

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 drobnohledu 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 antidiskursivní 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 obecnosti 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 Feidiový 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 naopak 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/>.
