

Vztahová estetika

[Umělec 2002/4](#)

01.04.2002

[Nicolas Bourriaud](#) | [theory](#) | [en](#) [cs](#)

Vztahová estetika a aleatorní materialismus

Vztahová estetika se zapisuje do materialistické tradice. Býti "materialistou" neznamena držet se jalovosti faktů a ani to neimplikuje onu omezenost mysli, která spočívá v tom, že se díla chápou jen ryze ekonomicky. Filozofická tradice, o níž se tato vztahová estetika opírá, byla mimořádně vydařeně definována Louisem Althusserem v jednom z jeho posledních textů jako "materialismus setkání" či aleatorní materialismus. Východiskem tohoto materialismu je nahodilost světa, která nemá ani původu, ani smyslu, který by jí předcházel, ani rozumu, který by jí přisoudil nějaký cíl. A tak podstata lidstva je čistě transindividuální, je vytvořena vztahy, které sjednocují jedince do vždy historických sociálních forem (Marx: podstatou člověka je soubor společenských vztahů). Neexistuje možný "konec historie" ani "konec umění", protože hra se neustále a podle kontextu rozbíhá znovu, podle hráčů a podle systému, který budují nebo kritizují. Hubert Damisch měl za to, že teorie o "konci umění" jsou výsledkem nešťastného nedorozumění mezi "koncem hry" (game) a "koncem utkání" (play): jakmile se radikálně změní sociální kontext, začíná nové utkání, ale přitom se nezpochybňuje smysl hry samotné. Tato mezilidská hra, která je naším předmětem (Duchamp: "Umění je hrou mezi všemi lidmi všech dob"), nicméně přesahuje rámec toho, co z pohodlnosti nazýváme uměním: "konstruované situace" velebené Situacionistickou internacionálou tedy plně přísluší k této "hře", i když Guy Debord jim nakonec upíral jakýkoliv umělecký charakter a naopak v nich prostřednictvím revoluce všedního života viděl "překročení umění". Vztahová estetika nevytváří teorii umění, neboť ta implikuje vyjádření původu a směřování, ale teorii formy.

Co nazýváme formou? Koherentní jednotu, strukturu (autonomní entita interních závislostí), která předkládá charakteristiky světa: umělecké dílo v tomto není exkluzivní, je jen podmnožinou v souboru existujících forem. Podle materialistické filozofické tradice, kterou založili Epikuros a Lucretius, padají atomy paralelně do prázdna a sledují přitom lehce diagonálu. Pokud se některý z atomů odchýlí od své dráhy, "vyprovokuje setkání se sousedním atomem, od setkání k setkání dojde ke karambolu a ke stvoření světa"... Tak vznikají formy, z "odchýlení" a aleatorního setkání mezi dvěma doposud paralelními elementy. Aby byl stvořen svět, musí toto setkání být trvalé: elementy, které jej vytváří, se musí sjednotit do nějaké formy, to znamená že se musely jedny elementy chytit druhých (jako se říká, že se led 'chytí'). "Formu můžeme definovat jako trvalé setkání." Trvalá setkání, linie a barvy zapsané na povrchu obrazu od Delacroix, zmetky, které zaplavují "obrazy Merz" od Schwitterse, výtvořky Chrise Burdena: kromě kvality umístění na plochu či do prostoru, jsou tato díla trvalá ve chvíli, kdy jejich součástky tvoří celek, jehož smysl "drží" v okamžiku jejich zrodu a vyvolává nové "možnosti života". Jakékoliv dílo pak je modelem žitého světa. Jakékoliv dílo, i ten nejkritičtější a nejvíce negující projekt, prochází tímto stavem žitého světa, protože umožňuje setkat se prvkům doposud držným odděleně: například smrt a média u Andy Warhola. Deleuze a Guattari neřekli nic jiného, když definovali umělecké dílo jako "blok citů a vjemů": umění drží pohromadě subjektivní okamžiky spojené s individuální zkušeností, ať už jde o Cézannova jablka nebo o Burenovy pruhované struktury. Kompozice tohoto pojídla, díky němuž se podaří potkavším se atomům konstituovat svět, je samozřejmě závislá na historickém kontextu: dnešní znalé publikum rozumí pod pojmem "držet pohromadě" úplně něco jiného, než co si představovalo publikum minulého století. Dnes je "lepido" méně znatelné, neboť naše vizuální zkušenost je komplexnější, obohacená o jedno století obrazů fotografických, posléze kinematografických (zavedení stříhu jako nové dynamické jednotky), takže jsme schopni rozeznat jako jeden "svět" soubor rozptýlených elementů (například instalace), které nejsou spojeny žádnou jednotící hmotou, žádným bronzem. A možná jiné technologie umožní lidskému myšlení ustavit dosud neznámé typy "forem – světů": například informatika upřednostňuje pojem programu, který ovlivňuje způsob, jímž někteří umělci pojmají svoji práci. Dílo jistého umělce tak nabývá statut souboru jednotek, které se mohou reaktivovat divákem – manipulátorem. Zřejmě tady hodně trvám na nestabilitě a různosti pojmu "forma", pojmu, jehož šíři můžeme chápat díky slavnému příkazu zakladatele sociologie Emila Durkheima vnímat "společenské jevy" jako "věci"... Neboť umělecká "věc" se někdy prezentuje jako "jev" nebo soubor jevů, které se uskutečňují v čase a prostoru a aniž by byla zpochybněna jejich jednota (která z nich dělá formu, svět). Rámec se rozšiřuje; dříve jen izolovaný objekt, nyní může pojmut celou scénu: forma díla Gordon Matta-Clarka nebo Dana Grahama se neomezuje na formu "věci", které tito dva umělci produkují; není to jen pouhý sekundární efekt kompozice, jak by si to přála formalistická estetika, ale účinkující princip trajektorie, který se odehrává prostřednictvím znaků, objektů, forem, gest. Forma současného díla je širší než jeho forma materiální: je to spojovací element, princip dynamické aglutinace. Umělecké dílo je tečkou na řádce.

Forma a pohled druhého

Serge Daney píše, že "každá forma je obličej, který se na nás dívá". Je-li tomu tak, co se stane s formou, pokud je ponořena do dialogu? Co je forma, která by ve své podstatě byla vztahová? Zdá se nám zajímavé o této otázce diskutovat a odkazovat přitom na Daneyho formulaci, právě kvůli její ambivalentnosti: pokud se na nás formy dívají, jak se máme dívat my na ně?

Nejčastěji se forma definuje jako obrys, který je v protikladu s obsahem. Modernistická estetika ale mluví o "formální kráse" a odkazuje na jakousi (kon)fuzi mezi formou a podstatou, na invenční adekvátnost jednoho i druhého. Dílo se hodnotí podle jeho výtvarné formy; nejběžnější kritika, která hovoří o nových uměleckých praktikách, totiž spočívá v tom, že se buď popře veškerá jejich "formální účinnost", nebo se poukáže na nedostatek ve "formálním rozložení". Pozorujeme-li současně umělecké praktiky, měli bychom spíše než o "formách" hovořit o "formacích": na rozdíl od předmětu uzavřeného v sobě prostřednictvím stylu a podpisu současné umění ukazuje, že forma existuje jen v setkání, v dynamickém vztahu, který udržuje umělecký návrh s jinými formacemi, ať už uměleckými či nikoliv.

V přírodě, v divokém stavu, formy neexistují, protože formy vytváří až náš zrak tím, že je oddělí od hustoty viditelného. Formy se vyvíjejí jedna od druhé. To, co jsme včera viděli jako beztvaré či "neforemné", již dnes takové není. Jak se vyvíjí diskuse o estetice, vyvíjí se skrze ni a v ní i statut formy.

V románech Witolda Gombrowicze je vidět, jak každý jedinec generuje svoji vlastní formu prostřednictvím svého chování, způsobem vlastní prezentace a jednání s druhými. Forma se rodí v oné zóně kontaktu, kde se jedinec setkává s Druhým, aby mu vnutil svoje "být". Pro Gombrowicze je tedy naše "forma" pouze vztahová vlastnost, která nás spojuje s těmi, kteří nás svým pohledem zvětčují, abychom převzali sartrůvskou terminologii. Když si jedinec myslí, že se na sebe dívá objektivně, tak konec konců nepozoruje nic jiného než výsledek nepřetržitých transakcí se subjektivitou ostatních.

V očích některých by umělecká forma unikla této fatálnosti, neboť je medializována dílem. Naše přesvědčení naopak je, že forma nabývá konsistence (a tedy doznává opravdové existence) až ve chvíli, kdy vstoupí do hry mezilidské interakce; forma uměleckého díla se rodí z vyjednávání se srozumitelností, která je nám dána ke sdílení. Skrze ni začíná umělec dialog. Podstata umělecké praxe tak snad spočívá v invenci vztahů mezi subjekty; každé jednotlivé umělecké dílo je jakoby návrhem obývat svět společně a práce každého umělce je tudíž svazkem vztahů se světem, který bude generovat další vztahy a tak dál až do nekonečna.

Tady stojíme na protipólech oné autoritářské verze umění, kterou nacházíme v esejích Thierryho de Duve. Pro něj je jakékoliv dílo jen "sumou soudů", historických a estetických, které umělec při svém aktu realizace vysloví. Malovat by tedy bylo zapsat se do historie prostřednictvím výtvarných výběrů. Tady máme co do činění s prokuristickou estetikou, pro niž stojí umělec tváří v tvář dějinám umění jen se soběstačností svých přesvědčení; estetika, která snižuje uměleckou činnost na úroveň procedurální historické kritiky: takto zasazený praktický "soud" je pokaždé kategorický a bez odvolání, je negací dialogu, který však jako jediný dodává formě statut výrobce, "setkání". V rámci "relativistické" teorie umění nepředstavuje intersubjektivita jen sociální rámec pro přijímání umění, který konstituuje jeho "prostředí", jeho "pole" (Bourdieu), ale stává se esencí umělecké činnosti.

Daney tedy navrhoval, že takováto invence vztahů má za následek to, že se forma stane "obličejem". Tato formulace samozřejmě připomíná formulaci, která slouží jako odrazový můstek pro Emmanuela Lévinase, pro něhož obličej představuje znak etického zákazu. Lévinas tvrdí, že obličej je to, "co mi přikazuje sloužit druhému", "co nám zakazuje zabít". Jakýkoliv "intersubjektivní vztah" prochází formou obličeje, symbolizující odpovědnost, kterou máme ve vztahu k druhému: "vztah k druhému vzniká jen jako odpovědnost", píše Lévinas, ale cožpak etika nemá i jiné obzory než tento humanismus, který redukuje intersubjektivitu na jakýsi typ interservility? Je tedy obraz, podle Daneyho metafora obličeje, způsobilý jen k tomu, aby formuloval zákazy prostřednictvím břemene "odpovědnosti"? Když Daney vysvětluje, že "jakákoliv forma je obličej, který se na nás dívá", neznamená to pouze to, že jsme za to odpovědní. Abychom se o tom přesvědčili, stačí se vrátit k hlubokému významu obrazu u Daneyho: pro něj je obraz "nemorální" tehdy, když nás umísťuje "někam, kde jsem nebyli", když "zaujme místo jiného obrazu". Pro Daneyho nejde jen o odkaz na Bazino-Rosselliniovskou estetiku, postulující "ontologický realismus" kinematografického umění, odkaz, který stojí u zrodu Daneyho myšlení, ale celé jej neshrnuje. Podle něj forma v obraze není nic jiného než znázornění touhy: vytvořit formu znamená vymyslet si možná setkání; dostat formu znamená vytvořit podmínky výměny, podobně jako se vrací podání během tenisového klání. Posuneme-li Daneyho úvahy o kousek dál, je forma delegátem touhy v obraze. Je horizontem, na němž může obraz nabýt smyslu tím, že poukáže na vytožený svět, o němž divák může začít diskutovat, a na jehož základě může znovu propuknout jeho vlastní touha. Taková výměna se shrne do binomu: někdo něco někomu ukáže a ten to svým způsobem převrátí. Dílo se snaží upoutat můj pohled, podobně jako novorozeně "vyžaduje" pohled matky: Tzvetan Todorov ve svém "Vie commune" ("Pospolitý život") ukázal, jak esencí společenskosti je potřeba uznání, a to více než soutěživost či násilí. Když nám umělec něco ukazuje, rozvíjí tranzitivní etiku, která jeho dílo umísťuje někam mezi "podívej se na mě" a "podívej se na to". Poslední spisy Daneyho oplakávají zánik dvojice "Ukázat/vidět", která představovala esenci demokracie obrazu, ve prospěch dvojice jiné, tentokrát televizní a autoritářské, "Pěstovat/dostávat", která znamená nástup "Vizuálna". V pojetí Daneyho "jakákoliv forma je obličej, který se na mě dívá," protože mě vyzývá k dialogu. Forma je dynamika, která se najednou či postupně vписuje do času nebo do prostoru. Forma se může zrodit jen ze setkání mezi dvěma plány reality: neboť homogenita neprodukuje obrazy, ale vizuálně, to jest "informaci ve smyčce".

Časoprostory výměn

Díla a výměny

Umění je utkáno ze stejné látky jako sociální výměny, a proto zaujímá v rámci kolektivní produkce zvláštní místo. Umělecké dílo disponuje kvalitou, která ho odlišuje od ostatních produktů lidské činnosti: touto kvalitou je jeho (relativní) sociální transparentnost. Pokud je umělecké dílo vydařené, míří vždycky nad rámec pouhé přítomnosti v prostoru; otevírá se dialogu, diskusi, oné formě mezilidského vyjednávání, kterou Marcel Duchamp nazýval "koeficientem umění" – a která je procesem v čase odehrávajícím se tady a teď. Toto vyjednávání se uskutečňuje

v jakési "transparentnosti", která jej charakterizuje jakožto produkt lidské práce: umělecké dílo totiž ukazuje (nebo navrhuje) zároveň svůj proces vyrábění a produkce, svou pozici ve hře výměn, místo – nebo funkci – které přisuzuje divákovi, a konečně i tvořivé chování umělcovo (to jest řetězec postojů a gest, která komponují jeho dílo a které každé individuální dílo odráží po způsobu vzorníku, vytyčovacího kolíku). Každé plátno Jacksona Pollocka tedy natolik úzce spojuje proud barvy s umělcovým chováním, že jedno se jeví jako obraz druhého, jako "nutný produkt" jak píše Hubert Damisch. Na počátku se nachází umělcem přijatý postoj, soubor dispozic a aktů, jimiž dílo doznává své pertinence v přítomnosti. "Transparentnost" uměleckého díla se rodí z faktu, že gesta, která je tvoří a informují, jsou vybírána či vymyšlena svobodně a jsou součástí námětu. Například smysl Marylin od Andy Warhola, kromě toho že je to ikona populárního obrazu Marylin Monroe, pochází z umělcem přijatého industriálního výrobního procesu, který je řízen naprosto mechanickou lhostejností vůči vybraným námětům. Taková "transparentnost" umělecké práce je samozřejmě v protikladu k posvátnému, ke všem těm ideologům, kteří v umění hledají prostředky, jak dodat novou tvář nábožnosti. Taková relativní transparentnost, apriorní forma umělecké výměny, připadá pobožníkovi nesnesitelná. Víme, že jakákoliv tvorba, pokud se jednou dostane do kolotoče výměn, nabude takové sociální formy, která už nemá nic společného se svou původní užitečností: dostane se jí výměnné hodnoty, která částečně zakryje a zamaskuje její původní "povahu". Nicméně umělecké dílo nemá apriorní žádnou užitečnou funkci – ne snad že by bylo sociálně zbytečné, ale kvůli tomu, že je disponibilní, flexibilní, "s nekonečnou tendencí": znamená to, že se od počátku zasvěcuje světu výměn a komunikace, "obchodu", a to v obou smyslech tohoto pojmu. Společným rysem jakéhokoliv zboží je, že má nějakou hodnotu, to jest nějakou společnou substanci, která umožňuje jeho výměnu: podle Marxe je touto substancí "množství abstraktní práce" použité na výrobu daného zboží. Představuje jí jakási suma peněz, která je "abstraktním obecným ekvivalentem" veškerého zboží mezi sebou. Marx jako první řekl, že umění představuje "absolutní zboží", neboť je přímo obrazem hodnoty.

Ale o čem přesně mluvíme? O uměleckém předmětu, ne o jeho praxi; o dílu tak, jak se o něj stará obecná ekonomie, nikoliv o jeho vlastní ekonomii. Umění však znamená směnnou činnost, kterou nemůže regulovat žádná měna, žádná "společná substance": je to sdílení smyslu v divokém stavu – výměna, jejíž forma je determinována formou předmětu samotného dřívě, než dojde k determinaci zvnějšku. Umělcova činnost, jeho chování jakožto výrobce, determinují vztah, který budeme s jeho dílem udržovat: jinými slovy prostřednictvím estetických předmětů produkuje v první řadě vztahy mezi lidmi a světem.

Námět díla

Kterémukoliv umělci, jehož práce spočívá ve vztahové estetice, je vlastní jeho svět forem, problematika a trajektorie, které mu přináležejí: žádný styl, žádná tematika či ikonografie je mezi sebou nespojuje. To, co sdílejí, je podstatně více determinující, je to totiž fakt, že operují uvnitř stejného praktického i teoretického horizontu: ve sféře mezilidských vztahů. Jejich díla zpochybují způsobem sociálních výměn, interaktivitu s divákem uvnitř estetické zkušenosti, která mu je nabízena, a procesy komunikace v jejich konkrétní dimenzi nástrojů sloužících k propojování jednotlivců a lidských skupin mezi sebou.

Všichni tedy pracují uvnitř toho, co bychom mohli nazvat vztahovou sférou – ta pro dnešní umění znamená totéž co znamenala masová produkce pro Pop art a pro minimalistické umění.

Všichni zakotvují svoji uměleckou činnost v jakési blízkosti, která, aniž by snížila hodnotu vizuální, relativizuje jeho místo v protokolu výstavy: umělecké dílo devadesátých let transformuje diváka v souseda, v přímého účastníka dialogu. Právě postoj této generace ke komunikaci umožňuje ji definovat ve vztahu k předešlým: jestli většina umělců, kteří začali působit v devadesátých letech, od Richarda Prince přes Jenny Holzer až po Jeff Koonse, kladla důraz na vizuální aspekt médií, jejich následovníci dávají přednost kontaktu a hmatovosti. Ve svém uměleckém rukopisu dávají přednost okamžitosti. Tento jev se dá sociologicky vysvětlit, neboť víme, že právě uplynulé desetiletí, poznamenané ekonomickou krizí, příliš nepřálo spektakulárním a hodně viditelným podnikům. Má to rovněž důvody čistě estetické: kyvadlo "návratů k" se v devadesátých letech zastavilo na hnutích let šedesátých, zejména na Pop artu, jehož vizuální působivost stojí v pozadí většiny forem poskytovávaných simulacionismem. V dobrém i ve zlém se naše epocha identifikuje – až po svou krizovou "náladu" – s uměním "chudým" a experimentálním let sedmdesátých. Tento módní trend, jakkoli byl povrchní, umožnil nově pojímat díla umělců jako je Gordon Matta-Clark nebo Robert Rauschenberg, zatímco úspěch Mikea Kelleyho zase nedávno podpořil nové nahlížení na kalifornský "Junk art", na Paula Theka nebo Tetsumi Kudo. Móda tak vytváří estetická mikroklimata, jejichž účinky jsou znát ještě i v naší četbě nedávné historie: jinými slovy osnova organizuje jinak oka své sítě a "nechává projít" jiné typy prací – které naopak zase ovlivňují přítomnost.

Po tom všem, co bylo řečeno, se nyní se vztahovými umělci nacházíme v přítomnosti skupiny umělců, kteří se v polovině šedesátých let poprvé od chvíle, kdy se objevilo konceptuální umění, nijak neopírají o reinterpretaci toho či onoho estetického hnutí minulosti; vztahové umění není "revival" žádného hnutí, návrat žádného stylu; rodí se z pozorování přítomnosti a z přemýšlení nad osudem umělecké činnosti. Jeho základní postulát – sféra lidských vztahů jako místo uměleckého díla – nemá v dějinách umění obdoby, i když zpětně se jeví jako evidentní pozadí jakéhokoliv estetické činnosti a jako modernistické téma par excellence: přečtěme si znovu přednášku Marcela Duchampa z roku 1954 o "kreativním procesu" a přesvědčíme se o tom, že interaktivita není zdaleka nový pojem... Novost je někde jinde. Spočívá v tom, že tato generace umělců nepovažuje ani intersubjektivitu ani interakci za módní teoretické výstřelky ani za pomocníky (alibi) tradiční umělecké aktivity: bere je jako východisko a jako vyústění, zkrátka jako hlavní informátory o jejich aktivitě. Prostor, v němž se jejich dílo rozvíjí, je plně prostor interakce, prostor otevření, který inauguruje jakýkoli dialog (Georges Bataille by napsal: "roztržení"). Produkují vztahové časoprostory, mezilidské zkušenosti, které se pokoušejí vymanit z pout ideologie masové komunikace; jsou to v jistém smyslu místa, kde se vytvářejí alternativní společenství, kritické modely, momenty konstruované konviviality. Nicméně asi pochopíme, že nadobro pryč je čas nového Člověka, futurizující

manifesty, volání s klíčem v ruce po lepším světě: dnes se utopie žije v subjektivní každodennosti, v reálném čase konkrétních a jistě fragmentárních experimentů. Umělecké dílo se představuje jako sociální spára, uvnitř které se zdají tyto zkušenosti, tyto nové "možnosti života" reálné: zdá se, že je důležitější vymýšlet možné vztahy se sousedy v přítomnosti než snít o zítřku. To je vše, ale je to obrovské. A každopádně to představuje očekávanou alternativu k depresivnímu, autoritářskému a reakcionistickému myšlení, které, alespoň ve Francii, na sebe bere podobu teorie umění jako znovunalezeného "zdravého úsudku": ale moderna není mrtvá, pokud za modernu uznáme snahu o estetický experiment a dobrodružnou myšlenku, která je v protikladu se zamrzlými konformisty, jež ochraňují naši neotradicionalističtí filosofové ("Krása" podle nevyhlášeného Davea Hickeyho) nebo militantní ochránci minulosti typu Jeana Claira. Tito integristé včerejšího dobrého vkusu jistě prominou, ale současné umění se vrací k dědictví avantgard dvacátého století a přitom odmítá jejich dogmatismus a teleologii. Uvědomte si to, tato poslední věta byla dlouho promyšlena: teď jen nastal čas ji napsat. Neboť modernismus plaval v "imaginární opozice", abychom převzali termín Gilberta Duranda, který postupoval pomocí separací a opozicí a s chutí diskvalifikoval minulost ve prospěch budoucnosti; zakládal se na tomto konfliktu, zatímco imaginárno naší doby se věnuje jednáním, vztahům, koexistenci. Dnes už není cílem postupovat kupředu díky konfliktním opozicím, ale vymýšlením nových sestav, možných vztahů mezi různými jednotkami, aliančních konstrukcí mezi různými partnery. Estetické smlouvy stejně jako smlouvy sociální jsou považovány za to, co opravdu jsou: nikdo už se nesnaží na zemi vybudovat zlatý věk a spokojíme se rádi s vytvořením jakéhosi modus vivendi, který umožní spravedlivější sociální vztahy, hustší životní způsob, četné a plodné kombinace existence. Stejně tak umění už se nesnaží zobrazovat utopie, ale vytvářet konkrétní prostor.