

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.

„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 Senegalu, 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 bazarů (Martha Rosler); provozování kavárny (Allen Ruppersburg; Daniel Spoerri; Gordon Matta-Clark), hotelu (Alighiero Boetti; Ruppersburg) 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).

12

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 dvojítm 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 susedství, 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 mne 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 spolupracovnicemi. 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 nemálo 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 intersubjektivty, 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 antinomii 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 zkušebnosti 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 předcházají 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 tète* 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

Ranciére, *Malaise dans l'Esthétique*, str. 67. Ranciére 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 osamocенý 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 Ranciére 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.“ Ranciére, „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 Ranciére 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 Ranciére uvádí Christiana Boltanského). Ranciére 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 stejné 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 dvojistou 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).