual Arts, Design and Architecture, 2005, str. 54–55.

podmínkami londýnské čtvrti Bow, zatímco Leeson a její partner Peter Dunn (pracující společně pod názvem The Art of Change) „se snaží dozvědět co možná nejvíce o kulturním a politickém pozadí lidí, se kterými pracují, stejně jako o jejich zvláštních potřebách a dovednostech. Jejich umělecká identita je zčásti založena na schopnosti poslouchat, otevřeně a aktivně, a organizovat scénáře, které maximalizují kolektivní tvůrčí potenciál dané skupiny nebo místa.“ (str. 24) Pro takový typ díla je nezbytné empatické ztotožnění, bez kterého nelze dosáhnout „vzájemné výměny, jež nám umožňuje přemýšlet mimo naši prožitou zkušenost a navázat soucitnější vztah s ostatními“ (str. 150). Proto má Kester tak vysoké mínění o konverzaci: podle něj ideální forma spolupráce je taková, při které jsou všichni účastníci otevření dočasnému porušení hranic mezi vlastním já a druhými, splývání dosaženému skrze samotné umění dialogu.³³

Kesterův důraz na soucitnou identifikaci s druhým je typický pro diskusi kolem otázky sociální participace. Představuje shrnutí dobře známých intelektuálních trendů uvedených do chodu politikou identity a rozpracovaných v teorii devadesátých let: respekt pro druhého, uznání odlišnosti, ochrana základních svobod a starost o lidská práva. Filosof Peter Dews to nedávno popsal jako „etický obrat“, ve kterém „otázky svědomí a povinnosti, uznání a respektu, spravedlnosti a práva, které by byly ještě nedávno omítnuty jako pozůstatek zastaralého humanismu, se opětovně ocitly pokud ne ve středu pozornosti, tak aspoň velmi blízko“.³⁴ V diskusi o sociálně angažovaném umění nacházíme podobný důraz na konsensuální dialog a na citlivost ke změně. Umělecké strategie subverze, intervence nebo hyperztotožnění jsou zavrhovány jako „neetické“. Výsledkem je, že se utvrzují příliš zjednodušující opozice: aktivní versus pasivní divák, egoistický versus kolaborativní umělec, chladná autonomie versus družná komunita.³⁵

33

I když je Kester nakloněný setkání „s tváří“, které je ústřední v díle Emmanuela Levinase, nakonec odmítá jeho pojetí druhého jako transcendentního a tím pádem nacházejícího se „mimo rámec diskursu“ – místo toho dává přednost recipročnímu modelu intersubjektivity, jež svým modelem „dialogické“ zkušenosti postuloval Michail Bachtin. Jeho zdrojem je Jeffrey T. Nealon, *Alterity Politics: Ethics and Performative Subjectivity*, Duke University Press, 1998.

34

Peter Dews, „Uncategorical imperatives: Adorno, Badiou and the ethical turn“, *Radical Philosophy* 111, leden/únor 2002, str. 33.

35

Pro variaci tohoto výčtu viz kritiku komunitní architektury od Gilliana Rose „Social Utopianism – Architectural Illusion“, *The Broken Middle*, Oxford: Blackwells, 1992, str. 306.

Literaturu o sociální spolupráci prostupuje odpor k narušování těchto kategorií. Nacházíme jej například v Kesterově odmítání každého umění, které by mohlo pohoršit nebo znepokojit publikum – zejména historické avantgardy, do jejíž rodokmenu by nicméně rád situoval sociální participaci jako radikální praktiku. Kester kritizuje dada a surrealismus za to, že se snaží „šokovat“ diváky, aby zvýšili jejich citlivost a vnímavost ke světu – protože podle něj tato pozice dělá z umělce privilegovaného nositele poznání, který blahosklonně informuje publikum o tom, „jak se věci mají“.³⁶ Tato averze k symbolickému narušení by mohla naznačovat konec veškerého nového odvážného myšlení a nástup auto-cenzury na základě předvídání toho, co si budou myslet a jak budou reagovat ostatní. Naproti tomu bych se odvážila tvrdit, že šok, rozpaky nebo frustrace – spolu s absurditou, výstředností, pochybnostmi nebo čirým potěšením – jsou pro estetický a politický vliv díla rozhodující.

3. Estetický režim

Jak už bylo naznačeno výše, jedním z největších problémů v diskusi o sociálně angažovaném umění je jeho paradoxní vztah k estetice. Tímto nemám na mysli, že na umělecká díla tohoto typu nepasují zažitá pojetí přitažlivosti nebo krásna, a to i přesto, že často skutečně nejsou ani přitažlivá, ani krásná. Mnohé sociální projekty jsou prezentovány pomocí velmi špatných fotografií, které sdělují velmi málo informací o kontextu, klíčovém pro pochopení díla. Podstatnější je sklon stoupců sociálně kolaborativního umění nahlížet na estetiku jako na (přínejlepším) pouze vizuální a (přínejhorším) elitářskou, neodolatelně svůdnou doménu, spolčenou se spektaklem. Zároveň tito lidé také tvrdí, že umění je nezávislá zóna, nepodléhající tlakům nutnosti, institucionální byrokracie a přísné specializace.³⁷ Ve výsledku je pak umění vnímáno jako *příliš vzdálené* od reálného světa, a zároveň

36

Závěrem je, že účastníci kolaborativního umění se zdají vždy být spíše zranitelní, neustále v ohrožení, že budou nepochopeni nebo zneužiti. A tak místo aby Kesterova teorie zpochybňovala myšlenku, že umění je mocné a elitářské, spíše ji účinně posiluje.

37

Umění má „relativně autonomní pozici, která poskytuje útočiště, kde se mohou objevit nové věci“, píše Jeanne van Heeswijk („Fleeting Images of Community“, <http://www.jeanne-works.net>); „svět kultury je pro mě *jediným zbylým místem*, kde můžu dělat, co umím, nic jiného nezbyvá“, říká chilský umělec Alfredo Jaar (nepublikovaný rozhovor s autorkou, 9. května 2005); „pole umění se obecně může stát zvidavým, otevřeným, tolerantním a imaginativním prostorem pro společenský a ekonomický experiment, který jinde chybí“, píše Charles Esche („Inside the Capitalist Frame – Possibility, Art and Democratic Deviance“, *What, How and For Whom: On the Occasion of the 152nd Anniversary of the Communist Manifesto*, Zagreb, 2003, str. 98).

jako jediné místo, odkud je možné experimentovat: umění musí paradoxně zůstat autonomní *proto*, *aby* iniciovalo nebo prosadilo vzor pro společenskou změnu.³⁸

Nikdo nevyjádřil tuto antinonii jasněji než francouzský filosof Jacques Rancière, který tvrdí, že systém umění, jak jej chápeme od doby osvícenství – tedy to, co nazývá „estetickým režimem umění“ – je určen napětím a nejistotou mezi *autonomií* (touhou, aby umění bylo vytrženo ze vztahů účelů a prostředků) a *heteronomií* (tedy smazáváním hranice mezi uměním a životem). Pro Rancièra je prvotní scénou tohoto nového režimu moment, kdy Schiller ve svém patnáctém dopise *Estetické výchovy* (1794) popisuje řeckou sochu známou jako Juno Ludovisi jako příklad „svobodného jevu“. Schiller tak následuje Kanta a neposuzuje dílo jako přesné ztvárnění bohyně ani jako idol, který má být uctíván. Namísto toho jej vidí jako soběstačné a v sobě dlící, bez zvláštního účelu nebo vůle a jako potenciálně dosažitelné všem. Jako taková, tato socha představuje příklad – a příslib – nového společenství, takového, které pozastaví působení rozumu a moci ve stavu rovnosti. Estetický režim umění, jak byl nastolen Schillerem a romantiky, je proto založen na paradoxu, že „umění je uměním do té míry, do jaké je něčím jiným než uměním“; to znamená, že je to sféra *zároveň* vzdálená od politiky, a *přesto* vždy už politická, protože obsahuje příslib lepšího světa.³⁹

Na Rancièrově přepracování termínu „estetický“ je podstatné, že odkazuje k *aisthesis*, ke druhu smyslového vnímání patřícího k recepci uměleckých výtvorů. Tímto pojmem tedy nevyjadřuje představu autonomie uměleckého díla, ale poukazuje na autonomii naší zkušenosti ve vztahu k uměleckému dílu. V tomto Rancière opakuje Kan-

38

Tento paradox dobře vyjádřil německý kritik umění Jorg Heiser v pojednání o rakouském aktivistickém uměleckém kolektivu Wochenklausur, kde citoval jejich propagační materiály: „Zatímco na jedné straně intervenční umění staví na ‚kulturním kapitálu‘ umění, který se ukazuje být prospěšným pro ‚obcházení byrokratických hierarchií a mobilizaci nositelů zodpovědnosti‘, na druhé straně prohlašuje veškeré estetické otázky, na jejichž bázi byl tento kapitál nashromážděn, za historicky vyčpělé. [...] Groteskním důsledkem je, že projekty, které původní náleží do pole působnosti společenských institucí, jsou financovány uměleckými fondy. V dlouhodobém důsledku by to mohlo vést nikoli k růstu potenciálu obou polí, ale k tomu, že budou stát vzájemně proti sobě. Leckterý populistický politik by jistě uvítal přesunutí prostředků na umění z ‚nesmyslných‘ formálních experimentů do sociálních projektů, které by správně měly být financovány z jiných zdrojů. [...] Důsledkem toho je hrozba, že se politika designace, vizualizace nebo exemplární akce změní z možného spouštěče politické aktivity v její náhradu.“ Jörg Heiser, „False Alternatives: Critique and Hedonism in the Art of the 1990s“, *Zusammenhänge herstellen/Contextualise*, Hamburger Kunstverein / Cologne: DuMont, 2003, str. 171.

39

Rancière, „The Aesthetic Revolution and its Outcomes“, str. 137, a *The Politics of Aesthetics*, London: Continuum, 2004.

tův argument, že estetický soud přerušuje dominantní postavení schopností rozumu (v mravnosti) a rozvažování (v poznání). Podle Schillera – a Rancièra – tedy tato svoboda neboli pozastavení nadvlády daných schopností estetickým soudem naznačuje možnost politiky, protože *nerozhodnutelnost* estetické zkušenosti přináší s sebou otázku, jak jsou věci organizovány, a tedy možnost změny (to znamená redistribuce smyslového světa). Estetika a politika se překrývají ve svém zájmu o distribuci a sdílení smyslového světa – v tom, co Rancièra nazývá *le partage du sensible*. V tomto rámci není možné představit si estetický soud, který by zároveň také nebyl politickým soudem – tedy určitým výkladem „distribuce míst a způsobilostí nebo nezpůsobilostí vázaných na tato místa“.⁴⁰

Jedním z Rancièrových klíčových příspěvků k současné debatě o umění a politice je tedy přepracování termínu „estetika“, který v jeho pojetí označuje samotnou lingvistickou a teoretickou oblast, ve které se odehrává myšlení o umění. Podle této logiky veškerá vyhlášení „anti-estetičnosti“ nebo odmítání umění stále ještě působí *uvnitř estetického režimu umění*.⁴¹ Estetika pro Rancièra značí schopnost myslet kontradikci: produktivní kontradikci vztahu umění k sociální změně, vztahu, který je charakterizován paradoxem víry v autonomii umění *a zároveň* v jeho nerozpletnou svázanost s příslibem lepšího světa v budoucnosti.⁴² Jiný způsob, jak toto pochopit, nabízí Rancièrův stěžejní náhled, že umění má „metapolitiku“ (je mu vlastní

40

Jacques Rancièra, „The Emancipated Spectator“, nepublikovaný příspěvek na konferenci, Frankfurt, srpen 2004, str. 8. Dostupný online na <http://www.theater.kein.org>.

41

Stojí za zmínku, že v Rancièrovo systému estetickému režimu předcházejí další dva režimy. Prvním je „etický režim obrazů“, řízený podvojnou otázkou pravdivostního obsahu obrazů a způsobů jejich využití – jinými slovy jejich následků a účelů. Ústřední roli má v tomto režimu Platonovo očernění mimese. Druhým je „reprezentativní režim umění“, režim viditelnosti, který klasifikuje krásná umění podle logiky toho, co se dá udělat a vyrobit v každém druhu umění. Tato logika koresponduje s celkovou hierarchií společenských a politických rolí. Tento režim je ve své podstatě aristotelovský, ale sahá až k akademickému systému krásných umění a jeho hierarchii žánrů. Dnes se stále ještě pohybujeme v estetickém režimu umění, který ohlásilo osvícenství. Zlomy, jež máme sklon považovat za stěžejní – jako je ready made, abstrakce, dokonce opozice modernismu a postmodernismu – jsou dílčími epizodami, které se nedotýkají základů celkové „dějové linie“ umění jako formy života spočívající na určitém vztahu k ne-umění.

42

„Na jedné straně futuristický a konstruktivistický sen o sebe-potlačení umění při formování nového vnímatelného světa; na druhé straně boj o zachování autonomie umění vzhledem ke všem formám estetizace obchodu a moci; o jeho zachování nejen jako čirého potěšení umění pro umění, ale naopak jako znaku nevyřešeného rozporu mezi estetickým příslibem a realitou světa útisku“. Rancièra, *Malaise dans l'Esthétique*, Paris: Editions Gallilée, 2004, str. 169.

určitý způsob rozdělení toho, co je viditelné, vyslovitelné a myslitelné) – zrovna tak jako politika je inherentně estetická (např. demonstrace nebo rétorika: jsme politické bytosti, protože je nás možné přesvědčit pomocí jazyka a obrazů).⁴³ Tváří v tvář těmto úvahám slavné rozlišení Waltera Benjamina mezi „estetizací politiky“ a „politizací estetiky“ pozbývá smyslu a padá: „Politika neměla tu smůlu, že by byla estetizována nebo spektakularizována někdy nedávno. [...] V moderní době nikdy nedošlo k ‚estetizaci‘ politiky, protože politika je z principu vždy estetická.“⁴⁴ Politika a estetika se tudíž překrývají v *le partage du sensible*: ve svém zájmu o rovnost, ve způsobech, jak zasahují do vytváření a distribuce idejí a ve formách, jak se nám ukazují. Zkrátka: estetika nemusí být obětována na oltář sociální změny, protože vždy už v sobě zahrnuje tento příslib zlepšení.

4. Řízená realita

Rancièere netvrdí, že *veškeré* umění je automaticky politické, ale že *dobré* umění je nezbytně politické ve způsobu, jak provádí redistribuci vnímatelných forem, které jsou v rozporném vztahu jak k autonomnímu světu umění, tak ke každodennímu světu, ve kterém přebýváme. Přeložit to do jazyka umělecké kritiky však není zdaleka tak snadné, a to i přesto, že Rancièere věnuje pozornost umění své doby v míře, která u filosofů není obvyklá. Například *Malaise dans l'Esthétique* (2004) zahrnuje relativně detailní pojednání o dvou důležitých výstavách, jež se konaly v Paříži v roce 2000: *Au-delà du spectacle* v Centre Georges Pompidou a *Voilà: Le monde dans la tête* v ARC/Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Rancièere bystře poukazuje na vnitřní rozpory v obecných tendencích, které se na těchto výstavách ukázaly – jeho analýza *Au-delà du spectacle* je zvláště břitká – je ale nepopíratelné, že jeho posudek slábne, je-li konfrontován s materiálními a konceptuálními specifiky přístupů jednotlivých umělců. Pohrdavě pojednává například o „katalogizující“ tendenci představené ve *Voilà* a neuvědomuje si rozdíly mezi truchlivou vznešeností *Les Abonnés du téléphone* Christiana Boltanského (instalace mezinárodních telefonních seznamů), pocti-

43

„Politika se točí kolem otázky, co je viděné a co se o tom dá říct, kolem otázky, kdo má schopnost vidět a talent mluvit, kolem vlastností prostoru a možností času.“ Rancièere, *The Politics of Aesthetics*, str. 13.

44

Rancièere, *Disagreement: Politics and Philosophy*, University of Minnesota Press, 1999, str. 57–8. Viz také *The Politics of Aesthetics*, str. 13.

vostí zvukové instalace Ona Kawary *One Million Years—Past, One Million Years—Future* (1999), a rozkošně banální nestřídmostí Fischliho a Weissova archívu tří tisíc fotografií *Visible World* (1986–2001). Ale zároveň se staví proti „kritickému umění“, které se snaží pozvednout naši uvědomělost tím, že nás vyzývá „vidět stopy Kapitálu za každodenními předměty“; takové didaktické umění ve svém účinku odstraňuje neobvyklost, která v sobě nese svědectví o nelitostném útisku racionalizovaného světa.⁴⁵ Nicméně Rancièrovy preference nakonec inklinují k dílům, která nabízejí jasné sdělení související s politickým tématem – jako například koláže proti válce ve Vietnamu od Marthy Rosler *Bringing the War Home* (1967–72) nebo *The Other Vietnam Memorial* (1991) Chrise Burdena.

Rancièrovy argumenty jsou nejpřesvědčivější, když popisuje umění, které se vyhýbá nástrahám didakticko-kritické pozice ve prospěch rozporu a mnohoznačnosti: „Vhodné politické umění by mělo zajistit současně dva různé účinky: čitelnou politickou signifikaci a smyslový nebo percepční šok způsobený, naopak, něčím tajemným, něčím, co se vzpírá signifikaci. Tento ideální účinek je vlastně vždy předmětem pře mezi protiklady, mezi srozumitelností sdělení, které hrozí zničit vnímatelnou formu umění, a radikálním tajemstvím, které hrozí zničit veškerý politický význam.“⁴⁶

Rancière naznačuje, že dobré umění se musí vypořádat s napětím, které (na jedné straně) tlačí umění směrem k „životu“ a zároveň (na straně druhé) odděluje estetickou smyslovost od jiných forem smyslové zkušenosti. Tento rozpor v ideálním případě vede ke zformování elementů „schopných promlouvat dvakrát: ze své čitelnosti a ze své nečitelnosti“.⁴⁷ Takové významové kolísání je možné, protože umělecké formy jsou nerozhodnutelné a nemají žádnou pevně danou politickou příslušnost. K pochopení této proměnlivosti si stačí uvědomit, jak různě je dnes možné využít sociální participace. Techniky zapojení publika zaváděné v šedesátých letech společnostmi jako např.

45

Rancière, *Malaise dans l'Esthétique*, str. 66. V takových momentech se zdá, že Rancière má mnoho společného s Adornem a jeho požadavkem autonomie.

46

Rancière, *The Politics of Aesthetics*, str. 63: „Sen o náležitém politickém díle je ve skutečnosti snem o možnosti narušit vztah mezi viditelným, vyslovitelným a myslitelným, aniž bychom museli použít prostředků sdělení. Je to sen o takovém umění, které by přenášelo významy ve formě rozkolu se samotnou logikou smysluplných situací. Politické umění vlastně nemůže fungovat v jednoduché formě smysluplného spektaklu, která by vedla k „povědomí“ o stavu světa.“

The Living Theatre a Théâtre du Soleil se staly běžnými konvencemi středního proudu divadla.⁴⁸ Techniky, jež kdysi zaváděla kritická pedagogika (např. Paolo Freire a Ivan Illich) k posílení revoluce, jsou dnes používány v komerční sféře jako prostředek ke zlepšení pracovní morálky a loajality k firmě.⁴⁹ Všudypřítomným novým trendem v masmédiích je samozřejmě reality show, kde se „obyčejní“ lidé zapojují do mechanismů výroby celebrit. Tím, že nebere v úvahu tyto konotace; tím, že odmítá umělecké otázky jako náležití ke sféram trhu a kulturní hierarchie; tím, že zaměřuje pozornost na příkladné etické gesto, si sociálně kolaborativní umění zajišťuje svou estetickou a politickou impotenci.⁵⁰

Výjimky z tohoto trendu neobětují autorství pro znovunabytí přeludu sociálního pouta. Namísto toho staví do protikladu autonomii a heteronomii, smysl a nesmyslnost, přičemž se zajímají více o provokaci než o gesto kompenzace. Některá z těchto děl jsou dobře známá, jako například *Bataille Monument* (2002) a *Musée Précaire Albinet* (2004) od Thomase Hirschhorna: dva kontroverzní sochařské projekty uskutečněné ve spolupráci s obyvateli převážně dělnických

47

Rancière, *Malaise dans l'Esthétique*, str. 67. Rancière nachází příklad tohoto kolísání mezi čitelností a nečitelností, smyslem a nesmyslem v Zolově románu *Břicho Paříže* (1873), ve kterém je zelenina na trhu v Les Halles povýšena na politické a umělecké symboly: druhy zeleniny figurují zároveň jako politické a apolitické, nesmyslné a přesto ve vysoké míře zatížené významem, „protože už existuje vztah mezi politikou, novou krásou a nabídkou na trhu“ (str. 69). Pokračuje: „Moment, kdy bylo ustanoveno vysoké umění – podle Hegela vyhlášením vlastního konce – byl také momentem, kdy toto umění začalo být banalizováno v časopiseckých reprodukcích a korumpováno knižním trhem a „průmyslovou“ literaturou denního tisku. Ale je to také čas, kdy zboží začalo cestovat opačným směrem, k překročení hranice, která je odděluje od světa umění, k opětovnému osídlení a re-materializaci umění, o kterém Hegel věřil, že vyčerpalo své formy.“

48

Viz David Callaghan, „Still Signaling Through the Flames: The Living Theatre's Use of Audience Participation in the 1990s“, in: Susan Kattwinkel (ed.), *Audience Participation: Essays on Inclusion in Performance*, Connecticut: Praeger, 2003.

49

Poslední posun v ekonomice bylo uvědomění si, že lidské aspekty pracoviště jsou stejně důležité jako honba za ziskem. Ročně se utratí miliardy za programy team-buildingu. Andy Stefanovich z marketingové společnosti Play poznamenává: „Kreativita není osamocené jev [...], je to z velké míry kolaborativní snaha. Každý člověk je stejně kreativní jako ostatní. Je jen potřeba u každého tuto kreativitu zvlášť objevit. To, co děláme, je budování kreativní komunity – místo toho, abychom klamně vydávali kreativitu za zvláštní nadání hrstky vyvolených.“ Viz Sam Jones, „Mind Games“, *Fast Company*, č. 31, leden 2000 (také online: <http://www.fastcompany.com/magazine/31/play.html>). Tyto myšlenky také podporují knihy Pierra Guillet de Monthouxe *The Art Firm: Aesthetic Management and Meta-physical Marketing*, Stanford University Press, 2004, a Roberta D. Austina *Artful Making: What Managers Need to Know About How Artists Work*, New Jersey: Financial Times Prentice Hall, 2003. Obě knihy aplikují teorii a praxi kolaborativního umění na odpovědný management a marketing.

přistěhovaleckých čtvrtí na předměstích Kasselu a Paříže. Mohli bychom také zmínit četné projekty polského umělce Pawela Althamera, ve kterých je předem připravená situace sehrána vybranými účastníky a odvíjí se nepředvídatelně v reálném čase. Althamer popisuje tento způsob práce termínem „řízená realita“, se všemi konotacemi nepředvídatelnosti kontroly, které tento termín s sebou nese: jak poznamenal v souvislosti se svým dílem *Fairy Tale* (2006), „velmi rychle zjistíte, že ačkoli jste to vy, kdo vytváří pohádku, pohádka zároveň utváří vás“.⁵¹ Tito umělci, místo aby se hlásili k aktivistické linii, kde umění směřuje přímo k sociální změně, mají bližší vztah k avantgardnímu divadlu, performanci nebo experimentální architektuře. Úspěch jejich díla se neodvíjí od potlačení autorství, ale od pečlivého rozvržení spolupráce tak, aby vedla ke vzniku poetické a mnohvrstevné události, která rezonuje napříč mnoha registry. Tímto způsobem myslí estetické a politické pohromadě, místo toho, aby obojí podřadovali příkladnému etickému gestu.

V rámci této tendence se pohybuje několik děl britského umělce Jeremy Dellera (nar. 1966). Deller vytváří neočekávaná setkání mezi odlišnými skupinami a často prokazuje silný zájem o společenské třídy, subkultury a sebeorganizaci; to vše se projevuje jak v jeho periodických výstavách, tak i v performancích. Jeho pravděpodobně nejznámějším dílem je *The Battle of Orgreave* (2002), rekonstrukce

50

V jiném kontextu Rancière tvrdí, že exemplární etické gesto je strategickým zatemněním politického a estetického: „[...] nahrazením otázky třídního konfliktu otázkou inkluze a exkluze [současné umění] klade obavy o „ztrátu sociálního pouta“, zájem o „holou humanitu“ nebo úkol posilování ohrožených identit na místo politických záležitostí. Umění je tak povoláno, aby využilo svůj politický potenciál k přeformulování smyslu pro komunitu, k opravě sociálního pouta atd. Politika a estetika se opět společně rozplývají v etice.“ Rancière, „The Politics of Aesthetics“, <http://theater.kein.org/node/99>. Tento esej je verzí eseje „Problémy a transformace v kritickém umění“ z *Malaise dans l'Esthétique*. V této knize také upozorňuje na to, že diskreditace estetiky zatemňuje nejen její vlastní zmatení (tj. dvojité impulsy autonomie a heteronomie), ale také další zmatení, totiž směřování uměleckých a politických praktik v nerozlišeném *etickém* poli. Přestože Rancière čerpá sílu své argumentace především z odkazů na současnou politiku (zejména na iluze Bushovy vlády o „nekonečné spravedlnosti“ – „infinite justice“, všimá si dvou způsobů jakými se etický obrat projevuje v současném umění. Jeho „soft“ verzi nacházíme ve „vztahovém umění“ a etice konsensu, „hard“ verze odpovídá ideji nekonečného zla a umění věnovanému bezmeznému truchlení nad katastrofou (jako hlavní příklad zde Rancière uvádí Christiana Boltanského). Rancière tvrdí, že tyto trendy spojuje zpětná orientace ke ztracené sociální jednotě, která ve skutečnosti nikdy neexistovala. To naznačuje, že dnešní společnost není o nic více či méně fragmentovaná než byla dříve: kapitalismus oslabil sociální pouto, ale fragmentace je ve stejném míře důsledkem života ve světě bez Boha nebo jiných absolutních garantů smyslu.

51

Claire Bishop, „Pawel Althamer: 1000 Words“, *Artforum*, květen 2006, str. 269.

násilného střetu mezi horníky a policisty v yorkshirské vesnici Orgreave v roce 1984, provedená bývalými horníky a policisty společně s členy několika spolků zaměřených na rekonstrukce historických událostí. Přestože se zdálo, že dílo obsahuje jakýsi zvrácený terapeutický prvek (v tom, že byli zapojeni horníci i policisté z původní potyčky, někteří z nich v opačných rolích), *The Battle of Orgreave* patrně ani tak nezacelila ránu, jako ji spíše znovu otevřela.⁵² Dellerova akce mobilizovala zkušenostní potenciál politických demonstrací, ovšem jen proto, aby se sedmnáctiletým zpovědním odhalila křivdu. Nedílnou součástí tohoto posunu mimo registr žurnalistiky bylo zahrnutí historických hereckých spolků: účast těchto spolků symbolicky pozvedla relativně nedávné události v Orgreave ke statutu epizody anglické historie – přičemž také přitáhla pozornost k výstřednímu koníčku, kdy se opakování krvavých bitev stává druhem zábavy pro skupiny nadšenců. Celá událost by se dala chápat jako současná historická malba, taková, ve které se hroučí rozdíl mezi zobrazením a rekonstrukcí v reálném čase. Tento status znovu-přehrávání také problematizuje významné definice umění performance jako založeného na neopakovatelném gestu, které dokumentace ruší.⁵³ Dellerovo dílo se stalo záminkou pro celovečerní film Mikea Figgise, levicového režiséra, který explicitně využívá tuto akci jako prostředek své obžaloby thatcherovské vlády. Jedinou videodokumentací, která o *The Battle of Orgreave* existuje, tvoří krátké sekvence zasazené mezi emocionální rozhovory s bývalými horníky. Nesoulad mezi tónem jednotlivých pasáží je znepokojující. Přestože Dellerova akce shromáždila lidi, aby si připomněli a znovu přehráli tíživou a nešťastnou událost, vše se odehrálo za okolností spíše podobných pouti, s dechovkou, stánky s párky a dětmi pobíhajícími kolem. Jak dokazují fotografie, *The Battle of Orgreave* zároveň je i není násilnou revoltou. Projekt *The Battle of Orgreave*, odehrávající se neustále na pokraji chaosu,

52

„Projekt bitvy o Orgreave určitým způsobem odhalil ránu a šťoural se v ní, místo toho, aby ji léčil, překryl ji obvazy. Samozřejmě tím pobuřoval.“ Jeremy Deller, nepublikovaný rozhovor s autorkou, 12. dubna 2005.

53

Tento pohled na performanci nejlivněji prosazuje Peggy Phelan v *Unmarked: Politics of Performance*, London a New York: Routledge, 1993: „Performance existuje pouze v přítomnosti. Performance se nedá uložit, nahrát, zdokumentovat anebo jinak včlenit do oběhu *reprezentací*: pokud k tomu dojde, stane se něčím jiným než performancí.“ (str. 146) Vyvrácení tvrzení Peggy Phelan, rezonující s aktuální diskusí, viz Philip Auslander, *Liveness: Performances in a Mediatized Culture*, London: Routledge, 1999.

vyzbrojuje zkušenostní potenciál kolektivní akce k temným a znepokojujícím účelům.

To, že v nás *The Battle of Orgreave* – jak myšlenkou, tak provedením – způsobuje emotivní reakci, značí, že jsme se odchytili od sociologického diskursu, kde primárními ohledy jsou metodologie, proces a výsledek. Přestože Dellerova akce re-prezentuje nedávnou historii v odvětví proti její původní zkrácené prezentaci v médiích, a zároveň přitom znovu inscenuje jeden z posledních dělnických průmyslových nepokojů, je toho dosaženo skrze výběr účastníků, který odstraňuje jakýkoliv dojem sentimentální třídní jednoty: jsou to nejen bývalí horníci, ale také herci z bitevních rekonstrukcí pocházející (převážně) ze střední třídy, jejichž přítomnost propůjčuje incidentům v Orgreave vznešený statut epizody anglické historie. Akce se stává kombinací historické malby a umění performance, politického příběhu a víkendové kratochvíle. Tento pohyb mezi žánry umožňuje dílu zviditelnit rozpory, přičemž také potvrzuje estetickou sílu kolektivní přítomnosti.⁵⁴

Od roku 1999 Deller ve spolupráci s umělcem Alanem Kanem buduje *Folk Archive*, sbírku materiálu oslavujícího amatérskou tvořivost ve Velké Británii. Archív nově definuje „folk“ (lidovou tvorbu) jako druh současné vizuální kultury, spíše než jako venkovskou tradici, jak je tento pojem obvykle chápán. I když určité rysy z dané oblasti se zde také objevují: strašáci do zelí, fotografie koláčů oceněných v soutěžích, obleky vyrobené pro místní festivaly. Asi třetinu archivu tvoří specifické prvky městské kultury, včetně tropického stylu úpravy nehtů, graffiti a falešných parkovacích lístků. Vedle nich sbírka zahrnuje originální květinovou výzdobu (včetně doplňku ve tvaru cigarety), politické transparenty, důmyslně upravená auta a malířské výtvo-ry vězňů. Přestože celkový výběr je až divoce nejednotný a nesporně nekoherentní, výstřední pokus Kanea a Dellerova nově uchopit kategorii folku na široké ose tvořivosti se rozchází s konvenčními horizonty kulturní pozornosti v míře, srovnatelné s Dellerovými předešlými

54

Podstatné je, že nejbližší paralela tomuto způsobu práce nepochází ze současného umění, ale z experimentálního filmu – jak dokládá *Punishment Park* (1971) nebo *La Commune (Paris 1871)* (2001) od Petera Watkinse. V těchto filmech účinkují neprofesionálové, kteří improvizují děj a scénář kolem historických událostí (jako je Pařížská Komuna) nebo scénář trestného tábora k potlačení politického disentu na konci šedesátých let v USA (*Punishment Park*). Charakteristickým znakem obou filmů je sebe-reflexivita Watkinsovy vlastní pozice režiséra ve vztahu k akci, která překonává iluzi nepřirozené objektivity tím, že režisér na sebe bere roli zpravodajského reportéra, obklopeného svým týmem.

projekty, jako jsou *Acid Brass* (1997) a *Unconvention* (1999).⁵⁵ Gregory Sholette popsal takovouto neoficiální tvůrčí kulturu jako „temnou hmotu“, jeho hlavními referenčními body jsou však aktivistické a tactical media kolektivy;⁵⁶ na rozdíl od těchto zjevně politických skupin představují díla sebraná ve *Folk Archive* jemnější opozici ke kapitalismu. Jsou příkladem (a oslavou) neodcizené kreativity v extravagantních, obscénních nebo komických formách: od věžešské malůvky servírky nahore bez po vyšívání zápasnické trenýrky.

Pobavení a občas hnus patří neodmyslitelně k našemu zážitku z *Folk Archive* a odlišují jej od didaktické kritiky. Umělci přirovnávají lidové umění k umění současnému a tvrdí, že obojí reaguje na „nedávné sociální, technologické a kulturní změny“, obojí se obrátilo k „performanci a akci, videu a instalaci“.⁵⁷ Zajímavým účinkem tohoto srovnání je, že nás svádí chápat vysokou kulturu a každodenní činnost jako paralelní estetické formy – design nehtů jako body art, sound systémy jako nalezené sošky atd. Shromáždění podivné směsi materiálů, vystavené jako funkční archív s umělci jako kurátory, zkresluje existující hierarchické vztahy. Podstatné je, že umělci si nenárokují rovné autorství se svými spolupracovníky: nezáleží na jejich vzdání se autorství, ale přesně na opaku – na jejich citu a porozumění pro svérázné rysy individuality a sebe-organizující kolektivní činnosti. Prezentace archívu jako výstavy také posiluje snahu umělců znovu přehodnotit, které předměty si zaslouží kulturní pozornost a proč, avšak neděje se to jako repríza postmoderního eklekticismu a kolapsu rozlišování vysokého a nízkého umění; jak tvrdí Deller, vztah *Folk Archive* ke světu sou-

55

Acid Brass (1997) byla performance (a posléze CD), ve které dechová kapela ze severu Anglie hrála vlastní aranže hitů acid house z předešlého desetiletí. *Unconvention* (1999) byla výstava umění, fotografií a vizuálních materiálů vztahujících se k textům písní velšské skupiny Manic Street Preachers nebo v nich přímo zmíněných; v rámci zahájení promluvil Arthur Scargill (temperamentní předák Národního svazu horníků) a představitel Amnesty International, zatímco mužský sbor o sto hlasech předvedl písně na témata výstavy.

56

Sholette píše: „[...] temná hmota je neviditelná hlavně pro ty, kdo si nárokují výsadu na management a interpretaci kultury – pro kritiky, historiky umění, sběratele, obchodníky, muzea, kurátory a pracovníky v administrativních funkcích. Zahrnuje provizorní, amatérské, neformální, neoficiální, autonomní, aktivistické, ne-institucionální, sebe-organizující praktiky – vše, co se vytváří a šíří ve stínu formálního světa umění. Ale stejně, jako je astrofyzikální svět závislý na své temné hmotě, tak také svět umění závisí na své temné energii.“ Gregory Sholette, „Dark Matter: Activist Art and the Counter-Public Sphere“, <http://gregorysholette.com/>.

57

Jeremy Deller a Alan Kane, „Preface“, *Folk Archive: Contemporary Popular Art from the UK*, London: Bookworks, 2005, str. 1.

časného umění lze vnímat na jedné straně jako sblížení a na druhé straně jako vyhlášení války.⁵⁸ Jak je tomu ve všech případech výstav, kde jsou kurátory umělci, to, co divák vidí, není jen sbírka jednotlivých děl, ale organizující myšlenkový systém, který má hodnotu sám o sobě. Sběrka Deller a Kanea vyznívá jako gesto odporu vůči společenské homogenitě (archív začal vznikat v roce 1999 jako odpověď na diskuse o stavbě Millenium Dome a o způsobu, jak reprezentuje život v Británii), jako intervence do kulturní viditelnosti a taxonomie, jako výběr přijemně podivínských předmětů a jako doklad tvrzení autorů, že nejučinnější formy sebe-organizace jsou „ty, které jsou opravdu sebe-organizované, spíše než uvedené do pohybu umělcem“.⁵⁹

5. Emancipovaní diváci?

Na tomto místě si dokáží představit následující námitku: Deller vytváří objekty pro konzumaci v prostoru galerie. Nejen že jeho dílo vyzývá k pasivnímu způsobu recepce (oproti aktivnímu vytváření „opravdového“ kolaborativního umění), ale také upevňuje hierarchii elitní kultury. Přestože zapojuje „skutečné“ lidi, jejich umění je v konečném důsledku vytvářeno proto, aby bylo vstřebáno středostavovskými návštěvníky galerií a sběrateli. Oba tyto argumenty se dají vyvrátit. Především myšlenka, že dokumentace performance je zradou na autentické, nezprostředkované události, je dědictvím Debordových pojmů ze *Společnosti spektaklu* (1967), kde se aktivní zapojení staví proti pasivní konzumaci. Tato dualita tvoří začarovaný kruh, který se vznáší nad každou diskusí o participaci – ať už v umění, architektuře nebo divadle – až do té míry, že se stává účelem o sobě: „I když dramaturg nebo účinkující neví, co by měl divák udělat, přinejmenším ví, že něco by udělat měl: přejít z pasivity k aktivitě.“⁶⁰ Tento příkaz

58

Jeremy Deller, nepublikovaný rozhovor s autorkou, 12. dubna 2005. Tím se výstava liší od výstav, které jí předcházely, jako např. *The People Show (Arroz con Mango)* (1981) od Group Material, kdy byli obyvatelé ulice East 13th vyzváni darovat „věci, které by se asi běžně do galerie umění nedostaly“. Diskuse o tomto díle a jiné výstavní projekty od Group Material viz Jan Avgikos, „Group Material Timeline: Activism as a Work of Art“, in: Nina Felshin (ed.), *But is it Art? The Spirit of Art as Activism*, Seattle: Bay Press, 1995, str. 85–116.

59

Jeremy Deller, v rozhovoru s autorkou, 19. července 2006.

60

Ranciére, „The Emancipated Spectator“, „Čím méně dramaturg ví, co diváci musí dělat jako kolektiv, tím víc si je vědom, že se *musí* stát kolektivem, připojit se ke komunitě, kterou prakticky jsou“ (str. 11). Ale Ranciérův protiargument stejně nedokáže uniknout současným obavám o osud činu: fyzická aktivita je prostě nahrazena aktivitou interpretace a myšlení.

podněcovat aktivitu je prezentován zároveň jako protiváha falešného vědomí i jako realizace podstaty umění (nebo divadla) jako skutečného života.⁶¹ Ale podvojnost aktivity a pasivity vždy končí na mrtvém bodě: buď je to znevažování diváka, protože nic nedělá, zatímco účinkující na jevišti něco dělají – nebo naopak, ti, kdo jednájí, jsou podřazeni těm, kteří mají schopnost dívat se, nazírat ideje a mít kritický odstup od světa. Jak si všímá Rancière, tyto dvě pozice je možné vyměnit, ale struktura zůstává stejná. Obě rozdělují lidi na ty „způsobilé“ na jedné straně a ty „nezpůsobilé“ na straně druhé.⁶² Podvojnost aktivity a pasivity tvoří alegorii nerovnosti.

Tato myšlenka se může vztahovat k argumentu, že vysoká kultura, jak ji nacházíme v uměleckých galeriích, bývá vytvářena pro vládnoucí vrstvy a jejich jménem. Naproti tomu „lid“ (zvláště ti marginalizovaní a vyloučení) se může emancipovat pouze přímým vtažením do produkce díla. O tento argument se opírají programy financování umění ovlivněné politikou sociální inkluze. Je tu skrytý předpoklad, že střední vrstvy mají volný čas na přemýšlení, zatímco marginalizovaní se mohou zapojit jen fyzicky; tento argument obnovuje třídní předsudek, podle kterého činnost dělnické třídy se omezuje pouze na manuální práci.⁶³ Je srovnatelný se sociologickými kritikami umění, podle nichž estetika je doménou elity, zatímco „skuteční“ lidé dávají přednost populárnímu, realistickému a praktickému. Jak tvrdí Rancière ve zničující reakci na *Distinkci* (1979) Pierrea Bourdieua, sociolog dělající rozhovor oznámí výsledky dopředu a zjistí, co jeho otázky už předem postulují: že vše je, jak má být.⁶⁴ Takže tvrdit, po způsobu New Labour a zastánců kolaborativního umění, že sociální

61

Tento argument, který staví dívání se na roveň ustrnutí akce, dokonce nemožnosti akce, přednesl Platón; „dobrá společnost je taková, která nepřipustí zprostředkování divadla, společnost, jejíž kolektivní ctnosti jsou přímo začleněny do životních postojů jejích členů“. Rancière, „The Emancipated Spectator“, str. 3.

62

Viz Rancière, „The Emancipated Spectator“, str. 3.

63

Rancièreův výzkum dějin dělnictva 19. století a jeho využití volného času k estetickým aktivitám převrátil tyto očekávané role: „Vzal jsem si velké *gauchistické* téma – vztahy intelektuálů a manuální práce – a převrátil jsem ho: ne převýchova intelektuálů, ale erupce negativity, výbuch myšlení do podoby sociální kategorie vždy definované pozitivností činu.“ Rancière, rozhovor s Françoisem Ewaldem, „Qu'est-ce que la classe ouvrière?“, *Magazine Littéraire*, 175, červenec / srpen, 1981, citováno v úvodu Kristin Ross k *The Ignorant Schoolmaster*, str. pxviii.

64

„Aby demonstroval *distanci* charakteristickou pro vkus estéta, sociolog musí sám zaujmout tuto distanci.“ Rancière, *The Philosopher and His Poor*, Durham and London: Duke University Press, 2003, str. 188.

participace je zvláště vhodná pro účely sociální inkluze, předpokládá, že účastníci už jsou ve stavu bezmoci. Ovšem nejen to, ve skutečnosti se tím totiž posiluje dané uspořádání. Klíčový Rancièrův argument pro naši polemiku je, že status quo je zachován tím, že „estetické“ není nikdy konfrontováno přímo. Bourdieu s šedou oblastí *aisthesis* nepočítá: „Otázky o hudbě bez hudby, fiktivní otázky estetiky o fotografiích, když nejsou vnímány jako estetické, všechno tohle nevyhnutelně produkuje to, co vyžaduje sociolog: potlačení prostředníků, styčných bodů a vzájemné výměny mezi lidmi zabývajícími se reprodukcí na jedné straně a elitou vyvolených na straně druhé.“⁶⁵ Diskuse o participativním umění a jeho dokumentaci se nese v duchu podobných vyloučení. Bez konfrontace s „estetickým“ jsou šedá místa klouzavého významu vyhlazena, zadržena a ponechána na místě – podřazena statistické afirmací užité hodnoty a přímých dopadů. Bez možnosti smývání hranic a zlomu existuje pouze platónské přiřazování těla ke správnému místu ve společnosti – etický režim obrazů, spíše než estetický režim umění.

Nejpodmanivější umělci, kteří dnes pracují v této oblasti, neprovádějí „korektní“ etickou volbu: nepřijímají onen křesťanský ideál sebeobětování, ale místo toho konají podle své touhy a bez ochromujících omezení viny. Tato věrnost vlastní (vědomé či nevědomé) touze – spíše než soudícím očím „velkého Druhého“ – jim umožňuje, aby svou tvorbou navázali na tradici vysoce autorsky konstruovaných situací, které slučují sociální realitu s pečlivě kalkulovanou lstí, jako byla např. sezóna Dada v roce 1921, řada manifestací do nichž se umělci snažili zatáhnout pařížskou veřejnost.⁶⁶ V sezóně Dada, stejně jako v nedávnějších příkladech „řízené reality“, nejsou intersubjektivní vztahy cílem samy o sobě, ale slouží k odhalení komplexnějšího souboru problémů týkajících se reprezentace, viditelnosti, potěšení, angažovanosti a konvencí sociální interakce. Namísto vytržení umění z „neužitečné“ domény estetična a jeho splynutí se sociální praxí to nejzajímavější umění dnes existuje mezi dvěma úběžníky: „umění se

65

Rancière, *The Philosopher and His Poor*, str. 189.

66

Nejvýznačnější z těchto událostí byla exkurze do kostela Saint Julien le Pauvre, která navzdory dešti přitáhla více než sto lidí. Nevídné počasí nicméně výpravu zkrátilo a zne-možnilo realizaci „aukce abstrakcí“. Další klíčovou událostí byl „Barres Trial“ („Barresův soud“), ve kterém Maurice Barres, anarchistický autor, který se později stal nacionalistou, podstoupil inscenovaný soud se zástupci veřejnosti v porotě. Dobrý rozbor této události ve světle současného umění bude možné najít v TJ Demos, „Dada's Event: Paris, 1921“, připravuje se k vydání.

stává pouhým životem nebo život se stává pouhým uměním“.⁶⁷ Doveden do extrému, každý z těchto scénářů s sebou nese svou vlastní entropii, svůj vlastní konec umění.

V současnosti diskursivní kritéria participativního, kolaborativního a sociálně angažovaného umění vycházejí z nevyslovené analogie mezi anti-kapitalismem a křesťanskou „dobrou duší“. V tomto schématu triumfuje sebe-obětování: umělec by se měl vzdát autorské přítomnosti, aby skrze sebe umožnil mluvit zúčastněným. Někdo to bude považovat za hrubý způsob, jak vyjádřit výhrady k některým z dnešních politicky nejambicióznějších praktik, ale dobré úmysly by neměly učinit toto umění imunním vůči kritické analýze. Nejpodmanivější umění tohoto desetiletí se neuchyluje k exemplárním gestům, ale využívá participaci k vyjádření rozporného napětí mezi autonomií a sociální intervencí; mimoto odráží tuto antinomii jak ve struktuře díla *tak i* v podmínkách jeho recepce. Právě k tomuto umění – jakkoli se může nejprve zdát nepohodlné, vykořisťovatelské nebo matoucí – se musíme obrátit, hledáme-li alternativu k dobře zamýšleným kázáním, která jsou dnes pokládána za kritický diskurs o sociální kolaboraci. Tato kázání nás bezděčně tlačí zpět k platónskému režimu, ve kterém je umění ceněno pro svou pravdivost a výchovný účinek – spíše než pro to, že nás vybízí čelit komplikovanějším úvahám o našich nesnázích.

67

Jacques Rancière, „The Aesthetic Revolution and its Outcomes“, *New Left Review*, březen/duben 2002, str. 150. Félix Guattari (který je často citován aktivistickými umělci a kurátory) kupodivu také dochází k tomuto závěru na konci *Chaosmosis: An Ethico-Aesthetic Paradigm* (1992): z pohledu eticko-estetického paradigmatu se umění nachází v pozici transverzality ve vztahu k jiným disciplínám, i když riskuje vlastní zánik („neustálá možnost úpadku“, str. 130). Guattari tvrdí, že každé umělecké dílo musí mít dvojitou finalitu, aby se před tím ochránilo: „[Zaprvé] vložit se do sociální sítě, která si jej buď přivlastní, nebo ho odmítne, a [zadruhé] znovu oslavovat Universum umění jako takové, právě proto, že mu vždy hrozí kolaps.“ (str. 130).



Myslím, že architekti se proti všem úředním vazbám, které je sklíčuují, musejí zamyslet nad problémem ne architektury, ale problémem města. Ta sídliště, víme všichni, jak se stavějí, jsou nelidská, a jsou nelidská ne proto, že ty jednotlivé stavby jsou tak suchopárné, ale jsou nelidská proto, že nevytvářejí duchovní prostředí. Není tam nikde posvátné místo. Ale jaké posvátné místo může mít moderní město? Zdá se mi, že jediným řešením je vytvořit místo pro umění. Teď se budují na Západě, a ve velkém počtu, muzea moderního umění. Nejsou už jenom skladišti rozvěšených a rozestavených uměleckých děl. Vzniká tam zvláštní, velmi živé a velmi působivé, iniciativní prostředí. Zdá se mi, že takováhle muzea moderního umění – to slovo muzeum už je nepřijemné, ale lepší nemáme – že takováhle muzea moderního umění by měla vznikat uprostřed těch sídlišť jako duchovní centrum, kam by lidé přicházeli pro kousek jiného života, než je ten profánní život. To by byla náhrada ztraceného posvátného místa a zároveň by to bylo konečné místo, kam by mělo smysl dávat umění. Lidé by tam mohli přicházet za kouskem lepšího vzduchu, než jim skýtá jejich všední život.

...

Jindřich Chaloupecký, *Tíha doby. Stati o časových souvislostech a situacích kultury 1968–1988. Náboženství, umění, architektura.* Olomouc: Votobia, 1997.

Skupina Ládví vyhlašuje ideovou soutěž:

Centrum současného umění Ládví

Cílem soutěže je ideový návrh využití oblasti Ládví, sídliště Ďáblice pro centrum současného umění. Úkolem je prezentovat vizi řešení jakoukoli formou (video, zákres do mapy, fotografie...).

Porota složená z architektů a teoretiků vybere nejlepší návrh. Doručené návrhy budou vystaveny v červnu v galerii NoD v Praze, kde proběhne i slavnostní vyhlášení výsledků soutěže.

Soutěž probíhá od 1. ledna 2008 do 30. dubna 2008. Zadání ideové soutěže a podklady ke stažení najdete na: www.ladviweb.ic.cz

Návrhy v elektronické podobě pošlete poštou nebo emailem na:

Galerie NoD
Experimentální prostor Roxy/NoD
Dlouhá 33
110 00 Praha 1
galerienod@roxy.cz

Maria Lind (*1966 ve Stockholmu) je kurátorka a kritička žijící a pracující ve Stockholmu. Je ředitelkou IASPIS (International Artists Studio Program in Sweden, <http://www.iaspis.com>). V letech 2001–2004 byla ředitelkou Kunstverein München (<http://www.kunstverein-muenchen.de>). Pracovala rovněž jako kurátorka Moderna Museet v Stockholmu (1997–2001). V r. 1998 byla jednou z kurátorek výstavy Manifesta 2.

Publikováno jako „The Collaborative Turn“, in: Johanna Billing, Maria Lind, Lars Nilsson (eds.), *Taking the Matter Into Common Hands. Contemporary Art and Collaborative Practices*, London: Black Dog Publishing, 2007.

Z angličtiny přeložil Zdeněk Půža.

Otiskujeme s laskavým svolením autorky.
Printed with the kind permission of the author.

Tento příběh je známý. Pierre Huyghe a Phillip Pareno, dva umělci působící v Paříži, získali v roce 1999 od společnosti K Works za 46 000 yenu práva na postavu ve stylu Manga. Většinou se takové postavičky prodávají firmám zaměřeným na hry či komiksy, které nemají čas na to, aby si vytvořili své vlastní. Tato postava jménem AnnLee má i tvář a patří mezi vedlejší postavičky v rozsáhlém inventáři produkce společnosti. Proto také patří k nejlevnějším. Vybavena pouze jménem a dvourozměrným obličejem je předurčena záhy zmizet z jakéhokoli příběhu, ve kterém se objeví. Umělci však mívají jiné plány. Poté co postavičku, nevýznamné nic v aréně populární komerční kultury, získali, uvedli ji do nově namíchaného ekonomického světa: světa současného umění. Vytvořili sít umělců a lidí činných v kultuře a každého ze zúčastněných vyzvali, aby skrze video či jinou uměleckou formu pomohl dát prázdné schránce AnnLee obsah. Účastníci vytvářejí epizody, které mohou fungovat jako nezávislá umělecká díla, pohromadě však netvoří pouze další kolaborativní umělecký projekt a výstavu, ale i novou formu identity. Dohodou se ustanovila dočasná komunita sedmnácti lidí.

Projekt *No Ghost Just A Shell* (*Žádný duch, jen schránka*) byl dlouhodobou spoluprací skupiny přátel a kolegů, které spojoval společný zájem. Nebo, jak vztah k AnnLee popsal Huyghe „znak, kolem kterého se utvořilo samotné společenství“, ale také fenomén, kolem něhož vykristalizovala určitá energie.¹ Cílem však bylo zároveň dát této „blikající značce“ určitá práva. Po grandiózním rozlučkovém ohňostroji a uložení do rakve smontované z částí nábytku IKEA bylo AnnLee dovoleno odejít. Společně s jejím zánikem předali Huyghe a Parreno za jedno euro práva na AnnLee nově vzniklé asociaci, která se zaručila, že se obraz AnnLee nikdy neobjeví v ničem jiném než

1

Pierre Huyghe, Stefan Kalmar, Philippe Parreno, Beatrix Ruff, Hans Ulrich Obrist, „Conversations“, in: Pierre Huyghe & Philippe Parreno (eds.), *No Ghost Just A Shell*, Köln: Verlag der Buchhandlung Walter König, 2003, str. 17.

v těch dílech, kterými prošla před předáním práv.² Tak byla tato specifická spolupráce ukončena.

Na projektu *No Ghost Just A Shell* je příznačná skutečnost, že se váže na konkrétní projevy populární kultury a komercionalismu, které zároveň zapojují do sebe, čímž dává vzniknout otázkám týkajícím se vytváření a reprodukce identity. Projekt je jasně zakódován do logiky trhu s uměním, ale zároveň ji hatí. Jedná se pravděpodobně o první případ, kdy byl rozsáhlý kolaborativní umělecký projekt předveden formou skupinové výstavy a zakoupen jako celek nějakou sbírkou.³

Spíše idealistické představy o sdílení jsou zkombinovány s neoliberalní logikou práce v sítích a outsourcingu⁴. Dílo je vědomě umístěno do průsečíku mezi citlivostí podnícenou sociálními hnutími po roce 1968 a zarytými post-fordistickými mechanismy, a vyjadřuje tak problematické a sporné aspekty obou. Jeho struktura je nakonec velmi podobná struktuře rhizomu popsané Gillesem Deleuzem a Felixem Guattarim a sdílí také určité znaky „obecného“ („common“), jak je chápou Michael Hardt a Antonio Negri. Příběh vzniku *No Ghost Just A Shell* – „nahodilý“ způsob, jak tento projekt získával svou formu a obsah, vysoký stupeň složitosti, to jak se zároveň dotýká postavy-fetišě i otevřených zdrojů umění, z něj činí klíčový projekt v současném umění.⁵ Navíc je *No Ghost Just A Shell* pravděpodobně jedním z nejpozoruhodnějších kolaborativních uměleckých projektů, které byly v posledním desetiletí vytvořeny.

Spolupráce teď a tenkrát

No Ghost Just A Shell je pouze jedním z mnoha uměleckých projektů, v nichž klíčovou roli hraje spolupráce a k dnešnímu dni se v sou-

.....
2

Je trochu nejasné, co oba původci považují za příspěvky k projektu jako celku. Kromě videosekvencí dvou tvůrců, Liama Gillicka a Dominique Gonzales-Foerster, projekt zahrnuje plakáty od grafických designérů M/M, které zároveň fungují jako tapety zvláště navržené pro videa; díle videa Francois Curleta, Pierre Josepha a Mehdi Belhaj-Kacema, Rirkrita Tiravaniji, Melika Ohaniana; malby Joe Scanlana, Henriho Baranda a Richarda Phillipse; objekty Angely Bulloch a Imke Wagner; hudbu Anny-Leny Vaneey; časopis Anny Fleury a texty od spisovatelky Kathryn Davis, imunologa Jean-Claudea Ameiseina, historika umění Paurice Pianzoly, biologa a filosofa Israela Rosenfielda, historičky umění Molly Nesbitt, uměleckého kritika Jana Verwoerta, kurátora Hanse Ulricha Obrista, filosofa Maurizia Lazzarata a také smlouva vytvořenou právníkem Lucem Saucierem.

3

Jedna úplná edice je nyní ve sbírkách van Abbemuseum v Eindhovenu.

4

Převedení části výroby na vnější entitu (pozn. red.).

5

Jan Verwoert, „Copyright, Ghosts and Commodity Fetishism“, in: Pierre Huyghe & Philippe Parreno (eds.), op. cit.

časném umění již vynořilo mnoho dalších podobných kolaborativních projektů. Umělecké skupiny, okruhy, asociace, sítě, uskupení, partnerství, aliance, koalice, kontexty a týmy – to všechno jsou pojmy, jež se nyní linou ovzduším uměleckého světa. V kontextu umění však spolupráce není ničím novým. Její genealogie je naopak dlouhá a složitá a obsahuje mnoho různých forem organizace uměleckého díla a jeho estetiky. Začíná již hierarchickou strukturou studií Rubensových a dalších barokních umělců, jež představovaly výnosný obchod, a sahá až k experimentům surrealistických skupin, divadelním projektům konstruktivistů, k hrám Fluxusu a k pseudo-industriální The Factory Andyho Warhola.⁶ Někteří také tvrdí, že spolupráce byla klíčová při přechodu od modernismu k postmodernismu, zvláště pak od nástupu konceptualismu v pozdních šedesátých letech. Během následujícího desetiletí pak nové definice umění vznikaly souběžně s kolaborativními praktikami.⁷

Podle kurátorky Angeliky Nollert, první známou skupinou umělců, kteří spolu úzce spolupracovali, byli Nazaréni v Římě v letech 1810–1830. Velmi správně zdůrazňuje, že tento druh umělecké spolupráce se mohl vyvinout do podoby uvědomělé strategie až po vymizení cechů, kdy se do popředí dostalo romantické pojetí individuálního umělce.⁸ Zde je na místě zdůraznit, podobně jak to činí Brian Holmes, že i umělec samostatně pracující ve svém ateliéru je závislý na přínosu ostatních.⁹ To platí zejména o umělcích-mužích, kteří se mohli spolehnout na více či méně neviditelnou pomoc žen, jimiž byli obklopení.

Tento text se však zabývá spoluprací, kde je přítomna jakási forma vědomého partnerství, ať už v podobě interakce, participace, skupinové činnosti či jiného druhu úmyslné výměny a postupu „společné práce“. Tyto druhy spolupráce se mohou objevovat jak mezi zúčastněnými lidmi, kteří často, ale ne vždy, jsou umělci, tak i mezi umělci

6

Viz např. Marion Piffer Damiani, „Get together – Kunst als Teamwork“, ve stejnojmenném katalogu, Wien: Kusthalle, 1999.

7

Charles Green, *The Third Hand: Collaboration in Art from Conceptualism to Postmodernism*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001.

8

Angelica Nollert, „Art is Life, and Life is Art“, in: *Collective Creativity*, katalog výstavy, Kassel: Kunsthalle Fridericianum, 2005.

9

Brian Holmes, „Artistic Autonomy and the Communication Society“, *Third Text*, sv. 18, č. 6, listopad 2004.

a jinými lidmi. Text zkoumá některé pokusy popsat kolaborativní metody současného umění, jež se objevily přibližně v polovině devadesátých let, a také poslední vývoj v tom, jak je spolupráce strukturována a motivována. První naznačuje, že spolupráce je v umění již nejméně dvacet let trvale přítomna, ale až do velmi nedávné doby nebyla zařazována do mainstreamu. Druhé pak poukazuje na výraznou blízkost s aktivismem a dalšími způsoby srocování kvůli společným zájmům a také na značný zájem o alternativní cesty vytváření vědění.

Angelica Nollert společně s René Blockem tvrdí, že tyto rozrůstající se příklady spolupráce nejrůznějšího druhu – umělců s umělci, s kurátory či s někým jiným – započala někdy kolem roku 1990.¹⁰ V mnoha případech se objevují jako alternativa k převládajícímu zaměření na jednotlivce, které tak často nacházíme v oblasti umění. Spolupráce se opět ukázala být dobrým nástrojem zvládnutí problému umělecké identity a autorství. Nejrůznější varianty spolupráce také mají tendenci formulovat odpovědi na specifické, často lokální situace a neustále podstupují riziko, že budou pohlceny a začleněny právě těmi systémy, na které reagují.

Avšak, jak tvrdí kritik a kurátor Gregory Sholette, existují také případy ochotného začlenění, jako jsou třeba skupiny Gelatin a Der-raindrop, které vycházejí vstříc potřebám zábavní kultury tím, že oddělují obraz kolektivního umění od jeho dlouhé historie politického radikalismu. Tímto způsobem se individualistický umělecký svět může spojit se svým protikladem a čerpat z jeho postupů.¹¹

V posledních několika letech byly na mnoha sympoziích, konferencích, kolokviích, výstavách a v řadě publikací představeny, rozebírány i zpochybňovány forma a základ těchto kolaborativních a kolektivních aktivit: jak lidé krátkodobě i dlouhodobě pracují, jak rozprostírají svou pozornost napříč různými tématy, metodami, životními styly a politickými orientacemi, v jaký druh emancipace doufají, na jaké překážky narážejí a v neposlední řadě i to, jaký druh uspokojení mají z tvorby ve skupině.¹²

Pokud lze o skupinové práci říci, že v současnosti zažívá boom, pak je také třeba rozebrat, jak jsou tyto heterogenní podoby spolupráce

.....

10

René Block a Angelica Nollert, „Collective Creativity“, in: *Collective Creativity*, katalog výstavy, Kassel: Kunsthalle Fridericianum, 2005.

11

Gregory Sholette, „Introducing insouciant art collectives, the latest product of enterprise culture“, in: *Free Cooperation*, noviny vydané u příležitosti stejnojmenné konference, Buffalo: Department of Media Study, SUNY in Buffalo, 2004.

strukturovány a motivovány. Také je důležité věnovat pozornost kolaborativní práci a kolektivní akci ve společnosti obecně, jakož i současným teoriím spolupráce objevujícím se v rámci filosofie a společenských věd. Jelikož se od roku 1990 objevila již celá řada formulací týkajících se praktik, které lze volně označit jako „kolaborativní postupy“, je třeba vzít v potaz také je. Dvojnáčnosti se objevují od začátku. Používané koncepty jako spolupráce, kooperace, kolektivní akce, vztahovost, interakce a participace jsou často zaměňovány, ačkoli každý z nich má své vlastní specifické konotace. Podle Wikipedie, jež je sama sestavována kolaborativně, lze spolupráci popsat následovně: „Spolupráce abstraktně označuje všechny procesy, na kterých lidé pracují společně, což platí o práci jednotlivců stejně jako velkých kolektivů a společností. Jako podstatný aspekt lidské společnosti je tento termín používán v mnoha kontextech jako je věda, umění, vzdělání či obchod.“

Podle výše uvedené definice je tedy „spolupráce“ („collaboration“) otevřeným pojmem, který v principu zahrnuje všechny ostatní. Spolupráce se stává zastřešujícím termínem pro různé pracovní metody, které vyžadují více než jednoho účastníka. „Kooperace“ naopak zdůrazňuje představu společné práce a vzájemných výhod, jež z ní vyplývají. Slovo „kolektivní“ důrazem na solidaritu připomíná pracovní postupy v socialistickém systému. „Kolektivní jednání“ doslova odkazuje ke společnému jednání, zatímco „interakce“ může označovat vzájemnou interakci několika lidí stejně tak jako například situaci, kdy jedinec stisknutím tlačítka vstupuje do interakce se strojem. „Participace“ je více spjata s vytvářením kontextu, ve kterém se zúčastnění mohou podílet na něčem, co vytvořil někdo jiný, ale na co přesto mají možnost působit.

12

V posledních letech se uskutečnily následující projekty a byly vydány tyto publikace: „Art and Collaboration“, *Third Text* 18, č. 6, listopad 2004, na základě konference *Diffusion: Collaborative Practice in Contemporary Art*, která se konala v roce 2003 v Tate Modern v Londýně; *Dispositive Workshop* (série šesti uměleckých projektů) v Kunstverein München 2003–2004; *Colloquium on Collaborative Practices* v Kunstverein München v červenci 2004, dokumentace in: *Collected Newsletter*, Frankfurt: Revolver Archiv für aktuelle Kunst, 2005; *Collaborative Practices Part 2* v Shedhalle v Curychu v dubnu 2005 a *Collective Creativity* v Kunsthalle Fridericianum v Kasselu, květen 2005. Sympoziium *Taking the Matter into Common Hands*, které je výchozím bodem pro tuto publikaci, se konalo v Iaspisu ve Stockholmu v září a říjnu 2005. Švédský kulturní časopis *Glänta* vydal zvláštní číslo věnované „kolektivním umění“, č. 1–2, 2006. Mezi událostmi v nových médiích věnovanými tomuto tématu by měla být zmíněna i konference *Free Cooperation* v Departement of Media Study, SUNY v Buffalu v roce 2004. Mezi nejnovější publikace patří Christophe Keller (ed.), *Circles: Individuelle Sozialisation und Netzwerkarbeit in der Zeitgenössischen Kunst*, Frankfurt am Main: Revolver Archive für aktuelle Kunst, 2002. *Circles* byla série výstav o pěti částech, s přednáškami konanými ZKM v Karlsruhe v letech 2000 a 2001. Každá část byla zaměřena na nějaký okruh či síť, z nichž většina se objevila v uplynulém desetiletí v nějakém městě. Výstava *Get Together – Kunst als Teamwork* se uskutečnila ve vídeňské Kunsthalle v roce 1999 a byl k ní vydán stejnojmenný katalog.

Jít spolu, být spolu, pracovat spolu

Současné úvahy o spolupráci v umění jsou propleteny s dalšími aktuálními úvahami o tom, co to znamená „jít spolu“, „být spolu“ a „pracovat spolu“. Oproti obecně přijímaným představám o tom, že společenství (*community*) se mění, což znamená, že se stává méně sociálně odpovědným, starostlivým a propojeným, že se do jisté míry rozpouští, tvrdí Jean Luc Nancy ve svém díle *The Inoperative Community (Nefunkční společenství)*, že je nesmírně vitální. Ale jiným způsobem, než by se dalo čekat. Společenství například není něčím, z čeho pocházejí národy a společnosti – je tím, co vzniká „za soumraku společnosti“, nikoli tím, co poskytuje základy jejího formování. Společenství nelze ani vytvořit: není výsledkem náboženského souznění či účelového vyhlášení, ale mělo by být popsáno jako odpor vůči imanentní moci. Podle Nancyho by společenství navíc mělo být, tak jako existence sama, definováno jako neabsolutní, a tudíž relační. Poukazuje také na to, že společenství nelze zredukovat ani na „spolek“ ani na různé mystické asociace, jež mohou vést například k fašismu.¹³ Jednou z nich je nacionalismus, který se nám může jevit jako projev „představovaného společenství“, vypůjčíme-li si termín Benedicta Andersona. Ve srovnání s filosofickou a poněkud idealistickou teorií Nancyho je Andersonova studie empirická. Ve své knize *Imagined Communities (Představovaná společenství)* sleduje procesy, které vedly k evropskému a americkému imperialismu, společně s formou, kterou přijaly v asijských či afrických anti-imperiálních hnutích.¹⁴ Anderson velmi podrobně popisuje, jak jsou pocity sounáležitosti či vztahu, spolu s represivními postupy, organizovány například pomocí denního tisku v místním jazyce – detaily, z nichž mnohé jsou v západním světě známé každému.

Sny o kolektivismu byly nepochybně hnací silou již od nástupu modernismu, ale podle Gregoryho Sholetta a historika umění Blakea Stimsona jsou v dnešním světě ve hře i dvě nové formy kolektivismu – jedna je založena na islamistické touze po antikapitalistické, absolutní a idealizované formě společnosti, druhá se pak snaží dosadit na místo idealisty (který zmizel společně s komuni-

.....
¹³ Jean Luc Nancy, *The inoperative Community*, Londýn, Minnesota: University of Minnesota Press, 1991.

¹⁴ Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londýn, New York: Verso, 1983 a 1991.

tářskými ideály křesťanství, islámu, nacionalismu a komunismu) programátora.

Druhá jmenovaná forma je minimálně regulovanou formou e-kolektivismu podle zásad „udělej-si-sám“, která sblížíže „techno-anarchistický hacktivismus s hippie-kapitalistickým, pseudo-antikulturním imperialismem“.¹⁵ Sholette a Stimson prosazují potřebu historizovat kolektivismus, včetně autonomních zón utvořených v Seattlu a Ženevě, společně s krátkodobou prací pro společenství, kterou provádějí umělecké skupiny jako Wochenklausur a Temporary Services, a přetvořit tak obraz a formu samotné kolektivní akce za účelem převzetí péče o přítomné sociální bytí. Zde vystupují do popředí jejich kořeny v politickém radikálním myšlení a v jeho úctě k solidaritě.

To, že se nové chápání skupinové dynamiky vyvinulo na makro úrovni, vyjádřili snad nejlépe Michael Hardt a Antonio Negri ve svém konceptu „množství“ („multitude“). Pro Hardta a Negriho je „množství“ náhradou za koncepty jako „lid“ a méně etnicky znějící „populaci“. Oproti „lidu“ zůstává množství pluralitním a rozrůzněným. Je to soubor singularit, ve kterém si každý společenský subjekt uchovává svoji odlišnost. Stojí v kontrastu k jedinci jako části „lidu“, kde musí každý popřít svoji odlišnost, aby bylo možné vytvořit „lid“. Na rozdíl od masy či davu není množství rozděleno a odděleno, ale skládá se z aktivních společenských subjektů, které dokáží jednat společně. Koncept množství sice zahrnuje všechny důležité skupinové parametry – třídu, gender, etnicitu a sexuální orientaci – ale Hardt a Negri si vybrali perspektivu třídy. Toto vypracování a rozvíjení osvícenského ideálu emancipace nese podivnou známku vitalismu, ta je zde však podle Hardta a Negriho přítomná proto, aby bylo možné klást odpor silám „Impéria“, síťové moci, která je novou formou suverenity založené na interakci mezi dominantními národními státy, nadnárodními institucemi a velkými společnostmi. Zajímavé je také rozlišení těchto autorů mezi „obecným“ („common“) na jedné straně a „společenstvím“ („community“) a „veřejností“ („public“) na straně druhé. Podobně jako množství i „obecné“ může obsahovat singularity: obecné je založeno na komunikaci mezi singularity, pochází z kolaborativních sociálních procesů, které jsou pozadím veškeré výroby. V tomto kontextu stojí za to vyzdvihnout jejich postřeh, že během posledních desetiletí

se metoda spolupráce společně s komunikací stala centrálním aspektem nového paradigmatu nehmotné produkce.¹⁶

Problém možná spočívá v tom, že v současné době existuje příliš mnoho vynucených společných rysů a naordinované spolupráce ve smyslu společenské jednomyslnosti a politického konsensu, aspoň v severozápadní Evropě. Politická filosofka Chantal Mouffe tvrdí, že místo toho by měl být kultivován vnitřní konflikt liberální demokracie. Jinak řečeno – více rozdílných a nesouhlasných názorů, které by zabránily riziku „středového konsensu“ připouštějícího pouze jednu skutečnou alternativu na politickém poli, například pravicový extremismus. „Agonistický pluralismus“ Chantal Mouffe se nám může hodit, protože není založen na konečných rozhodnutích, ale na stále probíhající výměně poznamenané konfliktem. „Agonistické“ vztahy obsahují boje se soupeřem (*adversary*) spíše než s nepřitelem, jak je tomu v antagonistických vztazích. Soupeř je někdo, s kým sdílíte obecný základ, ale s nímž nesouhlasíte, co se týče pojmů a realizace základních principů, přičemž tyto neshody jednoduše nelze vyřešit uvažováním a racionální diskuzí, které tolik oslavují jak „politici třetí cesty“ tak i zastánci „post-politiky“.¹⁷

I když některé post-politické přístupy a některé názory tzv. „komunity nové kritiky médií“ („new media critique-community“) mohou díky zdůrazňování spolupráce na první pohled vypadat stejně, jsou ve skutečnosti velmi rozdílné. Touha po jiné společnosti založené na sdílení a vzájemné pomoci, kterou od poloviny devadesátých let důrazně vyjadřuje „nová kritika médií“, obsahuje patos „nových sociálních hnutí“, jež vystoupila po roce 1968, kdy nové prostředky komunikace začalo být možné rozumně, či dokonce levně pořídit. Jak už bylo řečeno, hnutí kolem otevřených zdrojů a obsahů vytvořila nové paradigma produkce, které se staví proti typu povinné spolupráce a vynucené sebeorganizace, jež často bývá nucenou součástí například postfordistických pracovních podmínek.¹⁸ Tato hnutí přinejmenším vytvořila živý diskurs a konkrétní praktiky různých metod spolupráce, jako je například „technologie otevřeného prostoru“, jež nabízí mírný protokol pro sebeorganizaci.

.....

16

Michael Hardt a Antonio Negri, *Multitude: War and democracy in the Age of Empire*, New York: The Penguin Press, 2004.

17

Chantal Mouffe, *The Democratic Paradox*, Londýn a New York: Verso, 2000.

18

Michael Hardt a Antonio Negri, op. cit.

Lze také tvrdit, že dalším způsobem, jak se v současnosti dá „jít spolu“ a „pracovat spolu“ je interdisciplinarita přítomná jak v akademické, tak i v umělecké sféře. Staré hranice jsou překonány, různé obory se potkávají a v nejlepším případě se navzájem obohacují. Slovinová věž se snížila a někde dokonce zcela zmizela, jak ukazuje příklad kulturálních studií (*cultural studies*), která umožnila populární kultuře okusovat z literatury a současného vizuálního umění, jež je zkoumáno s pečlivostí srovnatelné s uměnovědnými studii historického malířství. Avšak jakmile začal být tento mezioborový vývoj popisován jako „post-oborové zlo“, nejen tradicionalisté, ale také akteři, kteří přijali výzvu postmodernismu, začali mít závažné pochyby kvůli strachu, že jim bude přičítána plytkost.¹⁹ To vše pod vlivem logiky, že jen nemnozí, pokud vůbec někdo, dokáží zcela pokrýt všechny oblasti, směřování oborů tudíž přináší jen mizivé výsledky. S výjimkou ekonomicky a byrokraticky motivovaného Wagnerova experimentu je dnes „setkávání“ různých tematických a žánrových oblastí – jakožto témat a žánrů – vzácné. Je neobvyklé jako dohodnuté sňatky lidí, kteří k tomu byli donuceni, a vzácné jako úspěšné schůzky naslepo. Namísto splývání forem lze často pozorovat příklady dočasné spolupráce v rámci vnitřně určených činností, to však ještě neznamená doslovné splývání kategorií.

Zdá se, že strategie spolupráce v současném umění mají určitý vztah k politickému a společenskému dění posledního desetiletí. Dokonce bychom dnes mohli mluvit o touze po aktivismu na poli umění. Od okamžiku, kdy se na počátku devadesátých let na londýnských ulicích vynořila skupina Reclaim the Streets a začala prostřednictvím festivalových happeningů, které blokovaly dopravu, hlásat obecné vlastnictví veřejného prostoru, se jak individuální, tak kolektivní akce ve městském prostoru značně rozšířily. Ke scénáři větších setkání organizací, jako je například Světové ekonomické fórum, MMF či zasedání G8, dnes neodmyslitelně patří akce namířené proti korporativnímu vlastnictví, zviditelňující rozličné politické otázky týkající se spravedlnosti. „Antiglobalizační hnutí“, „hnutí všech hnutí“ či „hnutí za globální spravedlnost“, jak je také nazýváno, s jeho kritikou celosvětového politického dopadu nadnárodních

.....
19

Viz například Beatrice von Bismarck, Diethelm Stoller a Ulf Wuggenig (eds.), *Games, Fights and Collaborations: Art and Culture Studies in the 90s*, Stuttgart: Cantz Verlag, 1996, a Alex Coles a Alexia De-fert (eds.), *The Anxiety of Interdisciplinarity*, London: BACKless Books and Black Dog Publishing, 1998.

společností jak na životní prostředí, tak na práva zaměstnanců, dalo těmto rozsáhlým projektům spolupráce nový veřejný vzhled, o nějž se zapříčinila hlavně média. Kdopak by mohl zapomenout na obrázky ze Seattlu z roku 1999? Nebo na ty z mnoha dalších světových měst, kde se v únoru roku 2003 konaly masové demonstrace proti hrozící invazi USA do Iráku? S pomocí nových technologií se dnes mohou rychle shromáždit tisíce lidí, aby vyjádřily svůj názor na věc. V souvislosti s rozmachem kooperativních aktivit nesmíme podceňovat význam nových prostředků a forem spolupráce, které umožnila digitální technologie, jelikož směs nových technologií, umění a aktivismu, známá jako „tactical media“, pomohla dát politickému protestu novou tvář.

Pro otázky týkající se spolupráce je dalším zásadním bodem to, jak je v současné společnosti organizována práce. V rámci post-fordistického paradigmatu má ústřední místo nehmotná práce, tedy různé druhy služeb, včetně informací a sociální péče, stejně jako další činnosti, které vytvářejí vztahy a společenské situace. Lze dokonce tvrdit, že pro nehmotnou práci je typické, že vytváří komunikaci, sociální vztahy a vzájemnou pomoc. Navíc tvořivost a pružnost mají podstatný vliv na maximalizaci profitu, dělník/výrobce musí být připraven pracovat na základě krátkodobých smluv. Ti, kdo pracují, by také měli být kreativní a přemýšlet neobvyklými způsoby. Důležitým vzorem se proto stává bohém, zvláště pak umělec. Na rozdíl od ideálu romantického umělce však musíte být schopni přepínat mezi prací pro sebe, kdy se sami motivujete, a prací v týmu, kdy jste součástí skupiny. To vyžaduje dokonce větší pružnost – zároveň se ztrátou jistoty – než se očekává od běžné práce (ve stálém zaměstnání).²⁰ Zde se idealistický element spolupráce, jež zosobňuje aktivismus, střetává s necitlivými nároky soukromé komerční sféry a státu na zvyšování zisku a výkonu. Zatímco první zastupuje sebe-organizaci a sebe-zplnomocnění, požadavky druhého jsou spíše přímočaře

.....

20

Viz například Luc Boltanski & Eve Schiapello, *The New Spirit of Capitalism*, London & New York: Verso, 2005.

21

Seminář s názvem *New Relation-alities*, uspořádaný ve spolupráci s kritičkou Ninou Möntmann se konal 25. února 2006 v Iaspisu ve Stockholmu. Seminář se zabýval uměním, které se zaměřuje na společenské vztahy a snaží se z kritické a teoretické perspektivy dekodovat a vyložit, jaké druhy vztahů s pozorovatelem dílo vytváří. Jaké vztahy se utvářejí mezi uměním, institucemi a veřejností? Jaké lingvistické prostředky vyjádření máme k dispozici, když se snažíme najít odpovídající pojmy pro všechny tyto podoby vztahů?

instrumentální. V řadě zářných příkladů a pojmových uchopení praktik kolaborativního umění posledních patnácti let lze skutečně rozeznat mnohé z těchto aspektů.²¹

Vztahová estetika, New Genre Public Art, konektivní estetika, Kontextkunst, dialogické umění

Umění a jeho pracovní postupy pochopitelně nejsou přímým důsledkem těchto společenských, politických, ekonomických a filozofických jevů, jako kdyby mezi nimi byl kauzální vztah.

Antropologicky řečeno, jsou součástí stejné kultury, v níž dnes tyto procesy fungují. Umění se účastní jak produkce, tak reprodukce těchto jevů, zároveň vykonává a zobrazuje – jakož i ověřuje – tyto procesy. To samé můžeme říci o konstrukci, jež byla nejvíce diskutována v současném umění, v neposlední řadě za účasti zmíněných umělců – o takzvané vztahové estetice. I když se kurátor a kritik Nicolas Bourriaud ve své knize *Esthétique Relationelle* (1998) nezabývá spoluprací jako takovou, definuje zde určitá současná umělecká díla jako „pokusy vytvořit mezi lidmi vztahy, které procházejí naskrz a přes institucionalizované vztahové formy“ – tedy téměř jako živnou půdu spolupráce. Široká debata o vztahové estetice se rozvinula kolem poloviny devadesátých let ve Skandinávii, Francii a Nizozemí, a nedávno v rámci opožděné, ale o to intenzivnější recepce ve Spojeném království a USA. Cesta do čerstvé historie západního umění by nás rychle přivedla k dílům umělců jako jsou Dominique Gonzalez-Foerster, Jorge Pardo, Carsten Höller, Philippe Parreno, Liam Gillick, Rirkrit Tiravanija, Angela Bulloch a Maurizio Cattelan – tedy k jádru umělců, na jejichž díla Bourriaud odkazuje. Tato heterogenní skupina umělců podle něj předkládá sociální metody výměny a různých komunikačních procesů, aby dosáhla vzájemného propojení skupin a jednotlivců jinými prostředky, než jaké nabízí ideologie masové komunikace.

Tito umělci se snaží vtáhnout pozorovatele či diváka do estetického prožitku, který umělecké dílo nabízí. Bourriaud tvrdí, že nechtějí reprodukovat či zobrazovat svět tak, jak jej známe, ale chtějí místo toho vytvářet nové situace – mikroutopie – přičemž jako hrubý materiál jim slouží lidské vztahy.²² I když Bourriaud s poukazem na Duchampovu přednášku *Tvůrčí proces* (*The Creative Process*) z roku 1954 přiznává, že interakce není zdaleka novou myšlenkou, přesto zdůrazňuje důležitost těchto umělců, kteří produkují inter-personální zkušenosti, aby dosáhli osvobození od ideologie masové komunikace.

Je to umění, které „se nesnaží zobrazovat utopie, ale budovat konkrétní prostory“ či, jak Bourriaud říká jinde: „[...] vytvářet situace vzájemné výměny a vztahový časoprostor. Je opakem zboží.“ Na rozdíl od zboží neskrývá ani pracovní proces, ani užitnou hodnotu, ani sociální vztahy, které umožnily, aby bylo vytvořeno. Tvůrci tohoto umění nereprodukuje svět takový, jaký jim byl vštěpován. Snaží se vymyšlet světy nové, přičemž jejich látku tvoří mezilidské vztahy.²³

Navzdory skutečnosti, že pojem vztahové estetiky byl původně řazen proto, aby popisoval práce určitých umělců, stal se nakonec univerzálním sloganem používaným pro jakékoli umělecké dílo s interaktivním a(nebo) společensky relevantním rozměrem. V posledních letech ke vztahovým tendencím, které se často vzdalují od modelu formulovaného Bourriaudem, začaly být řazeny intervenční a off-site projekty, diskursivní a pedagogické modely, neo-aktivistické strategie a stále četnější příklady funkcionalistického přístupu (např. skupiny, v nichž umělci spolupracují s architekty). Mnozí představitelé těchto tendencí stojí stejně jako jejich předchůdci z osmdesátých a devadesátých let na pokračání hlavního proudu uměleckého světa.

Nelze popřít, že velká část příkladů radikálně heterogenního umění, o nichž se Bourriaud zmiňuje, obsahuje interakci a participaci, a někdy dokonce i přímou spolupráci mezi umělcem a dalšími jednotlivci či skupinami. Mnozí umělci, o jejichž díle pojednává, také spolupracovali mezi sebou navzájem, ale zde byla spolupráce pouze jedním z mnoha aspektů. Blíže pohled však odkrývá, že u umělců, na něž Bourriaud odkazuje, se objevují více méně všechny typy interakce a vzájemné výměny, což nakonec činí ze vztahové estetiky ještě otevřenější koncept, než je „spolupráce“. Významná část kritiky, která byla proti Bourriaudovi a jeho konceptu vztahové estetiky vznesena, se týká otázky, do jaké míry tento koncept předpokládá „dobrou“ spolupráci, „pozitivní“ interakci a participaci, tj. otázky, jaká je kvali-

.....

22

Esejistické a dosud relevantní úvahy Nicolase Bourriauda o vztahové estetice byly široce diskutovány, dokonce i velmi agresivním způsobem. „Otevřený dopis“ losangelského kritika umění a spisovatele George Bakera zní jako vendeta: „Pomineme-li jeho krátkozrakost tváří v tvář celé šíři uměleckých praktik za hranicemi Francie, pomineme-li jeho nezpůsobilost vypracovat a udržet teoretickou argumentaci či model, pochybení a neznalost, jež tento text vykazuje, se rovnají jen jeho popularitě v kruzích dnešních kurátorů. Úplná kritika jeho teorie si však bude muset počkat na jiný okamžik, na další, konkrétnější ‚otevřený dopis‘. Citováno z „Relations and Counter-Relations: An open letter to Nicolas Bourriaud“, katalog výstavy *Contextualize*, Hamburg: Kunstverein, 2002.

23

Nicolas Bourriaud, *An Introduction to Relational Aesthetics*, katalog výstavy, Bordeaux: TrafficCAPC Musée d'Art Contemporain, 1996, nestránkováno.

ta podněcené vzájemné výměny? Například australský historik umění Stephen Wright má za to, že umění spjaté se vztahovou estetikou je intelektuálně a esteticky chudé, vnucuje lidem služby, o které se neprosili a zatahuje je do „frivolní interakce“. Účastníci za své úsilí, byť je často nepatrné, nejsou odměněni, a tím se reprodukuje třídní mocenské vztahy ve společnosti.²⁴ Vše, co by mohlo souviset se vztahovou estetikou, je proto okamžitě odmítnuto jako rozmar a vykořisťování. Londýnská kritička Claire Bishop ve své kritice vztahové estetiky v časopise *October* vychází ze spíše formalisticky orientované kunsthistorické pozice. Soustřeďuje se na několik prací Gillicka a Tiravaniji, o kterých tvrdí, že organizují druh společenské zábavy, a tím zakrývají či úmyslně přehlížejí napětí a konflikty existující ve všech vztazích mezi lidmi. Z jejího pohledu se vlastně upsali kvazidemokracii a zaprodali se kompromisům a konsensu.²⁵

Proti nim Bishop staví Santiagu Sierru a Thomasa Hirschhorna. Tvrdí, že když tito umělci vtahují lidi s různým ekonomickým zájmem do spolupráce, zachovávají přitom vnitřní napětí a konflikty, které existují mezi pozorovateli, účastníky a kontexty. Tím je zpochybněn údajný farizejský sebe-obraz světa umění jako místa, které dokáže obsáhnout společenské a politické otázky pocházející z ostatních sektorů společnosti. Kamenem úrazu je pro ni otázka, jak toto umění hodnotit; nepřijímá v žádném případě, že by mělo být hodnoceno na základě toho, zda vztahy, které vytváří, považujeme za vykořisťující, ponižující apod. Její stanovisko je vlastně převrácenou verzí Wrightovy kritiky. Zatímco Wright věří, že dotyčná umělecká díla jsou problematická ba dokonce špatná, protože v nich dochází k vykořisťování, podle Bishop leží problém v tom, že konflikt tohoto druhu neobsahují v dostatečné míře. Umění uchovávající napětí a rozpory vztahů, na nichž se zakládá, je lepší než umění, které na sebe přebírá úkol hledat shodu a harmonii, což se připisuje pracím Tiravaniji a Gillicka. Jejich umění ovšem jen zřídka, pokud vůbec, odkazuje k těmto abstrakcím třetí cesty. Společné rysy Bourriauda, Wrighta i Bishop zde bijí do očí: všichni se ve svých popisech uměleckých děl nechávají stejně riskantním způsobem vést dojmy a všichni jsou stejně povrchní, když směšují umění a umělce. V tomto kontextu je také třeba rozlišit mezi něčí interpretací uměleckého díla a dílem samotným, což všichni tři často

.....
24

Steven Wright, „The Delicate Essence of Artistic Collaboration“, *Third Text*, sv. 18, č. 6, listopad 2004.

25

Claire Bishop, „Antagonism and Relational Aesthetics“, *October*, č. 110, podzim 2004, str. 51–79.

opomíjejí. Jejich pracovní postupy nám rovněž připomínají, jak důležité je znát projekt, který rozebíráme, z osobní zkušenosti, nebo alespoň mít možnost se opřít o podrobný a důvěryhodný popis očitého svědka. Popis, natož analýza instalací a kooperací tohoto druhu se ukazují být obtížnější, než u jiných druhů umění.

V tomto kontextu nám může být užitečné rozlišení čtyř různých metod, jež lze pozorovat v současném umění zaměřujícím se na lidskou interakci, které popsal historik a kritik umění Christian Kravagna: „práce s druhými“, interaktivní činnosti, kolektivní jednání a praktiky participace. Podle Kravagny se „práci s druhými“ věnují „sozio-chicks“ jako Christine a Irene Hohenbüchlerovy, Jens Haaning a Tiravanija, kteří zasvětili své úsilí budování společenských a komunikačních vztahů s publikem. V tomto případě umělci cynicky zneužívají publikum. Těm, kdo jsou hlouběji obeznámení s těmito projekty, je však jasné, že potenciálně politický obsah je zde častěji přítomen nežli nepřítomen, i když v nejednoznačné a neprůhledné, až precizní, podobě.²⁶ Interaktivní umění umožňuje jednu nebo více reakcí, které mohou ovlivnit vzhled díla, aniž by měly hlubší dopad na jeho strukturu. V pozadí kolektivního jednání naopak stojí představa skupiny lidí, kteří zformulují myšlenku a poté ji společně uskuteční. Ani u jedné metody Kravagna neuvádí konkrétní příklady, ale můžeme si domyslet, že práce typu „stiskněte tlačítko“ jsou zahrnuty do interaktivního umění a počiny Guerilla Girls reprezentují kolektivní jednání. Participativní přístup předpokládá, že mezi tvůrcem a příjemcem je rozdíl, ale středem pozornosti je druhý jmenovaný, na nějž je přenesena značná část zodpovědnosti za vývoj díla. Projekty *Funk lessons* Adrian Piper, kdy autorka uspořádala a zaznamenala na video hodiny etnicky působícího tance, a *Otevřená knihovna* dua Clegg & Guttman v Grazu a Hamburгу, kdy byla v obytné čtvrti vybudována obyčejná veřejná knihovna, jsou dopodrobna rozebrány jako dobré příklady participativního přístupu.²⁷ Projekt *Funk lessons* nevycházel z již existujícího společenství, ale naopak sám vytvořil společenství, které dříve neexistovalo.

Mezi méně vlivnými pojmovými uchopeními kolaborativních postupů posledních desetiletí je možné zmínit „konektivní estetiku“

26

Viz Christian Kravagna, „Arbeit an der Gemeinschaft. Modelle partizipatorischer Praxis“ in: Marius Babias, Achim Könnke (eds.), *Die Kunst des Öffentlichen [Umění veřejného]*, Dresden: Verlag der Kunst, 1998.

27

Ibid.

(„connective aesthetics“) Suzy Gablik, „New Genre Public Art“ („nový žánr umění ve veřejném prostoru“) Suzanne Lacy a „dialogické umění“ („dialogical art“) Granta Kester. Mimo kontext německy mluvících zemí to platí také pro takzvané „Kontextkunst“. Termín New Genre Public Art vytvořila Suzanne Lacy, zakládající členka Feminist Studio Workshop ve Woman's Building v Los Angeles, aby popsala umění, které usiluje o bezprostřednější zapojení publika. V antologii nazvané *Mapping the Terrain* (1995) jej definuje takto: „New Genre Public Art volá po sjednocujícím kritickém jazyku, jímž by bylo možné v rámci umění diskutovat o hodnotách, etice a společenské zodpovědnosti.“²⁸ Je to pracovní model založený spíše na vztazích mezi lidmi a na společenské tvořivosti, než na sebevyjádření, a jeho charakteristickým znakem je vzájemná pomoc. Je to komunitní model, často působící ve vztahu k okrajovým skupinám; je sociálně angažovaný, interaktivní a je určen jinému, méně anonymnímu publiku, než jsou běžní návštěvníci uměleckých institucí. Jeho jádrem je proces kreativní participace. Aktivity jsou většinou provozovány daleko od zavedených uměleckých institucí, v jiných sociálních kontextech, jakou jsou například obytné oblasti nebo školy. Tímto způsobem vzniká jistá převrácená výlučnost: ti, kdož jsou projektem přilákáni a zapadnou do něj, mají k takovému umění blíže, než běžná umělecká veřejnost. Jednotlivé příklady jsou v knize Lacy popsány formou případových studií a zahrnují širokou škálu umělců počínaje Vitem Acconcim, Josephem Beuyssem a Judy Chicago až ke Group Material, Mierle Laderman Ukeles a Fredu Wilsonovi.

Pojem New Genre Public Art se objevil přibližně ve stejné době jako vztahová estetika, stejně tak jako příbuzná konektivní estetika rozpracovaná Suzy Gablik. Tato bývalá umělkyně je činná jako kritička, teoretička a pedagožka. Ve své konektivní estetice umisťuje tvořivost do určité dialogické struktury, která je často produktem spolupráce množství lidí, spíše než autonomního samostatného jedince. Konektivní estetika je antitezí modernismu a jeho „nevztahové, neinteraktivní a nezúčastněné orientace“ rovněž v tom, že přijímá tradiční hodnoty, jako jsou porozumění a péče, naslouchání a vstřícnost k potřebám druhého.²⁹ Konektivní estetika se navíc nezaměřuje na diváka,

.....
28

Suzanne Lacy, *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, Seattle a Washington: Bay Press, 1995, str. 43. Lacy tímto pojmem popisuje velký počet projektů v USA v období od sedmdesátých do devadesátých let, všechno možné od Mujeres muralistas po Adrian Piper.

29

Suzi Gablik, „Connective Aesthetics: Art after Individualism“, in: Suzanne Lacy, op. cit., str. 80.

ale především na posluchače. Tudíž, jak tvrdí Gablik, přispívá k „[...] novému vědomí toho, jak je určováno a prožíváno já“. Zdroje inspirace jsou pro ni psychoterapie a debaty o ekologii, její texty se hemží pojmy jako „lčba“. Gablik prohlašuje, že konektivní estetika „[...] činí z umění model pro propojenost a léčbu tím, že otevírá lidskou bytost, aby se uchopila ve všech svých rozměrech – nejen jako odtělesněné oko.“ Jako příklady uvádí videodokument Jonathana Borofského a Garyho Glassmana *Prisoners [Trestanci]* (1985 – 1986); dvě díla od Suzanne Lacy, *The Crystal Quilt [Křišťálová deka]* z roku 1987, a *Mother's Day in Minneapolis [Den matek v Minneapolis]*, kde čtyřista třicet starších žen diskutují o radostech a útrapách stárnutí, o svých životních úspěších a zklamáních, a projekt Mierle Laderman Ukeles *Touch Sanitation [Kontakt s hygienou]* z roku 1978, kdy si umělkyně během jedenácti měsíců potřásla rukou s osmi tisíci pětistými hygienickými pracovníky a každému z nich poděkovala slovy „díky, že udržujete New York naživu“.

Konektivní estetika a New Genre Public Art vyvolaly značně přezíravou odezvu. Didaktické a bohulibé úmysly, spolu s lehce „new-age“ vzhledem, které jim jejich autorky přidělily, se mnohým jevily jako poněkud pochybné. Přitom však tyto koncepce, jejichž jádrem je spolupráce, skutečně otevřely nové způsoby myšlení o úloze a podstatě umění a jeho publika. Na naléhavost úkolu formulovat myšlenky o umění, které chce jít za obraz určený ke kontemplaci a za umění založené na objektech – stejně jako na vztahovou estetiku – je nutno pohlížet ve světle spektakularizace, komodifikace a boomu trhu s uměním v osmdesátých letech, a totéž by mělo platit o New Genre Public Art i o konektivní estetice. Avšak Kravanga tvrdí, že obě koncepce trpí deficitem politického rozměru, který je kompenzován pastorálními prostředky, tedy že obě hledají „dobro“. Podle něj dané tendence jdou ruku v ruce se směřováním společnosti k politické impotenci a snižují možnosti skutečně ovlivnit politické dění, když nahrazují politický účinek dobrovolnickou prací a dalšími společenskými zájmy. Jinak, některé Bourriaudovy formulace vztahové estetiky spíše sedí na umění, jež zkoumají Lacy a Gablik, než na díla, která popisuje on sám. Značná část rysů, za které Bishop kritizuje Tiravaniju a Gillicka, je mnohem víc obsažena ve formulacích New Genre Public Art a konektivní estetiky, kde se na ně odkazuje v pozitivním smyslu.

Třetí relevantní koncept, který se vyvinul přibližně ve stejné době, je Kontextkunst (kontextové umění). Zkoumání a problematizace roz-

ličných kontextů, často prováděné pomocí nejrůznějších forem spolupráce, dostaly tento pojem do povědomí širší veřejnosti, čemuž napomohla i výstava stejného jména, kterou uspořádal umělec a kurátor Peter Weibel v rámci festivalu *Steirischer Herbst* v Grazu v roce 1993.³⁰ Umělce, kteří se účastnili výstavy, spojuje osa od New Yorku po Kolín, mimo jiné se zde objevili Mark Dion, Andrea Fraser, Clegg & Guttman, Renée Green, Gerwald Rockenschaub, Thomas Locher a Christian Philipp Müller. Jejich kritické zkoumání toho, jak se vlastně vyrábí kultura, v lecčem připomíná strategie institucionální analýzy z šedesátých let a jejich umělecké postupy inklinují k site-specificitě. Podobně jako umělci spojovaní se vztahovou estetikou se představitele Kontextkunst pohybují v interdisciplinárním poli, které zahrnuje oblasti jako jsou architektura, hudba a masmédiá. Avšak na rozdíl od prvních jmenovaných se kontextuální umělci více orientují na minulost a jejich přístupy jsou akademičtější. Estetické působení jejich děl vychází ze středního pojetí prezentace a z převládajícího důrazu na přímý přenos informace.

Dialogické umění je pojem, který používá Grant Kester, profesor dějin umění na Kalifornské univerzitě v San Diegu, ve své knize *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art* (2004), kde se zaměřuje hlavně na práce z devadesátých let. Opět se soustřeďuje na umění prolínající se s kulturním aktivismem a stavící na spolupráci s různými skupinami a společenstvími. Základem děl, ke kterým odkazuje, je kreativní dialog a empatický vhled, stejně tak jako modely pro úspěšnou komunikaci. Toto umění existuje povětšinou mimo mezinárodní síť galerií a muzeí, kurátorů a sběratelů. Mezi příklady, které Kester uvádí, je projekt skupiny Wochenklausur *Intervention to Aid Drug-Addicted Women (Intervence za léčbu drogově závislých žen, 1994, Curych)*, v jehož rámci se na palubě výletní lodi mezi různými lidmi odehrávaly dialogy o dané situaci, které měly za následek vznik azylového domu pro ženy, nebo projekt Suzanne Lacy *The Roof is On Fire (Oheň na střeše, 1994, Oakland)*, kde umělkyně prezentovala diskusi dvě stě dvaceti teenagerů o rasových stereotypch jako mediální událost, na níž bylo pozváno více než tisíc místních

30

Viz Peter Weibel, *Kontextkunst – Kunst der 90er Jahre*, Du Mont Verlag, 1994. Mnoho relevantních úvah o práci těchto umělců bylo již před výstavou a vydáním katalogu publikováno v časopise *Texte zur Kunst*, přičemž řada zúčastněných měla pocit, že jim Peter Weibel společně s ostatními kurátory jejich projekt ukradl. Viz například Stefan Germer, „Unter Geiern – Kontext – Kunst im Kontext“, *Texte zur Kunst*, č. 19, 1995.

obyvatel. Podobně jako Kravagna a Lacy, také Kester probírá díla Stephena Willatse a Adrian Piper. Tato pečlivá studie sleduje pojetí komunikační funkce umění od Clive Bella a Rogera Frye po Clementa Greenberga a Lyotarda a poukazuje na něco zásadního: všichni jmenovaní spojují sémantickou přístupnost, jakou nacházíme například v reklamě, s ničivými účinky kapitalistické komodifikace. Kester chápe dialogické umění jako „otevřený prostor“ uvnitř současné kultury, kde je možné klást určité otázky a formulovat kritické analýzy. Mimoto je dialogické umění založeno na kritickém vnímání času, jež bere v potaz kumulativní účinky, tj. následky, jež věci odehrávající se dnes budou mít v budoucnosti.

Většina z těchto interpretací kolaborativních uměleckých postupů zde existuje již několik let, stejně jako díla, jichž se týkají. Vztahová estetika, New Genre Public Art, konektivní estetika a dialogické umění se soustřeďují na vztah mezi dílem a veřejností i na formy participace. Lze říci, že ožehavá otázka, kolem které manévrují, obtížná překážka, před níž přešlapují všechny tyto přístupy, přestože k oslovení publika používají různé metody, je „sociálně“ či „sociabilita“.³¹ Kontextkunst má také v zorném poli spolupráci, jeho ostnem však není ani tak sociálně, jako spíše politično.

Tyto pracovní postupy jistě budou i nadále existovat, v poslední době se ale objevují jejich nové, nebo alespoň o něco novější, rozvinuté a revidované varianty. Pracovní postupy, které mají určitý vztah k pojmu „kolektivita“, zapojují skupiny lidí, jež spolu sdílí autorství a zároveň jej problematizují.

Nejnovější modely spolupráce

Jak vypadají nejnovější příklady spolupráce, ty které vznikly od poloviny devadesátých let, či se v této době zviditelnily? Nepochybně existuje mnoho forem umělecké spolupráce: ustálené vícečlenné autorství jako v případě dvojíc Bikvanderpol, Marysia Lewandowska a Neil Cumming, Elgaland-Vargaland, Clegg & Guttman nebo větších skupin, které jsou spolu již dlouho, jako Radek v Moskvě, Irwin v Lublani, Group Material v New Yorku, Critical Art Ensemble v USA a Women Down the Pub v Kodani. Existují i nárazově zformované skupiny jako třeba Park Fiction, která se rozpadla po dosažení svého cíle, zabránit zástavbě proluky v zanedbané hamburské čtvrti.

.....

31

Diskuze o umění jako sociálním prostoru viz Nina Möntmann, *Kunst als sozialer Raum*, Köln: Verlag der Buchandlung Walther König, 2002.

Tři mladé umělkyně a socioložky, jež tvořily skupinu Oda Projesi, řadu let sídlily v istanbulské čtvrti Galata. V spolupráci s místními obyvateli zde zkoumali a přetvářeli způsoby užívání různých typů prostoru. Temporary Services je kolektiv působící v Chicagu, který se zaměřuje na dočasné a pomíjivé projekty ve veřejném prostoru. Další, například General Idea a Freie Klasse, si zvolily formu organizace podle modelu hudební skupiny. Jiné skupiny zase svou formou odkazují ke světu obchodu a metodám prosazování značek – například Bernadette Corporation či byrokratičtější orgány jako Gala Committee. Schleuser.net si propůjčuje formy lobbistických organizací obchodních společností, přičemž se specializuje na nedokumentovaný pohyb lidí přes hranice. Některé z jejich počínů připomínají umělecký aktivismus Raqs Media Collective a Multiplicities. Tyto dvě skupiny tvoří lidé pocházející z různých oborů (umělci, architekti a sociologové), které pohání touha svou prací změnit společnost. Společným horizontem všech těchto skupin je pochopení, že spolupráce vyžaduje kontakt, konfrontaci, rokování a jednání až do stupně, kdy překračuje práci jednotlivce, a že díky tomu jiným způsobem utváří subjektivitu.

Od roku 2000 mohly Dánsko a Švédsko díky UKK a IKK sledovat, jak se rozvinula a prosadila jedna z nejméně politizovaných veřejných debat o kulturní produkci, která pro umělce a zprostředkovatele umění vytvořila nové zájmové organizace. V současnosti neaktivní Hildesheim Societät, zabývající se intenzivním vytvářením svého fiktivního obrazu v rámci archaického klubu vyšší třídy, se v tomto kontextu zdá stát stranou. Vytváření fikce je vyzkoušeným způsobem, jak se dá zpochybnit autorství. Za jménem kurátorky Daniely Johnson, která je nedávným objevem na umělecké scéně, se skrývá skupina kurátorů a umělců. Reena Spauling je název galerie v New Yorku provozované skupinou umělců, a zároveň název románu, který tito umělci společně napsali, jehož hlavní postava se rovněž jmenuje stejně. V mnoha případech pokračují jednotliví členové různých uskupení ve svých samostatných kariérách, zatímco ostatní se věnují výhradně práci ve skupině. Základem je však vždy spolupráce několika zakládajících postav. Někteří z těchto lidí systematicky spolupracují s někým jiným způsobem, který mají společný s umělci jako je Johanna Billing, Annika Eriksson, Jeremy Deller, Apolonija Šušteršič, Santiago Sierra a Thomas Hirschhorn, kteří zahrnují skupiny lidí do svých individuálních projektů. S těmito skupinami však pracují velmi rozdílnými způsoby.

Billing, Eriksson, Deller a Hirschhorn se například obracejí na skupiny lidí, kteří už mají něco společného, a navrhují jim jiný druh činnosti, již do jisté míry získávají novou totožnost, ne vždy slučitelnou s jejich prvotní totožností. Tito umělci ve svých projektech apelují na latentní kvality a konflikty, které nejdříve testují a poté předvádějí. V těchto případech je třeba zdůraznit rozdíly v typech vztahů, které se utvářejí mezi umělci a zapojenými lidmi: dostává druhá jmenovaná skupina svou přidělenou roli či úkol od první skupiny, nebo tuto úlohu vyvíjejí společně? Je „zadání“ provedeno za odměnu či bez ní? Je to situace, ve které vyhrává každý, nebo lze říci, že jedna osoba využívá druhou? Otázkou je, zda lze vůbec mluvit o spolupráci, leží-li odpovědnost zřetelně na jedné straně, tak jako v mnoha dílech Billing, Eriksson, Deller a Šušteršič. Lidé, zahrnutí do jejich prací, nenesou žádnou odpovědnost ve smyslu, dejme tomu, vylepšení nebo rozvíjení projektu. Dokonce mohou situaci bez pocitu proviničení opustit. Ani nejsou běžně označováni jako „spolupracovníci.“ Možná lze tyto projekty považovat za „slabé“ či „nevyzrálé“ formy spolupráce, zapojující různé skupiny lidí. Jsou to sice participativní projekty, postrádají ale „léčebné“ ambice New Genre Public Art, kolektivní estetiky a dialogického umění.

Pokud rozebíráme současné kolaborativní postupy, neměli bychom opomenout volné skupiny umělců, kteří dočasně žijí a pracují bok po boku na určitém místě a sdílejí své názory a přístupy. Jako příklad z Glasgow devadesátých let můžeme uvést jména Christine Borland, Douglas Gordon, Nathan Coley, Jacqueline Donachie, Claire Barclay, Simon Starling a Ross Sinclair.³² To samé dělali ve stejné době Gianni Motti, Sydney Stucki, Sylvie Fleury a John Armleder v Ženevě.³³ Tato volná uskupení či sítě mají očividně blízko ke klasickému „kruhu přátel“, měla by však být zvlášť zdůrazněna jejich role živné půdy pro dočasnou spolupráci.

Zde je namístě rozlišit mezi „jednoduchou“ a „zdvojenou“ spoluprací. V prvním případě je jen jedna osoba autorem a ostatní přispívají k realizaci projektu, jehož idea je již více či méně zformulována. V případě druhém ke spolupráci dochází jak na úrovni autorství, co

.....

32

Viz například Katrina Brown, „Trust and Ross Sinclair: What's in a Decade?“, in: Christophe Keller (ed.), *Circles: Individuelle Sozialisation und Netzwerkarbeit in der Zeitgenössischen Kunst*, Frankfurt am Main: Revolver Archive für aktuelle Kunst, 2002.

33

Lion Bovier, „Zeitgenössischen Kunst“, in: Christophe Keller (ed.), op. cit.

se týče formulace myšlenky, tak i při realizaci díla. Myšlenka se rozvíjí za pomoci ostatních, kteří získávají stejný status jaký má autor, a zároveň se všichni společně podílejí na provedení projektu. „Zdvojená“ spolupráce je tudíž synonymní s Kravangovým pojmem „kolektivní jednání“. „Trojitá“ spolupráce by pak odkazovala k těm případům, kde se spolupráce stává samotným obsahem, tématem díla, jak je tomu například u projektu *The Enthusiasts (Naděnci)* Neila Cummingse & Marysie Lewandowské, který zviditelňuje filmové kluby v továrnách, jež v Polsku vznikaly po válce. Dvojitá spolupráce se zdá být pro dnešní podobu spolupráce nejtypičtější, jelikož klade důraz na pracovní podmínky umělců.

Další jasné rozlišení různých forem kolaborativní tvorby vychází z rozdílu mezi formálními či neformálními uskupeními autorů, mezi těmi s neměnným počtem členů a společným názvem a těmi bez celkového plánu, která se jako hejna ptáků vynořují při různých příležitostech v různých formacích. Tento model byl použit i u projektu *No Ghost Just a Shell*. Právě zde probíhá hranice mezi spíše improvizovaným a pečlivě strukturovaným dílem. Prvé je projevem jakéhosi kolektivního autorství a hledání třeba i toho sebemenšího společného jmenovatele, zatímco druhé předpokládá spíše sdílení východisek, zájmů a hodnot, než nějaké oficiální spoluvlastnictví. Jde o dočasný kolektiv původců či tvůrců. Zúčastnění se snaží dosáhnout co největší možné jedinečnosti, ovšem na základě něčeho sdíleného, jako je třeba cítění nebo postoj. Mezi historické předchůdce lze zahrnout umělce kolem hnutí Fluxus s četnými a různorodými příklady spolupráce, stejně jako konceptuální umění.

Mnoho dnešních příkladů spolupráce v uměleckém kontextu působí horizontálně a podílí se na nich aktéři z různých oborů, přičemž se tyto kolaborativní počiny často pohybují na hranici aktivistických, uměleckých a kurátorských aktivit, zpravidla vznikají v důsledku sebe-organizace. Obvykle se spolupracovníci spojí za účelem reakce na určitou místní situaci nebo přímo v ní, jako například KMKK v Budapešti, DAE v San Sebastianu, B+B v Londýně a WHW v Záhřebu.³⁴ Některé skupiny se včlenily, i když třeba pouze načas, tak jako řada výše uvedených, do institucionálních kontextů Ludwigova muzea,

.....
34

Maria Lind, Katharina Schlieben & Judith Schwartzbart (eds.), *Colloquium on Collaborative Practice: Dispositive Workshop Part 4*, příloha k *Kunstverein Munich's Newsletter*, podzim 2004 (publikováno také v *Collected Newsletter*, Frankfurt: Revolver Archive für aktuelle Kunst, 2005). Viz také texty od KMKK, DAE a B+B ve stejné publikaci.

Manifesty 5 či ICA, zatímco jiné dokonce ovládly celé instituce, jako například Konst2 (Art2), která na jaře roku 2004 přebrala Tensta Konsthall ve Stockholmu.³⁵ Různé složky *No Ghost Just A Shell* byly prezentovány v několika odlišných institucionálních kontextech – samotný projekt by byl bez zásahu institucí těžko myslitelný. Jako jeden ucelený projekt bylo dílo předvedeno ve Van Abbemuseum v Eindhovenu, v Institute of Visual Culture v Cambridge a v Kunsthalle v Curychu.³⁶ Podle Hanse Ulricha Obrista lze dokonce tvrdit, že tento projekt přispěl ke změnám v převládajícím paradigmatu výstav.³⁷ To nám připomíná, jak je důležitý rozdíl mezi ojedinělým kolaborativním projektem a pokračující spoluprací autorů a(nebo) ostatních.

Přehled základních modelů současných forem spolupráce v umění lze snadno rozšířit – na toto téma existuje mnoho obměn –, toto by ale mělo stačit, aby se na jedné straně ukázal jejich rozsah a na druhé straně různorodost.

Motivy, proč se lidé uchylovali ke kolaborativním postupům, se v průběhu dějin samozřejmě značně různily: spojovali se, aby našli nové podoby společného života blíže přírodě, jak tomu bylo v Monte Verità a Wopswede na konci minulého století, nebo využívali různé typy akcí, aby získali politický vliv, jako skupina Tucuman Arde v Rosariu a Art Workers Coalition v New Yorku na konci šedesátých let. Již od počátku bylo jasné, že mezi touhou společně žít a pracovat v komunitě a pouhým zájmem o spolupráci je zásadní rozdíl. V současném uměleckém životě, pomineme-li umělecké páry, rozdíl mezi společným soužitím a prací na jedné straně a pouhou spoluprací na straně druhé lze dobře ukázat na způsobu organizace spolupráce u kodaňských skupin N55 a Superflex, kdy členové té první žili a pracovali společně, zatímco druhá se spokojila s kolaborativní tvorbou.

Motivy, které stojí za dnešními příklady spolupráce se radikálně liší, jsou téměř stejně početné jako její formy. Obvyklým vysvětlením

.....
35 Rebecka Gordon Nesbitt, „Curatorial and Institutional Structures“, *ibid.*

36 Viz také seznam výstav v Pierre Huyghe & Philippe Parreno (eds.), *op. cit.* V době, kdy jsem byla ředitelkou Kunstverein München, zde byly v rámci výstavy *Exchange & Transform (Arbeitstitel)*, konané na jaře a létě 2002, v průběhu jednoho měsíce promítány jedná za druhou ve stejné místnosti čtyři videosekvence Philippa Parrena, Pierre Huyghe, Dominique Gonzales-Foerster a Liama Gillicka.

37 Hans Ulrich Obrist, „How AnnLee Changed Its Spots“, in: Pierre Huyghe & Philippe Parreno (eds.), *op. cit.*, str. 257.

je touha činit dobré skutky a sdílet zkušenost s druhými v protikladu k současnému individualismu a k tradiční roli romantického umělce jako osamělého génia. Jako důležitá motivace se rovněž zmiňuje potřeba sebe-určení, v čím dál tím více komerčně i veřejně instrumentalizovaném světě umění, a touha po větším vlivu ve společnosti. Nesmíme zapomínat ani na zábavnost práce s ostatními a na praktické výhody dělby úkolů podle specializace a oblíbenosti.³⁸ V určitých případech přinesla nutnost infrastruktury spolupráci kolem zajištění technického vybavení a místa konání. Jak zdůrazňuje Beatrice von Bismarck, umělci se často sdružují do formálních skupin kvůli vlastní propagaci a touze dosáhnout úspěchu v uměleckém světě. Stejně tak týmová práce s její orientací na racionální dělbu práce a zvýšení zisku odkazuje k ekonomickému kontextu. Kolektivní aktivity jsou naopak spojeny s touhou uniknout z dosahu vykořisťujícího trhu s uměním, odvrátit se od výroby objektů a marketingových postupů. Touha po větším vlivu ve společnosti je příbuzná s motivací vytvářet intelektuálně a emocionálně podnětné pracovní situace. Dědictvím nových sociálních hnutí je představa, že spolupráce je *sama o sobě* pozitivní jakožto zvnitřněná kritika individualismu a touhy po zisku. Potom je zde ještě prozaická skutečnost, že umělci si často chtějí sami vytvářet pracovní podmínky a současně se jimi nechat formovat.³⁹ Můžeme oprávněně poznamenat, že dnešní umělci a kurátoři často pracují ve stejných ekonomických podmínkách: obě skupiny lze popsat jako „pracovníky s nejistým zaměstnáním“.⁴⁰

Nás zde zajímá spolupráce jako vědomý proces mezi umělci a její využití jako pracovního postupu. Od poloviny devadesátých let se pole umění rozšiřuje a rozvíjí směrem ke sblížení například s aktivistickými metodami. V umění vedle politického „neo-radikalismu“ také kvete „neo-idealismus.“ To by nemělo nikoho překvapit: Jestliže je politika zcela vedena ekonomikou, která se řídí logikou kapitalismu, pak se kultura stává arénou pro ideologickou debatu. Kultura obecně a umění zvláště tedy působí jako místo, kde je dovoleno působit politickému, i když někdy pouze skrytě. Tak dochází k situaci, kdy se na jedné straně politická diskuze ve veřejném prostoru parlamentní demokracie

.....
38

Judith Schwartzbart, „The social as a medium, meaning and motivation“, in: Maria Lind, Katharina Schlieben & Judith Schwartzbart (eds.), op. cit.

39

Stefan Römer, „Are the Volcanoes Still Active? About Artist Self-Organization at Art Schools“, ibid.

40

Alex Farquharson, „Notes on Artist and Curator Groups“, ibid.

stále více týká etiky a morálky, na druhé straně se umění zaměřuje na politické fenomény, který byly dlouho brány za samozřejmé, ale byly narušeny nebo se zcela změnily – kupříkladu občanství. Dnes jsme dosáhli bodu, kdy kultura a umění již nejsou pouhými nástroji využívanými v politické aréně, ale samy tvoří účinnou sílu, což lze vysledovat i v dnešním silném zájmu o aktivismus v kontextu současného umění.

Právě ve světle tohoto procesu bychom se měli dívat na kolaborativní obrat v současném umění, k jehož postupnému rozvoji došlo v rámci hledání prostoru pro manévrování v situaci, kdy se pozice trhu s uměním posiluje a financování umění z veřejných zdrojů je stále více účelové. Udržet si prostor pro sebeurčení a vypracovat vlastní způsob práce je jednodušší, pokud se umíte organizovat sami. Jestliže umění devadesátých let bylo poznamenáno touhou po smazání hranic a smíšení dříve oddělených oblastí, pak nové tisíciletí odkrylo formu „neo-separatismu.“ Vzrostly rozdíly v sebeurčení mezi komerčním trhem a velkými veřejnými institucemi hlavního proudu na jedné straně a samostatně organizovanými paralelními aktivitami na straně druhé. První jmenované usilují o vstřícnost k divákovi a proto mají tendenci řídit se principy zábavního průmyslu. Druhé naopak zkoumají a zpochybňují dané předpoklady. Tento rozdíl existoval vždy, ale v posledních letech se prohloubil. Ovšem, představitele kolaborativních postupů nacházíme všude, napříč tímto rozdělením, tedy také ve veřejných i komerčních institucích, ale poměrně velký počet jich je nepochybně doma mezi samostatně organizovanými paralelními iniciativami. Strategický separatismus je snadnější praktikovat, jste-li součástí skupiny, než pokud jednáte na vlastní pěst. Tato potřeba vytvořit prostor pro manévrování či „kolektivní autonomii“ (vypůjčili jsme si termín Briana Holmese) pomocí strategického separatismu je zároveň znamením obrany i aktem protestu.

Existuje názor, že bychom na antropologii spolupráce měli pohlížet skrze Marcela Mause a jeho teorie zavazujících vztahů daru. Něco tak zjevně bezvýznamného jako je dárek není pouze projevem nesobecké štědrosti, spíše se jedná o způsob výkonu moci prostřednictvím striktně reciproční logiky potlachu, spolupráce je zde tedy „dobrá“ *sama o sobě*.⁴¹ Ani skutečnost, že umělecká kritika byla kooptována neliberální teorií neomanagementu, jak tvrdí Eve Schiapello, na tom

41

Viz Steven Wright, „The Delicate Essence of Artistic Collaboration“, *Third Text* 18, č. 6, listopad 2004.

v zásadě nic nemění. V kultuře povinných přestávek na kávu a konsensu, jako je ta švédská, která bere za své komunikaci a dialog obecně, a spolupráci zvláště, mnohé výše zmíněné myšlenky znějí velmi povědomě. Koncept spolupráce v sobě často nese pozitivní hodnoty, jako je loajalita, schopnost změny, altruismus a solidarita. Zároveň spolupráce (*collaboration*) může znamenat také opak, zradu a etickou faleš. Kolaborant může být stávkokaz, zrádce, někdo, kdo pracuje pro nepřítele – někdo, komu se proto nedá věřit. To samé lze říci o spolupráci jako o metodě. Stojí tedy za zmínku, že komunikace a spolupráce mohou účinkovat jako pouhé kouřové clony, stejně tak jako mohou být metodami vytvářejícími velkorysost a solidaritu. Proto, aby bylo možné přesně určit, kdy spolupráce funguje a kdy nikoli, jsou podstatné specifické okolnosti: „kde a kdy“ přesně k ní dochází, zřetel k času, kontextu a dalším vlivům.

A výsledek? Pokud za uměleckým dílem či jakýmkoli jiným kulturním výtvozem stojí nějaká z různorodých forem umělecké spolupráce, mění se tím něco? Je spolupráce nezbytně „lepší“ metodou, která vytváří „lepší“ výsledky? Podle kurátorského kolektivu WHW smyslem spolupráce je, aby vyústila v něco, co by se jinak vůbec neuskutečnilo; musí učinit možným to, co bylo jinak nemožné.

Christian Kravagna (*1962) je historik umění, kritik a kurátor žijící a pracující ve Vídni. Vyučuje na Akademie der bildenden Künste Wien, na Universität Wien a na Österreich Kunstkritik Institut für Kunstgeschichte. Pracuje jako kurátor pro Kunstraum Lakeside, Lakeside Science & Technology Park GmbH, Klagenfurt, Rakousko. Byl kurátorem výstav *Routes. Imaging travel and migration* (Grazer Kunstverein, Graz, 2002) a *Why Pictures Now* (Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien, 2006).

Poprvé vyšlo jako „Arbeit an der Gemeinschaft. Modelle partizipatorischer Praxis“ in: Marius Babias, Achim Kőnneke (eds.), *Die Kunst des Öffentlichen [Umění veřejného]*, Dresden: Verlag der Kunst, 1998. Dostupné online na <http://eipcp.net/transversal/1204/kravagna/de> (německy) a <http://eipcp.net/transversal/1204/kravagna/en> (anglicky).

Z německého originálu přeložila Kateřina Krtilová.

Otiskujeme s laskavým svolením autora.

Printed with the kind permission of the author.

Christian Kravagna

Pracovat na společenství.

Modely participativní praxe

Na jedné straně dnes panuje velmi rozšířený pocit politické bezmoci. Míra vlivu odborů, občanských iniciativ, podnikových rad a jiných níže postavených rovin na politický proces je vnímána jako stále klesající. Národní politika dokonce stále častěji argumentuje závislostí svých rozhodnutí na nadřazených instancích, jako je například EU. Konečně, hovoří se o bezmocnosti politiky vůči ekonomice. Nezávisle na tom, jestli věříme ve všemocnost globalizace nebo ji chápeme jako ekonomické ospravedlnění, naděje na úspěšnou politickou angažovanost zezdola v povědomí mnoha lidí klesla. Reálná a hrozící nezaměstnanost nadto zaměřují pozornost na ekonomické přežití.

Na druhé straně stojí myšlenka spojit oboje, totiž nevyužité potenciály angažovanosti a uvolněnou pracovní sílu, do smysluplné třetí veličiny. Sociolog Ulrich Beck nedávno pod pikantním názvem „Duše demokracie“ obhajoval svou koncepci „občanské práce“.¹ Místo „financování nečinnosti několika milionů lidí miliardovými částkami“ by tito lidé měli být pod vedením „podniků pro obecného blaho“ (dobrovolně) zapojeni do plánů organizované sociální angažovanosti sahajících od pomoci umírajícím a péče o bezdomovce až po „umění a kulturu“. „Občanská práce nebude placena, ale odměňována. A to ne hmotnými odměnami, ale například [...] poctami.“ Podle této představy o práci za cenu sociální pomoci by to znamenalo „vybudování angažované občanské společnosti, která se stará o veřejné záležitosti a svými iniciativami oživuje veřejné blaho.“ Redukované možnosti politické participace se takto mají kompenzovat prací. Stát ušetří peníze a občané jsou rozumně zaměstnáni. Nadto jsou ještě „odměněni“, nemají tedy žádný důvod k neklidu.

Následující modely participativní umělecké praxe je třeba vidět na tomto pozadí. Tedy také na pozadí otázky, do jaké míry je „sociální jednání“ politické, tedy do jaké míry sociální zájem nastupuje na místo politického. Následující

¹ Ulrich Beck, „Die Seele der Demokratie [Duše demokracie]“, *Die Zeit*, č. 49, 28. listopadu 1997, str. 7–8.

příklady vycházejí z velmi rozdílných souvislostí. Z celého spektra uměleckých přístupů, které využívají participativních metod, ale vyloučím celou jednu skupinu. Je to ona módní tendence „práce s druhými“, která je tak oblíbená mezi mladými dynamickými kurátory/kurátorkami mainstreamového výstavního provozu – nabízí esteticky lehkou stravitelnou soustavu „sociálního“, aniž by vyžadovala další reflexe.²

Pojem participativní praxe je třeba, alespoň z hlediska tendence, vymezit vůči dvěma jiným pojmům: interaktivitě a kolektivnímu jednání. Interaktivita překračuje nabízející se recepci do té míry, že připoští jednu nebo vícero reakcí, které ovlivňují dílo v jeho zjevné podobě – většinou v daném momentu, s možností návratu zpět a opakování – ale bez toho, aby zásadně měnily či spoluurčovaly jeho strukturu. Kolektivní praxí je míněno koncipování, produkce a provedení díla nebo akce více lidmi, přičemž mezi nimi není zásadní rozdíl pokud jde o jejich statut. Participace oproti tomu vychází předně z difference mezi producentem a recipientem, má zájem o účast recipientů a převádí na ně podstatnou část zodpovědnosti buď již při formulování koncepce, nebo v dalším průběhu práce. Zatímco interaktivní situace se většinou obracejí na jednotlivce, participativní přístupy se obvykle realizují ve skupinových situacích. Existují kombinace všech tří možností, přechody jsou plynulé a rigidní kategorizace nejsou účelné.

„Participace“ jako praxe nebo postulat v umění 20. století hraje (téměř) vždy roli v tom momentu, když jde o sebekritiku umění, zpochybnění autora, o distanci umění vůči „životu“ a společnosti. Aktivace a účast publika má za účel transformaci vztahu mezi producenty a recipienty v tradiční verzi vztahu dílo – divák. Jeho jednodimenzionální, hierarchická „komunikační struktura“ produkuje konzumního, distancovaného diváka, reprezentujícího „školu asociálního chování“,

2 Jako zástupce/zástupkyně této sociální módy („Soziochic“) můžeme jmenovat Rirkrita Tiravaniju, Christine & Irene Hohenbüchlerovy nebo Jense Haaninga. Ve své kritice podobných postupů, kterým připsují „výraznou vykořisťovatelskou povahu“, zavedli Alice Creischer a Andreas Siekmann pojem „subpodnikatelství“. Tito umělci přesouvají produkci na jiné, ale profitují z přidané hodnoty. A. Creischer / A. Siekmann, „Reformmodelle“, *springer*, III, 2, 1997, str. 17–23. Verzi, která se spíše omezuje na sociálně komunikativní vztahy mezi umělci/ umělkyněmi a návštěvníky výstav, pokřtil Nicolas Bourriaud u příležitosti výstavy *Traffic*, již byl kurátorem, „vztahovou estetikou“.

3 Citováno: Benjamin Buchloh, „Von der Faktur zur Faktografie [Od faktury k faktografii]“, *Durch*, 6/7, 1990, str. 9.

jak poznamenává Stěpanova v r. 1921.³ Záměr proměny této situace na dynamiku vzájemného vztahu se vyvíjí ve vleku kritiky čistě vizuální zkušenosti a je často zaměřen na aktivaci těla jako předpokladu participace. Toto fyzické zapojení diváka může mít fenomenologický základ, jak jej popisuje El Lisickij v textu ke

svým *Prounům (Prostorům pro utvrzování nového)* (1926): „naše tvorba má člověka aktivizovat. To by měl být účel prostoru. [...] Při každém pohybu člověka prohlížejícího si prostor se mění účinek zdí. [...] Je fyzicky nucen zabývat se vystavovanými objekty.“⁴ Účast ale také může být, tak jako u dadaistů, spuštěna akty provokace. V obou „proto-participativních“ směrech, v dadaismu stejně jako v ruském konstruktivismu a produktivismu, je pravděpodobně třeba hledat počátky „dějin participace“ jako sub-historie avantgardy. V sovětském tisku, píše Tretjakov, „začíná mizet rozlišení mezi autorem a publikem [...] Čtenář je tu kdykoliv připraven stát se spisovatelem.“⁵ V souvislosti s ideologickým založením se s participací jako programem spojují různá očekávání změny: revoluční („překonání umění v životní praxi“), reformátorské („demokratizace umění“) nebo, se slabší politickou náplní, nároky na hravost a (nebo) didaktické cíle, na „změnu vědomí“ nebo vnímání.

Po válce nejdříve vycházelo mnoho postupů využívajících participativních metod, z Cageovy školy: Fluxus, happening, Rauschenberg. Cage realizuje v hudbě požadavek, který již Benjamin adresoval Hannsi Eislerovi, totiž „odstranit protiklad mezi interpretem a posluchačem“.⁶ Skladba *4'33"* (1952) sestává jen ze zvuků v koncertní síni. Publikum sice v zásadě tyto zvuky produkuje, není ale skutečně aktivní. Totéž lze říci o Rauschenbergových *White Paintings* ze stejné doby, které pouze reflektují pohyby diváků. Až Rauschenbergův *Black Market* (1961) skutečně vyžaduje aktivitu publika. Z kufru mají být vyňaty předměty a být nahrazeny jinými. Hranice mezi uměním a životem má být překonána tím, že se recipienti stanou partnery v performanci.

Neo-avantgardy padesátých let jsou posedlé „skutečností“. Poté, co byly ruchy z okolí integrovány do hudby, předměty do obrazů, začaly do sebe happenings a události (events) zapojovat procesy v „reálném čase“. „Prolínání umění a života“ („blurring of art and life“) směřuje ke „konkrétnímu umění“, které je zabydleno v „reálném životě“ nebo s ním vůbec splývá. Kaprow, ovlivněn Deweyho *Art as Experience (Umění jako zkušenost)*, definuje estetickou zkušenost jako participaci. Zkušenost je podmíněna jednáním, jinak se žádný happening neuskuteční. Druh jednání vychází z každodenní rutiny, která získává v kolektivní, většinou hravé praxi, novou estetickou kvalitu. V posledku

⁴ ibid.

⁵ Citováno: Walter Benjamin, „Der Autor als Producent [Autor jako producent]“, in: W.Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Bd. II, 2, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, str. 688.

⁶ ibid., str. 694.

jde o znovuzařazení nově zhodnoceného jednání do každodennosti: „Žít, vědomě“ („Doing life, consciously“).⁷ Pro Maciunase, který se odvolává na dadaismus i ruské produktivisty, zaujímá umělec ve společnosti elitářský, parazitní status. Úkolem „anti-profesionálního“ umělce hnutí Fluxus je tedy demonstrovat nahraditelnost umělce tím, že ukazuje, „že všechno může být uměním a každý může být autorem“.⁸ Co začíná jako participace v rámci „umění“ by se mělo naplnit ve všeobecné estetické (životní) praxi. Je to demokratizační program, jehož ztroskotání je dáno autorizací laika umělcem. V Beuysově verzi je sice spojen s reálnou politikou, nemění to však nic na tom, že status umělce je to poslední, co by mohlo být zpochybněno.

Vedle otevřených, anarchisticky-poetických koncepcí zaměřených na náhodu, a částečně i destruktivních (např. Vostell), existuje v šedesátých letech jiný směr, který je orientován více didakticky a je těsněji svázán s objekty. Jeho snahou je nahradit pojem uměleckého díla pojmem „komunikační objekt“ nebo „objekt jednání“, které poukazuje na víceméně pevně stanovené použití. Na základě kulturně kritických úvah o předurčení běžného vnímání konzumním průmyslem a sociálním nátlakem mají takové objekty, které nepodléhají žádnému již ritualizovanému způsobu jednání, umožnit, v rámci procesů sbližení a experimentálního užití, bezprostřední, elementární zkušenosti. Takováto pozice, kterou reprezentuje např. Franz Erhard Walther, sice nahrazuje dívání se jednáním, částečně i kolektivním. Ale tím, že sází na „skutečnou“ zkušenost oproti „odcizené“, zůstává poplatná estetice autonomie, která vyzývá jiný svět, aniž by nabízela potenciál k odporu.

Heal the world – rétorika NGPA

Nejprominentnější souvislost, v níž byly participativní koncepty diskutovány, je onen konglomerát nehomogenních praktik, pro něž se zažil název „New Genre Public Art“. Stejný fenomén bývá označován i jako „komunitní umění“ („community-based art“) a „umění ve veřejném zájmu“ („Kunst im öffentlichen Interesse“). Jak konstatují i sa-

motní jeho zastánci, nejedná se přitom o skutečně „nové“ praktiky, ale spíš o takové, které existují již od sedmdesátých let, byly ovšem vytlačeny na okraj elitářským a na objekty

⁷ Allan Kaprow, *Essays on The Blurring of Art and Life*, Jeff Kelley (ed.), Berkeley/London: Univ. of California Press, 1993, str. 195.

⁸ Manifest George Maciunase (1965), citováno: Estera Milman, „Historical Precedents, Trans-historical Strategies, and the Myth of Democratization“, in: *FLUXUS: A Conceptual Country (Visible Language)*, Vol. 26, 1/2), zima/jaro 1992, str. 31.

fixovaným uměleckým světem. Právě teď prý nadešel jejich čas, protože ony různé praktiky jsou nyní zahrnuty do kategorie „umění pro veřejnost“, v jejímž rámci se teprve stávají hnutím a mohou znamenat změnu paradigmat. Z hlediska této změny paradigmat lze ve zkratce načrtnout následující dějiny „Public Art“: poté, co byly nejdříve spíše náhodně zkrášlovány autonomními uměleckými díly veřejná prostranství, došlo v dalším kroku k site-specifickým uměleckým intervencím, řídícím se architektonicko-prostorovým uspořádáním. Po díle a místu se nyní v dalším kroku dostává do středu pozornosti sociální aspekt, lokální obyvatelstvo (popř. skupina), menšina nebo „společensví“ („community“).

NGPA jde v první řadě o definici jeho publika. To má – vedle individuálních postojů – přinejmenším dvě objektivní zdůvodnění. Jednak bylo mnoho (starších) sociálně a politicky angažovaných umělců a umělkyně dominantním uměleckým systémem vytlačeno na okraj, museli si otevřít jiné pracovní oblasti mimo instituce, jednak lokální odpor proti „umění ve veřejném prostoru“ a diskuze, které se na toto téma vedly (viz *Tilted Arc* Richarda Serry), ukázaly, že dosavadní programy Public Art nebraly otázku publika dostatečně vážně. Praxe, která vychází z lokálně definovaného, relativně přehledného publika a je nadto omezena časově, oficiálním programům umění pro veřejnost, jak se zdá, nabídla vítané řešení.

Každá kritika NGPA je konfrontována s problémem, že se může přiklonit buď k jednotlivým uměleckým projektům nebo ke strategickému diskursu, k identitě vytvořené určitou nálepkou (label). Prakticky sloučené pod jeden pojem se navzájem příliš liší a tím velmi často i praxe od své teoretizace. „Kompéndium“ více než osmdesáti umělců, umělkyně a uměleckých skupin, které začlenila Suzanne Lacy do své knihy – záhy určující celý diskurs – *Mapping the Terrain: New Genre Public Art* – sahá od Vita Acconciho a Border Art Workshop přes Group Material a Jenny Holzer po Paper Tiger TV a Freda Wilsona, od politiky identity přes mediální aktivismus po kritiku institucí. Sotva lze nalézt menšího společného jmenovatele. Na druhé straně je silná tendence k diskursivní homogenizaci, kterou vysvětlují asi jen motivace prosazení určitého „hnutí“, popř. „změny paradigmat“. Jestliže se budu přesto dále zabývat právě rétorikou NGPA, je to proto, že hodnotím její roli v rámci současné redefinice pojmu umění jako zásadnější, než roli, kterou hrála praxe samotná. Pokud vycházíme z toho, že k ústředním bodům tohoto typu uměleckého sebe-prozumení patří přechod ze symbolické roviny na „reálnou“, tedy snaha

nahradit výklad a kritiku sociálního sociální praxi, tak je to především rétorika tohoto pragmatického postoje, která nám může poskytnout poznatky o obrazu světa, na němž se zakládá.

Mary Jane Jacob, kurátorka komunitních projektů, spolu se Suzanne Lacy jedna z nejdůležitějších mentorek „nového veřejného umění“, popisuje jeho historickou pozici následujícím způsobem: „Jestliže v sedmdesátých letech došlo k rozšíření definice toho, kdo je umělcem podle hledisek státní a etnické příslušnosti, genderu a sexuální orientace, a v osmdesátých letech výstavní prostor expandoval až do bodu, kdy zahrnul jakékoli místo, které si dokážeme představit [...], pak v devadesátých zápasíme o rozšíření definice publika současného umění.“⁹ „Rozšířením“ publika je zde míněna především diferenciací publika. Jediné anonymní publikum umělecké tvorby se svým způsobem mění na specifikovanou publiku, která se jako taková konstituují prostřednictvím přímého kontaktu s umělcem/umělkyní, mění se při každém projektu a jsou často zapojena do realizace děl: „Takovéto dílo aktivuje diváka – vytváří z něj účastníka, či dokonce spolupracovníka.“¹⁰ Svou relevantnost pro specifické společenství má dílo čerpat z „dialogické struktury“ zapojení tohoto společenství do kreativního procesu.

Na programových textech Lacy a Jacob, ale i Lucy Lippard, Suzi Gablik a Arlene Ramen je nápadné, že v nich až na pár výjimek chybí politická analýza, zatímco zároveň často je tematizována sociální změna. Tento politický deficit je kompenzován rejstříkem pojmů, který vykazuje jasně pastorální rysy: „Hledat dobro a snažit se, aby na něm záleželo. To je opravdová výzva pro umělce.“ („To search for the good and make it matter: this is the real challenge for the artist.“) Tak zní velký nápis na knize Suzanne Lacy. Vycházejíc z diagnózy elitářského, na sebe sama fixovaného uměleckého provozu na jedné straně a celé řady „sociálních neduhů“¹¹ na straně druhé vnímá „konektivní estetiku“ („connective aesthetics“, Suzi Gablik) sama sebe jako most mezi uměním a „skutečným člověkem“. Aby mohla tento most pomoci své „dialogické struktury“ vybudovat, odděluje nejdříve obě strany, které mají být spojeny: na jedné straně angažovanost kreativních lidí, vycházející z určité touhy, totiž z „dychtění po Druhém“¹² nebo „touhy po spojení“¹³; na straně druhé „skutečné lidi“ ve

⁹ Mary Jane Jacob, „Outside the Loop“, in: *Culture in Action*, Seattle: Bay Press, 1995, str. 52.

¹⁰ Suzanne Lacy, „Cultural Pilgrimages and Metaphoric Journeys“, in: *ibid.* (ed.), *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, Seattle/Washington: Bay Press, 1995, str. 37.

¹¹ *ibid.*, str. 32.

¹² „longing for the Other“, *ibid.*, str. 36.

¹³ „desire for connection“, *ibid.*

„skutečných sousedství“¹⁴, čímž jsou míněné (především barevné) dělnické a chudinské čtvrti.

Rétorika NGPA sotva skryje proces „othering“, konstrukce „druhého“ jako podmínku dalších projekcí. Ti „druzí“ jsou stejně tak chudí a znevýhodnění jako jsou zároveň reprezentanty pravého a skutečného, a takto na jedné straně potřební a na straně druhé zdrojem inspirace.¹⁵ Podobně ambivalentní je představa o umění. V jeho institucionalizované podobě je vnímáno jako odtržené od života a měšťácky dekadentní, ale zároveň je zásobárnou kreativity, bez jejíchž kvalit by život „druhých“ nemohl být obohacen: „Komunitní umění [...] by nemělo pouze ukazovat energii a hloubku obyčejných lidí, ale také pomáhat těmto lidem rozvíjet jejich potenciál humanity jak v individuálním, tak i ve společném jednání.“¹⁶ „Care and compassion“, péče a soucit, jsou např. pro Gablikovou centrálními hodnotami „konektivní estetiky“ definované jako „ženské“, zatímco Lacy a Lippard zdůrazňují „schopnost vcítění“. Aniž by na to kdy odkazovaly, zastávají autorky ve svém genderově specifickém přiřazování morálních postojů myšlenkový směr, který reprezentují Nancy Chodorow a Carol Gilligan, podle nějž se sociální chování žen právě onou schopností péče a soucitu zásadně odlišuje od mužského zaměření na právo a spravedlnost.¹⁷ Tento schematismus určité logiky diferencí odpovídá rigidní dichotomii individualistického „Museum Art“ a kolaborativního NGPA, kterou NGPA – popírajíc plynulé přechody i ve vlastních řadách – tak rádo používá. Skutečnost, že jsou v tomto „žánru“ ženy relativně opravdu velmi silně zastoupeny, je ovšem spíše než dokladem určitých genderově specifických typů sociálního chování odrazem známých mocenských poměrů na institucionálním poli umění.

Aby mohlo umění skutečně v procesu sociální interakce splnit svoji „léčitelskou moc“, o níž autoři/autorky hovoří, potřebuje nadto didaktickou dimenzi. Aby bylo možné „vyléčit společnost, která je odloučena od svých životních sil“, ¹⁸ Jacob vrací do hry postavu šamana, jenž musí účastníkům z řad ne-umělců předat „jedinečné vjemy a kreativní

¹⁴ „real people“ in „real neighborhoods“, Michael Brenson, „Healing in Time“, in: op. cit., *Culture in Action*, str. 21.

¹⁵ Ve svém textu „Won't Play Other to Your Same“ v *Texte zur Kunst*, 3, 1991, Renée Green konstatuje, že se při konstrukci „druhých“ může jednat o nastolení stavu, který slouží i k tomu potvrdit „stejnorodost“ jako normu.

¹⁶ „The community-based art [...] can not only expose the energy and depth of ordinary people but also help these people develop their human potential in individual and communal acts.“ Brenson, in: op. cit., str. 27.

¹⁷ Viz k tomu Seyla Benhabib, „Ein Blick zurück auf die Debatte über ‚Frauen und Moraltheorie‘ [Ohlédnutí za debatou o ‚ženách a teorii morálky‘]“, in: ibid., *Selbst im Kontext*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995, str. 161-220.

¹⁸ Lucy Lippard, „Looking Around: Where We are, Where We could be“, in: op. cit., Lacy, str. 126.

mechanismy umělců/umělkyně“.¹⁹ Pastorální směs péče a výchovy vysvětluje částečně pseudo-náboženské rysy NGPA, spirituální rysy jejího vzývání společenství i určité tendence nařizovat komunitám tradicionalistické rituály jako jsou např. „průvody“. Kritika individualismu a touha po společném základu estetického jednání, po „smíření“ sociálních sfér a po zapojení občanů do procesů produkce významu – to všechno dokládá blízkost konektivní estetiky a sociální teorie komunitarismu.²⁰

Je třeba však ještě jednou poukázat na to, že v tomto případě homogenizující diskurs překrývá nanejvýš divergentní praktiky. Jeho tradicionalistické, esencialistické, moralizující a mystifikující (slovy Gablik „znovuzakouzení umění“) prvky proto nesmí sloužit jako základ pro hodnocení jednotlivých uměleckých postupů. Je však nutné vyzdvihnout konzervativní tendence NGPA, protože hrozí, že si nelegitimně přivlastní spektrum řady skutečně produktivních a progresivních přístupů.

Get Down and Party. Together (Pojďme se bavit. Společně)

Funk Lessons (1982-84, na různých místech) Adrian Piper odpovídají pojetí participace, které se od pastorálního typu velmi kontrastně liší. Kolektivní taneční performance spojují politické obsahy s příjemnou zkušeností. Na rozdíl od ideálního typu postupu krok za krokem podle modelu NGPA: diagnóza nemoci – plán terapie – uzdravení, mají *Funk Lessons* výslovně experimentální povahu („kolaborativního experimentu s přenosem napříč kulturami“ [„A Collaborative Experiment in Cross-Cultural Transfusion“]). Nepředvídatelnost začíná již tím, že účastníci musí sami *přijít* v reakci na určitou nabídku a nejsou předem definováni podle daných kategorií jako „community“ nebo „ti druzí“ (dělníci, staří lidé, bezdomovci atd.). Společenství vznikne, pokud vůbec, v průběhu akce, nadto neklade žádný nárok na trvalost, nemá v sobě nic esenciálního. Vycházejíc z rozšířeného rasistického, odmítavého postoje bílé střední třídy vůči funku jako idiomu „kultury černé pracující třídy“ („black working-class culture“) využívá Piper funk didakticky jako „kolektivní médium sebepřekročení“, směřující k „překonání kulturních a rasistických bariér“. Vysvětluje základní hudebně-taneční prvky, kulturní pozadí a vztah k jiným, „bílým“ druhům hudby. To, co začíná jako praktická výuka (learning-by-doing) se vyvíjí po-

¹⁹ op. cit. Jacob, str. 56.

²⁰ Ohledně kritiky, která se zabývá víc problematickými „efekty“ než ideologickým pozadím, viz Christian Höller, „Störungsdienste“, *springer*, I, 1, 1995, str. 20-26, a Miwon Kwon, „Im Interesse der Öffentlichkeit [...]“, *springer*, II, 4, 1996/97, str. 30-35. Ulf Wuggenig zase kritizuje obranu proti „populistické orientaci na společenství“ NGPA ze strany „elitářsky a individualisticky orientovaného“ uměleckého světa. U. Wuggenig, „Kunst im öffentlichen Raum und ästhetischer Kommunitarismus“, in: Christian Philipp Müller, *Kunst auf Schritt und Tritt*, Hamburg: Kellner, 1997, str. 88f.

dle toho, jak se v reakcích projevují hluboce zakořeněný odpor, strach, nejistota, nebo naopak entuziasmus a zvědavost, a jak protireakce roz-poutávají mnohohlasný dialog, který původní „situaci učení“ mění v otevřenou diskuzi, jež může být i dost bouřlivá. Participace na takovémto procesu znamená více než účast na vágním pocitu společenství – je spíše vstupem do diskuze, která se dotýká hranic politiky a osobnosti. Zapojit účastníky do ambivalentní situace nabídek (estetický zážitek, informace) a požadavků (artikulace opozičních stanovisek, spoluzodpovědnost za kolektivní proces), pro stanovisko umělkyně znamená navrhnout riskantní scénář s otevřeným koncem.

Možná nejpozoruhodnějším na *Funk Lessons* od Adrian Piper je ve srovnání s mnoha příklady dobrých úmyslů především „pastorálního“ směru otevřeně artikulovaný vlastní zájem: „Má motivace udělat sérii performancí *Funk Lessons* (samozřejmě) zahrnovala významnou složku vlastní zainteresovanosti. Lhostejnost a xenofobie, které doprovázejí estetický idiom kultury černé pracující třídy, ovlivňovaly způsob, jak publikum vnímalo mé performance, od roku 1972.“²¹ Aby mohla tento idiom dále používat v umělecké práci jako součást osobní identity, zdálo se nezbytným pokusit se jej v nějaké podobě sdílet s (především bílým) středostavovským publikem. Tento aspekt tvorby, který jistě není nejdůležitější, se zdá příhodné vyzdvihnout, protože se diametrálně liší od rubové strany rétoriky o lepším světě, patrné v jednom „doznání“ Suzanne Lacyové: „Nejdůležitější pro mě jsou početná neviditelná společenství [...], jež byla v průběhu let zdrojem inspirace pro mou tvorbu, společenství, která trpí různými formami diskriminace, násilí a nespravedlnosti.“²²

Radikální demokracie...

Od konce osmdesátých let pracují Michael Clegg a Martin Guttmann na uměleckých projektech ve veřejných prostranstvích, pro jejichž fungování je rozhodujícím kritériem aktivní účast lokálního obyvatelstva. Jeden takový pokus, *A Model for an Open Public Library (Model pro Otevřenou knihovnu, 1987)*, spočíval v umístění knižního regálu zaplněného knihami z knihoven umělců na různých místech v New Jersey. Cize působící

²¹ „My motivation in doing the *Funk Lessons* performances also has a very large self-interested component (of course). The ignorance and xenophobia that surround the aesthetic idiom of black working-class culture have affected the audience's comprehension of my performance work since 1972.“ Adrian Piper, „Notes on Funk I-IV“, in: *ibid.*, *Out of Order, Out of Sight, Vol. I: Selected Writings in Meta-Art 1968–1992*, Cambridge, Mass./London: MIT Press, 1996, str. 201.

²² „Most important to me are the many invisible communities [...] who have inspired my work over the years, those who suffer various forms of discrimination, violence, and injustice.“ op. cit., Lacy, str. 16.

objevení se knižního regálu pod širým nebem, k tomu na málo frekventovaných místech, mělo poetické, skoro surreální rysy a pravděpodobně lépe působilo v dokumentární souvislosti pozdější výstavy v galerii. V krátkém textu, „Návrh ‚open-air‘ knihovny“, který vyšel v roce 1990 v *Durch*, Clegg & Guttman již formulovali základní myšlenky *Otevřené knihovny*, již později realizovali ve Štýrském Hradci (Graz) a Hamburgu: „Knihovna bez knihovníků a bez dozoru, jejíž obsah by určoval systém výměny, podle něž by každý uživatel musel vypůjčenou knihu dle své úvahy nahradit jinou. Taková knihovna by mohla jako instituce přispět k sebedefinici společnosti [...] a byla by takto určitým portrétem daného společnosti.“²³

Jde tedy na jedné straně o myšlenku „sociální skulptury“, která je založena na interakci s publikem, jejíž intenzita a konkrétní průběh dílo jako takové teprve konstituuje, popř. mu dává jeho specifickou funkci. Druhý aspekt, koncepce „portrétu“ společnosti, se odvozuje z dřívějších fotografických prací umělců, vycházejících z rozšířeného pojetí portrétu. Ačkoliv myšlenku sociálního portrétu nelze odloučit od koncepce „otevřené knihovny“ a neměla by – i ve svých problematických aspektech – zůstat bez diskuze, zdá se, že pro naši souvislost má spíše sekundární význam. Relevantnější pro otázku pozadí a potenciálu participativních postupů je zde modelové přehrání nebo testování myšlenky kulturní instituce, která se ve velké míře obejde bez hierarchií, kontrolních mechanismů a byrokratických pravidel.

Po první verzi *Otevřené knihovny* (1991) ve Štýrském Hradci a po modelu pro volně přístupný sklad náradí (Toronto 1991), který měl fungovat podle stejného principu, představuje hamburská verze *Otevřené knihovny*, provedená na podzim 1993, první vyspělou variantu. Ve třech demograficky odlišných čtvrtích byly ovládací skříňky energetické společnosti vybaveny policemi a skleněnými dveřmi a takto přeměněny na veřejné, volně přístupné knihovny. V přípravné fázi byli obyvatelé o projektu informováni a požádáni, aby darovali knihy. Na místě bylo uvedeno jen minimální pravidlo používání knihovny: „Vezměte si prosím knihy podle své volby a vraťte je po přiměřené době. Doplňky do nabídky knih jsou vítány.“ Absence dalších předpi-

sů a instancí dozoru přenáší odpovědnost za fungování a osud zařízení na uživatele. Clegg & Guttman to chápou jako „experiment s radikálně demokratickou institucí“.²⁴

²³ Clegg & Guttman, „Entwurf für eine ‚Open Air‘ Bibliothek [Návrh ‚Open Air‘ knihovny]“, *Durch* 6/7, 1990, str. 136.

²⁴ Claus Friede, „Interview mit Clegg & Guttman [Rozhovor s Cleggem & Guttmanem]“, in: Clegg & Guttman, *Die Offene Bibliothek*, Achim Kötter (ed.), Hamburg/Ostfildern: Cantz, 1994, str. 18.

Politická dimenze takové „strategie pokusu“ spočívá ve výzvě, jakou představuje samostatné kolektivní jednání, které bez existence pravidel v rámci normálního provozu institucionálně spravované utlačovatelské společnosti nemá místo. Otázky, které to vyvolává, formulovali Clegg & Guttman u příležitosti projektu ve Štýrském Hradci: „Co se stane, když necháte knihy bez dozoru hlídačů nebo knihovníků? Jak budou lidé reagovat na tento utopický návrh? Lide ohledně otázek tohoto typu mívají velmi vyhraněné názory. Nemají však žádné údaje, o něž by se mohli opřít. Chtěli jsme prozkoumat, jak by to bylo ve skutečnosti.“²⁵ Sociologické studie, které projekt doprovázely, prokázaly jak vysokou míru účasti, tak také téměř kompletní obnovení knihovny v průběhu projektu i veskrze pozitivní reakci na tento „utopický návrh“: „Mezi důvody, proč byl projekt tak atraktivní, se uváděly především důvěra, která byla do účastníků předem vložena, otevřené možnosti komunikace a posílení solidarity na základě vztahů vzájemné výměny.“²⁶ Ačkoliv se míra účasti na projektu čtvrt od čtvrti lišila a její podoby nakonec měly rozsah, který „sahal od vandalismu po podporu ze strany občanských iniciativ“,²⁷ celek takto vzniklých komunikativních situací a sociálních vztahů poukazuje na strukturu potřeb, která dodává „utopické“ dimenzi radikálně demokratické instituce reálný základ. Onen celek také koneckonců omlouvá trochu přehnanou rétoriku o „zrušení hranice mezi uměním a životem“ („breaking down the boundaries to life“), s jejíž pomocí si Clegg & Guttman nárokují pro svou práci pozici v dějinách avantgardy. I když je práce Clegga & Guttmana delší dobu pevně zakotvena v uměleckém provozu a dvojice zcela samozřejmě využívá to

to pozadí i pro „mimoumělecké projekty“,²⁸ teoretický základ jejich přístupu tvoří svébytná interpretace *Teorie avantgardy* Petera Bürgera. Přejímají a rozvíjejí zde popsanou intenci historických avantgard převést umění na životní praxi, ignorují ale Bürgerovu historizaci tohoto nároku, podle níž k převedení umění do životní praxe nedošlo a „asi v rámci měšťanské společnosti dojít nemůže“.²⁹ Podle Bürgera

²⁵ „What happens when you leave books unprotected by guards or librarians? How will people react to such an utopian proposition? People are very opinionated about questions like that. But they have no data to rely on. We wanted to find out what the real situation was.“ Clegg & Guttman, *Breaking Down the Boundaries to Life: Avantgarde Practice and Democratic Theory*, řada AKKU, Wien, 1995, str. 57.

²⁶ Ulf Wuggenig, Vera Kockot und Kathrin Symens, „Die Plurifunktionalität der Offenen Bibliothek. Beobachtungen aus soziologischer Perspektive [Mnohofunkčnost *Otevřené knihovny*. Úvahy ze sociologického hlediska]“, in: op. cit., Clegg & Guttman, *Die Offene Bibliothek*, str. 88.

²⁷ *ibid.*, str. 85.

²⁸ V citovaném rozhovoru sc. Friede, str. 20.

²⁹ Peter Bürger, *Teorie der Avantgarde [Teorie avantgardy]*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981, str. 72.

„prostředky, s jejichž pomocí se avantgardisté snažili o překonání umění, postupem času dosáhly statusu uměleckého díla“, proto „nárok na oživení životní praxe již nelze legitimně spojovat s jejichž využitím“. Pro Bürgerera neoavantgarda institucionalizuje *avantgardu jako umění* a neguje tím „skutečně avantgardistické intence“. **30**

Vzhledem k Bürgererovi se zdá být opravdu „velmi zvláštní interpretací“ („very particular interpretation“) zachovávat avantgardistickou rétoriku a ještě ji spojit s „řídící pozicí“ („position of leadership“). **31**

Přesto tato interpretace dějin avantgardy jako „inspirace pro proces demokratizace institucí“ **32** naznačuje cestu, jak se rozloučit s velkým vyprávěním revoluční „avantgardy“, aniž bychom se vzdali jejich společenskokritických potenciálů. Práce jako je *Otevřená knihovna* slibují naplnit dílčí cíle historické avantgardy, jak je pojímá Bürger, jako např. „překonání protikladu producenta a recipienta“, **33** kolektivní formu recepce nebo představu, že „umění a životní praxe tvoří jednotu, když je praxe estetická a umění praktické“. **34** Jak efektivní mohou být tyto praktiky ve vztahu k demokratizaci instituce umění, zůstává otevřenou otázkou. Zajímavější otázkou by bylo, jaký význam má pro emancipační symbolickou sílu bezpochyby podivuhodně fungujícího radikálně demokratického pokusu, když se při něm – tak jako v Hamburku – ukáže, že takové zařízení je nejúspěšnější u obyvatel s největším ekonomickým a vzdělanostním kapitálem, v oné skupině, která i za normálních podmínek nejvíce participuje na demokratickém procesu (např. volební účastí). **35** O problematice „portrétu společenství“ by pak bylo třeba diskutovat rovněž v této souvislosti, tedy, zda nehrozí, že jediné, co tento portrét zobrazuje, je poněkud stereotypní představa, že míra způsobilosti k demokracii odpovídá sociální vrstvě.

... a oponující vědomí

Projektům Clegg & Guttmana, především *Otevřené knihovně*, musíme jistě přiznat vysokou míru koncepční reflexe a preciznost při praktické realizaci. Tím se také liší od řady jiných projektů, které pří-

liš nepřesáhnou rovinu rétorické hry. Přesto se jedinečně postaví, jež se této práci v její reflexi znovu a znovu přisuzuje, jeví jako poněkud pochybná konstrukce. Abstraktní, zobecňující odkaz na participativní

30 *ibid.*, str. 80.

31 Clegg & Guttman, *op. cit.*, *Breaking Down the Boundaries...*, str. 43.

32 „an inspiration for a process of democratizing institutions“, *ibid.*, str. 35.

33 *op. cit.*, Bürger, str. 72.

34 *ibid.*, str. 69.

35 Viz výsledky sociologické studie citované výše, Wuggenig et al., „Zur Plurifunktionalität der Offenen Bibliothek“, str. 84.

přístupy v umění šedesátých a sedmdesátých let, které jsou vnímány jako „ztroskotané“, přitom slouží nakonec jen jako vyznačení výsadního historického postavení Clegga & Guttmanna. Umělci sami zdůrazňují, že „projekt nevnímají jako oživení (trochu naivních) prací šedesátých let“.³⁶ A Michael Lingner, který se explicitně zabývá kunsthistorickou dimenzí *Otevřené knihovny*, radikálně odlišuje její způsob fungování od všech dřívějších pokusů přenesení kompetence k jednání na publikum. Sice existovaly „různorodé pokusy o umělec-ky-produktivní zapojení publika“, ale „umělecké koncepce jednání šedesátých let zaměřené na to, aby publikum samo určovalo své počínání [...] nebyly až dodnes uvedeny do praxe, nýbrž se většinou prezentují a recipují jen jako ideje.“³⁷ Proč Lingner vidí „fundamentální rozdíl jejich [Clegga & Guttmanna] umělecké pozice oproti dějinám“ ve způsobu, jak „sází vše na kartu, aby učinili samostatné jednání publika skutečně praktikovatelným [...], místo toho, aby se omezili na prosazení této myšlenky v kontextu umění“,³⁸ lze vysvětlit jen na základě hlavního orientačního bodu, na nějž se odvolává – „Handlungs-objekten“ („Objekty jednání“) Franze E. Walthera.

Ovšem o takových „fundamentálních“ rozdílech již nemůže být řeč, jakmile se začneme zabývat historickými modely, které jsou *Otevřené knihovně* skutečně blízké. Jako jeden z nejvypracovanějších konceptů participativní umělecké praxe, který byl zároveň dlouhou dobu důsledně sledován, zde chci zmínit projekty, které realizoval Stephen Willats v šedesátých letech. Na Willatsově práci lze exemplárně doložit, že zobecňující hodnocení „naivity“, popř. jen ideové povahy starších modelů participativní praxe, není zcela udržitelné.

Stephen Willats vytvořil v raných šedesátých letech kinetické objekty a plastické konstrukce, které jsou částečně již zaměřeny na interaktivitu s publikem. Kritické úvahy o elitářské povaze muzea a vy-
lučující struktuře systému umění ale Willatse již brzy přivedly k vypracování nových tvůrčích metod, které jsou sice postaveny na „komunikativních“ rysech dřívějších objektů, ale přesouvají těžiště od vztahu lidí a objektů k intersubjektivním, tedy sociálním vztahům. Když je umění chápáno jako komunikační forma, tak se nemusí vyčerpat v komunikativním vztahu mezi umělcem a publikem, ale může být investováno do existujících

³⁶ op. cit., Clegg & Guttmann, „Entwurf für eine ‚Open Air‘ Bibliothek“, str. 136.

³⁷ Michael Lingner, „Ermöglichung des Unwahrscheinlichen. Von der Idee zur Praxis ästhetischen Handelns bei Clegg & Guttmanns Offener Bibliothek [Umožnit nepravděpodobné. Od myšlenky k praxi estetického myšlení u Clegga & Guttmanna]“, in: op. cit., Clegg & Guttmann, *Die Offene Bibliothek*, str. 50.

³⁸ ibid.

sociálních prostorů a jejich vztahů. Pro Willatse je v tomto ohledu centrální pojem „sebeorganizace“, což znamená vytvoření nebo intenzifikaci sociálních poměrů uvnitř dané skupiny účastníků určitého esteticky-kreativního procesu. Willats povyšuje „publikum“ na centrální místo uměleckého procesu: „Domnívám se, že publikum uměleckého díla je stejně důležité jako umělec sám a že aktivní zapojení lidí do průběhu vzniku díla je podstatnou součástí vytváření intervencí do sociálního procesu kultury.“³⁹

Pro toto pojetí participace je třeba zdůraznit dva body: „publikum“ (nyní vlastně spolutvůrci) je zapojeno již do *vzniku* uměleckého díla, a nejen až při aktualizaci předem dané partitury, jako v jiných modelech, např. u umělců hnutí Fluxus, nebo v realizaci jedné z více-ro daných možností. A zadruhé se hovoří o „intervencích do sociálního procesu“, tj. o prostoru jednání mimo vlastní kontext umění. Projekty Willatse se tedy ani tak netýkají abstraktní ideje „participace“ jako nějakého logického důsledku „smrti autora“, jako se spíše od začátku primárně řídí konkrétním životním kontextem účastníků a zaměřují se vždy také na změnu životních poměrů: „Od samého počátku bylo zřejmé, že je zapotřebí modelu takové praxe, která by byla svázána s kontextem prezentace díla a vyjadřovala by zájmy, řeč a chování publika“.⁴⁰

Nová definice vztahu umění a veřejnosti, o níž tady jde, neusiluje jen o numerické rozšíření okruhu recipientů, kterým jsou známé konvence a kritéria umění, o neurčitou kategorii normálního občana, který by se tímto také mohl podílet na hodnotách kreativního a estetického. Pro Willatsův model je naproti tomu příznačné zaměření sice na jiné, ale opět velmi specifické publikum, které je co do velikosti více či méně identické s okruhem daných účastníků projektu. Důvod je ten, že cílem není jen překonání oddělení tvůrce a publika, ale že tato skupina (či tyto skupiny) zároveň představují téma, obsah díla. Společenskokritická pozice, na jejímž základě Willats spolupracuje

s oním specifickým publikem, vychází z reflexe institucionálního nátlaku moderních životních podmínek, sociálních norem a kulturně převládajících kódů, které dominují každodennímu životu, chování a vnímání lidí. Willats nachází exemplární ztělesnění těchto

39 „I consider that the audience of the work of art is as important as the artist, and that the active involvement of people in the origination of art work is an essential part of the process of generating interventions in the social process of culture.“ Stephen Willats, *Between Buildings and People*, London: Academy Editions, 1996, str. 7.

40 „From the outset it became obvious that a model of practice would be required that would bind it to the context in which the artwork was to be presented, and which could embody the priorities, languages and behaviours of the audience.“ *ibid.*, str. 8.

represivních struktur v charakteristických bytových komplexech poválečné moderny, které mají zásadní vliv na psychický i sociální život jejich obyvatel – vytváří rozporuplné „společenství izolovaných“.

Projekty, které Willats vypracovává společně s jejich obyvateli, jsou zaměřeny na spuštění procesů vnímání, které směřují k analýze a možné změně jak individuálních vztahů k okolí, tak také sociálních vztahů mezi obyvateli. Přitom Willats vychází z latentně přítomného „oponujícího vědomí“ („counter-consciousness“) proti sociálnímu nátlaku, které se projevuje v subverzivním překódování znaků a celého spektra jednání, sahajícím od graffiti přes vandalismus po „zneužívání“ veřejných prostranství. Část práce spočívá v artikulaci různých forem oponujícího vědomí a v jeho povýšení z individuální na společenskou rovinu prostřednictvím konfrontace s druhými.

Willatsův model participativní praxe můžeme znázornit na projektu jako je *Vertical Living* (1978). Po výběru typického obecního obytného komplexu, Skeffington Court v Západním Londýně, dochází k prvnímu navázání kontaktu s domovníkem a zde žijící matkou jednoho přítele, nejdříve za účelem diskuze s obyvateli a zvážením výběru potenciálních účastníků. Po vytvoření větší skupiny účastníků dělá Willats po dobu tří měsíců individuální rozhovory na téma vztahu k budově a každodenních zvyklostí, chování ve volném čase a sociálních kontaktů. Zvukové záznamy shromážděných rozhovorů otevírají horizont problematiky, na jejímž základě lze ještě jednou konkrétněji hovořit o určitých problémech. Nakonec každý z obyvatel za pomoci umělce připravuje nástěnku, která prostřednictvím fotografií a textů vyjadřuje určitou skutečnost, problém, deficit nebo očekávání. Tabule s nástěnkami jsou vystaveny v chodbě vedle výtahu, přičemž se bere v potaz architektura: v pravidelných intervalech jsou nové tabule umístěny o každá dvě poschodí výše. Nato se rozdělí formuláře pro dopovědi, na nichž mohou ostatní nájemníci artikulovat možnosti řešení nadhozených problémů, tyto poznámky se opět sesbírají a veřejně prezentují. Průběh projektu generuje vedle nezbytného fyzického pohybu v rámci bloku především komunikativní dynamiku, která vytváří síť sociálních vztahů. Ta se ukázala být natolik produktivní, že nájemníci i po skončení projektu sami nadále udržovali podobné struktury. I když Willats vychází z pojetí umění jako sociálně relevantní praxe, nezamýšlí žádné bezprostřední „zlepšení“ sociální situace. Všechny intervence jen otevírají nový rámec jednání, který, pokud je přijat nebo pokud se v něm pokračuje, umožní trvalé změny.

Jednotlivé tendence participativního umění – hravé a(nebo) didaktické, „pastorální“ či „sociologické“ – mají přinejmenším jedno společné: pozadí kritiky institucí, tedy kritiky sociálně vylučující povahy instituce umění, proti které staví „inkluzivní“ praktiky. Pro všechny znamená „participace“ víc než jen rozšíření okruhu recipientů. Forma participace a účastníci sami se stávají konstitutivními faktory obsahových, metodických a estetických aspektů. Jednotlivé tendence se ovšem silně liší ve svých představách „community“ a v kritériích sociální relevance. Některé chápou společenství jako něco již existujícího a mají proto tendenci mu připisovat (stabilní) identitu. Pro další je společenství přechodný fenomén s potenciálem vývoje, který vzniká v průběhu projektu.

Hodnotu nebo úspěch participativních praktik se nakonec zdá být nemožné posuzovat mírou způsobilosti k jednání, kterou účastníkům nabízí, nebo mírou „konkrétní změny“. Právě vůči často vznášenému postulátu užitečnosti bychom měli být skeptičtí. Zatímco v jedné fázi se zdálo, s ohledem na společenskou „neškodnost“ umění, že je nutné trvat na možnosti „reálného“ účinku, nyní se dostáváme do situace, kdy angažovanost, solidarita a účast občanů vyžadují ve stále větší míře nadřazené politické instance. Za určitých okolností se užitečnost sociálního (uměleckého) jednání hodí do kalkulu státu, který si své občany již nemůže dovolit a proto je vyzývá ke svépomoci. Na začátku citovaný koncept „občanské práce“ je jen jedním příkladem nahrazování možností politické participace „sociální praxí“. Za takových podmínek se zdá být oprávněnou otázkou, jestli bychom neměli znovu zhodnotit změny „jen“ na symbolické rovině, jak je zamýšlejí určité modely participativní praxe, na úkor změn „konkrétních“. V mnoha případech jsou to praktiky prvního jmenovaného typu, které zachovávají alespoň představu možného politického jednání. V neposlední řadě proto, že nejprve setrvávají u politického vědomí a u kořenů spoluúčasti, a neupisují se hned pragmatice řešení problémů.

Grant Kester je historik umění a kritik specializující se na sociálně angažované umění. V současnosti vyučuje na University of California v San Diegu, dříve přednášel na Washington State University v Pullmanu, Washington. V letech 1990 až 1996 byl redaktorem časopisu *Afterimage*. Je editorem antologie *Art, Activism and Oppositionality: Essays from Afterimage* (Duke University Press, 1998), a *Aesthetics and the Body Politic* (tematické číslo časopisu *Art Journal*, jaro 1997). Je autorem knihy *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art* (University of California Press, 2004).

Raná verze tohoto článku byla publikována v časopise *Variant*, č. 9, zima 1999–2000. Jeho části byly zahrnuty do knihy *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*. V aktuální podobě článek byl otištěn in: Zoya Kocur a Simon Leung (eds.), *Theory in Contemporary Art Since 1985*, Oxford: Blackwell, 2004, str. 76 – 89.

Z angličtiny přeložila Jana Šelová.

Otiskujeme s laskavým svolením autora.

Printed with the kind permission of the author.

Úvod

Píšeme-li ve stínu útoků z 11. září, je nemožné předpovědět jejich konečný dopad. Je ovšem jasné, že jedním z nezávaznějších nebezpečí je, že tyto události (a následné reakce na ně) mohou dále zhoršit globální klima agresivity, nepřátelství a uzavírání se na základě kulturních, náboženských a národnostních rozdílů. Stejně tak alarmující je skutečnost, že dominantní systém směny, jež přesahuje tyto hranice, je v současné době systém tržní, který vytváří svá vlastní schismata založená na třídním a ekonomickém statutu. V tomto zneklidňujícím historickém momentu se může stav umění zdát poměrně málo významnou záležitostí. Nicméně existuje celá řada současných umělců a uměleckých kolektivů, jejichž činnost je určována právě ve vztahu k podpoře dialogu mezi různými společnostmi. Tito umělci se rozcházejí s tradicí tvorby objektů a přijímají performativní přístup založený na procesu. Podle slov britského umělce Petera Dunna, který se sám zabývá kreativním organizováním kolaborativních setkání a rozhovorů mimo institucionální hranice galerií či muzeí, autoři jako on vytvářejí spíše souvislosti, než obsahy. Jak bude zmíněno níže, tyto výměny názorů mohou pomoci k překvapivě silným změnám ve vědomí účastníků. Otázky kladené těmito projekty mají zcela zřejmý širší kulturní a politický dopad. Jak utvoříme kolektivní nebo komunální identitu, aniž bychom učinili z těch, kdo jsou z ní vyloučeni, obětní beránky? Je možné rozvinout mezikulturní dialog bez toho, abychom obětovali jedinečnost individuálních mluvčích?

Začnu dvěma příklady. První projekt pochází od rakouského uměleckého kolektivu Wochenklausur. Začal jednoho teplého jarního dne v roce 1994, kdy malá výletní loď vyplula na tříhodinovou plavbu po Curyšském jezeře. Kolem stolu se v hlavní kajutě seskupilo neobvyklé shromáždění politiků, novinářů, sexuálních pracovníků a aktivistů z města Curych. Byli seznámi skupinou Wochenklausur v rámci „intervence“

do protidrogové politiky. Jejich úkol byl prostý: povídat si. Tématem této rozmluvy byla obtížná situace drogově závislých prostitutek v Curychu, z nichž mnohé byly v podstatě bez domova. Stigmatizované švýcarskou společností, neměly kde spát a byly vystaveny násilným útokům svých klientů a pronásledování ze strany policie. Wochenklausur během několika týdnů zorganizovali řadu takovýchto plavebních rozhovorů, do kterých zapojili téměř šedesát klíčových postav z prostředí curyšských politiků, novinářů a aktivistů. Za normálních okolností by se mnozí účastníci těchto hovorů postavili na opačné strany velmi vyhrčené debaty o užívání drog a prostituci, v jejíž rámci by na sebe navzájem útočili statistikami a morálními invektivami. Takto však spolu mohli na krátkou chvíli, izolováni od drobného médií, komunikovat mimo rétorické požadavky svého oficiálního postavení. Ještě pozoruhodnější je, že se dokázali dopracovat ke shodě o podpoře prostého, ale konkrétního řešení tohoto problému. Tím bylo vybudování *penzionu* či útulku, ve kterém by drogově závislé sexuální pracovnice mohly nalézt bezpečné útočiště, přístup k službám a místo k přespání (po osmi letech tento penzion stále ubytovává dvacet žen denně).

Zhruba ve stejné době, kdy Wochenklausur pořádala své „lodní rozhovory“, přes dvě stě středoškolských studentů konverzovalo na střešním parkovišti v centru Oaklandu v Kalifornii. Zatímco seděli v autech pod stmívající se oblohou, předvedli sérii improvizovaných dialogů o problémech mladých lidí jiné než bílé barvy pleti v Kalifornii, jakými jsou mediální stereotypy, rasové předsudky při posuzování trestných činů, veřejné školy potýkající se s finančními problémy atd. Obklopovala je tisícovka oaklandských obyvatel, kteří byli spolu se zástupci místních i celostátních zpravodajských médií pozváni „zaslechnout“ tyto konverzace. Během této akce, již zorganizovala kalifornská umělkyně Suzanne Lacy ve spolupráci s Annice Jacoby a Chrisem Johnsonem, teenageři latinskoamerického a afroamerického původu dostali šanci sami utvářet vlastní image a překročit povrchní klišé produkované mainstreamovým zpravodajstvím a zábavními médii (např. barevný mladík jako nerudný a vulgárně se vyjadřující gangster). Tyto dialogy postupně vedly k dalším příkladům spolupráce a k rozhovorům, včetně šestitýdenní série diskusí mezi středoškoláky a členy oaklandského policejního oddělení (OPD), která vyústila ve vytvoření videokazety, používané OPD jako součást tréninkového programu pro komunitní policejní ochranu.

Tyto projekty vyznačují vznik celé soustavy současných uměleckých praktik, které se zabývají kolaborativními a potenciálně emancipačními formami dialogu a konverzace. Je běžné, že umělecké dílo vy-

volává dialog mezi pozorovateli, ale obvykle k tomu dochází v reakci na hotový objekt. V těchto projektech se však konverzace stává neoddělitelnou součástí samotného díla. Je nově formulováno jako aktivní, generativní proces, který nám může pomoci hovořit a myslet mimo limity fixních identit a oficiálního diskursu. Tento kolaborativní a konzultativní přístup, který má hluboké a komplexní kořeny v dějinách umění a kulturního aktivismu (např. Helen a Newton Harrisonovi v USA, Artists Placement Group ve Velké Británii a tradice praktik komunitního umění), poskytl impuls také mladší generaci umělců a kolektivů, jako jsou například Ala Plastica v Buenos Aires, Superflex v Dánsku, Maurice O'Connel v Irsku, MuF v Londýně, Huit Facettes v Senegal, Ne Pas Plier v Paříži či Temporary Services v Chicagu. I když jejich působnost je globální, existují převážně (i když ne bez výjimky) mimo mezinárodní síť uměleckých galerií a muzeí, kurátorů a sběratelů.¹ Projekt Íniga Manglano-Ovalleho *Tele vecindario* byl vytvořen na jihu Chicaga; Littoral byli činní v oblastech horského zemědělství v Bowlandském lese na severu Anglie, v Singapuru narozený umělec Jay Koh vytvořil díla v Thajsku, Barmě a Tibetu.

To, co spojuje tuto různorodou síť umělců a kolektivů, je řada provokativních předpokladů vzhledem ke vztahu mezi uměním a širším společenským či politickým světem, jakož i o druzích poznání, které může estetická zkušenost vyvolat. Pro Suzanne Lacy, která je také uměleckou

² Lacy rozvíjí myšlenku „nového žánru“ umění ve veřejném prostoru v knize *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, Seattle: Bay Press, 1995. Termín „littoral“ („pobřežní“) je převzat z řady konferencí pořádaných během několika posledních let a věnovaných prezentaci a analýze aktivistických uměleckých praktik. Více informací viz webová stránka skupiny Littoral:

<http://www.littoral.org.uk/index.htm>. Viz také Nicolas Bourriaud, *L'esthétique Relationnelle*, Dijon: Les Presses du Réel, 1998, Homi K. Bhabha, „Conversational Art“, in: Mary Jane Jacobs a Michael Brenson (eds.), *Conversations at the Castle: Changing Audiences and Contemporary Art*, Cambridge: MIT Press, 1998, str. 38–47, a Tom Finkelpearl, „Five Dialogues on Dialogue-Based Public Art Projects“, in: *ibid*, *Dialogues in Public Art*, Cambridge: MIT Press, 2000, str. 270–275.

¹ V posledních letech tento typ prací začal přitahovat pozornost mainstreamového uměleckého světa, jak nasvědčuje to, že kurátor Okwui Enwezor zahrnul jeden ze zmíněných kolektivů, senegalskou skupinu Huit Facettes do výstavy *documenta 11* (Kassel, 2002).

kritičkou, představuje tento způsob práce „nový žánr“ umění ve veřejném prostoru („new genre“ of public art). Umělci/organizátoři Ian Hunter a Celia Lerner sídlící ve Velké Británii používají termín „Littoral“ art („pobřežní umění“), aby evokovali smíšenou či zprostředkovatelskou povahu těchto praktik. Nicolas Bourriaud vytvořil termín „vztahová estetika“ („relational aesthetic“) k popisu děl založených na komunikaci a výměně názorů. Homi K. Bhabha píše o „konverzačním umění“ („conversational art“), Tom Finkelpearl odkazuje na „dialogue-based public art“ („veřejné umění založené na dialogu“).²

Z důvodů, které záhy ozřejmím, budu tato díla popisovat jako „dialogická“ „dialogical“. Pojetí dialogické umělecké praxe pochází od ruského literárního teoretika Michaila Bachtina, který tvrdil, že na umělecké dílo může být nahlíženo jako na druh konverzace; jako na prostor různých významů, interpretací a hledisek.³

³ Viz Mikhail Bakhtin (Michail Bachtin), „Author and Hero in Aesthetic Activity“ a „Art and Answerability“ in: M. M. Bakhtin, *Art and Answerability: Early Philosophical Essays*, (eds. Michael Holquist a Vadim Liapunov), Austin: University of Texas Press, 1990. Kritička Suzi Gablik rozvíjí koncept „dialogického“ („dialogical“) přístupu k vytváření umění ve své knize *The Reenchantment of Art* (New York: Thames and Hudson, 1991).

1. Diskurs jako Jiné modernismu

Interakce, které stojí v centru těchto projektů, vesměs vyžadují určitý dočasný diskursivní rámec, pomocí něhož si jednotliví účastníci mohou vyměňovat názory a postřehy. Může být ústní, nebo psaný, nebo může zahrnovat nějakou formu fyzické či konceptuální spolupráce. Avšak představa, že by umělecké dílo mohlo vyžadovat spoluúčast tak otevřeně, nebo že by jeho forma měla být v průběhu vývoje konzultována s divákem, je v rozporu s dominantním přesvědčením moderní a postmoderní teorie umění.⁴ Počátkem dvacátého století panovala mezi progresivními umělci a kritiky shoda, že avantgardní

umělecké dílo by nemělo komunikovat s diváky, ale naopak by mělo zpochybňovat jejich víru v možnost racionálního diskursu. Tato tendence je založena na předpokladu, že společné diskursivní systémy, na kterých spočívá naše znalost světa (lingvistické, vizuální, atd.), jsou nebezpečně abstraktní a násilně objektivizující. Úloha umění je šokovat a pomocí šoku nás dostat z tohoto percepčního sebeuspokojení, přinutit nás vidět

svět novými očima. Tento šok byl v různých dobách nazýván čtenými jmény: vznešeno, efekt odcizení, *L'Amour fou* atd. Ve všech těchto pojetích má být jeho výsledkem jakási somatická epifanie, která vymrští diváka za známé hranice společného jazyka, stávajících forem zobrazování, a dokonce i mimo jeho vlastní chápání sebe sama. Projekty, o kterých se zde pojednává, sice podněcují účastníky ke zpochybnění fixních identit, stereotypních představ atd., činí tak ale skrze kumulativní proces výměny názorů a dialogu, a ne jediným náhlým šokem proniknutí do podstaty věci vyvolaným nějakým obrazem či objektem. Tyto projekty vyžadují zásadní změnu paradigmatu

⁴ Tento postoj se neomezuje pouze na psaní o konvenčních médiích. Kritik Gene Youngblood pojednává o estetice digitálního videa takto: „musíme pouze mít na paměti, že umění a komunikace mají fundamentálně protichůdné cíle [...] umění je vždy nekomunikativní: jde v něm o osobní vizi a autonomii; jeho účel je vytvářet nestandardní pozorovatele.“ Gene Youngblood, „Video and the Cinematic Enterprise“ (1984) in: Timothy Druckrey a Ars Electronica (eds.), *Ars Electronica: Facing the Future, a Survey of two Decades*, Cambridge: MIT Press, 1999, str. 43.

našeho chápání uměleckého díla; vyžadují definici estetické zkušenosti, která se neodehrává v jediném okamžiku, ale trvá v čase.

Zásadním principem osvícenské filosofie (jak je zřejmé z díla Kanta, Wolffa, Humea a Shaftesburyho) byl názor, že estetická zkušenost tvoří idealizovanou formu komunikace. Význam tohoto tvrzení snáze pochopíme, pokud vezmeme v úvahu kulturní funkci umění v osmnáctém století. Barokní obrazy sloužily jako dekorativní pozadí společenského života přijímacích pokojů či salónů. Podobně slavnosti a procházky v georgiánských zahradách měly vyvolat společnou re-

5 Viz např. Tom Williamson, *Polite Landscapes: Gardens and Society in Eighteenth-Century England*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1995, a Mary Vidal, *Watteau's Painted Conversations: Art, Literature, and Talk in Seventeenth- and Eighteenth-Century France*, New Haven: Yale University Press, 1992.

flexi: měly poučit návštěvníky o harmonickém vztahu mezi světem společenským a přírodním. Malíři a zahradní architekti sdíleli společný symbolický slovník se svými mecenáši. Objekty a prostředí, které vytvářeli, usnadňovaly konverzaci, jež tvořila střed života tohoto (nesporně elitářského) společenství diváků.⁵

5 Ceremoniální a performativní dimenze dřívější umělecké praxe, která měla vyvolávat úctu a poslušnost (tj. dvorské a liturgické umění), sice v těchto dílech zůstala zachována, nyní však doprovázela o něco otevřenější pedagogickou interakci.

S nástupem umělecké avantgardy v polovině devatenáctého století se zdálo, že přežití autentického umění vyžaduje oddělení této potenciálně ničivé vzájemné závislosti umělce a diváka skrze šok, útok a přemístění. Symbióza s mecenášem z řad aristokracie byla nahrazena kritickým, hodnotícím vztahem, ve kterém se intenzivně projevovala umělcova identifikace s revoluční rétorikou rodící se dělnické třídy. Avantgardní umění se čím dál víc snažilo spíše zpochybňovat než potvrzovat konvenční systémy významu, ať už tím, že otevíralo tabuizovaná témata, jako byly chudoba a prostituce (realismus), nebo tím, že odmítalo normy akademického realismu (impresionismus), ještě dramatičtější způsobem demontovalo tyto normy (kubismus) nebo přijalo absurdno (dadaismus). Avantgardní umění rozpoznává svou odlišnost od jiných forem kultury právě v tom, že je obtížné jej pochopit, že je šokující nebo podvrtné (ale až současná lyotardovská „ontologická dislokace“, zaměřená proti Schillerově návratu k „celistvosti“, poskytuje protílátku vůči karteziánské subjektivitě). Tato rétorika šoku měla mnohem komplexnější (a někdy paradoxní) motiv: učinit diváka citlivějším a přístupnějším ke specifickým znakům přírody, k ostatním bytostem a obecně k Jinému. Avantgardní umělci

nejrůznějších směrů věřili, že západní společnost (především městská střední třída) se dívá na svět násilně objektivizujícím způsobem, který souvisí s růstem autority pozitivistické vědy a s logikou trhu zaměřenou na zisk. Zlom ve vnímání, jež vyvolává avantgardní umělecké dílo, je nezbytný k tomu, aby se diváci prostřednictvím šoku vyvázali z této perspektivy a mohli se připravit na složitě odstíněné a citlivé dojmy umělce, který je jedinečným způsobem otevřen přirozenému světu.

Tato tradice prohloubila a zároveň omezila možnosti uměleckých postupů v moderní době. I nadále přetrvává napětí, které existuje mezi sklonem k otevřenosti, citlivostí k rozdílům a ke zranitelnosti na jedné straně a paradoxní touhou „ovládnout“ diváky násilným útokem na sémantické systémy, jejichž prostřednictvím se situují ve světě, na straně druhé. Proto Jean-Francois Lyotard přezíravě hovoří o umění, které je založeno na předpokladu, že veřejnost „rozezná... pochopí, co je označováno“.⁶ Lyotard, jako dříve v tomtéž století Clement Greenberg, definuje avantgardní umění jako „Jiné“ vzhledem ke kýči. Jestliže se kýč pohybuje v reduktivních či jednoduchých před-

⁶ Jean-François Lyotard, „What is Postmodernism?“, in: *týž, The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984), str. 76.

stavách a vjemech, potom avantgardní umění bude obtížné a komplexní; jestliže technikou, již kýč upřednostňuje, je divákovi snadno přístupný „realismus“, pak avantgardní umění bude abstraktní, „nepřehledné“ a „nefigurativní“. Ve všech těchto příkladech se antidis-kursivní orientace avantgardního uměleckého díla, jeho nevyzpytatelnost a odolnost vůči interpretaci staví do protikladu ke kulturní formě, která je pokládána za jednoduchou a snadno přístupnou (reklama, propaganda, atd.). Lyotard si nedokáže představit diskursivní formu, která by nebyla vždy již kontaminována problematickým modelem „komunikace“, jež ztělesňují reklama a masmédiá. Divák nebo člen obecnstva je zase vždy omezen gnozeologickou nedostatečností, spočívající v náchylnosti zaposlouchávat se do vábívého zpěvu Sirén vulgárních a lehkých forem kultury. Umělci a skupiny, o kterých se zde pojednává, se táží, zda je možné, aby umění znovu získalo méně násilný vztah k divákovi a zachovalo si přitom kritický vzhled do objektivizujících forem poznání, který může nabídnout estetická zkušenost.

2. Dialogická estetika

Pokud ve středu hodnotícího systému těchto projektů už nestojí fyzický objekt, jak zde tvrdím, k čemu se pak nyní posuzování hodnoty

upíná? Domnívám se, že to jsou podmínky a charakter dialogu samotného. Přijmeme-li tento úhel pohledu, pak bychom mohli za důležitý zdroj pro rozvoj dialogického modelu estetiky považovat dílo Jürgena Habermase, zvláště jeho pokus vytvořit model subjektivity založený na komunikativní interakci. Habermas rozlišuje mezi „diskursivními“ formami komunikace, kde jsou materiální a sociální rozdíly (moci, zdrojů a autority) dány do závorek a mluvčí se spoléhají pouze na podmanivou sílu silnější argumentace, a instrumentálnějšími či více hierarchickými formami komunikace (vyskytujícími se např. v reklamě, při obchodních jednáních, náboženských obřadech apod.). Tyto sebereflexivní (třebaže časově náročné) formy interakce nemají vyústit ve všeobecně závazná rozhodnutí, ale prostě vytvořit provizorní dohodu (nezbytnou podmínku pro rozhodování) mezi členy dané komunity, když selže běžná společenská nebo politická shoda. Jejich legitimita tudíž není založena na univerzálnosti poznání vzešlého z diskursivní interakce, ale na uvědomění si univerzálnosti samotného procesu diskursu.

Setkání, o kterých Habermas pojednává, se odehrávají v kontextu něčeho, co nazval, jak je všeobecně známo, „veřejnou sférou“ („public sphere“).

7 Jürgen Habermas, „Discourse Ethics: Notes on a Program of Philosophical Justification“ in: *týž, Moral Consciousness and Communicative Action*, Cambridge, MA: MIT Press, 1991, str. 89. Bruce Barber na Nova Scotia College of Art and Design se také věnoval implikacím, které lze vyvodit z Habermase pro sociálně angažované umění. Ve svém eseji „The Gift in Littoral Art Practice“ Barber používá Habermasův koncept „komunikativního jednání“ („communicative action“) k osvětlení nedávných projektů skupiny Wochenklausur, REPO History, Istvana Kantora a dalších. Verze tohoto eseje byly publikovány ve *Fuse*, sv. 19, č. 2, zima 1996, a také in: Jennifer Hay (ed.), *Intervention: Post-Object and Performance Art in New Zealand in 1970 and Beyond*, Christchurch: Robert MacDougall Art Gallery and Annex Press, 2000, str. 49-58.

Účastníci veřejné sféry musejí dodržovat určitá pravidla nezbytná k tomu, aby tento prostor byl chráněn před nátlakem a nerovností, jež svazují lidskou komunikaci v každodenním životě. Podle Habermase se tak „každý subjekt schopný řeči smí účastnit diskursu“, „každý smí zpochybnit jakékoli tvrzení“, „každý smí přijít s jakýmkoli tvrzením“ a „každý smí vyjádřit své postoje, touhy a potřeby“.**7** Tato egalitářská interakce rozvíjí pocit solidarity mezi těmi, kdo se spolu účastní diskursu a kdo jsou v důsledku toho „důvěrně spojeni intersubjektivně sdílenou formou života“.**8** Není

sice zaručeno, že tyto interakce povedou ke shodě, nicméně jim propůjčujeme provizorní autoritu, která nás vede ke vzájemnému porozumění a smíru. Navíc samotný akt participace na těchto výměnách názorů zvyšuje naši schopnost podílet se na diskursivních setkáních a rozhodovacích

8 Jürgen Habermas, „Justice and Solidarity“, *Philosophical Forum* 21, 1989-90, str. 47.

9 Toto Mark Warren popisuje jako „sebetransformační“ („self-transformation“) tezi v Habermasově díle. Mark E. Warren, „The Self in Discursive Democracy“, in: Stephen K. White (ed.), *The Cambridge Companion to Habermas*, Cambridge: Cambridge University Press, 1995, str. 172, 178.

procesech v budoucnu. 9 Když se snažíme prezentovat své názory jiným, vyžaduje se od nás, abychom je artikulovali systematictější způsobem. Takto jsme vedeni k tomu, abychom viděli sebe sama z pohledu ostatních, a tudíž byli schopni,

alespoň potenciálně, stavět se víc kriticky a uvědoměle ke svým vlastním názorům. Toto sebekritické povědomí pak zase může vést ke schopnosti vidět své názory a svou identitu jako podmíněné, měnící se a podléhající tvůrčí proměně.

Netvrdím, že dialogické projekty, které jsem nastínil, ilustrují Habermasovu teorii, věřím však, že tato teorie může být produktivně uplatněna jako jedna z komponent širšího analytického systému. Habermasův koncept identity vytvořené v důsledku sociální a diskursivní interakce nám předně může pomoci pochopit pozici, kterou zaujímají skupiny jako je Wochenklausur. Umělec se naším očím obvykle jeví jako jakýsi typický buržoazní subjekt, který uskutečňuje svou vůli skrze heroickou transformaci přírody či prostřednictvím asimilace kulturní odlišnosti, kdy alchymisticky pozvedá primitivní, pokleslé a lidové umění na umění velké. Oním místem expresivního významu stále zůstává radikálně autonomní postava individuálního umělce. Dialogická estetika předkládá velmi odlišný obraz umělce; takový, jehož určujícími znaky jsou otevřenost, schopnost naslouchání a ochota akceptovat závislost a intersubjektivní zranitelnost. Sémantická produktivita těchto děl vzniká v těsném prostoru mezi umělcem a spolupracovníkem.

Habermasův koncept „situace ideálního rozhovoru“ vystihuje další důležitý aspekt těchto děl, který můžeme pozorovat na výletech lodí po Curyšském jezeře skupiny Wochenklausur. Účastníci tohoto projektu (advokáti, radní, aktivisté, novináři a další, kdo podnikli tyto krátké plavby) jsou neustále nuceni k tomu, aby mluvili rozhodným a vyhoceným způsobem na veřejných místech (v soudní síni, v člancích, v parlamentu), kde je dialog pokládán za střet vůlí (viz také Lyotardův model „agonistické“ komunikace). Na výletech lodí mohli mluvit a naslouchat ne jako delegáti a reprezentanti pověření obhajobou předem daných „pozic“, ale jako jednotlivci, jež spolu mohli sdílet četné znalosti různých aspektů daného předmětu; požadavek sebe-reflexivní pozornosti, nastolený rituálním charakterem výletu na lodi a izolací, jež k němu nevyhnutelně patřila, přinejmenším výrazně zmírnil tyto vnější tlaky. Mimoto konsensus, kterého bylo dosaženo

ve věci drogového problému v Curychu, nebyl zamýšlen jako univerzálně použitelné řešení „drogové krize“, ale spíše jako pragmatická odpověď na velmi specifický aspekt toho problému – bezdomovectví prostitutek.

Vycházíme-li z Habermasova konceptu diskursu, existují dvě oblasti, v nichž se podle mého názoru dialogická estetika liší od tradičtějšího modelu estetiky. První oblast se týká požadavku na univerzalizitu. Filozofové raného modernismu odmítali představu estetického konsensu dosaženého skrze skutečný dialog s jinými subjekty, protože ten podle nich nedokázal zajistit dostatečně „objektivní“ normu hodnocení nebo sdělnosti. To, že takto uvažovali, bylo do značné míry podmíněno tím, že psali v gnozeologickém stínu upadajícího, ale stále vlivného teologického pohledu na svět. V důsledku toho filosofické systémy, které chtěly konkurovat této perspektivě, tíhly k tomu jednoduše nahradit jednu formu konejšivé transcendentní autority (Bůh) jinou (rozum, *sensus communis* atd.). Dialogická estetika si nečiní nárok poskytovat nebo vyžadovat tento druh univerzálního či objektivního základu. Je založena spíše na vytváření lokálního konsensuálního poznání, které má jenom dočasnou závaznost a je zakotveno právě v rovině kolektivní interakce. Nahlédnutí, jež byla získána v důsledku rozmluv mezi středoškoláky v *The Roof is on Fire* nebo během rozhovorů na lodi v projektu skupiny Wochenklausur, tudíž nejsou prezentována jako symboly nějaké nadčasové humanistické podstaty, za jaké se v dějinách umění obvykle považují Feidiovy sochy nebo Picassova *Guernica*.

Druhý rozdíl mezi dialogickým a konvenčním modelem estetiky se týká specifického vztahu mezi identitou a diskursivní zkušeností. V osvícenském modelu estetiky předpokladem pro to, aby se subjekt mohl účastnit dialogu, je v podstatě individuální a somatická zkušenost „libosti“. Aby se naše schopnost diskursivní interakce povznesla na patřičnou úroveň, musíme nejprve projít formujícím procesem estetické percepce (díky setkání s uměleckým dílem se stáváme doslova otevřenějšími, a tím také kompetentnějšími účastníky sociálního diskursu). Na druhou stranu v dialogické estetice se subjektivita formuje právě *skrze* diskurs a intersubjektivní názorovou výměnu jako takovou. Diskurs není jednoduše prostředkem ke komunikaci předem daného „obsahu“ s jinými už zformovanými subjekty, ale má subjektivitu sám tvarovat. To nás přivádí ke komplexní námitce, jež se týká specifického způsobu, jak Habermas definuje diskursivní interakci. Vůči Habermasovu modelu by se dalo samozřejmě vznést mnoho

výtek, řada z nichž by souvisela s uzávorkováním odlišnosti, které je předpokladem pro účast ve veřejné sféře. Nejrelevantnější kritika Habermase z hlediska postupů dialogického umění se vztahuje k jeho definici veřejné sféry jako prostoru soupeřících názorů a zájmů, kdy střet silných argumentů ústí v konečné vítězství pozice, která je schopná si vynutit souhlas ostatních stran. Účastníci debaty mohou o svých názorech začít pochybovat nebo je dokonce změnit, do diskursu však vstupují a opouštějí jej jako ontologicky stabilní činitele. Habermas naznačuje, že jako racionální jedinci reagujeme pouze na „ilokuční sílu“ lepšího argumentu nebo na „dobré důvody.“¹⁰

Proč bychom ale měli nutně reagovat na rozumné důvody? Co přesně činí argument dobrým? S odkazem na jaké, nebo na čí normy, hodnoty a zájmy je stanovena tato vyšší síla nebo legitimita? Dále, co by mohlo přimět všechny tyto mocné mluvčí, aby přerušili své vzájemné přesvědčování a prostě jen naslouchali? Jak odlišíme souhlas získaný rétorickou převahou od

pravého porozumění? Odpovědi je možné nalézt například v pokusech definovat osobitý feministický model gnozeologie. Ve studii *Women's Ways of Knowing* (1986) Mary Field Belenky a její spoluautorky popisují tzv. „propojené vědění“ („connected knowing“) – formu vědění, jež není založena na vyvážených argumentech, ale na způsobu konverzace, kdy se každý mluvčí snaží ztotožnit s úhlem pohledu ostatních.¹¹ Pro tuto „procedurální“ formu poznání jsou určující dva vzájemně propojené prvky. Tím prvním je to, že se snaží poznat sociální zázemí a kontext, v jejichž rámci ostatní mluví, soudí a jednájí. Spíše než aby je činila odpovědnými vůči nějaké ideální nebo všeobecné normě, pokouší se situovat dané diskursivní tvrzení do specifických materiálních podmínek mluvčího. To vyžaduje poznat minulost mluvčích (události nebo podmínky, které předcházely jejich vstupu do dané diskursivní situace) a pochopit jejich postavení vzhle-

¹¹ Mary Field Belenky, Blythe McVicker Clinchy, Nancy Rule Goldberger a Jill Mattuck Tarule, *Women's Ways of Knowing: The Development of Self, Voice and Mind*, New York: Basic Books, 1986. Viz také originální pokus Nöelle McAfee skloubit Habermasovu představu komunikativní identity s dílem Julie Kristevy o rozštěpené subjektivitě v *Habermas, Kristeva and Citizenship*, Ithaca: Cornell University Press, 2000.

¹⁰ Viz Jürgen Habermas, „Some Distinctions in Universal Pragmatics“, *Theory and Society*, č. 3, 1976, str.155-167, a „Discourse Ethics: Notes on a Program of Philosophical Justification,“ in: op. cit., str. 90.

dem k formám sociální, politické a kulturní moci působícím uvnitř diskursivní situace i mimo ni (a uznat tak účinnou sílu útisku a nerovnosti, která je v habermasovské veřejné sféře zdánlivě uzávorkována, a tím zastřena).

Druhou charakteristiku „propojeného vědění“ představuje nový způsob, jak je

definována diskursivní interakce z hlediska empatické identifikace. Oproti situaci, kdy vstupujeme do komunikativní interakce se záměrem reprezentovat „se“ rozvíjením už vytvořených názorů a soudů, „propojené vědění“ je zakořeněno v naší schopnosti vcítit se do jiných lidí. Empatie nám umožňuje naučit se nejen jednoduše potlačovat vlastní zájem skrze ztotožnění se s nějakou domněle univerzální perspektivou nebo pod neodolatelným tlakem logické argumentace, ale doslova redefinovat sebe sama: uvědomit si a zároveň cítit svou spojitost s druhými. V knize navazující na *Women's Way of Knowing (Knowledge, Difference and Power, 1996)* Patrocinio Schweickart poukazuje na Habermasovu tendenci „nadhodnocovat“ argumentaci jako formu produkce vědění a jeho neschopnost uznat naslouchání za stejně aktivní, produktivní a komplexní jako mluvení: „neuznává naslouchání jako samostatnou aktivitu... naslouchající je v Habermasově teorii redukován na podřadnou roli kvazi-mluvčího, který buď souhlasí nebo nesouhlasí, mlčky *vyslovuje* ano či ne.“¹²

Empatie samozřejmě podléhá vlastnímu druhu etického a gnozeologického zneužití. Přesto si myslím, že koncept empatického vhledu je nezbytnou složkou dialogické estetiky.

Navíc mám za to, že právě pragmatický, fyzický proces kolaborativní tvorby, k jakému dochází v dílech, o nichž pojednávám (zahrnující verbální i tělesnou interakci), může pomoci tento vhled vytvářet. Zároveň také umožňuje diskursivní výměnu názorů, která nevylučuje, ale na-

opak bere na vědomí neverbální komunikaci. Tento empatický vhled může být proveden na několika osách. První prochází vztahem mezi umělci a jejich spolupracovníky, zvláště v těch situacích, kdy umělec ve své práci překračuje hranice rasy, etnika, genderu, pohlaví nebo třídy. V těchto vztazích je samozřejmě dost obtížné dosáhnout nestrannosti, protože do nich umělec často vstupuje zvenčí a zaujímá pozici, ve které je vnímán jako kulturní autorita. Druhá osa empatického vhledu se odehrává mezi samotnými spolupracovníky (ať už za zprostředkující účasti osoby umělce nebo bez ní). Zde může dialogický projekt sloužit k posílení solidarity mezi jedinci, kteří již sdílejí společnou materiální a kulturní situaci (příkladem může být práce s odbory, kterou podnikli umělci: např. Fred Lonidier v Kalifornii nebo Carole Condé a Karl Beveridge v Kanadě). Poslední osa se vytváří mezi spolupracovníky a jinými skupinami diváků (často až

¹² Patrocinio P. Schweickart, „Speech is Silver, Silence is Gold: The Asymmetrical Intersubjectivity of Communicative Action“, in: Mary Field Belenky, Blythe McVicker Clinchy, Nancy Rule Goldberger a Jill Mattuck Tabule (eds.), *Knowledge, Difference and Power: Essays Inspired by Women's Ways of Knowing*, New York: Basic Books, 1996, str. 317.

dodatečně vzhledem k vlastní realizaci daného projektu). Dialogická díla mohou zpochybnit dominantní způsoby reprezentace dané komunity a vytvořit předpoklady pro komplexnější porozumění této komunitě a vcítění se do ní u širší veřejnosti. Tyto tři funkce – vytvoření solidarity, posílení solidarity a opozice vůči hegemonii – se samozřejmě zřídka vyskytují izolovaně. Konkrétní projekt většinou probíhá v několika rovinách.

Projekt Suzanne Lacyové *The Roof is on Fire*, který již byl zmíněn výše, nám dává vhodný příklad empatického vhledu, získaného v důsledku spolupráce. V *The Roof is on Fire* prostor auta a performativní charakter samotného díla poskytly studentům jeviště, na kterém mohli rozmlouvat mezi sebou navzájem jako osoby, sdílející specifickou kulturu a prostředí, a nepřímo také s obecnstvem (ať už se skutečným publikem více než tisíce obyvatel blízkých čtvrtí, kteří navštívili představení, nebo s diváky, kteří viděli přenos daného kusu v místních a celostátních médiích). Tyto diváky je možné rétoricky chápat jako zástupce dominantní kultury, pro něž je daleko pohodlnější říkat mladým lidem jiné barvy pleti, co si mají myslet, než poslouchat, co říkají. Centrální role, jakou v dialogických projektech hraje proces naslouchání, byla patrná jak v rozsáhlých diskusích, jež Lacy vedla se studenty během vývoje projektu, tak i v otevřeném postoji, který v divákovi či posluchači podporovalo dílo samotné.

Tento projekt na jedné straně demonstuje, jak se pomocí vcítění a spolupráce podařilo dosáhnout porozumění mezi umělkyní a mladými lidmi z docela odlišných zázemí (a mezi mladými lidmi samotnými). Zároveň poskytuje prostor pro sblížení mezi rozmlouvajícími studenty a diváky tohoto kusu. Jeden z vedlejších produktů představení, ve kterém spolupracovníci Lacy vyjadřovali své znepokojení nad konfrontacemi s policií ve svém každodenním životě, byla série debat mezi policií a mladými lidmi v Oaklandu, která probíhala několik týdnů. Záměrem Lacy bylo vytvořit „bezpečný“ diskursivní prostor (připomínající trochu výlety lodí skupiny Wochenklaser), ve kterém by mladí lidé mohli otevřeně mluvit s policií o svých obavách, a kde by se policisté i mladí lidé mohli začít navzájem poznávat jako jedinci spíše než jako abstrakta („gangsta“ nebo „cop“). Jak píše Lacy: „Změny v řeči těla těch deseti policistů a patnácti mladíků, kteří se setkávali každý týden po dobu dvou měsíců, dávaly najevo přechod od stereotypů k mnohorozměrným osobnostem. Když jsem se pak setkávala s policisty v autech a s mladými lidmi ve vytahaných džínách, uvědomila

jsem si, že můj vlastní pohled se změnil. Nebyl to náhodou někdo z mých přátel, někdo, koho znám?“¹³

¹³ Suzanne Lacy, „The Roof is on Fire“ na webové stránce The National Endowment for the Arts: <http://204.178.35.192/artforms/Museums/Lacy.html>.

Závěr: Kritika a kolektivita

Dialogické praktiky vyžadují společnou diskursivní formu (lingvisticou, textovou, fyzickou atd.), skrze kterou mohou jejich účastníci sdílet své postřehy a vytvořit dočasný pocit kolektivity. Jak jsem ale zmínil v úvodu, avantgardní tradice uvalila na formy kolektivní identity klatbu. Jak tvrdí členové skupiny Critical Art Ensemble, „myšlenka komunity je bezpochyby liberálním ekvivalentem konzervativního pojmu ‚rodinných hodnot‘ – ani jedno z toho v současné kultuře neexistuje a obojí je ukotveno v politické fantazii.“¹⁴ Existuje samozřejmě dobrý důvod, abychom zůstali skeptičtí vůči esencialistickým modelům společenství, které vyžadují prosazení monolitické kolektivity na úkor specifických identit jejich členů, jakož i těch, kdo se domněle

¹⁴ Critical Art Ensemble, „Observations on Collective Cultural Action“, *Variant* 15, léto 2002, <http://www.variant.ndtil-da.co.uk/15texts/cae.html>.

nachází na druhé straně jejich (arbitrárních) hranic. Ovšem některé z těchto kritik mají poněkud manichejských charakter, neboť stanovují velmi striktní měřítko

pro politicky akceptovatelné modely kolektivní zkušenosti a jednání. Jakýkoli pokus působit prostřednictvím sdílené identity – „komunity gayů“ či „komunity Mexičanů žijících v USA“ („Chicano Community“) – je odsouzen jako podlehnutí ontologickému ekvivalentu kýče. Ve své nedávné knize *One Place after Another* kritička Miwon Kwon připomíná příkrý rozpor mezi uměleckými projekty „byrokratické“ komunity, které se angažují v zakázaných formách politické reprezentace a působení („komunity mytické jednoty“, jak ji označuje) a uměleckými postupy, které naopak problematizují komunitu prostřednictvím kritických odhalení, zaměřených na vytváření ne-esencialistických subjektů.¹⁵

Pokud je každá kolektivní identita zkorumpovaná svou podstatou, potom jediným legitimním cílem kolaborativních praktik je zpochybnit či zviklat divákovu důvěru právě k takovýmto formám identifikace. Odvážil bych se tvrdit, že identita je poněkud komplexnější jev, než tato formulace připo-

¹⁵ Miwon Kwon, *One Place After Another: Site Specific Art and Locational Identity*, Cambridge: MIT Press, 2002, str. 118.

pouští a že je možné definovat sebe sama skrze solidaritu s jinými a zároveň přijmout podmíněnou povahu této identifikace. Nedávný projekt nigerijské umělkyně 'Toro Adeniran-Kane (Mama Toro) ukazuje

schopnost úzce stmelených komunit přistupovat k odlišnosti spíše z pozice dialogické otevřenosti než defenzivního nepřátelství, a utvářet tak dočasné spojenectví napříč hranicemi rasy, etnické příslušnosti a místa původu. Tento projekt, nazvaný *A Better Life for Rural Women*, byl vytvořen jako součást výstavy *ArtBarns: After Kurt Schwitters*, kterou uspořádala skupina Project Environment (nyní Littoral) v létě roku 1999 ve Velké Británii. 'Toro se narodila a vyrostla v Nigérii, ale už mnoho let žije v Manchesteru. Projekt The Art Barns („umělecké stodoly“) byl inspirován instalací, kterou vytvořil Kurt Schwitters během svého britského exilu za druhé světové války ve stodole na jedné farmě v Lancashire. Mnoho umělců dostalo příležitost vytvořit site-specifická díla ve stodolách v horské zemědělské oblasti v Bowlandském lese. 'Toro (ve spolupráci s manchesterským umělcem Nickem Fryem) pro svůj projekt ArtBarns pomocí techniky nigerijské tradiční nástěnné malby přeměnila interiér stodoly na scénu. Africké ženy, které během konání výstavy dojížděly do Bowlandu z Manchesteru (v Manchesteru žije velká populace afrických imigrantů), ji pak využívaly k předvádění různých druhů tance a k dalším aktivitám.

Je důležité poznamenat, že 'Toro spatřovala svou roli umělkyně nejen v tom, že jednoduše vytvořila nástěnné malby, ale také v tom, že napomohla vzniku dialogu. Tuto performativní dimenzi umocnila série rozhovorů, které proběhly mezi ženami z manchesterské africké komunity a rodinami horských zemědělců. Tyto dialogy, které se odehrávaly v kuchyni jedné z farem, vedly ke společnému poznání, že komunita horských zemědělců a komunita afrických imigrantů mají mnoho společného. Mnohé ženy pocházely z malých zemědělských vesnic v Somálsku, Nigérii a Súdánu, tudíž jim byly rytmy práce a života v Bowlandském lese bližší, než urbanizovaný životní styl v Manchesteru. Během těchto rozhovorů ani horští zemědělci ani ženy z Manchesteru necítili tlak na to, aby se vzdali svých existujících identit (občanství, rasy, etnické příslušnosti atd.), aby se mohla ustanovit nová dočasná komunita založená na sdílených materiálních poměrech a zkušenostech (daných prostorovým a kulturním kontextem zemědělské vesnice).

Častým tématem diskuse v těchto dialozích byl omezený přístup afrických žen k čerstvým potravinám. Protože žily v Manchesteru, často musely nakupovat v předražených obchodech, kde se prodávaly hlavně polotovary a předvařená jídla, jen málo čerstvé zeleniny a jiných základních potravin, které představovaly jádro jejich

stravy doma v Africe. Byly obzvláště znepokojeny přibývajícími zdravotními problémy manchesterské komunity afrických imigrantů způsobenými omezenou stravou. Jedním z konkrétních výsledků jejich rozhovorů v Bowlandu bylo vytvoření nákupního družstva, které ženám mělo umožnit nakupovat jídlo přímo

od tamní zemědělské komunity. Zemědělci tak ušetřili peníze, které by jinak šly ve prospěch zprostředkovatelů, a zároveň zajistili ženám přístup k čerstvým produktům za rozumnou cenu.¹⁶ Kolektivní identity nejsou nutně, alespoň ne vždy, esencializující. V tomto projektu komunity si členové a členky obou společenství, afrických imigrantů a horských zemědělců, dokázali uchovat koherentní vědomí kulturní a politické identity, a zároveň díky dialogické výměně názorů zůstali otevření transformačním účinkům odlišnosti. Projekt umělkyně 'Toro, společně s nedávnými díly autorů a skupin jako Ala Plastica, Ernesto Noriega, Littoral, Temporary Services a Wochenklausur nabízí detailně odstíněný model kolektivní identity a jednání; takový, který se obezřetně vyhýbá jak Skylle esencialistického uzavření, tak Charybdě neopodstatněné skepse.

16 Vládní organizace pro podporu horského zemědělství The Bowland Initiative uzavřela s Littoral a 'Toro smlouvu na zřízení marketingového a kulturního programu „Zdravé farmy a zdravé potraviny“. Ten se měl rozšířit na výměny mezi městem a venkovem, jak je započala 'Toro projektem ArtBarns. Viz webové stránky Littoral: <http://www.littoral.org.uk/>.

Ládví (* 2005 v Praze) je umělecká skupina, která systematicky realizuje společensky prospěšné intervence ve veřejném prostoru, převážně v lokalitě Ládví, části sídliště Ďáblice v Praze. Skupina dosud uskutečnila přes dvacet projektů. Členové Ládví jsou Jan Haubelt, Tomáš Severa, Adéla Svobodová a Jiří Thýn. Více o skupině na <http://www.ladviweb.ic.cz>.

Jan Mlčoch (* 1953 v Praze) je jedním z čelních představitelů performance sedmdesátých let. Do roku 1980 realizoval kolem třiceti akcí. Poslední z nich proběhla v roce 1980 v Amsterdamu, kde přeměnil prostor galerie De Appel na bezplatnou nocehárnu. V současné době pracuje jako kurátor sbírky fotografie v Uměleckoprůmyslovém museu v Praze.

Od osobního
ke společenskému
Rozhovor skupiny Ládví s Janem Mlčochem

Jak se dnes díváte na vaše akce ze sedmdesátých let?

Musím se přiznat, že se na ně nijak nedívám, pro mě byly aktuální v sedmdesátých letech. Dostal jsem se k nim takovou záhadnou cestou. Na jednu stranu jsem od svých sedmnácti let pracoval v depozitáři Národní galerie, kde mýma rukama procházely věci od Slavíčka, Zrzavého, až po českou tvorbu šedesátých a sedmdesátých let. To byla pro mě velká zkušenost. Druhá, velká a určující zkušenost byla, že jsem se ve sbírce české malby 20. století seznámil s Karlem Milerem a později jeho prostřednictvím s Petrem Štemberou, který pracoval v Uměleckoprůmyslovém museu v Praze. Tito dva lidé na mě měli velký vliv. V roce 1974, kdy jsem dělal svou první věc, *Výstup na horu Kotel*, mi bylo jednadvacet let. Tehdy jsem se zajímal o současné světové umění, ale informací tady samozřejmě mnoho k dispozici nebylo. Ty měl právě Petr Štembera, protože byl v kontaktu s celou řadou lidí ze světa.

Jakým způsobem jste informace a kontakty ze světa tehdy získávali?

Jakkoliv ta sedmdesátá léta byla odporná, šedivá, blátivá a umaštěná, prostě hnus, zejména ta první polovina, to byl přímo močál ... , tak na druhou stranu tu stále, narozdíl od padesátých let a období nacistické okupace, fungovala pošta. A právě prostřednictvím pošty byl Petr Štembera a později i my v kontaktu s lidmi ze světa. Petr Štembera a Karel Miler dělali akce od konce šedesátých let a měli tak už nějaké kontakty vytvořené. Dá se říci, že já jsem se do té rukavice jen navlékl. Také jsem naštěstí nežil z nostalgie a vzpomínek na šedesátá léta, jako tehdy hodně lidí v Čechách. Mně bylo v roce 1968 patnáct let a největší zážitek ze začátku šedesátých let byl pro mě Gagarin, rakety a samozřejmě okupace v roce 1968, nikoliv leden 1968. Já jsem zkrátka nostalgií necítil a na vzpomínání

jsem byl moc mladý. Ale přes své kamarády jsem si obešel starší umělce, kteří mě zajímali. Byl jsem u Jana Svobody, Adrieny Šimotové, Václava Boštíka ... , lidí, kteří si podrželi otevřenost a nežili z těch zmiňovaných vzpomínek a nostalgie. Seznámil jsem se s Jiřím Kolářem a postupně i s dalšími, s Antonínem Dufkem, Jiřím Valochem, brněnským okruhem, také s lidmi ze zahraničí, kteří nás zajímali. Z Kalifornie to byl Chris Burden, Terry Fox, z Evropy Marina Abramović s Ulayem. Marina s Ulayem nás navštívili i v Čechách. Stejně tak Chris Burden a Tom Marioni. Petr Štembera zajišťoval i překlady textů ze zahraničí. Už tehdy v Itálii působil Giancarlo Politi, vydavatel Flash Artu. Ten byl velmi otevřený. Přes Karla Milera se seznámil se svou současnou ženou Helenou Kontovou. Pro mě bylo velmi důležité i přátelství s Milanem Knížákem, se kterým jsem se setkal v polovině sedmdesátých let, kdy ho zrovna pustili z vyšetřovací vazby. Do konce osmdesátých let jsme byli v dobrém kontaktu s ním i s jeho ženou Marií. Bylo to setkání se skutečně svobodným člověkem, kterých tady bylo v té době sakramentsky málo. Knížák si dokázal velmi tvrdě vybojovat a vyvzdorovat prostor své osobní svobody. V tom byl naprosto výjimečný.

V roce 1979 probíhala v amsterodamské galerii De Appel výstava *Works and Words*, na kterou byli pozváni umělci z tehdejšího východního bloku. Kromě Čechů, kteří nedostali oficiální povolení, se jí osobně zúčastnili umělci z Polska, NDR, Maďarska a Slovenska. Pokud správně počítáme, bylo vám sedmadvacet let. Jak k vaší účasti na výstavě došlo?

Musím se přiznat, že v roce 1979 mě už ty věci ... (akce z počátku sedmdesátých let, pozn. red.) moc nezajímaly. K výstavě *Works and Words* si nic zvláštního nepamatuji, pro mne byla později důležitější nabídka samostatné výstavy v galerii De Appel. To byla poslední věc, kterou jsem dělal. Bylo to v roce 1980. Navštívila nás tehdy v Čechách kurátorka holandské galerie De Appel a nabídla mi výstavní termín. Vymyslel jsem pro galerii bezplatnou noclehárnu. Společně jsme pak zorganizovali vnitřní vybavení a její řád. Domluvili jsme se na aspoň třiceti lůžkách, aby měl každý k dispozici lampičku, svou židli, přístup na toaletu a možnost vaření. Současně jsem žádal o povolení vycestovat do Holandska, o výjezdní doložku a devizový

international art manifestation amsterdam

works and words



Obálka katalogu výstavy / Cover catalogue *Works and Words*,
De Appel, Amsterdam, 1979 (zdroj / the source <http://www.de-appel.nl/exhibitions/e/161/>)



Jan Mlčoch, *Noclehárna / Free Dormitory*, De Appel, Amsterdam, 1980
(foto / photo De Appel, <http://www.deappel.nl/exhibitions/e/316/>)

příslib. Od Ministerstva vnitra jsem však dostal odpověď, že se moje cesta neslučuje se zahraničními zájmy Československé republiky. Bohužel jsem tak neuskutečnil to, co jsem měl naplánované – přijet do Amsterdamu jako anonymní člověk z ulice a pár dní v bezplatné noclehárně v prostorách galerie přespát.

Jaké byly na noclehárnu ohlasy?

Ta noclehárna skutečně výborně fungovala. Termín se shodou okolností zrovna trefil do termínu pořádání tzv. festivalu bláznů, což je vlastně karnevalové veselí, kdy vzbouřený dav přebírá město. Myslím, že jsem jeden z mála umělců v Čechách, společně s Karlem Gottem, kteří se mohou z té doby pochlubit děkovnými dopisy ze zahraničí.

A sociální rovina této akce? Je to přece něco úplně jiného, než jste dělal na začátku...

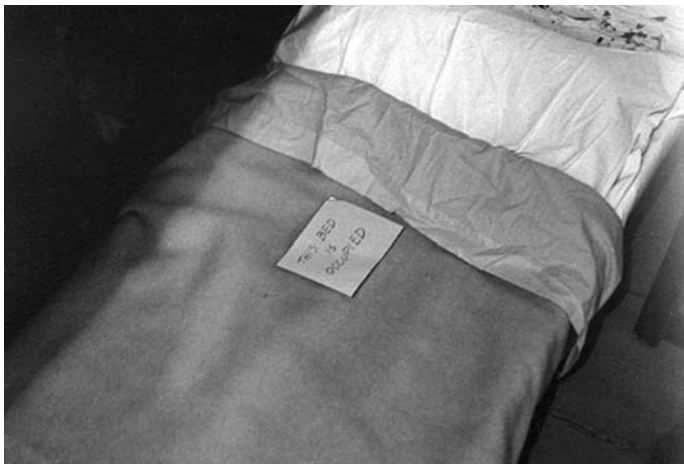
Je to samozřejmě něco jiného. Na začátku jsem se zabýval výhradně sám sebou. Od druhé poloviny sedmdesátých let, především díky Chartě 77, se v Čechách naprosto změnila atmosféra. Nevím, jestli je to takhle vnímáno obecně, ale pro mě to velká změna byla. Od života v bunkru se to začalo najednou otvírat, i když drasticky, tak přece jen začala fungovat lépe reakce na politiku a okolní svět. Dříve to bylo hodně hurónství na zakázaných koncertech, osobní vzdor. Od roku sedmdesát sedm jsem zaznamenal posun k určité organizovanosti a uvědomění si souvislostí, širších společenství. Něco, co v osmdesátých letech špelo k paralelní společnosti, která už nebyla v podzemí, ale nárokovala si právo na slunci. A mě přestaly zajímat ty jájovské věci z počátku sedmdesátých let a naopak jsem se zajímal o Armádu spásy nebo misijní činnost. Četl jsem dopisy barokních misionářů z Jižní Ameriky atd. To mě tehdy zajímalo. Prostě od toho osobního přístupu ke společenskému.

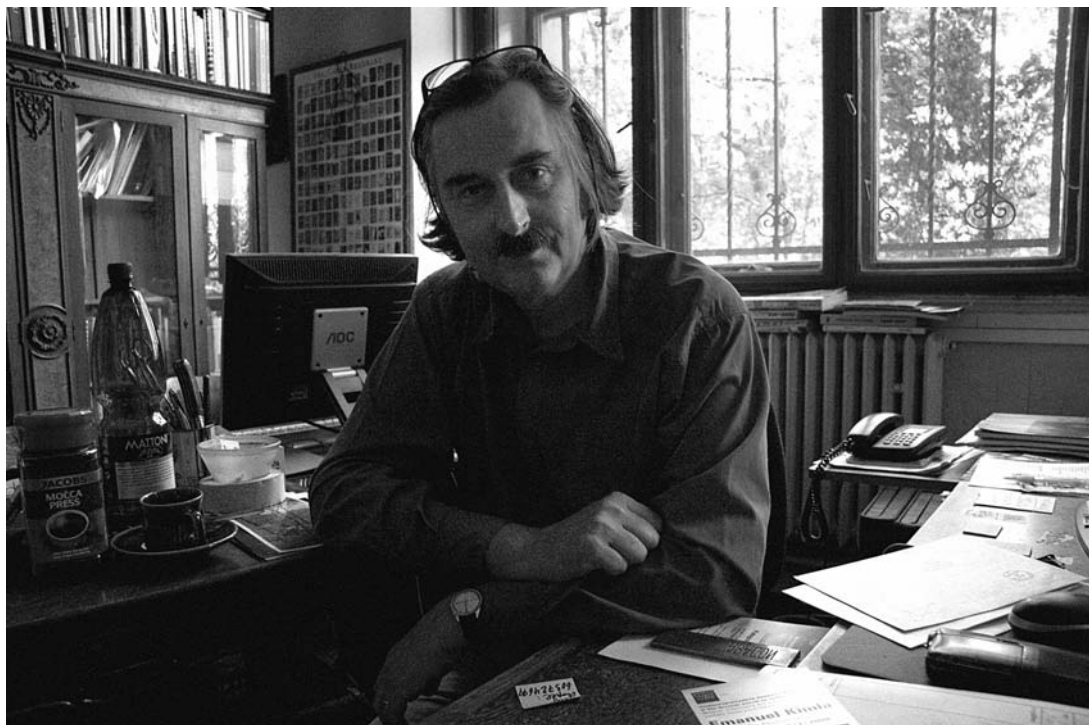
Vy jste byl u nás vlastně prvním, kdo přemýšlel o umění jako o sociálním projektu.

Ne, nebyl jsem první. Určitě v této rovině uvažoval již v šedesátých letech Milan Knížák, když tvořil projekt Města v poušti. To byl utopický projekt nového města a společnosti. To byla science fiction šedesátých let. Ale můžete couvat až do padesátých let k Boudníkovi, a hlavně k architektům...



Jan Mlčoch,
Noclehárna
/ Free Dormitory,
De Appel,
Amsterdam,
1980
(foto / photo
De Appel,
<http://www.deappel.nl/exhibitions/e/316/>)





Jan Mlčoch, 2007 (foto / photo Jiří Thýn)

Město v poušti nám připadá pořád spíše jako osobní než sociální projekt. Mysleli jsme více projekty, kde se ego umělce naprosto potlačuje...

Určitě byly i takovéhle křehčí věci. Například Petr Štembera dělal pěknou věc. Do opuštěného dřevěného domku na Klárově umístil lůžko pro kohokoli, kdo ho bude potřebovat využít, ať už bezdomovci nebo milenci. Vyčistil v ruinách kout a dal tam lehátko...

U té vaší noclehárny nám také připadá zajímavé, že jste ji udělal v galerii. Ve spojení s galerijní institucí jste zcela změnil funkci jejího výstavního prostoru. Nechtěl jste ještě někdy realizovat něco podobného, kde by se projevil tento společensky angažovaný přístup?

Mě vlastně to ryzí, čisté umění moc nezajímá, dodnes si víc než uměleckého gesta vážím toho, když někdo udělá školu nebo zařídí domov důchodců. To považuji za závažnější než kdejaké umění. Já jsem se dvacet let poté (po výstavě v galerii De Appel, pozn. red.), v devadesátých letech, dostal do Paříže, kde jsme dělali výstavu. Po vernisáži nás pozvali na recepci do nově zrekonstruovaného Českého domu, kam nikdo nepřišel. Tehdy jsem jim říkal, ať se z tohoto domu, který neměl žádný program, byl to naprosto mrtvý dům, udělá přes léto noclehárna pro studenty, stejným způsobem jako moje noclehárna v Holandsku. To se zcela nabízelo... Na to člověk nemusí být umělec, aby ho to napadlo... Přiznejme si, že i umění může být odpad. I umění může být něco, co znečišťuje prostředí. Může ho být klidně trochu míň. Co opravdu nesnáším z uměleckých gest, to je například dnes tak oblíbený humor ve veřejném prostoru, tím myslím ty plastiky obřích rozměrů, které rozvíjejí nějaký vtíp. Toto umění bych překul zpátky do zbraní! Nebyla by to žádná ztráta na kulturní mapě Prahy... Já si skutečně víc než celé kulturní scény po roce 1989 vážím takových aktivit, jako je nadace Člověk v tísni, Adria, Naděje nebo Česká katolická charita. To je pro mě daleko závažnější než celá kulturní fronta.

Kdybyste měl porovnat sedmdesátá a osmdesátá léta se současností, v čem vidíte největší rozdíl?

Myslím, že se v současné době sedmdesátá léta zbytečně shazují a současně adorují. Přesunout tu dobu jen do umakartových

kulis, to je chyba. Zapomíná se, že to byl svým způsobem pokus o sociální bydlení. Pro mnohé lidi to bylo určitým východiskem, jak aspoň nějak bydlet. Nahlízet na panelovou výstavbu jenom z pohledu, že je to něco, co se tehdy na Západě již nestavělo, to je velké nepochopení časové a místní. Když chcete porovnání sedmdesátých let a současnosti, tak musím říci, že sociální problematika je dnes na vedlejší koleji. Dnešní adorování mafiánského fotbalu, idiotských olympijských her, obudně drahých dálnic a naprostý nezájem o sociální programy, programy pro menšiny, seniory, pro mladé lidi, nemocné a invalidy mi vadí. Jen pro zajímavost, odhaduje se podle oficiálních statistik, že tvrdými drogami je v Čechách postiženo 31 až 32 000 lidí, to máte dvě města o velikosti Rakovníku. Nad tím se nikdo nepozastavuje, ale uvažujeme nad tím, zda Kačenka Neumannová bude mít hezké závody v Liberci. Ta krátkozrakost a slepota vůči sociálním projektům ze strany státu a zastupitelů je naprosto neomluvitelná. Jediný příklad z historie. K desetiletí samostatného Československa byly 28. října 1928 otevřeny Masarykovy domovy pro seniory, dnešní Thomayerova nemocnice v Krči, ale i řada škol, lázní, nemocnic atd. Srovnajte to s dneškem... Senioři své Masarykovy domovy dodnes nemají zpět. Praha chce olympiádu a není schopna skoro dvacet let vyřešit problematiku sociálního bydlení, taxikářů, bezdomovců, ale dokonce ani veřejných záchodů nebo čistoty města. Zdá se, že zelenou mají jen gigantické projekty za miliardy... Ty prý umíme. Na druhou stranu si řeknete, že každý umělec může dnes dělat co chce, každý může žádat o granty, cestovat kam chce, kdy chce. Ale kvalitní umění se nerodí z toho, jestli někdo něco může nebo ne, to je velké nedorozumění. Kupodivu velice autentická a silná díla vznikla za německé okupace a v padesátých letech. Doba ekonomické konjunktury není zárukou kvalitního umění.

Děkujeme.

Thomas Hirschhorn (*1957 v Bernu) je umělec žijící a pracující v Paříži. Mezi jeho nejvýznamnější projekty z posledních let patří *Bataille Monument* (documenta 11, Kassel), *Musée Précaire Albinet* (Laboratoires d'Aubervilliers, 2004) a *Utopia, utopia* (Institute of Contemporary Art, Boston, 2005).

Text *Musée Précaire Albinet* je umělcovým prohlášením ke stejnojmennému projektu realizovanému v r. 2004 ve spolupráci s Laboratoires d'Aubervilliers, veřejnou kulturní organizací z pařížského předměstí, kde Hirschhorn žije a pracuje. Pro tento projekt obecního muzea Hirschhorn vyžádal z Centre Georges Pompidou reprezentativní díla osmi umělců, o nichž se domníval, že svou prací chtěli změnit svět – Marcela Duchampa, Pieta Mondriana, Kazimíra Maleviče, Andyho Warhola, Salvadora Dalího, Le Corbusiera, Josepha Beuyse a Fernanda Légera. Na chod výstavního prostoru, kde byla tato díla vystavena, dohlíželi mladí lidé z řad obyvatel městečka, kteří předtím prošli dvouměsíčním odborným školením v Centre Georges Pompidou.

Poprvé vyšlo v katalogu *Musée Précaire Albinet*, Thomas Hirschhorn a Yvane Chapius (eds.), Paris: Xavier Barral, 2005.

Z francouzštiny přeložil David Kulhánek.

Umělcovo prohlášení k výstavě *24h Foucault*, Palais de Tokyo, Paříž, 2004. Poprvé vyšlo v publikaci *24h Foucault Journal*, Paris: Palais de Tokyo, 2.-3. října 2004.

Z anglického překladu od Claire Bishop (Claire Bishop [ed.], *Participation*, London: Whitechapel and MIT Press, 2006, str. 154–157) přeložil David Kulhánek

Otiskujeme s laskavým svolením autora.

Printed with the kind permission of the author.

Thomas Hirschhorn

Musée Précaire Albinet.

O práci umělce ve veřejném prostoru
a o roli umělce ve veřejném životě

Jsem umělec. Nejsm sociální pracovník. *Musée Précaire Albinet* je umělecké dílo, nikoli sociokulturní projekt. *Musée Précaire Albinet* je výpovědí. Tato výpověď tvrdí, že umění může nabývat opravdové důležitosti a politického významu právě jen jako umění. Je to také výpověď o tom, že umění má nějakou moc právě jen jako umění. Pouze umění nevyklučuje Druhého. Pouze umění má univerzální kapacitu zprostředkovat dialog mezi jedním a Druhým. Mezi divákem a dílem, mezi dílem a divákem. Z těchto důvodů trvám na tom, že *Musée Précaire Albinet* je umělecký projekt. Jakákoli jiná interpretace *Musée Précaire Albinet* by byla zavádějící a zjednodušující. Nelze redukovat umění na sociopolitické pole a není možné omezovat jeho poslání jen na kulturní aktivitu. Umění není kontrolovatelné. Ani *Musée Précaire Albinet* nelze mít pod kontrolou; kdykoli, v kterýkoli okamžik se může kontrole vysmeknout. Když jsem svůj projekt vysvětloval obyvatelům Landy, říkal jsem jim, že *Musée Précaire Albinet* je splněním poslání. Je to neuskutečnitelné poslání, které je založené na souladu, srozumění mezi mnou, umělcem, a městem Albinet, tedy obcí, veřejným prostorem. Chci-li jako umělec realizovat nějakou práci ve veřejném prostoru, musím s ním být v souladu. V galerii, museu, v soukromé sbírce nebo v rámci účasti na nějaké výstavě, nemusím nutně být v souladu. Ale při práci ve veřejném prostoru je takový soulad nezbytný – právě to dělá tento druh práce tak obtížným. Být v souladu znamená být v souladu s neuskutečnitelným posláním. Stále, v každém okamžiku musím zůstat v souladu, protože jen tak, v souladu se svým posláním ve veřejném prostoru, můžu skutečně kooperovat. Musím kooperovat s realitou, abych ji mohl měnit. Není možné realitu měnit, nejsme-li v souladu s ní. Jako umělec, který chce realizovat projekt ve veřejném prostoru, musím nutně být v souladu s realitou. Být v souladu ovšem neznamená schvalovat. Být

v souladu je odvaha k učinění výpovědi, bez sebevysvětlování, sebeobhajování, bez diskusí, argumentů a sdělování. *Musée Précaire Albinet* není předmětem diskuse ani záležitostí nějaké oprávněnosti. *Musée Précaire Albinet* je výpovědí v souladu s prostředím, s celou čtvrtí, jejími obyvateli, a s jeho situací, programem, návštěvníky, aktivitami. *Musée Précaire Albinet* není založené na respektu, ale na lásce. Protože o něčem vypovídat neznamená určitou věc respektovat, ale milovat ji. *Musée Précaire Albinet* chce být průlomem. *Musée Précaire Albinet* chce být konkrétním prohlášením o roli umělce ve veřejném životě. Tento projekt chce být utopickou realizací konkrétní umělecké praxe. *Musée Précaire Albinet* v sobě nese násilí transgrese. Nejsem historik, ani vědec, ani badatel. Jsem Válečník. Já sám musím v každém okamžiku bojovat proti ideologii možného, proti ideologii toho, co je povolené. Musím bojovat proti logice kulturního. Musím bojovat proti ideologii čistého svědomí a proti teoretické ideologii politicky korektního. Sám si musím neustále dodávat odvahy, abych zvolil správné rozhodnutí, abych zůstal svobodný a udržel výpověď *Musée Précaire Albinet*. *Musée Précaire Albinet* je projekt, který nechce nic vylepšovat, zmírňovat a přinášet klid. Tímto projektem se odvažuji dotknout něčeho, čeho se dotknout ani nelze – Druhého. Chci navázat dialog s Druhým, aniž bych ho neutralizoval. *Musée Précaire Albinet* nepracuje pro spravedlnost ani pro demokracii. *Musée Précaire Albinet* nechce předvádět, co je „možné“. Svoboda umělce a autonomie umění nejsou poplatné žádné příčině. Jestliže je někde předepsáno, proč má umělec pracovat, pak tato jeho práce není uměním. *Musée Précaire Albinet* je projekt v reálném přetížení, v reálné nadsázce. Jedině skrze krajnosti a alogismus může být tento projekt výpovědí, každý den znovu, ještě náročnější pro příjemce i pro toho, kdo ji vyslovuje. V každém okamžiku musí tento projekt vypovídat o svém *raison d'être*. Musí stále bránit svou autonomii uměleckého díla. Permanentně musí být *Musée Précaire Albinet* znovu konstruováno, obnovováno v mé hlavě i v hlavách uživatelů, místních obyvatel. *Musée Précaire Albinet* je komplexní projekt, plný protikladů, obtížnosti, ale také krásy. Tyto krátké chvíle konfrontace, výjimečné a nespektakulární, může umění navozovat všude, pro každého a kdykoli. Nikdy bych nemohl říct, že *Musée Précaire Albinet* je úspěch, ale nikdy bych také nemohl říct, že je to prohra.

15. května 2004

Thomas Hirschhorn (*1957 v Bernu) je umělec žijící a pracující v Paříži. Mezi jeho nejvýznamnější projekty z posledních let patří *Bataille Monument* (documenta 11, Kassel), *Musée Précaire Albinet* (Laboratoires d'Aubervilliers, 2004) a *Utopia, utopia* (Institute of Contemporary Art, Boston, 2005).

Text *Musée Précaire Albinet* je umělcovým prohlášením ke stejnojmennému projektu realizovanému v r. 2004 ve spolupráci s Laboratoires d'Aubervilliers, veřejnou kulturní organizací z pařížského předměstí, kde Hirschhorn žije a pracuje. Pro tento projekt obecního muzea Hirschhorn vyžádal z Centre Georges Pompidou reprezentativní díla osmi umělců, o nichž se domníval, že svou prací chtěli změnit svět – Marcela Duchampa, Pieta Mondriana, Kazimíra Maleviče, Andyho Warhola, Salvadora Dalího, Le Corbusiera, Josepha Beuyse a Fernanda Légera. Na chod výstavního prostoru, kde byla tato díla vystavena, dohlíželi mladí lidé z řad obyvatel městečka, kteří předtím prošli dvouměsíčním odborným školením v Centre Georges Pompidou.

Poprvé vyšlo v katalogu *Musée Précaire Albinet*, Thomas Hirschhorn a Yvane Chapius (eds.), Paris: Xavier Barral, 2005.

Z francouzštiny přeložil David Kulhánek.

Umělcovo prohlášení k výstavě *24h Foucault*, Palais de Tokyo, Paříž, 2004. Poprvé vyšlo v publikaci *24h Foucault Journal*, Paris: Palais de Tokyo, 2.-3. října 2004.

Z anglického překladu od Claire Bishop (Claire Bishop [ed.], *Participation*, London: Whitechapel and MIT Press, 2006, str. 154–157) přeložil David Kulhánek

Otiskujeme s laskavým svolením autora.

Printed with the kind permission of the author.

24h Foucault je předzvěstí projektu *Foucault Art Work*. *Foucault Art Work* jsem koncipoval na základě schůzek s Danielem Defertem a Philippem Artièresem, na pozvání Nicolase Bourriauda do Palais de Tokyo v říjnu 2003. *Foucault Art Work* je jedním z projektů, které mám v zásobě pro budoucí realizaci. Záleží na tom, kdy najdu čas, energii, místo, partnery a peníze, abych mohl *Foucault Art Work* realizovat. To je můj cíl, který nechci ztratit ze zřetele. A je to také důvod, proč je *24h Foucault* ve své podstatě zhuštěnou a zrychlenou verzí *Foucault Art Work*. Projektem *24h Foucault* chci dokázat, že umělec musí nutně pracovat s precizností a nadsázkou. Tento projekt musí být precizní a přehnaný! *Foucault Art Work* se tím pro mě nemění, pouze zrychluje. *24h Foucault* se skládá z: 1) auditoria, 2) knihovny / dokumentačního centra, 3) zvukové knihovny, 4) videotéky, 5) výstavy, 6) archivu publikací od nakladatelství Merve Verlag, 7) *Toolbox* baru, 8) obchodu se suvenýry, 9) novin a 10) Foucaultova studia. *24h Foucault* je autonomní práce vytvořená kolektivně. *24h Foucault* je umělecké dílo!

24h Foucault, pre-projekt

Chtěl bych se pokusit vyjádřit svá přání ohledně *Foucault Art Work*. Je to název konkrétní práce a zároveň se tak jmenuje výstavní program o Michelu Foucaultovi. Je to spíše program, protože nechci dělat výstavu o Michelu Foucaultovi. Pro mě to znamená, že chci ukázat, stvrdit, dát tvar faktu, že Michel Foucault byl umělec. Že jeho život a práce byly umělecké dílo. Je to také snaha dát tvar přesvědčení, které sdílím s Marcusem Steinwegem, totiž že filosofie je umění! Čistá filosofie, pravdivá, krutá, bez slitování, filosofie, která tvrdí, jedná a tvoří. Filosofie Spinozy, Nietzscheho, Deleuze, Foucaulta. Neznám Foucaultovu filosofii, ale vidím jeho dílo jako umění. To mi dovoluje se jí přiblížit, nikoli pochopit ji, ale vstřebat ji, vidět ji, být s ní v aktivním vztahu. Nemusím být historik, znalec, specialista, abych se mohl konfrontovat s uměleckými díly. Mohu

vstřebávat jejich energii, jejich naléhavost, nutnost, hustotu. Filosofie Michela Foucaulta je nabitá. Je to baterie. Mohu vstřebávat tuto nabítku baterií. A chci tomu dát formu. V projektu *Foucault Art Work* je více než vize, je to jedinečný závazek. Je v něm závazek vytvořit umělecké dílo. Je v něm přesvědčení, že umělecké dílo je filosofií a že filosofie je umělecké dílo. Musíme se osvobodit od výstav. Nenávidím a zásadně nepoužívám slovo *show* v angličtině. Nenávidím a zásadně nepoužívám slovo *piece*. Nikdy nepoužívám a nesnáším slovo *installation*. Avšak chci udělat dílo, vytvořit umělecké dílo! Chci se stát tím, čím jsem. Chci se stát umělcem! Chci si přivlastnit to, co jsem. To je moje práce jakožto umělce.

Foucault Art Work není dokumentace. Dokumentace, dokumentární filmy byly pohlceny fikcí a realitou všech druhů. Protože dokumentace chce umístit samu sebe do středu. Já chci předběhnout dokument, dokumentárnost. Chci vytvořit zkušenost. Zkušenost je něco, z čeho vystupuji změněný. Zkušenost mě proměňuje. Chci, aby byla veřejnost proměněna zažitou zkušeností *Foucault Art Work*. Chci, aby si diváci přivlastnili uměleckou práci Michela Foucaulta. Chci, aby byli aktivní, aby se účastnili. Evidentně nejdůležitější formou účasti je aktivita, účast v reflexi, dotazování, používání kapacit mozku. Chci, aby publikum *Foucault Art Work* vstřebalo tuto energii, sílu, tuto nevyhnutelnost Foucaultova díla. Chci, aby bylo publikum konfrontováno s tím, co je ve Foucaultově díle důležité; chci, aby publikum vstřebávalo rozsah a moc Foucaultovy filosofie. Nechci, aby publikum tuto moc pochopilo, ale aby ji vstřebalo. Moc umění, moc filosofie!

Konkrétně:

Program *Foucault Art Work* bude probíhat od 14. října do 5. prosince (sedm týdnů) v Palais de Tokyo. Chci vytvořit něco na způsob *Bataille Monument*, ale uvnitř, v instituci. Čemu jsem se naučil ze zkušenosti *Bataille Monument*?! Ta zkušenost něco vyprodukovala: setkání, konfrontace, produkce, myšlení, více práce, ztráty, diskuse, přátelství. Pochopil jsem, že aby toto vzniklo, umělec musí být stále přítomen a nesmí být sám. Taková *událost (event)* musí být velmi dobře připravená. Musíte na takovém projektu namáhavě pracovat s přispěvateli, účastníky, spoluorganizátory. *Foucault Art Work* bude událost, která musí být realizována ještě alespoň jednou někde jinde (USA, Japonsko, někde jinde). Chci, aby Palais de Tokyo bylo pouze místem první *události*. Musí následovat další. Musí být nalezen další

partner. Foucault Art Work musí být událost v prostoru od 700 do 1 000 m². Prostor, který nabízí Palais de Tokyo, je příliš malý. Potřebuji více místa! Je třeba minimálně 700 m². V projektu *Foucault Art Work* chci úzce spolupracovat se svým přítelem – filosofem Marcusem Steinwegem z Berlína. Bude se mnou na místě po celou dobu té události. Přípravuje, navrhuje a doprovází tuto práci. Je součástí této práce. Bude afirmovat. Bude apropriovat. Bude jednat s láskou, jako já, bez respektu. Každý den tu bude *intervence filosofa, přítele, kritika, který bude interpretovat Foucaultovo dílo. Bude tu výstava Michela Foucaulta*. Chci, aby publikum pochopilo: výstava je pouze jednou z částí *Foucault Art Work*. Výstava s fotografiemi, osobními knihami, původními dokumenty, novinovými výstřížky (mezinárodními). Peter Gente z Merve Verlag udělal krásnou výstavu v ZKM Karlsruhe. *Bude tu knihovna, audio i mediální knihovna*, se všemi knihami (ve všech jazycích), všechna videa a všechny audio materiály o Foucaultovi! Chci, aby tu byly kopírovací přístroje, video a audio materiál, na místě, jednoduše a efektivně, aby si návštěvníci mohli odnést domů fotokopie, video a audio nahrávky, knihy, úryvky z knih a další dokumenty podle přání. Chci, aby *Foucault Art Work* nebylo pouze místem produkce, ale také diseminace. Je důležité šířit a *nechat šířit Foucaultovo dílo* nebo jeho části. *Bude tu obchod Michela Foucaulta*. Obchod není místem prodeje, obchod je vlastně další výstava. Je to výstava suvenýrů k prohlížení, nikoli ke koupi. Ve stylu vitrín velkých fotbalových klubů, kde jsou vystavené trofeje, fotografie bývalých hráčů, dresů, stadiónů a návštěv celebrit. Tyto suvenýry jsou důležité, ale nikoli zásadní. Rozhodující je to, co je uděláno dnes. Dnes a zítra. *Bude tu Foucault-Map*, kterou vytvořím spolu s Marcusem Steinwegem. Tak jako jsem už udělal *Nietzsche-Map* a *Hannah Arendt-Map*. Je to velké schéma Foucaultovy filosofické pozice v galaxii filosofie. K vaší dispozici budou také dokumenty a další položky *Foucault Archives*. To vše může být integrováno do projektu *Foucault Art Work*. Každopádně archivy musejí být vystaveny i v další (druhé) prezentaci projektu. Konečně také chci, aby byla k dispozici jednoduchá a účelná posluchárna pro přednášky, koncerty, proslovy. *Chci, aby publikum bylo uvnitř mozku, který je v akci*. Nebude žádná narace, diskuse, ilustrace. Bude afirmace. Budou ideje. Bude konfrontace. Když říkám: nebude žádná diskuse, myslím tím: není to debatování a diskutování o filosofii a o umění. Je třeba konfrontovat se se sebou samým. Je třeba upevnit rezistenci. Chci, aby byly nalezeny všechny možné formy a příspěvky, politicky, filosoficky, umělecky. Protože

jde o to samé. Žádný element není vybrán z jiných než politických důvodů. Chci, aby *Foucault Art Work* byla propozice, která mě pohltila, která nechá explodovat mé kapacity zodpovědnosti. Je nezbytné se pokusit být zodpovědný za něco, za co mohu být zodpovědný. Musí tu také být *Foucault-Studio*. Místo pro práci na počítači, pracovní prostor. Prostor, kde můžete tvořit sochu nebo výzkum, mít neobvyklé zážitky. Učit se jiný jazyk, například. Opakuji: *Foucault-Studio*, *Foucault-Shop*, *posluchárna*, *biblio-*, *audio-* a *mediatéka*, *Foucaultova výstava*, *příspěvatelé* (každý další den), *Foucaultova mapa*, *Foucaultovy archivy*. Těchto osm článků bude sestaveno vedle sebe tak jako v lidském mozku. Navzájem se vyrušují, doplňují, soutěží mezi sebou. Ale nikdy si neprotiřečí – demonstrují složitost a nekonečnost myšlenky. Bude tu spousta židlí a křesel na sezení a přemýšlení, čtení, vzájemnou výměnu dojmů. Bude tu spousta světla. *Foucault Art Work* bude hodně osvětlené. Bude tu spousta počítačů, kopírek, audio-video-dvd rekordérů, televizí, ale všechny tyto objekty budou integrovány, zpracovány; nástroje, údy, ale žádné estetické efekty, které by měly publikum uvádět do rozpaků nebo mu ukazovat nové technologie. Technologie slouží umění, slouží filosofii. Budou nástrojem, ale ne nezbytností. Abychom je zabili, nepotřebujeme zbraň. Abychom postavili dům nepotřebujeme kladivo. Vždy je třeba nejdříve pracovat mozkiem.

Foucault Art Work nebude výstavou Thomase Hirschora. Budu přispívat k tomuto projektu, spolu s dalšími, a doufám, že jich bude mnoho. Marcus Steinweg, Manuel Joseph, Christophe Fiat, Peter Gente, nemluvě o všech, s kterými jsem již o projektu mluvil. Tento projekt bude vytvořen společně, ve spolupráci v rámci množství, množství singularit, aktivní, zaměřený na afirmaci, na Druhého. Zaměřený na Druhého přátelsky, ale nekompromisně. Ani vizuálně, ani obsahově, ani prostorově, ani významově.

Foucault Art Work je ambiciózní projekt. Je to ve stejné míře prohlášení jako umělecké dílo.



Thomas Hirschhorn, *24h Foucault*, Palais de Tokyo, Paříž / Paris, 2004 (foto / photo Romain Lopez)

Kateřina Šedá (*1977 v Brně) je umělkyně žijící a pracující v Brně a Praze. V roce 2007 se zúčastnila výstavy documenta 12 projektem *Každě pes jiná ves*, do kterého zahrnula obyvatele sídliště Brno – Líšeň. Po skončení projektu umělkyně vyzvala všech tisíc zúčastněných rodin, aby sepsaly své reakce na projekt.



Kateřina Šedá, 2006 (foto / photo Jiří Výchnal)

Nová Líšeň

„Su z Líšně,“ odpovím každému, kdo se mě zeptá, odkud pocházím. Nikdy už ale nedodám, že Líšeň je okrajová městská část velkoměsta Brna a tázajícího nechám při tom, že se jedná o zapadlou vesnici. A naopak: když se zeptáte někoho z našeho sídliště Nová Líšeň, odkud je, většinou se ke svému bydlišti nepřizná a raději řekne: „Su z Brna.“ Jakoby sídliště vůbec neexistovalo, jakoby bylo zakleté. Nikdy tady nepotkáte žádného turistu, co by tu taky hledal.

Prosíme, vystupte!

Zatímco v původní části Líšně ještě pořád fungují vesnická pravidla (známe se navzájem, máme národopisný soubor, slavíme hody atd.), Nová Líšeň nese všechny znaky pojmu „zastávka“ – většina obyvatel se tu „zastaví“ jen na noc a zbytek dne tráví ve městě Brně.

Z dětství mi utkvěla zvláštní příhoda se spolužačkou, kterou jsem jednou po vyučování doprovázela domů. Stoupaly jsme do kopce po ulici Klajdovská, a sotva nízké domy vystřídala první řada paneláků, nikdo z kolemjdoucích už na můj pozdrav neodpověděl. *Jako bych zčistajasna zmizela, jako bych v sídlišti zprůhledněla a nebyla vidět.* Kamarádka se na mě nechápavě otočila a povídá: „Tady už zdravit nikoho nemusíš! Jenom lidi, které znáš!“ Příliš jsem tomu nerozuměla, přesto jsem místní pravidlo na zpáteční cestě vyzkoušela: dělala jsem, že kolemjdoucí nevidím. Od rodičů jsem se později dozvěděla, že v sídlišti se lidi nezdraví, protože se neznají. Každý se přistěhoval odjinud a obyvatelé sídliště nemají nic společného. Znělo to logicky a já se tím tehdy přestala zabývat.

Každěj pes jiná ves

Loni na jaře jsem si všimla, že se sídliště výrazně změnilo. Šedý celek se doslova rozpadl pod novými pestrobarevnými omítkami a Nová Líšeň se rozzářila jako strhující atrakce. Způsobila to „Regenerace panelových domů“, na které spolupracovalo několik architektů. Žádný z nich ale nebral ohled na celek a ke každému domu přistoupil

jednotlivě, proto vypadá sídliště jako vzorník nejrůznějších domů. Na základě toho jsem si uvědomila, že přesně tohle je věc, která obyvatele spojuje, a která byla až dosud neviditelná: KAŽDÝ JE ODJINUD! Když jsem pak přišla do jiného sídliště na opačné straně města, uviděla jsem stejný obraz. Uviděla jsem HLAVNÍ VZOR SÍDLIŠTĚ.

Hlavní vzor

Ale barevné odlišení domů nepřineslo žádnou změnu v chování lidí: každý nadále vidí a zdraví jen ty, které zná. Rozhodla jsem se tedy, že musím přijít na způsob, jak HLAVNÍ VZOR ukázat tak, aby obyvatele sídliště spojil; chtěla jsem tím regenerovat nejen toto místo, ale i vztahy v něm.

Na začátku mé úvahy stálo následující zjištění: *společná věc se zviditelní ve chvíli, kdy se o ni mezi sebou rozdělíme*. Pokud chci, aby se lidé na základě hlavního vzoru („každý je odjinud“) spojili, musím ho mezi ně spravedlivě rozdělit.

Jak ho ukázat?

Rozhodla jsem se vytvořit obraz sídliště. Od jednotlivých architektů jsem získala návrhy hlavních typů domů a kladla je vedle sebe tak, abych se co nejvíce přiblížila dojmu, že každý z nich pochází odjinud. Došlo mi, že jediná cesta, jak takovou věc spravedlivě rozdělit, je její zmnožení. A protože jsem od začátku přistupovala k HLAVNÍMU VZORU jako ke skutečnému obrazu, rozhodla jsem se zmnožit ho na plátno. Tento návrh jsem nechala vytisknout na textil. Když jsem zmnožený obraz držela poprvé v ruce, uvědomila jsem si, že pokud chci, aby lidé pochopili, že se jedná o VZOR, musí ho navzájem uvidět. A jak mohou tento vzor navzájem uvidět? Když ho budou mít na sobě! Z plátna jsem nechala ušít tisíc košil – myslím, že právě tato část oděvu nejlépe ztělesňuje jakéhosi „neviditelného člověka“, který by mohl obyvatele vzájemně spojit.

Zmiz!

Konečně jsem měla v ruce vzorek HLAVNÍHO VZORU, ale to ještě nezaručovalo, že se obyvatelé sídliště jeho prostřednictvím navzájem uvidí. Vycházela jsem z předpokladu, že o společnou věc se lidé musejí podělit sami, jinak je nespojí. Tehdy jsem pochopila, že HLAVNÍ VZOR umožní obyvatelům sídliště vzájemnost pod jednou podmínkou – NESMÍM STÁT MEZI NIMI! Bylo to poprvé, kdy jsem ve svém projektu neměla být viditelným středem veškerého dění. Jenže

tentokrát na mé neviditelnosti záviselo vyvrcholení celého projektu. Věděla jsem: MUSÍM ZMIZET!

Rozdělte se!

V zájmu utajení akce jsem seznam obyvatel sídliště nesměla získat oficiální cestou, na úřadě. Několik dnů jsem chodila po sídlišti a opisovala jména z domovních zvonků. Pak jsem ze seznamu vybrala tisíc rodin a vytvořila z nich dvojice. Dávala jsem si záležet na tom, aby uprostřed vybrané dvojice ležela na mapě Líšeňská rokle – místo, které zaručovalo, že rodiny jsou od sebe dostatečně vzdálené a neznají se. Do všech takto párovaných rodin jsem 30. května 2007 odeslala poštou totožné balíčky s košilí, ušitou z látky s HLAVNÍM VZOREM, a jako odesílatele jsem vždy uvedla protilehlou rodinu. Díky tomu se každý pár rodin symbolicky dělil o společnou věc. Právě tento jednoduchý postup sliboval případný kontakt obou stran.

Moje osoba a jméno se z celé akce vytratily, nikde v sídlišti nefigurovaly a měly zůstat v tajnosti až do chvíle, kdy všem těmto rodinám přijde (za měsíc po košili) pozvánka na vernisáž do Moravské galerie v Brně – její součástí bude i ukázka vzoru, který před měsícem obdrželi na košili. Měsíc je vhodná doba, aby se moje „pomůcka“ v místě usídlila, lidé se díky ní zkontaktovali a začali o ní mluvit: někdo si košili oblékne a jiný ho na základě toho osloví. Měsíc je dostatečně dlouhá doba k tomu, aby si o tom stihli říci téměř všichni a mohl tak vzniknout mýtus, který v tomto místě, kde žije téměř 20 000 obyvatel, chybí; zároveň není tak dlouhá, aby opadla zvědavost přijít na vernisáž.

Galerie se tak stává součástí projektu; tentokrát však nebude podstatné, co se vystavuje, ale kdo s kým se v galerii potká.

Všech tisíc pozvaných rodin tak může prostřednictvím HLAVNÍHO VZORU spatřit nejdůležitější obraz celého projektu: SEBE NAVZÁJEM.

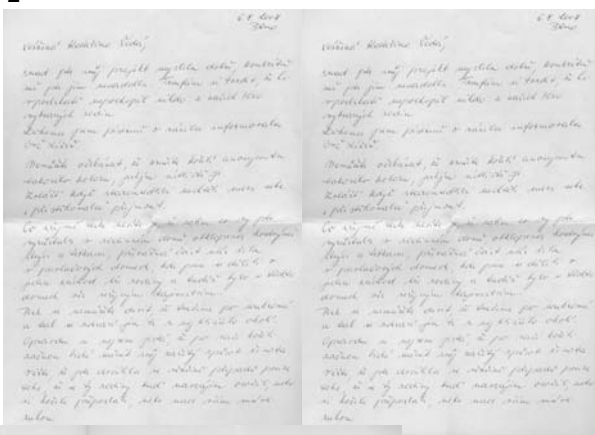
In this way, the gallery became a part of the project. This time, however, it won't be what's on display that's important, but, who they meet at the gallery. All of the 1,000 people invited will thus be able, through the main paradigm, to see the most important picture of the entire project: ONE ANOTHER.

Kateřina Ťeda, *KaŤdeŤ pes jina ves / For Every Dog a Different Master*, 2007, dopisy uastnk / letters from the participants (foto / photo Kateřina Ťeda)

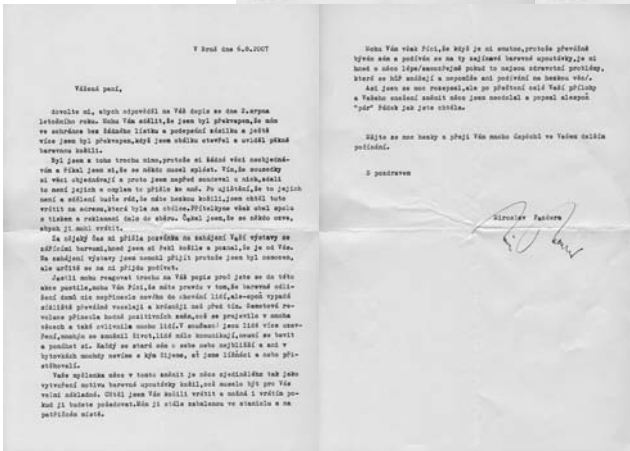
1



2



3



Každěj pes jiná ves

Dopisy účastníků

1 pohlednice

Vážená paní!

Vůbec Vás neznám, tak proč bych měl pomáhat, to je jedna věc a druhá jak jste došla na moje jméno a adresu to je pro mě záhada, ale také nevím o co Vám jde.

2 dopis

6. 8. 2007

Brno

Vážená Kateřino Šedá,

Snad jste svůj projekt myslela dobře, konkrétně mě jste s tím nenadchla. Troufám si tvrdit, že ho v podstatě nepochopil nikdo z vašich 1000 vybraných rodin.

Dokonce jsem písemně v zásilce informovala ÚMČ Líšeň.

Nemůžete očekávat, že zrušíte košili anonymitu takového kolosu, jakým sídliště je.

Zvlášť, když starousedlíci nechtěli mezi sebe „přistěhovalce“ přijmout.

Což zřejmě také nevíte je, že zatímco vy jste vyrůstala v rodinném domě mezi hodnými strýci a tetkami, převážná část z nás žila v pavlačových domech, kde jsem se dělila o jeden záchod tří rodiny a tudíž bylo v těchto domech vše veřejným tajemstvím.

Pak se nemůžete divit, že toužíme po soukromí a tak se zdraví jen ti z nejbližšího okolí.

Opravdu si nejsem jistá, že po vaši košili začnou lidé měnit svůj zažitý způsob života. Věřte, že jste docílila ve většině případů pouze toho, že se ty rodiny buď navzájem osočili nebo si košili přeposlali, nebo nad vším mávli rukou. Profit z vašeho projektu měla pouze pošta.

Snad kdybychom se váš záměr dozvěděli už z košile, možná jste mohla něčeho docílit.

Takhle jste mladé rodiny s dětmi dohnala k obavám, že bude chtít někdo za košili zaplatit dalším lidem, jako mně, vadilo, že kdosi manipuluje se jmény. Sama píšete, že legálně nebyly poskytnuty.

To byl důvod, proč jsem vaši vernisáž nenavštívila.

Přece jste nemohla předpokládat, že vámi náhodně vybrané dvojice, se budou družit.

V navazování kontaktů přece hrají roli i jiné, podstatně důležitější aspekty, než náhodný výběr.

Až se vám příště zachce snít, taky nezapomínejte přemýšlet. Tato doba není určená snilkům.

Přesto vám přeju hodně zdaru

3 dopis

V Brně dne 6. 8. 2007

Vážená paní,

dovolte mi, abych odpověděl na Váš dopis ze dne 2. srpna letošního roku. Mohu Vám sdělit, že jsem byl překvapen, že mám ve schránce bez žádného lístku a podepsání zásilku a ještě více jsem byl překvapen, když jsem obálku otevřel a uviděl pěkně barevnou košili.

Byl jsem z toho trochu mimo, protože si žádné věci neobjednávám a říkal jsem si, že se někdo musel splést. Víím, že sousedky si objednávají a proto jsem sondoval u nich zdali to není jejich a omylem to přišlo ke mně. Po ujištění, že to není jejich a sdělení budete rád, že máte hezkou košili, jsem chtěl tuto vrátit na adresu, která byla na obálce. Přítelkyně však obal spolu s tiskem a reklamami hodila do sběru. Čekal jsem, že se někdo ozve, abych ji mohl vrátit.

Za nějaký čas mi přišla pozvánka na zahájení Vaší výstavy se zářícími barvami, hned jsem si řekl košile a poznal, že je od Vás. Na zahájení výstavy jsem nemohl přijít, protože jsem byl nemocen, ale určitě se na ni přijdu podívat.

Jestli mohu reagovat trochu na Váš dopis proč jste se do této akce pustila, mohu Vám říci, že máte pravdu v tom, že barevné odlišení domů nic nepřineslo nového do chování lidí, ale aspoň vypadá sídliště veseleji a krásněji než před tím. Sametová revoluce přinesla hodně pozitivních změn, což se projevilo v mnoha věcech a také ovlivnila mnoho lidí. V současné době jsou více uzavření, mnohým se změnil život, lidé málo komunikují, neumí se bavit a pomáhat si. Každý se stará sám o sebe nebo nejbližší a ani v bytovkách mnohdy nevíme s kým žijeme, at jsme lišňáci nebo přistěhovalí.

Vaše myšlenka něco v tomto změnit je něco ojedinělého tak jako vytvoření motivu barevné upoutávky košil, což muselo být pro Vás velmi nákladné. Chtěl jsem Vám košili vrátit a možná i vrátím pokud ji budete požadovat. Mám ji stále zabalenou ve staniolu a na patřičném místě. Mohu Vám však říci, že když je mi smutno, protože převážně bývám sám a podívám se na ty zajímavé barevné upoutávky, je mi hned o něco lépe (samozřejmě pokud to nejsou zdravotní problémy, které se nejhůř snázejí a nepomůže ani podívání na hezkou věc).

Asi jsem se roze-psal, ale po přečtení celé Vaší přílohy a Vašeho snažení změnit něco jsem neodolal a popsal alespoň pár řádek jak jste chtěla.

Mějte se moc hezky a přeji Vám mnoho úspěchů ve vašem dalším počínání.

5 dopis

V Líšni dne 9. 8. 2007

Vážená Kateřino Šedá,

Já jsem se narodil na vesnici, ale už 23 let bydlím v sídlišti Líšeň a stále si připadám jako v cizím městě. A to z toho důvodu, že kromě obyvatel domu (ne všech) a několika známých, které občas potkávám v celém sídlišti nikoho neznám. Vzhledem k mému pracovnímu vytížení a častým obchodním cestám se tomu ani nedivím. A ve dnech odpočinku se nějakým zázrakem sídliště vylidní, lidé odejdou stejně jako já. Jakápak zábava? Sedět v těch několika sídlištních restauracích není to pravé. Kultura – občas se něco objeví, sportovní zařízení taktéž. A proto jsem rád, že radnice pořádá alespoň „silvestrovský pochod“, kde je možno se potkat i s dalšími obyvateli Líšně. Ale v poslední době se mi zdá, že na tomto pochodu je stále víc a víc lidí z jiných částí města.

Jak píšete o Vašem projektu „Každej pes jiná ves“ bylo by dobré, kdyby obyvatel sídliště byl hrdý na své sídliště a snažil se pro ně něco udělat. Velice Vám fandím a rád Vám pomohu, ale ze zkušenosti víím, že aby se někdo začal starat o své sídliště, je to práce velice namáhavá a nevděčná. Začíná posměchem lidí, že jste blázen, protože na všechno jsou služby a následuje neochotou úřadů s něčím pomoci, hlavně rychle.

Za totality byla taková zajímavá aktivita, říkalo se jí „Akce Z“, a zde (i když nařízeně) se lidé starali o své okolí či budovali něco pro sebe, a z odvedené práce byl jakýsi užitek a pocit, že jsem něco udělal pro svoje okolí. A navíc bylo možno se seznámit s mnoha lidmi ze sídliště. Zánikem totality tyto akce skončily a lidé se především začali starat sami o sebe a zůstávají více uzavření. A více jak starat se o okolí je starost o svoje blaho. Je to asi dáno nynějším úspěchaným způsobem života.

Vaši košili jsem sice dostal, ale vycvičen trhem jsem tuto košili vrátil na odesílatele, protože akce tohoto typu bez vysvětlení nemám rád a zvláště akce „dnes něco dostaneš zdarma a zítra to zaplatíš dvojnásobně jinak se nás nezbavíš“. Dnes už víím, že tahle košile byla něco jiného a slouží k poznání sebe sama, sídliště i Líšňáků.

Tímto jsem Vám chtěl odpovědět na Váš dopis a budu Vám držet palce, aby ten Váš projekt dopadl co nejlépe. Budu rád, pokud dojde ke změně.

S přátelským pozdravem

62800 Brno

6 dopis

Vážená slečno Šedá,

Ač jsme o to neusilovali, stali jsme se součástí Vašeho projektu a chcete znát naše reakce a názory. Nalezení Vaší košile v naší schránce bylo velkým překvapením spojeným s otázkou – Co to znamená? Dříve než jsme stačili kontaktovat partnerskou rodinu [redacted], navštívili oni nás – stejně překvapení a se stejnou otázkou. Chvilí jsme o věci diskutovali a setkání ukončili s tím, že vyčkáme, co se bude dít.

Asi po měsíci jsme obdrželi pozvánku na slavnostní vernisáž, které jsme se zúčastnili. Teprve tam jsme našli odpověď na naši otázku a dozvěděli se vše o vašem projektu. Váš nápad a celá myšlenka spojit obyvatele sídliště pomocí hlavního vzoru je jistě originální, ale nevím, jestli se jí v dnešní uspěchané době podaří naplnit. Určitě ale přispěla k tomu, že se někteří obyvatelé sídliště nad tímto problémem alespoň zamysleli. Co se mě týká, tak manželé [redacted] jsem od vidění znala už dříve. Protože od dětství bydlím v Líšni, dříve ve staré, posledních deset let v sídlišti a v Líšni i pracuji, hodně obyvatel znám osobně nebo alespoň od vidění.

Přeji Vám hodně úspěchů ve Vaší tvůrčí práci.

S pozdravem [redacted]

V Brně 9. srpna 2007

7 dopis

Líšeň 6. 8. 2007

Milá slečno Kateřino,

Nejprve jsme byli značně překvapeni a nejisti, co s tím balíčkem, co jsme od Vás obdrželi, zda to otevřít, či ne. Pak nás zmátla adresa odesílatele. Vypravili jsme se k odesílateli a zjistili, že ta paní magistra tu košili dostala také od nás. To nás překvapilo ještě víc a dokonce jsme to chtěli hlásit na ÚMČ, jestli se nejedná o nějakou „nelegální činnost“.

Vše se vysvětlilo pozváním na Vaší vernisáž, která proběhla velkolepě asi ke spokojenosti nás všech zúčastněných, za což Vám děkujeme. Seznámili jsme se s Vaší prací, celým projektem. Obdivujeme Vaši píli a snahu o spojení lidí v nové Líšni.

S pozdravem [redacted]

10 pohlednice

V Brně 26. 7. 2007

Vážená paní,

S dětským výtvarným kurzem muzea města Brna „K Brnu čelem, k lesu zády“ jsme navštívili vaši výstavu v Moravské galerii a nechali se volně inspirovat. Nakreslili jsme pohlednice s našimi domy a poslali je oblíbeným sousedům.

Přejeme další zajímavé nápady.

Radek, Štěpka, Lucka, Jan, David, Kristián

11 dopis

Vážená paní Šedá,

Nejprve bych Vás chtěla pozdravit a omluvit se, že jsem nemohla přijít na Vaši výstavu. Nevím, co Vás přimělo k tomu, že jste mě (respektive rodinu) oslovila. Jsem rozvedená a žiji v bytě se synem. Velice ráda bych Vám pomohla, ale pořád nechápu v čem? Sídliště se nám barevně mění, já potkávám spoustu lidí s kterými jsem v kontaktu a i v našem domě, kde vykonávám předsedkyni samosprávy. Prosím, můžete mi napsat konkrétně, co bych pro Vás mohla udělat?

Ještě jednou Vás zdravím a přeji hodně úspěchů, pohody a lásky v srdíčku.

██████████
V Brně dne 6. 8. 2007

12 dopis

Brno, 6. 8

Vážená paní Šedá,

Chtěl bych Vám napsat něco o tom Vašem projektu. Mě nevádí, že mě tím obtěžujete, vadí mě ale, že jsem měl košili ve schránce od cizí osoby. S tím já nesouhlasím, s těmi košily ve schránkách. Myslím, že to lidi nespojí. Já jsem tu košili hned vyhodil. Myslím si, že kdyby měl každý tu košili s napodobením sídliště, tak to lidi nespojí. Máte pravdu v tom, že lidé se chovají, i když je tu barevné sídliště stejné. Já bych řekl, že se chovají ještě hůře, než kdy se chovali, když to sídliště bylo jednotvárné. Většinou lidí jde hlavně o peníze a o majetek. Mě nejde o majetek a o peníze, jsem skromný člověk, nemám ani auto. Jsem jiný jak ostatní lidé.

Tady v baráku si mě lidi moc neváží a taky mě moc nezdraví. Každý má jenom sebe, problémy druhého člověka je nezajímají. S těmi košilemi ve schránce ale nemohu souhlasit, ale souhlasím s tou vaší výstavou, ale je mi líto vážená paní, ale v tom vám nemůžu pomoci. Jsem jen obyčejný člověk, nejsem architekt, ani výtvarník či projektant. Moc rád bych Vám pomohl, ale nerozumím tomu, to ale neznám, že bych nebyl pro umění. Máte rodinu, přátele a ti vám určitě nějak poradí. Já nemám rodinu ani žádné přátele. Mám svých problémů dost. Oceňuji vaši energii a odvahu, když jste se pustila do toho projektu. Myslím, kdybyste neměla žádné rodinné zázemí, tak byste se do toho nikdy nepustila. Je mi opravdu moc líto, že Vám nemohu pomoci. Nemám žádné nápady. Nebyl jsem schopen zplodit dítě. V životě jsem chtěl také něco dokázat, ale nějak mi to nevyšlo. Mám v životě jenom samou smůlu a bolest. Je mi opravdu líto, že Vám nemůžu pomoci. Jestli se chcete někdy se mnou sejít, tak nebudu proti. Přeji Vám hodně tvůrčích nápadů a pevně věřím, že Vám ta výstava přinese úspěch.

Mějte se hezky

L.B.

13 dopis

Ve schránkách jsem viděl asi 6-8 košil. Proto jsem její obdržení považoval za nějakou reklamu, kterou nechápu. Proto mě jméno odesílatele nezajímalo. Když přišlo pozvání na vernisáž, oblékl jsem košili a s ženou jsme vyrazili.

Vernisáž byla pěkná a ve stejné košili se tam objevil můj spolužák, kterého jsem 30 let neviděl. Potom jsem si košili jednou oblékl a v Tesco za mnou přišla nějaká žena, že si mě chce vyfotit. Pak mi řekla, že je sestrou autorky projektu a chce jí udělat radost. Tak proč ne.

14 pohlednice

Paní,

Děkuju Vám předem za tu košili, je to pěkný vzorek a strašně se mně líbí a ještě jsem ji na sobě neměl, mývám číslo košile 39 okolo límečku, já jsem tam u Vás byl, ale vy jste byla v Praze bylo mně to řečeno od jednoho pána nevím jak se jmenuje, tak jsem šel zase domů. Jinak je

pěkné počasí a mějte se moc moc hezky hlavně zdraví.

Budu končit a moc Vám ještě děkuji.
[REDAKCE]

27 dopis

V Líšni 21. 8. 07

Vážená paní (slečno) Šedá,

Jsmo rodinou, která žije v sídlišti Líšeň více než 25 let a vůbec se za své bydliště nestydíme, protože jsme s ním prožili všechny jeho bolesti a postupné změny až do dnešní podoby.

Váš způsob zasilání košíl dnes považujeme za originální. První dojem však byl šok. Adresáta jsme považovali za přídrzlou obchodnickou rodinu, po které jsme pátrali telefonicky, ale marně. Zrušili pevnou linku. Paní, která obdržela košíli „od nás“ prožívala asi stejné pocity a tak nás osobně navštívila. Vzájemně jsme se poznali a přislíbili si, že „vtípalkovi“, který nám košíle poslal nebudeme platit a důrazně mu vysvětlíme, že se takto obchody nedělají. Pak následovalo Vaše vysvětlení a výstava. Myslíme si, že barevná proměna sídliště jen prospěla. I když některé barevné kombinace jsou na náš vkus dost odvážné. Snad se Vám bude líbit, tak jako nám, hodnocení našeho vnuka (nyní 8 let), který už 3 roky nenazve naše bydliště jinak než „Lentilky“ a bezvadně se v něm díky barvám orientuje (žije v rodinném domku v Hořovicích u Prahy). Myslíme si, že barevné odlišení domů pomohlo spoustě lidí a to nejen pro orientaci, ale i pro zlepšení estetického vzhledu a působení na psychiku obyvatel. K našim stálým sídlištním známým přibyla díky Vám další rodina.

Závěrem Vám chceme sdělit, že i to zdraví a kontaktování není tak zlé, jak to na první pohled vypadá. Přispívá k tomu i KC Líšeň svými programy a akcemi. Máme rádi lidovou hudbu a jsme pravidelnými návštěvníky koncertu ???? a dalších koncertů v Dělnáku, v sále Radnice, na Zámečku a zdravíme se vzájemně s lidmi, které vůbec neznáme a s kterými nás spojuje pouze společná záliba.

Nevíme, zda Vám náš dopis nějak pomůže, ale napsali jsme Vám jen to, co nás v našem bydlišti každodenně oslovuje.

Vaši práci přejeme mnoho úspěchů,
[REDAKCE]

31 dopis

Brno – Líšeň, 23. srpna 2007

Vážená paní Šedá,

přijměte, prosím, několik řádků k vašemu sympatickému projektu. Ježto jsem (spíše jen předpokládaně, jak vyplývá z dalšího) členem rodiny, jež se měla stát jedním z jeho tisíce účastníků, považuji za možné napsat Vám, tím spíše, že jsme dostali dopis, kterým jste účastníky žádala o krátkou zprávu „o našem příběhu počínajícím nalezením košíle ve schránce“.

V tomto dopise jsme se po prvé dozvěděli o existenci košíle a z příloženého listu vyplynulo, že jsme někdy začátkem června měli mít ve schránce balíček s košílí. Ten jsme opravdu nedostali, nevím, jak se to mohlo stát. Později jsme pak obdrželi Vaši pozvánku na vernisáž, ale protože jsme podstatně okolnosti neznali, řekli jsme si, že se na výstavu podíváme kdykoli jindy do 30. září. A nakonec přišel Váš dopis ze 2. srpna. Stále jsem se chystala, že Vám napíšu, protože se mi projekt zdál být zajímavý, jak už jsem napsala sympatický, trochu donkichotský a vůbec odvážný – svým předpokladem, že lidé jsou hraví a mají smysl pro humor. (Mentalita sídlištního člověka se asi moc neliší od mentality obyvatele města vůbec, aspoň co do schopností a chuti navazovat sousedské kontakty. Např. že se v sídlišti lidé nezdraví, protože se neznají, platí přece pro město vůbec. Nová Líšeň je něco hodně jiného než Líšeň stará. Zvláštní kategorie jsou lidé – majitelé psů, kteří se sice neznají svými jmény, ale znají se podle jmen svých psů, a tito lidé se občas i zdraví!) Takže jsem Vám chtěla projeviti sympatii a solidaritu.

Přítom v Líšni bydlím teprve od minulého prosince a to ještě dočasně; ale moc se mi u líbí a nebude se mi odtud chtít. To platí o mně; moje snacha paní [REDAKCE] se na [REDAKCE] prakticky narodila a s Líšní se ztotožňuje, považuje se právem za „Líšňačku.“ S dopisem jsem ale počkala na svou návštěvu Vaší výstavy. Dostaly jsem se tam (se snachou, která zde bydlí také) až dnes, a teprve dnes jsme si ověřily, že jsme se opravdu měli stát jako rodina [REDAKCE] ([REDAKCE]), partnerský držitel košile pan [REDAKCE] účastníky Vašeho projektu. Výstava se nám líbila, i po výtvarné stránce, především nám ale řekla mnoho dalšího o Vašem projektu a přiblížila nám leccos, co se kolem něj dalo, stejně jako katalog s mnoha ilustrativními fotografiemi. Váš záměr vystihuje mj. charakteristika výstavy na zadní stránce obálky katalogu „... autorka projektu ... nabourává smířlivou rezignaci vzájemné izolovanosti obyvatel událostí“. Přiznávám se, že jsem na ohlas projektu mezi jeho účastníky mimořádně zvědavá. A dodávám, že o „psu“, jehož stylizovanou hlavu tvoří i čáry vzájemného propojení, by řeč byla jakožto o tom, kdo onu smířlivou rezignaci a anonymitu nabourává (viz. výše).

S přáním všeho dobrého a se srdečným pozdravem

[REDAKCE]
[REDAKCE]
628 00 Brno – Líšeň

32 dopis (korespondenční lístek)

Milá Katko,

Děkuji za Váš dopis. Moc Vám fandím a projekt „KAŽDEJ PES, JINÁ VES“ je skvělý nápad. Prolomí se anonymita v sídlišti. Líšeň mám moc ráda a věřím, že tady žije plno skvělých a inteligentních lidí. Šťastných i nešťastných, ale takový je život.

Přeji Vám Kateřinko hodně úspěchů ve Vaší skvělé práci a pokračujte!
S díky [REDAKCE]

35 dopis (korespondenční lístek)

V Brně 4. září 2007

Vážená paní Kateřino.

Omlouvám se, že si dovoluji Vás takto oslovovat a že Vám až nyní odpovídám na Váš vysvětlující dopis k překvapujícímu dárku – „košile“ v dopisní schránce. Svoji omluvu za opožděnou odpověď zdůvodňuji určitými rodinnými zaneprázdněními, kvůli kterým jsem se dosud nedostal k písemné odpovědi a rovněž jsem se nemohl zúčastnit setkání s Vámi na vernisáži, pořádané v Pražákově paláci na Husové ul. Dne 28. 6. 2007.

Tak nejprve bych se vyjádřil k tomu „dárku“. Především jsem byl překvapen tím, že jsem tento dárek obdržel právě v den svých narozenin, což mě opravdu překvapilo. Začal jsem usilovně přemýšlet, jak, případně od koho by se mohla dotyčná paní odeslatelka „[REDAKCE]“ dozvědět moje datum narození a proč by mně měla posílat vlastně nějaký dárek, když se vůbec neznáme. Dospěl jsem k názoru, že se jedná o prostou náhodu, a že dárková košile je pouze reklamní pozornost nějaké nově rodící se firmy či soukromého podnikání, aby tak upozornily na svoje výrobky.

Teprve až Vaše pozvánka na požádanou vernisáž mi něco napověděla, i když jsem stále netužil o co se konkrétně jedná, ale již jsem pochopil jistou souvislost k dárkové košili. Celá záležitost se mi vyjasnila Vaším následným dopisem, na který Vám, jak si přejete odpovídám. Oceňuji Vaši nápaditost a smysl celého projektu, kde jak se domnívám měl být pojítkem mezi obyvateli nové Líšně, Vámi navržený nápadný vzorek košile. Z mého pohledu nošení takové „uniformy“ se mi jeví jak z hlediska mého věku tak i vkusu na veřejnosti – (prosím neuražte se) poněkud extravagantní. Je to čistě můj subjektivní názor, ale myslím, že nezůstanu v kritickém vyjádření osamoceny.

Rovněž pokud směřuje Váš projekt a snaha o navázání bližších kontaktů, případně nějakého

tzv. sousedského zblížení obyvatel sídliště nové Líšně jsem velmi skeptický a jeví se mi Váš projekt – ke vši úctě k Vám, jako opravdu velká utopie.

Zdá se mi, že realita zůstane asi taková jaká je dosud, neboť jak jste již sama konstatovala, je opravdu tak „Každý pes jiná ves“ a na této skutečnosti bude velmi obtížné něco měnit.

Mrzí mě, že jsem si dosud nenašel čas prohlédnout Vaši výstavu v atriu Pražského paláce, ale určitě tak učiním ještě během měsíce září.

Ještě jednou se omlouvám za moji opožděnou odpověď a také moje kritické až pesimistické připomínky k Vašemu projektovému záměru, který by si patrně zasloužil delší a rozhodně hlubší osobní rozpravu.

S přátelským pozdravem

████████████████████

████████████████████

B r n o – Líšeň

628 00

Что делать? / Chto delat? / What is to be done? (*2003 v Sankt-Petěrburgu) je skupina umělců, kritiků a filosofů, která usiluje o propojení politické teorie, umění a aktivismu. Skupina vydává stejnojmenný rusko-anglický časopis volně rozšiřovaný při různých příležitostech, jako jsou výstavy, kongresy a sociální fóra. Skupina dosud vydala sedmáct tématických čísel časopisu, která je možné bezplatně stáhnout na <http://www.chtodelat.org>.

Jacques Rancière (*1940 v Alžíru) je filosof žijící a pracující v Paříži. Je emeritním profesorem emeritus na Université de Paris VIII (Saint-Denis). Vešel ve známost díky spolupráci na díle *Lire Le Capital* (Čtení Kapitálu, 1965) Louise Althussera. Je autorem řady knih, zejména *La nuit des prolétaires. Archives du rêve ouvrier* (Noci proletářů. Archívy dělnických snů, 1981), *Le maître ignorant: Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle* (Nevzdělaný učitel. Pět přednášek o intelektuální emancipaci, 1987), *La méésentente* (Nesouhlas, 1990), *Aux bords du politique* (Na okrajích politiky, 1990), *Le partage du sensible* (Dělna vnímatelného, 2000) a *Malaise dans l'esthétique* (Krize estetiky, 2004).

Rozhovor vyšel v posledním čísle časopisu *Chto delat? / What is to be done?* s tématem *Дебаты об авангарде / Debates on the avant-garde* (Debaty o avantgardě), srpen 2007, str. 5–8. S Jacquesem Rancièrem rozmlouvali Dmitrij Vilenskij, Artem Magun a Alexandr Skidan.

Z anglického originálu „*You Can't Anticipate Explosions*“, s přihlédnutím k ruskému překladu Alexandra Skidana „*Взрывы непредсказуемы*“ přeložil Václav Magid.

Otiskujeme s laskavým svolením autorů.
Printed with the kind permission of the authors.

Exploze není možné předpovědět

Rozhovor skupiny Chto delat? s Jacquesem Rancièrem

Artem Magun:

Dnes bychom s vámi chtěli hovořit o otázce spojení mezi estetikou a politikou. Existuje nějaký specifický typ umění, který by byl produktivní a aktuální vzhledem k současné politické a kulturní situaci? Naší hypotézou je, že tímto typem nebo pojetím umění by dnes mohla být avantgarda – jako fenomén i jako pojem. Tento názor vychází z naší historické situace, pro jejíž formování byla rozhodující zkušenost perestrojky. Poté, co mobilizace demokratických sil svrhla autoritářskou a zkorumpovanou moc Sovětského svazu, došlo k mohutnému oživení zájmu jak o západní modernismus (nejen o klasiky dvacátých a třicátých let, o Kafku či Joyce, ale i o modernisty druhé poloviny století, jako byl Pollock), tak o sovětské avantgardní umění. Důležité se nám jeví zejména spojení tohoto typu umění s politikou emancipací. Co si o tom myslíte? Je dnes ještě oprávněné a je dnes vůbec možné používat pojem avantgarda?

Jacques Rancièr:

Je zajímavé, že váš vztah k avantgardnímu umění byl zprostředkován demokratickým úsilím období perestrojky. To znamená, že pro vás avantgarda začala být aktuální v určitém okamžiku přítomnosti právě jakožto fenomén minulosti. Otázka zní: jaký je to fenomén a k jaké minulosti náleží? Mám za to, že existují dvě koncepce avantgardního umění a jeho politického působení. Zaprvé, existuje zde představa avantgardy jako umění, které vědomě sleduje cíl vytvářet nové formy života. To byl případ umění ruských futuristů a konstruktivistů, tvorby Lisického, Rodčenka a dalších. Tito lidé prostřednictvím určitých materiálů a forem prosazovali projekt změny světa. Avantgardní umění v tomto smyslu bylo předurčeno k tomu, vytvářet nové předivo sdíleného vnímatelného světa, a přitom smazávat samotný rozdíl mezi uměleckou sférou a sférou politiky. Avšak když zmiňujete Kafku,

Joyce nebo Pollocka, je to něco zcela jiného. Jediné, co mají společného s prvními jmenovanými, je odmítnutí norem figurativního umění. Nechtěli však ustavovat nové formy života, nechtěli spojovat v jedno umění a politiku. V daném případě politický efekt umění spočívá v tom, co jste zmínil: v proměně způsobu, jak cítíme a myslíme, v ustavení nového sensoria. Toto nové sensorium však není jednoduše důsledkem touhy vytvářet nové formy kolektivní zkušenosti. To, co dává Joyceovi a Kafkovi „politickou“ relevanci je naopak samotný zlom mezi kontextem, ve kterém tvořili, a tím kontextem, v němž jste je četli. Řekl bych tedy, zaprvé, že idea avantgardy v sobě zahrnuje dvě rozdílné věci, dvě rozdílné představy propojení uměleckého a politického, a zadruhé, že pojetí avantgardy, které jste si vytvořili v době perestrojky, bylo retrospektivní konstrukcí. Ve skutečnosti pojmy avantgarda a modernismus v té podobě, v jaké jsou využívány v současné diskusi, jsou retrospektivní konstrukce, které nám dovolují mít zároveň obojí: kolektivní impuls k usilování o nový život na jedné straně a oddělující účinek estetické distance na straně druhé.

Dmitrij Vilenskij:

Možná bychom mohli pro začátek vytyčit nějaké druhové vlastnosti avantgardy. Například, člověka okamžitě napadne princip splynutí umění a života. Ihned narážíme na přímou souvislost s politickým konfliktem a na různé dimenze představy, že umění může a musí změnit svět. Pak je tu ještě velmi zajímavá, a taky značně komplikovaná myšlenka pocházející od Adorna, totiž, že umění si musí uchovat svou neidentičnost jak se sebou samým, tak s okolním světem. Podle mě to znamená, že cílem avantgardy není nějaký hmotný umělecký objekt, že se vždy jedná o kompozici různých prvků. Například na Malevičovy obrazy nemá smysl dívat se odděleně od jeho manifestů, pedagogické činnosti, institucí, které zakládal, či jeho projektů ve veřejném prostoru. Myslím si tedy, že avantgarda je založena na odmítnutí fetišizace objektů, které je možné prodat a koupit; jejím hlavním cílem je poskytnout subjektu nástroje sebepoznání a sebeuskutečnění skrze estetickou zkušenost.

Artem Magun:

Nemohlo by nám určení takovéhoto rysů pomoci vytyčit hranici mezi avantgardou a modernismem? Modernismus totiž používá novátorské, nefigurativní a další podobné techniky, aby povznesl umění jako takové, aby vytvořil absolutní umělecké dílo, které v sobě obsáhne celý

svět. Zatímco avantgarda využívá ty samé postupy, aby dosáhla opaku: nechat umění explodovat zevnitř a rozpustit se v životě, dosáhnout konce umění v hegelovském smyslu. Modernismus by tedy mohl znamenat „pohlčení života uměním“, zatímco avantgarda „pohlčení umění životem“.

Jacques Rancière:

Nejsem si jistý, zda se skutečně jedná o totožné postupy. Zajímalo by mě, jestli je vůbec možné popsat obecný model modernismu, všeobecný model umělecké destrukce a proměny forem percepce a citlivosti. Ve skutečnosti jak moderní umění, tak avantgardu je možné definovat zároveň jako minimalistické vynětí, „odseknutí“ nadbytečného, ale také jako exces. Moderní umění druhého desetiletí dvacátého století, to jsou čisté abstraktní formy v Mondrianově duchu, ale i dynamické exploze v duchu Boccioniho. V obou případech dochází ke zjevné roztržce se standardy figurativního malířství a sochařství, postupy však jsou zcela rozdílné. Stejně tak, literární modernismus zahrnuje na jedné straně Chlebnikova a na druhé straně Kafku. Ještě ve čtyřicátých letech Adorno v hudební teorii stavěl proti sobě pravý (Schönberg) a falešný (Stravinskij) modernismus. Nemyslím si tedy, že existuje nějaký obecný model umělecké invence, který by byl určující pro moderní umění. Kritériem modernismu může být jediné určité propojení nějakého konkrétního uměleckého přístupu s moderními formami života společnosti. Modernismus předpokládá specifický impuls, jakousi specifickou vůli ke změně světa, k propojení abstraktních uměleckých forem s formami života. Vezměme si jako příklad abstraktní malířství. Předtím jste zmínili Pollocka, avšak pokud srovnáte Pollocka, dejme tomu, s Malevičem, je zřejmé, že druhý z této dvojice se zabýval otázkou vynalézání nových sociálních forem, nové dynamiky života. Zatímco u Pollocka je tomu zcela naopak! Pollockova tvorba představovala konec určité formy aktivistického umění, jisté formy zapojení umění do sociální praxe, která byla ve Spojených Státech ve třicátých letech velmi silně rozvinuta. Americká abstrakce čtyřicátých let byla návratem k umění pro umění, který vystřídal angažovanost mnoha umělců v Národní Frontě. Nejde tu tedy o otázku oddělení autonomního modernismu od avantgardy chápané jako splynutí umění a života. Věci se prostě mají tak, že existuje dvojí pojetí modernismu. Modernisté prvního a druhého desetiletí dvacátého století se zabývali uměním, které bylo orientováno na splynutí umění a života, nebo přinejmenším uměním, jehož formy by odpovídaly

formám a rytmům moderního života. To se týká malířů jako byli Malevič, Delaunay nebo Boccioni, architektů a designérů jako Gropius nebo Le Corbusier, scénografů jako Appia, filmařů jako Abel Gance, z nichž většina neměla jednoznačné politické preference. Tento modernismus povšečně vzato usiloval o adekvátnost modernímu životu.

Druhé pojetí modernismu pak retrospektivně vypracovali ve čtyřicátých letech teoretici jako Adorno nebo Greenberg právě v návaznosti na krach předchozího pojetí. Tito myslitelé upřednostňovali vzorce vynětí, „odseknutí“ – abstraktní malířství, dodekafonickou hudbu, minimalistickou literaturu – protože ztotožňovali tuto uměleckou střídmost s rezignací na „totalitární“ vůli ke splynutí umění se životem, případně ji identifikovali s judaistickým zákazem obrazů. Právě z tohoto důvodu se Kafka a Schönberg stali pro Adorna symboly modernity. Tento přístup bych nazýval po-modernismem (*after-modernism*) nebo anti-modernismem (*counter-modernism*). Je ironií, že právě tento po-modernismus se později stal terčem post-modernistické kritiky moderny.

Artem Magun:

Přesto chci trvat na tom, že musíme rozlišovat mezi vlastní avantgardou a modernismem v širším smyslu, či mezi tím, co označujete jako první a jako druhý modernismus (také bychom měli rozlišovat mezi politizovaným a depolitizovaným křídlem „prvního“ modernismu), stále tu však zůstává řada důležitých momentů, které jsou jim společné. Zaprvé, je to destrukce formy a zobrazení, demontáž této formy na stavební prvky (což jsou typické znaky jak minimalistické, tak i ornamentální strategie). Zadruhé, dochází k permanentní reflexi formy a rámce umění, která je v uměleckém díle zahrnuta v podobě ironie, destrukce iluze zobrazení atd. Zatřetí, podíváme-li se na to z hlediska vaší vlastní estetické teorie, je to přímá prezentace pozadí a nikoli figury, nestálé odhalování netematických vrstev vnímání.

Dále stojí za zmínku, že většina velkých uměleckých děl obou typů ve dvacátém století tíhla k prozaizaci a k de-auratizaci v Benjamínově smyslu (ačkoli samotná ztráta aury jistě může být auratickou, a profanace – vznešenou) a k nadšenému vstřebávání nových technologií a industrializace. To poslední je spíše charakteristikou avantgardy, obdobný trend ovšem můžete najít i v modernismu (vezměte si například Joyce, Eliota nebo pozdního Ezru Pounda). Z hlediska vaší teorie, tato prozaizace a vnitřní kritika umění je víc charakteristická pro obě křídla „první“ vlny modernismu, avšak minimalismus pová-

lečného modernismu rovněž velmi dobře odpovídá těmto kritériím.

Obecně řečeno, jak modernismus, tak avantgardu prostupuje utopie poněkud zvláštního druhu – hermetická utopie, utopie příslibu utopie, utopický příslib jako utopie. Dokonce Malevičův čtverec je buď černý a nepropustný (modernistická utopie) nebo bílý, rozpuštěný v životě do té míry, že se stává neviditelným (avantgardní utopie). V obou případech utopie zůstává skrytá a působí prostřednictvím ničení významu a deklarace nesmyslnosti. Modernismus nastavuje světu zrcadlo, které nic neodráží, zatímco avantgarda dopomáhá syrovému, krutému životu a jeho nesmyslné hmotnosti prorazit skrze důvěrně známou skutečnost signifikace.

Jacques Rancière:

Problém je, že když popisujete avantgardu jako nutkání vnést umění do života, tato definice avantgardního umění by mohla podlehnout tomu, co nazývám etickým režimem. Když Platón diskutuje o poezii, je stejně jako básníci přesvědčen, že poezie je formou výchovy, a otázka zní, zda se jedná o dobrou formu výchovy. Myšlenka vstupu umění do života tedy není něčím novým nebo význačným pro avantgardu. V určitém smyslu je to odkaz minulosti. Rozpornost estetického režimu umění pak spočívá v tom, že prvotním základem, který vymezuje politický potenciál umění, není autonomie umění, ale autonomie estetické zkušenosti. Schillerova myšlenka „estetické výchovy člověka“ (a vše, co z ní vyplývá) totiž vychází právě z představy, že existuje velmi specifická estetická zkušenost, která je odlišná od běžných forem zkušenosti. Před tím, než Kant a Schiller položili důraz na tento estetický obrat, umělecké formy byly vždy provázány s formami života. Určením umění bylo vyjadřovat náboženskou pravdu nebo vznešenost vládců, zdobit paláce nebo dodávat kouzlo životu aristokracie apod. Estetický zlom pak znamená, že existuje jakási specifická sféra umělecké zkušenosti, která již více nemá nic společného s jakoukoli sociální funkcí... Problém je v tom, že myšlenka politického potenciálu umění byla poprvé definována na základě tohoto zlomu. Právě toto jsem se snažil ukázat, když jsem psal o dělnické emancipaci. Zmínil jsem se tehdy, že dělnická emancipace byla zároveň estetickou emancipací, a že estetická emancipace souvisí právě s faktem, že existuje cosi jako estetická zkušenost, která je přístupná všem. Dostupnost této nové formy zkušenosti se stala možnou díky tomu, že umělecká díla začala být popisována takovým způsobem, že na ně bylo možné pohlížet jako na umělecká díla nezávisle na tom,

za jakým účelem a pro koho byla vytvořena. Prvotní podmínkou utopického potenciálu estetické zkušenosti byla tato „autonomizace“ estetické zkušenosti ze zajetí etického poměřování umění životem.

Vnitřní rozpor avantgardy spočívá v tom, že je založena na potenciálu estetické zkušenosti jakožto autonomní zkušenosti, a současně usiluje o to skoncovat s touto odděleností, aby mohla vytvořit nové sensorium společného života. To je důvod, proč se mi zdá být nemožné podat jednoznačnou definici avantgardy. Avantgardu je možné definovat jako transformaci uměleckých forem na formy života. Zároveň je možné ji definovat jako snahu ochránit estetickou zkušenost před touto transformací. Toto vynětí můžeme též popsat jako utopii, jako uchovávaní utopického příslibu obsaženého v samotném rozporu autonomie, ve formě závoje nebo tajemství, jak je tomu u Adorna. Řekl bych, že obě pozice udávají dobré argumenty ve svůj prospěch, a to právě proto, že odrážejí původní rozpor, který jsem výše naznačil.

Dmitrij Vilenskij:

Je velmi důležité, že jste zmínil autonomii estetické zkušenosti. Myslím si, že by bylo zajímavé zrevidovat ideu autonomie umění ve vztahu k myšlenkám dělnické autonomie, které v Itálii rozvíjela skupina *Autonomia Operaia*. Nejde tu o autonomii jakožto oddělení ve smyslu Adorna, nýbrž o autonomii ve smyslu sebeorganizování kulturní produkce, která ruší tržní systém tím, že obrací proti němu jeho vlastní tlak...

Jacques Rancière:

No, myslím si, že může jít o zmatek v tom, jak chápeme pojem „autonomie“. Snažil jsem se rozlišit mezi autonomií estetické zkušenosti a autonomií umění. Definovat estetickou zkušenost zároveň znamená popsat určité typy způsobilostí. Smyslem umění je vytvářet prostor pro vyvolávání neočekávaných způsobilostí, což zároveň znamená vytvářet prostor pro vznik neočekávaných možností. Myslím si, že to není totéž, jako idea autonomie ve smyslu, dejme tomu, *Autonomia Operaia*. Jejich pojetí autonomie do určité míry znamenalo autonomii ve vztahu ke stranické organizaci, ke komunistickým stranám a k odborům. Toto je pořád dost slabá definice autonomie. Pravým obsahem autonomie je idea rovnosti: je to rozpoznání a uskutečnění způsobilostí, které může mít kdokoli. Hnutí italských autonomistů předpokládalo takovouto způsobilost. Spojovalo ji však s něčím zcela odlišným, totiž s jistým pojetím globálního ekonomického procesu,

příčemž se klonilo k představě, že vše má stejný základ. Pak je ale všechno produkce, a určitá konkrétní forma produkce produkuje určitou konkrétní formu organizace, tudíž práce, boj, láska, umění atd. jsou zcela přeložitelné jedno do druhého. Domnívám se, že tato představa autonomie ve skutečnosti naopak potlačuje autonomii různých oblastí zkušenosti.

Nyní ke vztahu mezi uměním a trhem. Již delší dobu se hledá forma umění, která by vůbec nepodléhala trhu. Dnes existuje forma uměleckého aktivismu, která vyžaduje po umělcích, aby dělali pouze intervence, aby jednali bezprostředně jako političtí aktivisté. To však znamená, že v jistém smyslu chápete umění jako vlastnictví umělce, například jako akci, která patří nějakému umělci. Mám za to, že toto je určitá forma vyvlastnění, protože když říkáte, že umění je akce, že nesmí být viditelné a zpeněžitelné, znamená to, že estetická zkušenost by již neměla být dostupná nikomu jinému.

Zároveň si myslím, že je skutečně obtížné definovat uměleckou praxi výhradně na negativním základě jako vytváření něčeho, co nebude podléhat trhu, už jen proto, že všechno lze zpeněžit. V sedmdesátých letech konceptualisté říkali: když nevytváříte objekty, nevyrobíte nic pro trh, tudíž se jedná o politickou subverzi. Víme přece, jako to dopadlo s konceptuálním uměním, ne? Neprodávali objekty, prodávali ideje! Jedná se o určité zdokonalení kapitalistického systému, vůbec ne o skoncování s ním.

Alexandr Skidan:

Pokud dovolíte, rád bych trochu posunul úhel naší diskuse. Rád bych hovořil již ani tak ne o vizuálním umění, jako o poezii a literatuře. Je zjevné, že dnes se poezie zdaleka nenachází ve středu pozornosti společnosti. V šedesátých a sedmdesátých letech, přinejmenším v Sovětském Svazu, poezie hrála významnou, ničím nenahraditelnou roli. Neexistovala žádná veřejná politika, žádné legální struktury občanské společnosti, které by mohly zprostředkovávat a organizovat debaty o filosofických a politických tématech, takže tento úkol převzala poezie. Později, na konci osmdesátých a v devadesátých letech, došlo k totálnímu zhroucení této její role; dnes je poezie, bezesporu, velmi okrajovou činností. Rád bych se tedy obrátil k tomuto umění slova, abych poukázal na to, že jazyk zahrnuje jednu velmi zajímavou a zvláštní možnost. Mám na mysli zápornost jazyka, kterou je schopna odkrýt a využít jen poezie s jejími zvláštními rétorickými prostředky, v opozici ke komercionalizaci vítězíci na všech frontách.

Proto si myslím, že Artem má pravdu, když odkazuje k postavám, jako byl Kafka. Můžeme připomenout rovněž Becketta nebo Blanchota, jejichž strategie spočívala přímo v práci s negativitou – nikoli ve smyslu deformace syntaxe, slov nebo norem gramatiky, nýbrž ve smyslu odmítnutí dovést výpověď k úplnosti. Tato strategie působí skrze potlačení smyslu a prostřednictvím zápornosti jako vnitřní síly vlastní každému jazyku. Protože když něco pojmenováváme, obvykle se domníváme, že jsme odhalili nový význam, nebo nový prostor pro význam. Avšak poezie působí právě opačným způsobem, aspoň avantgardní a post-avantgardní poezie. Jaký je tedy váš pohled na tuto negativitu jako na sílu, která politizuje umění slova?

Jacques Rancière:

No, otázka zní, jak definujete „negativitu“. Raději v tomto případě používám pojem „dissensus“. „Dissensus“ znamená zpochybnění legitimity existujícího rozdělení věcí a rozdělení slov, toho, jak slova odhalují nebo zakrývají význam. Lze jej dosáhnout mnoha způsoby. Tento dissensus vždy odkazuje k určitému dominantnímu stavu jazyka. Řekl bych tedy, že poetická subverse se vždy týká určitého konsenzuálního typu jazyka. Avšak konsenzuální a dominující jazyková praxe se mění velmi rychle. Například je zřejmé, že surrealismus je dnes z velké části integrován do dominantního jazyka. Surrealismus jako technika nezvyklých slovních spojení je dnes principem mnoha reklamních sloganů. Tím chci říct, že zřejmě je tu ve hře příliš jednoduchá představa subverse, jako kdyby poezie sama o sobě měla subversivní moc. Já si to ale nemyslím. Poezie má moc bojovat proti dominantním postupům zobrazování věcí, utváření smyslu věcí, spojování slov atd. Nejsem si však jistý, že negativita je pro tuto moc to pravé označení. Negativita totiž patří právě k těm pojmům, které předjímají a předpokládají určitou identitu poetické invence a politické subverse. Pokud například vymezíme určitý způsob spojování slov s jinými slovy jako negativitu, dopředu mu přisuzujeme moc, která není zdaleka tak samozřejmá. Například – mluvíme-li tu o Kafkovi a Beckettovi – nemyslím si, že negativita je dobré slovo pro definici Kafkovy tvorby. O Kafkovi lze rovněž přemýšlet jako o spisovateli, který se snažil obnovit tradici bajky, nebo jej můžeme vepsat do modernistické tradice krátké povídky od Maupassanta po Borgese, která je velmi mnohotvárná a jejíž struktura má mnoho rozdílných, ne-li přímo antagonistických implikací a možností užití: obžaloba společnosti, nihilistická ironie, nová mytologie apod. Dochází tu k něčemu

mnohem širšímu a komplexnějšímu, než k pouhé negativitě. Mimo-
chodem, totéž platí o minimalismu, který bývá často vydáván za ja-
kousi záruku politické radikality. Jak asi víte, ve Francii bylo za po-
sledních dvacet nebo třicet let vyprodukováno značné množství
minimalistické literatury. Ano, je minimálistická – ale je celkově vza-
to konsensuální a buržoazní. Nemá nic společného s jakoukoli poli-
tickou subversí.

Artem Magun:

Chcete tedy říct, že žádná subverse, která by byla inherentní součástí
uměleckého díla, neexistuje a všechno zaleží na kontextu? Vezměme
si ale, například, Ejzenštejna a Leni Riefenstahl, dva režiséry z třicá-
tých let. Oba pracovali pro totalitární režimy, ale mezi jejich poetika-
mi je velký rozdíl. U Ejzenštejna vedle zřetelné ideologické objed-
návky stále přetrvává avantgardní impuls v podobě zachované
zápornosti, zatímco u Riefenstahl (stejně jako u mnoha představitelů
„socialistického realismu“) je umění podřízeno cíli sublimace. Co
když velké umění přece jen má v sobě něco, co nemůže být přivlast-
něno? Toto je Adornova teze, já ji zde však používám v širšímu
smyslu, než Adorno.

Jacques Rancière:

Podstatné je určit, do jaké míry lze ztotožnit avantgardní impuls s ne-
gativitou. Dobře, zmínil jste Ejzenštejna jako příklad umělecké negati-
vity, patrně kvůli jeho teorii střihu a technice fragmentace. Jak ale
jistě chápete, není jasné, co je pravým důvodem síly působení Ejzen-
štejnových filmů. Vezměme si jako příklad *Generální linie*. To, zda sí-
la tohoto filmu vychází ze střihu, nebo z určitých forem lyriky připom-
ínající ruské malířství devatenáctého století, není možné určit. Ta
obrovská plátna s lidmi pracujícími na polích jsou úchvatná! Víte, pů-
sobivost tohoto filmu možná ve skutečnosti souvisí s touto lyrikou
gesta práce a nikoli se střihem. Přesněji řečeno, střih má v tomto fil-
mu dvojí užití: jednak vytváří dialektickou paralelu starého a nového,
která určitě není tím, co je na filmu nejvíce vzrušující; jednak je tu
„extatický“ střih v sekvencích stroje na výrobu smetany nebo ve scé-
ně žní, kde technické novátorství slouží k navození pocitu kolektivní
epiky. Pokud zde je přítomná nějaká „negativita“, pak by mohla spo-
čívat v propojení formalismu a lyriky, které vypadává z normy. Podle
mého názoru tato negativita odkrývá napětí mezi estetickou separací
a etikou vůli, napětí, které neodmyslitelně patří k estetickému režimu

umění. Ani estetickou texturu, ani politický dopad tohoto díla však ve skutečnosti nelze vysvětlit pojmem „negativity“.

Netvrdím, že politický význam umění je jen otázkou kontextu. Chci říct jen to, že vytváření politických zón autonomie je založeno na estetické zkušenosti, která není přímým důsledkem uměleckých strategií. Otázka zní: jaké formy percepce, jaký zkušenostní prostor se ustavuje v důsledku umělecké praxe? Pokud chceme přispět ke svobodnému prostoru zkušenosti, musíme poněkud ustoupit od ideje umělecké praxe jako předpovědi nového života.

Artem Magun:

Mám jinou otázku. Říkáte, že umění přetváří rámec vztahů mezi tím, co je a co není viditelné, co je a co není přípustné vidět. Jenže opět, nemělo by umění již před tím, než k nějakému přetvoření rámce vůbec dojde, vykonat nějaký krok nebo posun, nějaké fundamentálnější gesto, které souvisí právě s negativitou, gesto, jehož působením by existující hranice explodovaly? Každé přetvoření rámce se opírá o nějakou krizi, o nějaký druh destrukce. Je to stejné jako s politickou revolucí. Protože když se podíváme do historie politických a sociálních forem, můžeme říct spolu s Tocquevillem, že za Francouzské revoluce se vlastně nic nestalo, že šlo jen o konstantní proces transformace. Víme však, že tu bylo něco zásadnějšího, co z této transformace skutečně udělalo krizi, co přivedlo tuto pomalou transformaci k explozi. Zajímalo by mě, zda by to nemohl být další problém a další úroveň, ve které bychom se měli zabývat estetikou.

Jacques Rancière:

Jenomže jde právě o to, že exploze není možné předpovědět. Neboli, pokud předvídáte explozi, riskujete tím, že ji překazíte nebo ji vychýlíte od jejích vlastních zákonitostí, od vlastní formy toho, jak probíhá. Je pravda, že výchova může provokovat k takovéto formě exploze, nevíme však, zda je možné předvídat formu transformace a způsob, jak se z ní stane exploze. Mám podezření, že idea radikálního zlomu v sobě obsahuje jistý pozůstatek představy transcendence. Ovšem, v určitých dobách můžeme poznat, v čem spočívá radikální zlom: když usekneme hlavu králi, ano, jedná se o radikální zlom, když navrhne novou ústavu, která dává nová práva obyvatelům, nové kompetence lidu apod., můžeme říct, že došlo k radikálnímu zlomu. Na poli umění je ale opravdu těžké definovat moment radikálního zlomu. To platí jak o samotných formách umění, tak o jejich sociálním a po-

litickém působení. Vezměme si případ abstraktního umění, které bývá často považováno za pravý důsledek radikálního zlomu. Ve skutečnosti tento zlom byl předvídan od devatenáctého století posunem ve způsobu, jak se lidé dívali na obrazy. V próze devatenáctého století zaměřené na uměleckou kritiku, můžete vidět tento posun úhlu pohledu, v jehož důsledku na figurativní obrazy bylo více a více pohlíženo „abstraktním okem“, které v nich již nehledalo příběh nebo anekdoty, ale soustředilo se na to, co se odehrávalo s materiálem a barvou. „Realističtí“ spisovatele devatenáctého století, jako bratři Goncourtové, v určitém smyslu vytvořili předpoklady viditelnosti „abstraktního“ malířství. Odklon od figurativního malířství je součástí mnohem širšího procesu, na který bychom mohli pohlížet jako na evoluci, ale i jako na revoluční zlom. Abstraktní formy, jak řekl Dima [Vilenskij], přece původně představovaly konstrukční návrhy nových budov a aglomeraci. V tomto bodě vzniká otázka, do jaké míry se může spojit „destruktivní“ aspekt avantgardy s politickým zlomem. Uctívání „funkce“ v rámci revoluce architektury a designu od Werkbund po Bauhaus a „Esprit nouveau“ vzniklo jako reakce na buržoazní nápodobu aristokratických stylů, typickou pro devatenácté století. Vedlo však k úspěchu racionality nového kapitalismu a fordismu stejně tak, jako k ideji nového světa dělníků. Ve skutečnosti nová architektura, koncipovaná proto, aby sloužila masám, velmi často vyústila ve výstavbu elegantních vil pro bohaté. Moc techniky se může připojit k moci inženýrů, k moci dělníků nebo k moci „vzdělaných“ tříd. Le Corbusierova kniha *Za novou architekturou* ohlašuje „regeneraci“, novou éru Humanity. Zavádí ji však v podobě dilematu: „architektura nebo revoluce“...

Alexandr Skidan:

To mě přivádí k myšlence, že zde dochází ke směšování dvou rozdílných logik. Snažíme se vystopovat ono disjunktivní spojení mezi estetikou a politikou, spojení, které vzniká prostřednictvím zlomu. Současně mě však pronásleduje pocit, že ve skutečnosti zde pracuje silná imanentní logika umění samotného, uměleckého vývoje, jež nabrala rychlost, jak jste přesně poznamenal, někdy v polovině devatenáctého století. Podle této logiky každý další krok musí představovat zlom oproti starším pravidlům a normám. Jak můžeme vidět, umělecké ideje, které byly původně naplněny politickým významem, se záhy stávají produkty a znova se vepisují do rámce imanentní estetické logiky, jež nemá žádný vztah k transformaci existujícího řádu věcí.

V tom tkví zmatení pojmů, jež je přítomné v současném umění. V důsledku toho se estetika dostává do role dvojitého agenta: na jednu stranu děláte něco, co míří k vnějšku a vyžaduje „změnu světa“, avšak současně s tím vyváříte konečný produkt, který získává hodnotu uvnitř prostoru estetiky a jeho kritérií.

Dmitrij Vilenskij:

Myslím si, že jak umění, tak politika emancipace vždy mají v sobě cosi navíc, jakousi nadhodnotu, jež nemůže být přivlastněna institucemi moci. Další věc je, že bychom měli myslet nejen na totalitu trhu, ale taky na emancipační praktiky, které nepřetržitě narušují tuto totalitu. Myslím si, že avantgarda je neoddělitelně spojena s politickou událostí nebo s politickým hnutím, které jí připravuje cestu. Když se ale podíváme blíže na tato hnutí, zjistíme, že jejich forma je historická a mění se. Například, nové „hnutí mnoha hnutí“, které vyvstalo po Seattlu, v základu proměnilo subjekt a formy jeho politické reprezentace. To je moment dynamismu – nebo zlomu, který probíhá zároveň v politice i v umění.

Sankt-Petěrburg, 18. května 2007

Ve slovníčku jsou uvedeny původní cizojazyčné termíny opakující se napříč číslem, spolu s jejich českými ekvivalenty, které jsme se snažili sjednotit. Při volbě té či oné varianty českého překladu jsme se řídili především intuicí nebo snahou o plynulost čtení, jen v několika mála případech rozhodoval existující úzus („vztahová estetika“, „umění ve veřejném prostoru“). Slovníček rozhodně není míněn jako nějaké doporučení pro správnou českou terminologii. Jeho účelem je pouze usnadnit orientaci v textech čísla, popřípadě při vyhledávání dalších pramenů k tématu.

Collaborative art, collaborative-based art – kolaborativní umění

Collective action – kolektivní jednání

Community-based art, community arts – komunitní umění

Connective aesthetics (Suzi Gablik) – konektivní estetika

Conversational art (Homi K. Bhabha) – konverzační umění

Dérive (Situationistická internacionála) – nepřekládáme, doslova „vychýlení, odklon“

Dialogic art, dialogical art (Grant Kester) – dialogické umění

Dialogue-based public art (Tom Finkelpearl) – nepřekládáme, doslova „dialogické umění ve veřejném prostoru“

Directed reality (Pawel Althamer) – řízená realita

Empire (Antonio Negri, Michael Hardt) – impérium

Experimental communities (Carlos Basualdo, Reinaldo Laddaga)
– experimentální komunity

Interventionist art – intervenční umění

Kontextkunst – nepřekládáme, doslova „umění kontextu“

Littoral art (Bruce Barber) – nepřekládáme, doslova „umění pobřežní oblasti“

Multitude (Antonio Negri, Michael Hardt) – množství

New genre public art, NGPA (Susanne Lacy) – nepřekládáme; doslova „nový druh umění ve veřejném prostoru“

Overidentification – hyperztotožnění

Public art, art in public space – umění ve veřejném prostoru

Participatory art – participativní umění

Relational aesthetics (Nicolas Bourriaud) – vztahová estetika

Site-specificity – site-specificita

Socially-collaborative art – sociálně kolaborativní umění

Socially-engaged art – sociálně angažované umění

Tactical media – nepřekládáme; strategie kritické apropriace masmédií