

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

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

Z německého originálu přeložila Kateřina Krtilová.

Otiskujeme s laskavým svolením autora.

Printed with the kind permission of the author.

Christian Kravagna

Pracovat na společenství.

Modely participativní praxe

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁴ *ibid.*

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

⁶ *ibid.*, str. 694.

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

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

Heal the world – rétorika NGPA

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

obě strany, které mají být spojeny: na jedné straně angažovanost kreativních lidí, vycházející z určité touhy, totiž „dychtění po Druhém“¹² nebo „touhy po spojení“¹³; na straně druhé „skutečné lidi“ ve

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

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

¹¹ *ibid.*, str. 32.

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

¹³ „desire for connection“, *ibid.*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁹ op. cit. Jacob, str. 56.

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

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

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

Radikální demokracie...

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²⁷ *ibid.*, str. 85.

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

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

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

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

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

... a oponující vědomí

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

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

30 *ibid.*, str. 80.

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

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

33 *op. cit.*, Bürger, str. 72.

34 *ibid.*, str. 69.

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

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

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

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

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

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

³⁸ ibid.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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