

Marina
Garcés

Online publikácia
Online publication
2023

KUNSTHALEBRATISLAVA

Dávid
Koronczi

Denisa
Tomková

Raoni Saleh

Grant
Kester

Imarisha

Walidah

& Joy Mariama Smith

K

U

N

S

T

H

A

L

L

E

B

R

A

T

I

S

L

A

V

A

This online publication was published on occasion of the exhibition *There is no end To what a living world Will demand of you.** (09/12/2022 – 30/01/2023) at Kunsthalle Bratislava.

Táto online publikácia bola vydaná pri príležitosti výstavy *Nemá medze, čo od teba živý svet bude žiadať.** (10/11/2022 – 31/1/2023) v Kunsthalle Bratislava.

* Octavia E. Butler. *Parable of the Sower*. New York: Open Road Media. 1993.

Contents

- 5
INTRODUCTION
Denisa Tomková
- 7
CURATORIAL TEXT
Dávid Koronczi
- 10
CONVERSATION PIECES: THE ROLE OF
DIALOGUE IN SOCIALLY-ENGAGED ART
Grant Kester
- 22
HONESTY WITH THE REAL
Marina Garcés
- 29
OCTAVIA'S BROOD. SCIENCE
FICTION STORIESFROM SOCIAL
JUSTICE MOVEMENTS
Walidah Imarisha
- 31
TO ALL THOSE MAD ABOUT STUDYING
Raoni Saleh & Joy Mariama Smith

Obsah

- 33
ÚVOD
Denisa Tomková
- 35
KURÁTORSKÝ TEXT
Dávid Koronczi
- 38
KONVERZÁCIE: ROLA DIALÓGU
V SOCIÁLNE ANGAŽOVANOM UMENÍ
Grant Kester
- 50
ÚPRIMNOSŤ VOČI SKUTOČNOSTI
Marina Garcés
- 57
OCTAVIINO POTOMSTVO.
VEDECKOFANTASTICKÉ PRÍBEHY Z HNUTÍ
ZA SOCIÁLNU SPRAVODLIVOSŤ
Walidah Imarisha
- 59
VŠETKÝM, ČO SÚ ZBLÁZNENÍ DO ŠTÚDIA
Raoni Saleh & Joy Mariama Smith
- 61
BIOGRAPHIES / BIOGRAFIE

EN

Denisa Tomková

This publication, which accompanies this exhibition *There is no end To what a living world Will demand of you**, curated by Martin Piaček & Dávid Koronczí at Kunsthalle Bratislava, is the sixth in a new publishing series – Critical Thinking Series – that provides further critical discursive thinking in the form of essays by international thinkers and writers. The texts are published bilingually: in the original (English) and also translated into Slovak for the first time. The group exhibition is the result of the work of Studio vvv (the Department of Intermedia of the Academy of Fine Arts and Design in Bratislava). In his curatorial text, Dávid Koronczí asks: 'Can art provide a sense of rootedness in a world of disrupted relationships and information oversaturation? Can it establish an atmosphere of understanding and create viable visions of a world in which we are closer to each other on the nature-culture axis? Most importantly, can it retain a language of critique, wit or subversion?' This publication is therefore a collection of essays that address contemporary artistic practices that aim to stimulate dialogue with others, provoke social change, engage with reality, imagine a new and better world, and also encourage us to unlearn and relearn together, collectively and dialogically.

Grant Kester, in his essay 'Conversation Pieces: The Role of Dialogue in Socially-Engaged Art', discusses art projects based on dialogical exchange. Kester explains that: 'While it is common for a work of art to provoke dialogue among viewers this typically occurs in response to a finished object. In these projects conversation becomes an integral part of the work itself.' What is new here and what makes this essay pertinent is Kester's argument that 'these projects require a paradigm shift in our understanding of the work of art; a definition of aesthetic experience that is durational rather than immediate.' In the text, Kester refers to the 1986 study, entitled *Women's Ways of Knowing*, by Mary Field Belenky

and her co-authors, which presented women's relationship to knowledge and the concept of acknowledging the voices of others. Both Kester and Belenky recognize the importance of acknowledging each speaker's situation, context and history from which they enter into a dialogue. Kester proposes dialogical exchanges that are based on empathy and our capacity to identify with other people, rather than solely representing the 'self'.

In her essay 'Honesty with the real', Marina Garcés explains that 'honesty with the real is not defined by its themes, by its processes or by its places but by the power of its involvement and by its yearnings: a yearning for *truth*, a yearning for *us* and a yearning for the *world*.' Garcés argues that, as a result of globalisation, the monopoly from which we look at and interpret the world has been annulled. 'Against the single reality of the global market is opened out the uncertain shadow of an anonymous (not-)knowing for which nobody holds the keys of interpretation. Projecting the luminous and well-located horizons of commitment and intervention over this shadow of the world not only makes no sense but also it is an act of total dishonesty.' Therefore, Garcés proposes that we must demand even more honesty today. Garcés' quest for 'honesty with the real' is so strong, that she proposes that if it is the word 'art' that prevents us from inclination towards honesty with the real, we need to 'leave art to one side and seek new names for these creations'.

The title of the exhibition is a quote from the book by black science fiction writer Octavia E. Butler, *Parable of the Sower*, which has been influential to the work of the Studio vvv. Thus, the third essay in this publication is an important exploration of the link between science fiction stories and social justice movements. Walidah Imarisha's introduction text - from the book *Octavia's Brood. Science Fiction Stories from Social*

Denisa Tomková

Justice Movements - draws on Butler's writings. The essay is a tribute to the work of Butler, who in her science fiction books 'explored the intersections of identity and imagination, the grey areas of race, class, gender, sexuality, love, militarism, inequality, oppression, resistance, and—most important—hope.' What is the connection between and the significance of science fiction stories and the social justice movement and, moreover, artistic practices? Imarisha argues that 'Whenever we try to envision a world without war, without violence, without prisons, without capitalism, we are engaging in speculative fiction. All organizing is science fiction. Organizers and activists dedicate their lives to creating and envisioning another world, or many other worlds—so what better venue for organizers to explore their work than science fiction stories?' Similarly, contemporary art that has the potential to imagine a new and better world should learn from the visionary legacy of science fiction writers when it comes to suggesting hope for a better future. Imarisha emphasizes in her text that visionary fiction has been particularly important for those whose identities are marginalized and oppressed within mainstream society. As a result of 'historic collective trauma, we must understand that each of us is already science fiction walking around on two legs. Our ancestors dreamed us up and then bent reality to create us.'

In the final text in the publication, entitled 'To all those mad about studying', Raoni Saleh & Joy Mariama Smith urge readers to think about the ways in which we learn, encouraging us to learn collectively. They importantly call for the decentralizing of knowledge production. Further, they argue that: 'Study is already always emergent and is not white. Study is not white.' This text is meant to be printed and distributed like a 'zine' and shared with others; the authors encourage us to 'play with this text.' In dialogue with the

other texts in this publication, Saleh and Smith prompt us to 'encourage a healthy difference in understanding. Learn more. Read beyond what is written.'

The Studio vvv programme and their subsequent group exhibition can be characterised as a proposal of the best possible artistic 'toolbox' for the needs of the contemporary world, which currently finds itself in a state of permanent crisis. Martin Piaček & Dávid Koronczí's desire is to provide their students with the tools to help them cope with the constant sense of crisis, but more than that, to suggest alternatives, to establish a dialogue and engage with the real world and imagine a new world to come. Thus, the essays in this publication explore how art-making can serve as a meeting place for empathy, dialogue, imagining a life worth living, and how engagement with real life goes beyond mere participation. These texts also explore the potentials of imagining another world through science fiction stories. All of the texts have an important aspect in common, namely that they encourage readers to participate in collective action, collective learning, dialogue, participation, and avoiding isolation. It is through dialogue and understanding of others alongside healthy disagreement and openness that we can find hope for the future together.

There is no end To what a living world Will demand of you.*

7

Curatorial text
Dávid Koronczí

English translation:
Denisa Tomková

1. ACADEMY OF FEELINGS Thought Framework

*Belief
Initiates and guides action—
Or it does nothing.**

The exhibition *There is no end To what a living world Will demand of you** is the result of the work of Studio vvv in the winter semester 2022. From a theoretical point of view, the project is a result and continuation of the previous summer semester 2022, when Martin Piaček was replaced in the leadership of the studio by Mária Hlavajová, a visiting lecturer theoretician and director of bak. basis voor aktuelle kunst in Utrecht. The programme can be briefly characterised as the expansion of the artistic “toolbox” for the needs of the contemporary world, which could be described as a world of permacrisis - a permanent crisis - or better said, a permanent sense of crisis. Can art provide a sense of rootedness in a world of disrupted relationships and information oversaturation? Can it establish an atmosphere of understanding and create viable visions of a world in which we are closer to each other on the nature-culture axis? Most importantly, can it retain a language of critique, wit or subversion?

As a studio collective, we feel the need to celebrate positions and visions of individual authors, but at the same time, we strive to find unity and the emancipatory potential of this quest. We think of the exhibition as an open letter addressed to our own past, but we are not afraid to dream boldly of visions of a better tomorrow. All of this, in the words of Donna Haraway, is blended together into a *thick present*.

*PRODIGY IS, AT ITS essence,
adaptability and persistent, positive
obsession. Without persistence,
what remains is an enthusiasm
of the moment. Without adaptability,
what remains may be channeled
into destructive fanaticism. Without
positive obsession, there
is nothing at all.**

This verse is a mental cartography of the exhibition, as well as the ideological starting point of our semestral work. It is also the opening quote from Octavia Butler's book *Parable of the Sower*, which has been influential for our work in the studio. It is a bold reading, in thought and in language. It is a book that is not afraid to think anew about the world in visions that at first glance seem all too fantastic. It is a story that lets communities based on

mutual care sprout on the ruins of an old dying world. Human communities in dystopia will not be saved by any techno-visionary or omnipotent deity, but by a sensitization to the world itself and a yearning for a relationship with it.

This is how we want to see visual art in all its forms. As a tool that has the potential to open up unexpected visions. But we don't want a lecturing, moralising art. No. We are interested in artistic testimony, as a chance to be embraced by a belief in the beautiful, the strange, or even the embarrassing. We see art as a series of practices, very divergent; from activism, to subtle poetics. Lastly, we want to do art honestly and with insight and attention to detail.

2. HOW TO BALANCE KINDNESS AND DEMANDING NATURE?

A curatorial approach

*Embrace diversity.
Unite**

The exhibition is a mosaic of individual outputs produced by students and graduates of the intermedia - inter-genre Studio vvv. The form of the exhibition corresponds to the nature of the current semester, using the spaces of Kunsthalle Bratislava in

There is no end To what a living world Will demand of you.*

8

Curatorial text
Dávid Koronczi

a multi-layered content plane. The placement of the works – object-based, textual and multimedia – aims to respond to the architecture itself in a place-sensitive way, even to subtly appropriate or distort it.

As the title of this section suggests, the method of the exhibition's creation (and indeed the entire teaching process) is a constant balancing act of both horizontal negotiation and curatorial (pedagogical) vision. As curators, we come up with initiatives and suggestions, while at the same time stimulating a process of collective approval or change for each creative step. The collective is involved in the whole project, all personalities are open to the constant possibility of their own initiative and suggesting a change or a way forward. We believe that this builds a shared experience of the creative process and identification with the final outcome. Horizontality and camaraderie are always necessarily mixed with the rigour of deadlines, commitments and the uncompromising spreadsheets of budgets. Similarly, as in post academic practice.

teacher Martin Piaček and graphic designer and artist Dávid Koronczi at the Department of Intermedia of the Academy of Fine Arts and Design in Bratislava. Currently, the artist Petra Nela Pučeková is also working in the management of the studio as a producer. The Studio vvv creates an inclusive and stimulating environment where art is understood as language, commentary and an effort to contribute to both the individualistic and community orientated shaping of the world. We see art as a useful and important part of life, but we are also constantly reminded of its captivating nature, its potential to amaze, and its formal differences from other humanities or creative practices. The word "public" in the studio's name refers to an orientation towards a practice that carries solidarity with others, visions of better futures and proposals for their creation.

*School triggers and guides actions,
or (from the perspective of the present)
it does nothing at all.***

3. ABOUT THE STUDIO VVV

The Studio vvv (visual-verbal-public) was founded in 2018 by artist and

There is no end To what a living world Will demand of you.*

9

Curatorial text
Dávid Koronczí

*

Octavia E. Butler. 1993.
Parable of the Sower.
New York: Open Road
Media.

**

Studio vvv paraphrasing
Octavia Butler.

Conversation Pieces: 10

The Role of Dialogue in Socially-Engaged Art

Grant Kester

The text was originally published in *Theory in Contemporary Art Since 1985*. Edited by Zoya Kucor and Simon Leung. Blackwell, 2005.

An earlier version of this essay was published in *Variant* #9 (Winter 1999-2000). Some of this material also appeared in the book Grant Kester. 2004. *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*. University of California Press.

The text is reprinted here by a kind permission of Grant Kester.

INTRODUCTION

Writing in the shadow of the September 11 attacks, it's impossible to predict their ultimate repercussions. It is clear, however, that one of the gravest dangers is that these events (and subsequent reactions to them) may further aggravate a global climate of belligerence, hostility and closure based on differences of culture, religion and nationality. Equally alarming is the fact that the currently dominant framework for exchange across these boundaries is a market system that generates its own divisive schisms, based on class and economic status. In this fraught historical moment the situation of art may seem a relatively minor concern. There are, however, a number of contemporary artists and art collectives that have defined their practice precisely around the facilitation of dialogue among diverse communities. Parting from the traditions of object-making, these artists have adopted a performative, process-based approach. They are "context providers" rather than "content providers," in the words of British artist Peter Dunn, whose work involves the creative orchestration of collaborative encounters and conversations well beyond the institutional boundaries of the gallery or museum.

As I will discuss below these exchanges can catalyze surprisingly powerful transformations in the consciousness of their participants. The questions that are raised by these projects clearly have a broader cultural and political resonance. How do we form collective or communal identities without scapegoating those who are excluded from them? Is it possible to develop a cross-cultural dialogue without sacrificing the unique identities of individual speakers?

I'll start with two examples. The first project is drawn from the work of the Austrian arts collective Wochenklausur. It began on a warm spring day in 1994 as a small pleasure boat set off for a three hour cruise on Lake Zurich. Seated around a table in the main cabin was an unusual gathering of politicians, journalists, sex workers and activists from the city of Zurich. They had been brought together by Wochenklausur as part of an "intervention" in drug policy. Their task was simple: to have a conversation. The topic of this conversation was the difficult situation faced by drug-addicted prostitutes in Zurich, many of who lived in a condition of virtual homelessness. Stigmatized by Swiss society, they were unable to find any place to sleep and were

subjected to violent attacks by their clients and harassment by the police. Over the course of several weeks Wochenklausur organized dozens of these floating dialogues involving almost sixty key figures from Zurich's political, journalistic and activist communities. Normally many of the participants in these boat talks would position themselves on opposite sides of the highly charged debate over drug use and prostitution, attacking and counter-attacking with statistics and moral invective. But for a short period of time, with their statements insulated from direct media scrutiny, they were able to communicate with each other outside the rhetorical demands of their official status. Even more remarkably, they were able to forge a consensus of support for a modest, but concrete, response to this problem: the creation of a *pension* or boarding house in which drug-addicted sex workers could have a safe haven, access to services and a place to sleep (eight years later it continues to house twenty women a day).

At around the same time that Wochenklausur was staging its "boat colloquies" over two hundred high school students were having their own conversations on a roof-top parking garage in downtown Oakland,

Conversation Pieces: 11

The Role of Dialogue in Socially-Engaged Art

Grant Kester

California. Seated in parked cars under a twilight sky, they enacted a series of un-scripted dialogues on the problems faced by young people of color in California: media stereotypes, racial profiling, under-funded public schools and so on. They were surrounded by over a thousand Oakland residents, who along with representatives of local and national news media, had been invited to “over hear” these conversations. In this event, organized by the California artist Suzanne Lacy, along with Annice Jacoby and Chris Johnson, Latino and African American teenagers were able to take control of their self-image and to transcend the one-dimensional clichés promulgated by mainstream news and entertainment media (e.g., the young person of color as sullen, inarticulate gang-banger). These dialogues led in turn to other collaborations and other conversations, including a six week long series of discussions between high school students and members of the Oakland Police Department (OPD) that resulted in the creation of a videotape used by the OPD as part of its community policing training program.

These projects mark the emergence of a body of contemporary art practice concerned with collaborative, and potentially emancipatory, forms of

dialogue and conversation. While it is common for a work of art to provoke dialogue among viewers this typically occurs in response to a finished object. In these projects conversation becomes an integral part of the work itself. It is re-framed as an active, generative process that can help us speak and imagine beyond the limits of fixed identities and official discourse. While this collaborative, consultative approach has deep and complex roots in the history of art and cultural activism (e.g., Helen and Newton Harrison in the US, Artists Placement Group in the UK, and the tradition of community-based art practice) it has also energized a younger generation of practitioners and collectives, such as Ala Plastica in Buenos Aires, Superflex in Denmark, Maurice O’Connell in Ireland, MuF in London, Huit Facettes in Senegal, Ne Pas Plier in Paris, and Temporary Services in Chicago, among many others. Although global in scope, this work exists largely (albeit, not entirely) outside the international network of art galleries and museums, curators and collectors.¹ Thus, Iñigo Manglano Ovalle’s *Tele Vecindario* project was developed on the south side of Chicago; Littoral has been active in the hill farming regions of the Bowland Forest in the north of England, and

the Singapore-born artist Jay Koh has produced works in Thailand, Myanmar, and Tibet.

What unites this disparate network of artists and arts collectives are a series of provocative assumptions about the relationship between art and the broader social and political world, and about the kinds of knowledge that aesthetic experience is capable of producing. For Lacy, who is also active as a critic, this work represents a “new genre” of public art. UK-based artists/organizers Ian Hunter and Celia Lerner employ the term “Littoral” art, to evoke the hybrid or in-between nature of these practices. French critic Nicolas Bourriaud has coined the term “relational aesthetic” to describe works based around communication and exchange. Homi K. Bhabha writes of “conversational art,” and Tom Finkelpearl refers to “dialogue-based public art.”² For reasons that will become apparent I will be using the term “dialogical” to describe these works. The concept of a dialogical art practice is derived from the Russian literary theorist Mikhail Bakhtin who argued that the work of art can be viewed as a kind of conversation; a locus of differing meanings, interpretations and points of view.³

Conversation Pieces: 12

The Role of Dialogue in Socially-Engaged Art

Grant Kester

1. DISCOURSE AS MODERNISM'S OTHER

The interactions that are central to these projects all require some provisional discursive framework through which the various participants can exchange insights and observations. It may be spoken or written, or it may involve some form of physical or conceptual collaboration. But the idea that a work of art should solicit participation and involvement so openly, or that its form should be developed in consultation with the viewer is antithetical to dominant beliefs in modern and postmodern art theory.⁴ By the early twentieth century the consensus among advanced artists and critics was that, far from communicating with viewers, the avant-garde work of art should radically challenge their faith in the very possibility of rational discourse. This tendency is based on the assumption that the shared discursive systems on which we rely for our knowledge of the world (linguistic, visual, etc.) are dangerously abstract and violently objectifying. Art's role is to shock us out of this perceptual complacency, to force us to see the world anew. This shock has borne many names over the years: the sublime, alienation effect, *L'Amour fou*, and so on. In each

case the result is a kind of somatic epiphany that catapults the viewer outside of the familiar boundaries of a common language, existing modes of representation, and even their own sense of self. While the projects I'm discussing here do encourage their participants to question fixed identities, stereotypical images, and so on, they do so through a cumulative process of exchange and dialogue, rather than a single, instantaneous shock of insight, precipitated by an image or object. These projects require a paradigm shift in our understanding of the work of art; a definition of aesthetic experience that is durational rather than immediate.

It was, of course, a central tenet of Enlightenment philosophy (evident in the writing of Kant, Wolff, Hume, and Shaftesbury) that aesthetic experience constituted an idealized form of communication. It is easier to grasp the significance of this claim if one considers the cultural function of art during the eighteenth century. Baroque painting served as the decorative backdrop for the social life of the drawing room or salon. In a similar manner, fetes and perambulations in Georgian-era landscape gardens were intended to initiate shared reflection: to teach visitors about the

harmonious relationship between the social and the natural worlds. Painters and landscape architects shared a common symbolic vocabulary with their patrons. The objects and environments they created facilitated exchanges that were central to the life of a (admittedly elitist) community of viewers.⁵ While preserving the ceremonial and performative dimension of earlier art practices designed to encourage veneration and obeisance (e.g., courtly or liturgical art), these works patterned that performance around a more open-ended pedagogical interaction.

With the emergence of an artistic avant-garde in the mid-nineteenth-century the survival of authentic art seemed to require the severing of this potentially stultifying interdependence of artist and viewer through shock, attack, and dislocation. The symbiosis of aristocratic patronage was replaced by a critical, adjudicatory relationship, heavily informed by artists' identification with the revolutionary rhetoric of the nascent working-class. Increasingly, avant-garde art sought to challenge, rather than corroborate, conventional systems of meaning, whether through Realism's introduction of taboo subjects such as poverty and sex work,

Conversation Pieces: 13

The Role of Dialogue in Socially-Engaged Art

Grant Kester

Impressionism's rejection of the norms of academic realism, Cubism's even more violent dismantling of these norms, or Dadaism's embrace of the absurd. Avant-garde art must define itself as different from other forms of culture precisely by being difficult to understand, shocking or disruptive (except now, contra Schiller's return to "wholeness", a Lyotardian "ontological dislocation" becomes the therapeutic antidote to a centered Cartesian subjectivity). Lying behind this rhetoric of shock was a more complex (and occasionally paradoxical) motive: to make the viewer more sensitive and responsive to the specific characteristics of nature, other beings, and to otherness in general. Avant-garde artists of various stripes believed that Western society (especially its urban, middle-class) had come to view the world in a violently objectifying manner associated with the growing authority of positivistic science and the profit-driven logic of the marketplace. The rupture provoked by the avant-garde work of art is necessary to shock viewers out of this perspective and prepare them for the nuanced and sensitive perceptions of the artist, uniquely open to the natural world.

This tradition has both enabled and constrained the possibilities of art

practice in the modern period. The tension that exists between the movement towards open-ness, sensitivity to difference and vulnerability and the paradoxical drive to "master" the viewer through a violent attack on the semantic systems through which they situate themselves in the world, remains unresolved. Thus Jean-François Lyotard disparages art which is based on the assumption that the public "will recognize... will understand, what is signified."⁶ Lyotard, like Clement Greenberg earlier in the century, defines avant-garde art as the other of kitsch. If kitsch traffics in reductive or simple concepts and sensations then avant-garde art will be difficult and complex; if kitsch's preferred mode is a viewer-friendly "realism" then avant-garde art will be abstract, "opaque" and "unpresentable". In each case the anti-discursive orientation of the avant-garde artwork, its inscrutability and resistance to interpretation, is juxtaposed to a cultural form that is perceived as easy or facile (advertising, propaganda, etc.). Lyotard can't conceive of a discursive form that is not always, already contaminated by the problematic model of "communication" embodied in advertising and mass-media. The viewer or audience-member is, in turn, always defined by their epistemological lack:

their susceptibility to the siren song of vulgar and facile forms of culture. The artists and groups I'm discussing here ask whether it's possible for art to re-claim a less violent relationship with the viewer while also preserving the critical insights that aesthetic experience can offer into objectifying forms of knowledge.

2. A DIALOGICAL AESTHETIC

If, as I am suggesting, the evaluative framework for these projects is no longer centered on the physical object, then what is the new locus of judgment? I would contend that it resides in the condition and character of dialogical exchange itself. Given this focus I consider Jürgen Habermas's work to be an important resource for the development of a dialogical model of the aesthetic, especially his attempt to construct a model of subjectivity based on communicative interaction. Habermas differentiates "discursive" forms of communication, in which material and social differentials (of power, resources, and authority) are bracketed, and speakers rely solely on the compelling force of superior argument, from more instrumental or hierarchical forms of communication (e.g., those found in advertising, business negotiations,

Conversation Pieces: 14

The Role of Dialogue in Socially-Engaged Art

Grant Kester

religious sermons, and so on). These self-reflexive (albeit time-consuming) forms of interaction are not intended to result in universally binding decisions, but simply to create a provisional understanding (the necessary precondition for decision-making) among the members of a given community when normal social or political consensus breaks down. Thus their legitimacy is not based on the universality of the knowledge produced through discursive interaction, but on the perceived universality of the process of discourse itself.

The encounters theorized by Habermas take place in the context of what he famously defined as the “public sphere”. Participants in a public sphere must adhere to certain rules necessary to insulate this discursive space from the coercion and inequality that constrain human communication in normal daily life. Thus, according to Habermas, “every subject with the competence to speak is allowed to take part in discourse,” “everyone is allowed to question any assertion whatsoever,” “everyone is allowed to introduce any assertion whatsoever,” and “everyone is allowed to express his or her attitudes, desires and needs.”⁷ This egalitarian interaction cultivates a sense of “solidarity”

among discursive co-participants, who are, as a result, “intimately linked in an inter-subjectively shared form of life”.⁸ While there is no guarantee that these interactions will result in a consensus we nonetheless endow them with a provisional authority that influences us towards mutual understanding and reconciliation. Further, the very act of participating in these exchanges makes us better able to engage in discursive encounters and decision-making processes in the future.⁹ In attempting to present our views to others we are called upon to articulate them in a more systematic manner. In this way we are led to see ourselves from the other’s point of view, and are thus, at least potentially, able to be more critical and self-aware about our own opinions. This self-critical awareness can lead, in turn, to a capacity to see our views, and our identities, as contingent, processual, and subject to creative transformation.

While I don’t want to suggest that the dialogical projects I’ve outlined illustrate Habermas’s discourse theory, I do believe it can be productively employed as one component of a larger analytic system. First, Habermas’s concept of an identity forged through social and discursive interaction can help us understand

the position taken up by groups like Wochenklausur. We typically view the artist as a kind of exemplary bourgeois subject, actualizing his or her will through the heroic transformation of nature or the assimilation of cultural difference—alchemically elevating the primitive, the degraded, and the vernacular into great art. Throughout, the locus of expressive meaning remains the radically autonomous figure of the individual artist. A dialogical aesthetic suggests a very different image of the artist; one defined in terms of open-ness, of listening and a willingness to accept dependence and intersubjective vulnerability. The semantic productivity of these works occurs in the interstices between the artist and the collaborator.

Habermas’s concept of an “ideal speech situation” captures an important, and related, aspect of these works, which we can see in Wochenklausur’s boat trips on Lake Zurich. The collaborators in this project (the attorneys, councilors, activists, editors, and so on who embarked on these short journeys) are constantly called upon to speak in a definitive and contentious manner in a public space (the courtroom, the editorial page, the parliament) in which dialogue is viewed as a contest of the

Conversation Pieces: 15

The Role of Dialogue in Socially-Engaged Art

Grant Kester

wills (cf. Lyotard's model of "agonistic" communication). On the boat trips they were able to speak, and listen, not as delegates and representatives charged with defending *a priori* "positions" but as individuals sharing an extensive collective knowledge of the subject at hand; at the least these external forces were considerably reduced by the demand for self-reflexive attention created by the ritual and isolation of the boat trip itself. Moreover, the consensus they reached on a response to the drug problem in Zurich was not intended as a universally applicable solution to the "drug crisis," but rather, as a pragmatic response to a very specific aspect of that problem; the homelessness experienced by prostitutes.

Drawing on Habermas's concept of discourse, there are two areas in which I would differentiate a dialogical aesthetic from a more traditional aesthetic model. The first area concerns claims of universality. Early modern philosophers rejected the idea of an aesthetic consensus achieved through actual dialogue with other subjects because it would fail to provide a sufficiently "objective" standard of judgment or communicability. In large measure this was due to the fact that they were

writing in the epistemological shadow of a declining, but still resonant, theological world view. As a result the philosophical systems that hoped to compete with this perspective tended to simply replace one form of reassuringly transcendent authority (God) with another (reason, *sensus communis*, etc.). A dialogical aesthetic does not claim to provide, or require, this kind of universal or objective foundation. Rather, it is based on the generation of a local consensual knowledge that is only provisionally binding and that is grounded precisely at the level of collective interaction. Thus, the insights that are generated from the conversations of the high school students in *The Roof is on Fire* or Wochenklausur's boat talks are not presented as emblematic of some timeless humanist essence, in the way that the sculptures of Phidias or Picasso's *Guernica* are typically treated in art history.

The second difference between a dialogical and a conventional model of the aesthetic concerns the specific relationship between identity and discursive experience. In the Enlightenment model of the aesthetic, the subject is prepared to participate in dialog through an essentially individual and somatic experience of

"liking". It is only after passing through, and being worked on by, the process of aesthetic perception that one's capacity for discursive interaction is enhanced (one literally becomes more open-minded following an encounter with a work of art, and thus, a more competent participant in social discourse). In a dialogical aesthetic, on the other hand, subjectivity is formed *through* discourse and inter-subjective exchange itself. Discourse is not simply a tool to be used to communicate an *a priori* "content" with other already formed subjects, but is itself intended to model subjectivity. This brings us to a complex point regarding the specific way in which Habermas defines discursive interaction. There are of course a number of criticisms one might make of Habermas's model, several of which relate to the bracketing of difference that is a pre-condition for participation in the public sphere. The most relevant criticism of Habermas, from the perspective of dialogical art practice, relates to his definition of the public sphere as a space of contending opinions and interests, in which the clash of forceful argumentation results in a final winning position that can compel the assent of the other parties. Discursive participants may have their opinions challenged, and even changed, but

Conversation Pieces: 16

The Role of Dialogue in Socially-Engaged Art

Grant Kester

they enter into, and depart from, discourse as ontologically stable agents. Habermas implies that as rational subjects we respond only to the “illocutionary force” of the better argument or “good reasons”.¹⁰

But why should we necessarily respond to reason? What precisely makes an argument “good”? With reference to what, or whose, standard, values or interest is this superior strength or legitimacy determined? Further, what incentive do all these forceful speakers have to suspend their suasive campaigning in order to simply listen? How do we differentiate an assent won by rhetorical attrition from true understanding? One set of answers can be found in attempts to define a distinctly feminist model of epistemology. In their study *Women’s Ways of Knowing* (1986) Mary Field Belenky and her co-authors identify what they term “connected knowing”; a form of knowledge based not on counterpoised arguments, but on a conversational mode in which each interlocutor works to identify with the perspective of the others.¹¹ This “procedural” form of knowledge is defined by two interrelated elements. First, it is concerned with recognizing the social imbeddedness and context within which others speak,

judge and act. Rather than holding them accountable to some ideal or generalized standard, it attempts to situate a given discursive statement in the specific material conditions of the speaker. This involves a recognition of the speakers’ history (the events or conditions that preceded their involvement in a given discursive situation) and their position relative to modes of social, political and cultural power both within the discursive situation and outside it (thus acknowledging the operative force of the oppression and inequality that is ostensibly bracketed—and hence disavowed—in the Habermasian public sphere).

The second characteristic of connected knowing involves the re-definition of discursive interaction in terms of empathetic identification. Rather than entering into communicative exchange with the goal of representing “self” through the advancement of already formed opinions and judgments, a connected knowledge is grounded in our capacity to identify with other people. It is through empathy that we can learn not simply to suppress self-interest through identification with some putatively universal perspective, or through the irresistible compulsion of logical argument, but to literally re-define self: to both know and feel

our connectedness with others. In a follow up volume to *Women’s Way of Knowing* (*Knowledge, Difference and Power*, 1996), Patrocínio Schweickart notes Habermas’s tendency to “overvalue” argumentation as a form of knowledge production, and his inability to conceive of listening itself as active, productive and complex as speaking: “there is no recognition of the necessity to give an account of listening as doing something...the listener is reduced in Habermas’s theory to the minimal quasi-speaking role of agreeing or disagreeing, silently *saying* yes or no.”¹²

Empathy is, of course, subject to its own kind of ethical and epistemological abuse. However, I also feel that a concept of empathetic insight is a necessary component of a dialogical aesthetic. Further, I would contend that precisely the pragmatic, physical process of collaborative production that occurs in the works I’m discussing (involving both verbal and bodily interaction) can help to generate this insight, while at the same time allowing for a discursive exchange that can acknowledge, rather than exile, the non-verbal. This empathetic insight can be produced along a series of axes. The first occurs in the rapport between artists and their collaborators,

Conversation Pieces: 17

The Role of Dialogue in Socially-Engaged Art

Grant Kester

especially in those situations in which the artist is working across boundaries of race, ethnicity, gender, sexuality or class. These relationships can, of course, be quite difficult to negotiate equitably, as the artist often operates as an outsider, occupying a position of perceived cultural authority. This second axis of empathetic insight occurs among the collaborators themselves (with or without the mediating figure of the artist). Here the dialogical project can function to enhance solidarity among individuals who already share a common set of material and cultural circumstances (e.g., work with trade unions by artists such as Fred Lonidier in California or Carole Condé and Karl Beveridge in Canada). The final axis is produced between the collaborators and other communities of viewers (often subsequent to the actual production of a given project). Dialogical works can challenge dominant representations of a given community, and create a more complex understanding of, and empathy for, that community among a broader public. Of course these three functions—solidarity creation, solidarity enhancement, and the counter-hegemonic—seldom exist in isolation. Any given project will typically operate in multiple registers.

Suzanne Lacy's *The Roof is on Fire* project, which I discussed earlier, provides a useful example of collaboratively generated empathetic insight. In *The Roof is on Fire*, the space of the car, and the performative nature of the piece itself, provided the students with a stage on which to speak to each other as co-inhabitants of a specific culture and environment and, implicitly, to a generalized audience (whether the actual audience of over one thousand residents who attended the performance or the viewing public that saw coverage of the piece in the local and national media) that could function as a rhetorical stand-in for a dominant culture that is far more comfortable telling young people of color what to think than it is with hearing what they have to say. The process of listening that is of such central importance in dialogical projects is evidenced here both in Lacy's extensive discussions with the students in developing the project and in the attitude of openness encouraged in the viewer/over-hearer by the work itself.

On the one hand this project demonstrates the empathetic and collaborative insight generated between Lacy and young people from quite different cultural backgrounds (and among the young people themselves). At the

same time, it provides a space for identification between the students and the viewers of the work. One of the byproducts of the performance, in which Lacy's collaborators consistently expressed their concern over confrontations with the police in their daily lives, was a series of discussions between police and young people in Oakland that took place over several weeks. Lacy's goal was to create a "safe" discursive space (somewhat reminiscent of Wochenklausur's boat trips) in which young people could speak honestly to the police about their fears and concerns, and in which both police and young people could begin to identify with each other as individuals rather than abstractions (the "gangsta" or the "cop"). As Lacy writes: "The changes in body language of the ten officers and fifteen youth who met weekly over two months marked a transition from stereotypes to dimensional personalities. I found my own perceptions changing as I encountered police in cars and young people in baggy jeans. Were they one of my friends, someone I know?"¹³

CONCLUSION: CRITICISM AND COLLECTIVITY

Dialogical practices require a common discursive matrix (linguistic, textual,

Conversation Pieces: 18

The Role of Dialogue in Socially-Engaged Art

Grant Kester

physical, etc.) through which their participants can share insights, and forge a provisional sense of collectivity. As I pointed out in the introduction, however, forms of collective identity are anathema to the avant-garde tradition. “The idea of community,” according to Critical Art Ensemble, “is without doubt the liberal equivalent of the conservative notion of ‘family values’—neither exists in contemporary culture and both are grounded in political fantasy.”¹⁴ There is, of course, good reason to remain skeptical of essentialist models of community that require the assertion of a monolithic collectivity over and against the specific identities of its constituent members, and those who are seen as outside its (arbitrary) boundaries. There is a somewhat Manichean quality to some of these criticisms, however, as they establish an extremely stringent standard for politically acceptable models of collective experience and action. Any attempt to operate through a shared identity (the “Gay Community,” the “Chicano Community,” etc.) is condemned as a surrender to the ontological equivalent of kitsch. In her recent book *One Place after Another* critic Miwon Kwon evokes a stark contrast between “bureaucratic” community art projects that engage in proscribed

forms of political representation and agency (the “community of mythic unity” as she describes it), and an art practice that is concerned precisely with calling community into question through a critical epiphany intended to produce non-essentialist subjects.¹⁵

If any collective identity is inherently corrupt, then the only legitimate goal of collaborative practice is to challenge or unsettle the viewer’s reliance on precisely such forms of identification. I would contend that identity is somewhat more complex than this formulation allows, and that it is possible to define oneself through solidarity with others while at the same recognizing the contingent nature of this identification. A recent project by the Nigerian artist Toro Adeniran-Kane (Mama Toro) demonstrates the capacity of tightly knit communities to approach difference from a position of dialogical openness rather than defensive hostility, forming provisional alliances across boundaries of race, ethnicity and geography. The project, *A Better Life for Rural Women*, was created as part of the “ArtBarns: After Kurt Schwitters” exhibition organized in the U.K. by Projects Environment (now Littoral) in the summer of 1999. ‘Toro was born and raised in Nigeria, but has been living in Manchester

for many years. The Art Barns project was inspired by the existence of a Kurt Schwitters installation, produced during his exile in England during WWII, in a barn located on a Lancashire farm. A number of artists were given the opportunity to produce site-specific works in barns in the hill-farming region of the Bowland Forest. For her ArtBarns project, ‘Toro (working with Manchester artist Nick Fry) used the traditions of Nigerian wall painting to transform the barn interior into a performance space which was used for a variety of dances and other activities by African women who traveled to Bowland from Manchester during the course of the exhibition (Manchester has a large African immigrant population).

It is important to note that ‘Toro defined her role as an artist not simply in terms of the creation of the wall painting, but also through the facilitation of dialogical exchange. This performative dimension was amplified through a series of conversations that took place between women from Manchester’s African community and the hill farming families. These dialogues, which were held in the kitchen of one of the farms, led to the shared recognition that the hill farming community and the African

Conversation Pieces: The Role of Dialogue in Socially-Engaged Art

19

Grant Kester

immigrant community had much in common. Many of the women came from small farming villages in Somalia, Nigeria and the Sudan and were more familiar with the rhythms of work and life in the Bowland Forest than they were with the urbanized lifestyle of Manchester. In this exchange neither the hill farmers nor the women from Manchester felt compelled to surrender their existing identities (of nationality, race, ethnicity, etc.) in order to constitute a new, provisional community based around their shared material circumstances and experiences (the spatio-cultural context of the farming village).

A frequent topic of discussion in these dialogues was the limited access that the African women had to fresh produce. Living in Manchester they were often forced to shop at over-priced grocery stores filled with pre-packaged and refined food, and little in the way of fresh vegetables and other staples that would have formed the core of their diet back home. They were particularly concerned about growing health problems in Manchester's African immigrant community due to this restricted diet. One of the concrete outcomes of their conversations in Bowland was the formation of a buying cooperative that

would allow them to purchase food directly from the farming community there, thus saving the farmers the money that would have been lost to middle-men, and insuring the women access to fresh produce at a reasonable cost.¹⁶ Collective identities are not only, or always, essentializing. In this project the African immigrant and hill farming communities were able to retain a coherent sense of cultural and political identity while also remaining open to the transformative effects of difference through dialogical exchange. Toro's project, along with recent works by Ala Plastica, Ernesto Noriega, Littoral, Temporary Services, and Wochenklausur, among others, suggest a more nuanced model of collective identity and action; one that steers cautiously between the Scylla of essentialist closure and the Charybdis of a rootless skepticism.

Editor's note: The word 'prostitute' has been replaced in the text (compared to the original) by 'sex worker' after discussion with Grant Kester. Despite Wochenklausur's use of the term 'prostitute' in their project title, the language around sex work has progressed quite a bit since this essay was originally written.

Conversation Pieces: 20

The Role of Dialogue in Socially-Engaged Art

Grant Kester

1

In recent year this work has begun to attract the attention of the mainstream art world, as evidenced by curator Okwui Enwezor's inclusion of the Senegalese collective Huit Facettes in Documenta XI (2002).

2

Lacy develops the idea of "new genre" public art in *Mapping the Terrain: New Genre Public Art* (Seattle: Bay Press, 1995). The term "Littoral" is taken from a series of conferences organized over the last several years devoted to the presentation and analysis of activist art practices. For more information see the Littoral website: <http://www.littoral.org.uk/index.htm>. Also see Nicolas Bourriaud, *L'esthétique Relationnelle* (Dijon: Les Presses du Réel, 1998), Homi K. Bhabha, "Conversational Art," *Conversations at the Castle: Changing Audiences and Contemporary Art*, Mary Jane Jacobs editor, with Michael Brenson (Cambridge: MIT Press, 1998), pp.38-47, and Tom Finkelpearl, "Five Dialogues on Dialogue-Based Public Art Projects," *Dialogues in Public Art* (Cambridge: MIT Press, 2000), pp.270-275.

3

See Mikhail Bakhtin, "Author and Hero in Aesthetic Activity" and "Art and Answerability" in *Art and Answerability: Early Philosophical Essays* by M.M. Bakhtin, edited by Michael Holquist and Vadim Liapunov, translated and notes by Vadim Liapunov, supplement translated by Kenneth Brostrom (Austin: University of Texas Press, 1990). Critic Suzi Gablik develops the concept of a "dialogical" approach to art making in her book *The Reenchantment of Art* (New York: Thames and Hudson, 1991).

4

This attitude is not confined to writing on more conventional media. Here is critic Gene Youngblood discussing the aesthetics of digital video: "we need only remember that art and communication are fundamentally at cross-purposes... art is always non-communicative: it is about personal vision and autonomy; its aim is to produce non-standard observers." Gene Youngblood, "Video and the Cinematic Enterprise" (1984) in *Ars Electronica: Facing the Future, a Survey of two Decades*, edited by Timothy Druckrey with Ars

Electronica (Cambridge: MIT Press, 1999), p.43.

5

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

6

Jean-François Lyotard, "What is Postmodernism?" *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984), p.76.

7

Jürgen Habermas, "Discourse Ethics: Notes on a Program of Philosophical Justification" in *Moral Consciousness and Communicative Action*, trans. by Christian Lenhardt and Shierry Weber Nicholson (Cambridge, MA: MIT Press, 1991), p.89. Bruce Barber at the Nova Scotia College of Art and Design has also explored the implications of Habermas

for socially engaged art. In his essay "The Gift in Littoral Art Practice," Barber uses Habermas's concept of "communicative action" to elucidate recent projects by Wochenklausur, REPO History, Istvan Kantor and others. Versions of this essay have been published in *Fuse*, vol.19, no.2 (Winter 1996) and in *Intervention: Post-Object and Performance Art in New Zealand in 1970 and Beyond*, Jennifer Hay, editor (Christchurch: Robert MacDougall Art Gallery and Annex Press, 2000), pp.49-58.

8

Jürgen Habermas, "Justice and Solidarity," *Philosophical Forum* 21 (1989-90), p.47.

9

Mark Warren describes this as the "self-transformation" thesis in Habermas's work. Mark E. Warren, "The Self in Discursive Democracy" *The Cambridge Companion to Habermas*, edited by Stephen K. White (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), p.172, 178.

10

See Jürgen Habermas, "Some Distinctions in Universal Pragmatics," *Theory and Society* 3 (1976), pp.155-167, and

"Discourse Ethics: Notes on a Program of Philosophical Justification," p.90.

11

Mary Field Belenky, Blythe McVicker Clinchy, Nancy Rule Goldberger and Jill Mattuck Tarule, *Women's Ways of Knowing: The Development of Self, Voice and Mind* (New York: Basic Books, 1986). Also see Nöelle McAfee's novel attempt to reconcile Habermas's notion of a communicative identity with Julia Kristeva's work on split subjectivity in *Habermas, Kristeva and Citizenship* (Ithaca: Cornell University Press, 2000).

12

Patrocínio P. Schweickart, "Speech is Silver, Silence is Gold: The Asymmetrical Intersubjectivity of Communicative Action," in *Knowledge, Difference and Power: Essays Inspired by Women's Ways of Knowing*, edited by Nancy Rule Goldberger, Jill Mattuck Tarule, Blythe McVicker Clinchy and Mary Field Belenky (New York: Basic Books, 1996), p.317.

Conversation Pieces: The Role of Dialogue in Socially-Engaged Art

21

Grant Kester

13

Suzanne Lacy, "The Roof is on Fire" at the National Endowment for the Arts website:
<http://204.178.35.192/artforms/Museums/Lacy.html>

14

Critical Art Ensemble, "Observations on Collective Cultural Action" *Variant* 15 (Summer 2002), <http://www.variant.ndtilda.co.uk/15texts/cae.html>

15

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

16

The Bowland Initiative, a government-funded hill farming support agency, has given Littoral and 'Toro a contract to develop "Healthy Farms and Healthy Foods," a marketing and cultural exchange program designed to expand on the urban/rural exchanges that 'Toro initiated with her ArtBarns work. See the Littoral website: <http://www.littoral.org.uk/>.

Honesty with the real

22

Marina Garcés

The text was originally published as 'Honesty with the real' in *Journal of Aesthetics & Culture* in 2012. The essay was translated from Spanish by Julie Wark. The text is reprinted here by a kind permission of Marina Garcés.

*With my burnt hand I write about the
nature of fire.*
Flaubert

Art today would seem to be the spearhead of a re-politicisation of contemporary creation. Its themes, spilling into the real, and its processes, increasingly collective and open to public space, appear to attest to this. Yet, such transformations are not necessarily the guarantee of a re-encounter between the creation and the political. We see how easily they reproduce new forms of banality and new spaces for self-consumption and recognition. That themes of art should be dealing with political themes does not mean that this art deals honestly with the real. Honesty with the real is the virtue that defines the material power of art that is engaged with the problems of a time and of a world we share. As we shall see, honesty with the real is not defined by its themes, by its processes or by its places but by the power of its involvement and by its yearnings: a yearning for *truth*, a yearning for *us* and a yearning for the *world*.

FORMS OF TREATMENT

Both in art and beyond it, the questions of the modern West about

reality have essentially been two: how to think about it and how to transform it, which is to say questions concerned with representation and intervention. The re-politicisation of contemporary creation also moves within the framework of these two questions. Hence, documentalism has returned the real to the centre of representation, and activism is setting the pace for creative practice.

The standpoint of honesty introduces a new question. How do we handle reality and deal with reality? There are forms of representation, forms of intervention and forms of treatment. With treatment, it is not just the action of a subject on an object, measurable on the basis of a cause and some effects, that is at stake. With treatment, there is a way of being, of perceiving, of sustaining, or having something in hand, or situating oneself and so on. Treatment is not decided in action and there may not even be action. Treatment is a positioning and at once a surrendering of one self that modifies all the parts at stake. There is a politics that is related with this third dimension of our relationship with the real. This politics has its own virtues and its own horizons, and it is my aim to discuss them in this article.

“Honesty with the real” is the standpoint from which theology of liberation inscribes its gaze on a world of both suffering and struggle¹ in which the victims are the key to reading, and index of the truth of a reality that constructs its power of domination on their relegation to oblivion and non-existence. Dealing honestly with the real would be, then, invoking this oblivion in order to combat power. This does not mean speaking of victims, turning them into a theme, but dealing with the real in such a way that includes their position and their *outcry*. It is not a matter of adding the vision of victims to the image of the world but changing at root our way of looking at it and understanding it. This change can only and necessarily lead to combating the forms of power that cause so much suffering.

Honesty, then, is not the virtue of a moral code that a subject removed from the world can apply to himself or herself without heeding the surroundings. There is, therefore, no “honest man” capable of coexisting, beyond his honesty, with the hypocrisy and barbarism of his milieu. Honesty is both an inclination and a force that run through body and consciousness to inscribe them, under a stance, in reality. Accordingly, honesty is, in some

Marina Garcés

sense, always violent and exercises violence. This violence is two-way: towards oneself and towards the real—towards oneself since it means *letting oneself be affected* and towards the real because it means *entering on to the scene*.

Letting oneself be affected has nothing to do with interest and may even run counter to one's own interests. It is painful to hear an artist or academic presenting his or her "themes" always with the gloss of, "Such-and-such interests me", or "I am interested in..." the suburbs, for example. How can the suburbs interest someone? They either concern him or they do not concern him; either affect her or do not affect her. Being affected is learning to listen, taking things in and transforming oneself, breaking something of oneself and recomposing oneself with new alliances. This requires integrity, humility and gratitude. Learning to listen, in this way, is to take in the outcry of reality in its dual sense, or in its innumerable senses: an outcry that is suffering, an outcry that is the impossible-to-codify richness of voices, of expressions, of challenges, of forms of life. Both former and latter, both the suffering and the richness of the world are what power cannot withstand without

cracking, without losing its sway over the real, which is based on divide and rule, the identification of forms, the privatisation of resources and of worlds. This is why contemporary power is an immunising power. Not only is it immunising in a security-minded, but also in an anaesthetising sense.² On the one hand, it protects our lives (makes us live) while, on the other, it attenuates them, neutralising them, setting them at a remove from others and from the world. This is what *Tiqqun* calls existential liberalism: "living as if we weren't in the world".³ The first violence of honesty with the real is, then, that we ourselves must make ourselves, breaking through our besiegement by immunity and neutralisation. This involves ceasing to make of the world a remote field of interests and turning it into a battlefield in which we ourselves, our identity and our certainties will end up being the first affected.

Dealing honestly with reality means, therefore, *entering on to the scene*. As a cartoonist said recently, "I'm not objective but just trying to be honest. So I enter on to the scene..."⁴ The image is literal, given that he includes himself in his cartoons. They are not what his eyes see but fragments of the world in which he himself is engaged.

Being honest with the real is not, thus, staying true to one's principles. It is exposing oneself and getting involved. Exposing oneself and getting involved are ways of assaulting the reality that the democratic channels of participation and freedom of choice are constantly neutralising in all spheres of life in our societies. In the domain of politics it is evident. Participating is not getting involved. This is the basis on which the whole system of political representation is organised. However, the same thing happens, in a more subtle and deceptive fashion, in the cultural sphere, from mass leisure through to the more elitist, alternative and minority forms of artistic creation. In all these cases, we are offered times and spaces for choosing and participating that annul our chances of involvement and that offer a place to any one of us who does not alter the general map of reality. For electors, consumers and even interactive public... (social, artistic, etc.), creativity is what is shown, exhibited and sold, not what is proposed. Hence, what is offered to us is a map of options but not one of positions.⁵ A map of possibles with already-fixed coordinates. Dealing honestly with the real means entering on to the scene, not to participate in it and choose some of its possibles, but to take a stance

Marina Garcés

and, along with others, to strike at the validity of its coordinates.

INTERVENTION, COMMITMENT, ENGAGEMENT

From this point, we need to reconsider two basic assumptions of modern and contemporary creation: commitment as a condition of the creator and intervention as a horizon of his or her creative activity. The issues of commitment and intervention appear as historically bound to the figure of the artist-intellectual as a *separate* entity: separate because of a class status and capacities that are clearly different from those of the rest of the population. Thus, commitment can only be lived at a distance, as the decision of a separate will that intervenes over the world. The doubt that then opens up is whether commitment cancels or reinforces this distance, whether the engaged intellectual affirms or denies by voluntary action, his or her link with the world.

In the days in which the figure of the engaged intellectual acquired gigantic and emblematic dimensions in the person of Sartre, Merleau-Ponty, to a certain point friend and comrade in their shared journey, wrote, “Commitment in the Sartrean

sense is denial of the link between us and the world he appears to be affirming” and “one commits oneself no more than in order to detach oneself from the world”.⁶ These are strong words, written with the pain of an impossible friendship and the need to take a stand at a time, in the 1950s, in which momentous collective destinies were at stake in revolutionary movements that were occurring all around the world. What Merleau-Ponty is telling us is that commitment is an act that reinforces the distance of a consciousness that positions itself before Honesty with the real the world and that establishes as the only link with its problems, the emptiness of a free decision of the will. “I, from my principles and my thinking, freely commit myself to such-and-such a cause and decide to intervene...” Thus, the committed artist-intellectual would argue, making of his or her “natural” and unquestionable distance the condition of the critique and intervention.

What sense does it make to resume this discussion in our own times? Although the global world has not abolished social inequalities but, rather, has aggravated them, it has indeed annulled the privileged place from which to look at the world and the monopoly

of the capacities for interpreting it all and giving it sense. The places have proliferated to the point that they seem to have disappeared and the capacities have been dispersed. Who is speaking? Who is thinking? Who is creating? Beyond the unitary phantasmagoria of globalisation and its market products, we do not know today from which garage, neighbourhood or language the tools for constructing the senses of reality are being forged. Against the single reality of the global market is opened out the uncertain shadow of an anonymous (not-)knowing for which nobody holds the keys of interpretation. Projecting the luminous and well-located horizons of commitment and intervention over this shadow of the world not only makes no sense but also it is an act of total dishonesty. Honesty with the real does not countenance re-editing today the game of distances that gave life to the artist-intellectual. Does this mean that this figure must disappear or remain silent forevermore? Does it mean that there is no longer any space for criticism? Quite the contrary. It means that one must be more demanding and more honest. That it is no longer a matter of being committed to the world’s causes but to be involved in the world. What does this engagement mean?

Marina Garcés

Sloterdijk has some interesting thoughts on the matter, even though he is not exactly an example of an engaged thinker:

If things have come close enough to burn us, there should appear a critique that expresses this burn. It is not so much a matter of a proper distance (Benjamin) as one of proper proximity. The success of the word 'engaged' grows over this soil; it is the seed of Critical Theory that germinates in new forms today [...]. The new criticism is preparing to descend from the head through the whole body.⁷

From proper distance to proper proximity. From head to body. This is not a displacement between counterposed polarities but between reversibilities. Getting involved is discovering that distance is not the opposite of proximity and that there is no head that is not body. In other words, one cannot see the world without travelling it and one only thinks in a way that is inscribed and situated. It looks simple but it is more difficult since it requires changing the place and the way of looking. As I noted at the start, one must allow oneself to be affected before being able to enter

on to the scene. One has to forsake the securities of the front-on gaze in order to enter into a battle in which we do not see all the fronts.⁸ This combat is not decided by one's free will or, as noted above, in accordance with one's own interests. It is at once a decision and a discovery: being engaged is discovering that one is involved. Being engaged is retaking "the situation to make it tangible"⁹ and thus transformable. Before transforming reality one must make it transformable. This is what power today constantly neutralises, when it makes us live, as I have already said, self-referential, privatised, preoccupied, anaesthetised, immunised lives, as if we were not in the world. Lives drowned in the angst of not being able to get our teeth into reality.

Accordingly, the sense of involvement unfolds on multiple planes:

1 Discovering that one is engaged is to *interrupt the sense of the world*. There is no need to dwell at length on what the sense of the world is. "It is what there is": the unquestionable reality of capitalism as a system and way of life, and the complexity of a system of interdependencies that is presented to us as incommensurable, uncontrollable and ungovernable.

Managing one's own life¹⁰ in this context is our place and our role. And we must meet the challenge under threat of being left "out of the deal". Discovering that one is involved breaks this sense that locks our lives into impotence and places them under threat. Like any interruption, it opens up a distance. But does not presuppose it. Unlike criticism, which needs distance to unfold, the implication is the emptiness of sense that is opened up when we make an experience of our proximity with the world and with others. This proximity is our "unthought-of". This proximity is what distances us and detaches us from the sense of the world. This proximity is what brings about the crisis of sense that forces us to start to think, to speak and to create.

2 Discovering that one is engaged is to *find the power of anonymity*.¹¹ In this experience of our unthought-of proximity with the world and with others, a void is opened up while at once an encounter is taking place. We are dislodged from our managed lives, from our "I-brand",¹² and we find ourselves among things and among others, made of the same material as the world. "The real? That is us", writes Jon Sobrino.¹³ This *us*[AQ] declines to be an image of itself. Real

Marina Garcés

is not representable nor does it fit into any identity, although it can harbour multiple singularities. This us has taken as its own the power of anonymity, the power of a sense that nobody can appropriate. From the separate logic of commitment, the name was becoming a signature, a star in the darkness. In the experience of engagement, names became clues in a game of shadows. The power of anonymity does not need to renounce names. A name borne with honesty is always one sign among many of the existence of a shared world that “living is waking in the interweaving”.¹⁴

3 Discovering that one is engaged, then, is to “*acquire inappropriate passions*”.¹⁵ They are neither appropriate in the sense of the world nor can we appropriate them. These passions are the positions that do not correspond with any option. This is no wordplay. They are the possibles that are not chosen and that disarticulate the coordinates of our reality. For the theology of liberation these unchosen possibles are the victims, truth incarnate in their wounded bodies, in their battered lives. In them and with them is the passion that power cannot appropriate for itself, although it may cover it up with all sorts of strategies of victimisation and therapeutics.

Discovering our inappropriate passions today means taking a stand. The stand of the victims, the stand of dissidence, the stand of resistance... in brief, the stand delineated by gestures of dignity in a pliant reality where everything seems to have been made possible. Dignity imposes a shared limit on reality because in the dignity of each person that of everyone else is at stake. It marks out a position that must be avowed or defended in each case, in each situation, providing its own sense in each context. It is not summed up in a code of values applicable to any time and place (as the neo-conservative exit to modernity proposes) nor does it need to resort to pure externality (as western gazes towards “the other” would seem to suggest). It is on the line in every life to the extent that it is engaged with a shared world.

THE ART OF ENGAGEMENT

To speak of the art of engagement is no longer to speak of art and much less of the spaces, dynamics and leading lights of the art-institution. In every case, it is to incorporate artistic creation into something that includes it, goes beyond it and needs it. Every society needs honest art, although it may not call it art, because every

society needs languages in order to deal honestly with reality.

Can the art that we know contribute something along these lines? Can it somehow contribute to the task of finding ourselves engaged, which is to say, of interrupting the sense of the world, rediscovering the power of anonymity and acquiring inappropriate passions? It is hard for me to know but I do not stop wanting it. I want art, poetry, philosophy, teaching that are not the instruments and pastime of a capitalism that is at once colourful and brutal, that do not contribute towards the hypocrisy with which we can get on with things here as if nothing were happening, or as if what is happening was not with us. For this wish it is not sufficient to denounce the banalisation and functionality of art in the predominant structures of power. This critical task is indispensable but unfortunately we do not hope that it will reveal something that we might not know or something that might surprise us. For this wish it is not sufficient, either, to keep wishing.

This text is a gamble and a call, a vote of confidence and also a demand. Art, if it wishes to be political must, more than anything else, be Honest with the real honest in the sense that

Marina Garcés

I have defined the word to this point: not so much in its themes or its desire to intervene but in its way of dealing with reality and with us, ourselves. With honest art, whatever it is talking about, whatever it touches, we always find some trace of three longings, or three spirits: a longing for truth, a longing for us and a longing for the world. First is a longing for truth because, as the Austrian poet Ingeborg Bachmann once said and wrote, every creation “educates us in a new perception, in a new feeling, in a new awareness”.¹⁶ Without these yearnings, without this longing for truth, only the creator’s movement would be left to us. In our world of today, in the artist in movement, in the constant elaborating of a curriculum vitae and innumerable projects, “We see the foam on his or her lips and we applaud. The only thing that moves then is this fatal applause.”¹⁷

Second is the longing for *us*. The new possibility for perception, for feeling and for awareness that is opened up in an artistic creation necessarily summons us. It does not summon us as audience. In every creation, in every true idea, the effect of self-summoning occurs. Although we all think and we all create, there is no need to fall into the pseudo-democratic trap

of saying we are all artists and are all thinkers. Yet the true idea opens up the field of an us, which is run through by the unease of not being able to be consumers, spectators or specialists. A disquiet we can only share and transmit. This is the effect of taking the stand that disarticulates the map of possibles, “an ice-axe to break the frozen sea within us”.¹⁸

A longing, finally, for the *world*. Art that deals honestly with the real will necessarily contribute towards teaching us to see the world that is among us. This world, as I have said, will not be encapsulated or represented in its works. It will be offered to us as a non-renounceable possibility in its ways of looking, of listening, of speaking and of touching, in the way it summons us and disturbs us, in the stance it takes and makes us take....

And if at some point art ceases to be run through by the violence of engagement and these three longings, if the word “art” itself prevents and blocks this inclination and this power that we have called honesty with the real, there is no need to fear. We can stop speaking of art in the singular, can leave art to one side and seek new names for these creations in which men and women of any time or place

have struggled together for a life that is worthy of being life.

Marina Garcés

- 1 See, for example, Jon Sobrino, *Terremoto, terrorismo, barbarie y utopía* [Earthquake, Terrorism, Barbarism and Utopia] (Barcelona: Editorial Trotta, 2002). I am grateful to my friend Ricardo Barba for giving me an approach to these lives and points of view.
- 2 The reflections of Roberto Esposito on the “immunitarian paradigm” of modernity (in *Communitas, Inmunitas and Bios*, all three books translated into Spanish in the editions published by Amorrurtu, while the first and third are available in English in the Stanford University Press and University of Minnesota Press editions, respectively) are interesting, as are those of Alain Brossat on the relationship between democracy and anaesthesia, in *La democracia inmunitaria* [Immunitarian Democracy], Palinodia, 2008.
- 3 See *Tiqqun Llamamiento y otros fogonazos* [Summons and Other Flashes] (Madrid: Acuarela Libros, 2009).
- 4 Joe Sacco, in *El País*, October 25, 2009.
- 5 Marina Garcés has elaborated on this idea of culture as an instrument of the new capitalism that depoliticises the experience of freedom and participation in her article *Abrir los posibles* [Opening Up the Possibles], see <http://www.menoslobos.org/wpcontent/uploads/2009/09/abrir-los-posibles-marinagarcés-cast.pdf> (accessed November 11, 2012).
- 6 M. Merleau-Ponty, *Les aventures de la dialectique* (Paris: Gallimard, 1955), 269, 265.
- 7 P. Sloterdijk, *Crítica de la razón cínica*, Siruela, Madrid, 2003 [Critique of Cynical Reason] (University of Minnesota Press, 1988), 23. The quote is a translation from the Spanish edition [translator].
- 8 I have discussed the relationship between engagement and *peripheral vision* in “Visión periférica. Ojos para un mundo común” [Peripheral Vision: Eyes for a Common World], in *Arquitectura de la mirada* [Architecture of the Gaze], ed. Ana Buitrago (Barcelona: Cuerpo de letra, 2009).
- 9 *Tiqqun*, “Cómo hacer?” [How to Do?], in *La fuerza del anonimato* [The Power of Anonymity], Espai en Blanc, N8 56, ed. Bellaterra (Barcelona, 2008).
- 10 See S. López Petit, *La movilización global. Breve tratado para atacar la realidad* [Global Mobilisation: A Brief Treatise for Attacking Reality] (Madrid: Traficantes de sueños, 2009).
- 11 See the collective *Tiqqun*, “Cómo hacer?”, Espai en Blanc.
- 12 López Petit, *La movilización global*.
- 13 Sobrino, *Terremoto, terrorismo*, 18.
- 14 Merleau-Ponty, *Les aventures de*, 225.
- 15 J. Rancière, “Les paradoxes de l’art politique”, in *Le spectateur émancipé* (Paris: la Fabrique, 2008), 69.
- 16 I. Bachmann, *Leçons de Francfort. Problèmes de poésie contemporaine* (Paris: Actes Sud, 1986), 28.
- 17 *Ibid.*, 30.
- 18 F. Kafka, *Letter to Oskar Pollack*, January 27, 1904.

Octavia's Brood. Science Fiction Stories from Social Justice Movements

29

Walidah Imarisha

The text was originally published as the introduction chapter in the book: adrienne maree brown and Walidah Imarisha's (eds.) *Octavia's Brood. Science Fiction Stories from Social Justice Movements*. AK Press in 2015.

The text is reprinted here by a kind permission of Walidah Imarisha and AK Press.

Whenever we try to envision a world without war, without violence, without prisons, without capitalism, we are engaging in speculative fiction. All organizing is science fiction. Organizers and activists dedicate their lives to creating and envisioning another world, or many other worlds—so what better venue for organizers to explore their work than science fiction stories? That is the premise behind the book you hold in your hands.

In the years we have been working on this book, many folks have asked us what science fiction could possibly have to do with social justice organizing. And every time, we have responded, “Everything. Everything.” We want organizers and movement builders to be able to claim the vast space of possibility, to be birthing visionary stories. Using their everyday realities and experiences of changing the world, they can form the foundation for the fantastic and, we hope, build a future where the fantastic liberates the mundane.

We titled this collection in honor of Black science fiction writer Octavia E. Butler. Butler explored the intersections of identity and imagination, the gray areas of race, class, gender, sexuality, love, militarism, inequality,

oppression, resistance, and—most important—hope. Her work has “Her work has taught us so much about the principles of visionary fiction, inspiring us. The title plays on Butler’s three novel collection, *Lilith’s Brood*, which is about adaptation as a necessity for survival. Changes will occur that we cannot even begin to imagine, and the next generation will be both utterly familiar and wholly alien to their parents. We believe this is what it means to carry on Butler’s legacy of writing visionary fiction.

“Visionary fiction” is a term we developed to distinguish science fiction that has relevance toward building new, freer worlds from the mainstream strain of science fiction, which most often reinforces dominant narratives of power. Visionary fiction encompasses all of the fantastic, with the arc always bending toward justice. We believe this space is vital for any process of decolonization, because the decolonization of the imagination is the most dangerous and subversive form there is: for it is where all other forms of decolonization are born. Once the imagination is unshackled, liberation is limitless.

This anthology of visionary fiction contains short stories from people

who have dedicated their lives to making change. It also includes pieces from well-known science fiction writers Tananarive Due, Terry Bisson, LeVar Burton, and Kalamu ya Salaam, and from award-winning journalist and political prisoner Mumia Abu-Jamal (who writes here about Star Wars and imperialism).

The process for creating this anthology was unlike any either of us editors had been involved with before, one that was both very intensive and highly collaborative. We worked with contributors over the course of many rounds of edits to pull out the visionary aspects of their incredible stories, as well as to ensure that the writing and storytelling captivated and inspired. We appreciate immensely the countless hours each writer poured into this creation of love. And we both feel lucky beyond words that we had the support and advice of the incredible Sheree Renée Thomas, who edited the groundbreaking anthology *Dark Matter: 100 Years of Speculative Fiction From the African Diaspora*.

Many of the contributors to *Octavia's Brood* had never written fiction before, let alone science fiction. When we approached folks, most were hesitant to commit, feeling like they

Octavia's Brood. Science Fiction Stories from Social Justice Movements

30

Walidah Imarisha

weren't qualified. But overwhelmingly, they all came back a few weeks later, enthusiastically, with incredible ideas and some with dozens of pages already written. Because all organizing is science fiction, we are dreaming new worlds every time we think about the changes we want to make in the world. The writers in this collection just needed a little space, and perhaps permission to immerse themselves fully in their visionary selves.

We especially wanted to make space for people whose identities are marginalized and oppressed within mainstream society. Art and culture themselves are time-traveling, planes of existence where the past, present, and future shift seamlessly in and out. And for those of us from communities with historic collective trauma, we must understand that each of us is already science fiction walking around on two legs. Our ancestors dreamed us up and then bent reality to create us. For adrienne and myself, as two Black women, we think of our ancestors in chains dreaming about a day when their children's children's children would be free. They had no reason to believe this was likely, but together they dreamed of freedom, and they brought us into being. We are responsible for

interpreting their regrets and realizing their imaginings. We wish to continue the work of moving forward with their visionary legacy.

At a retreat for women writers in 1988, Octavia E. Butler said that she never wanted the title of being the solitary Black female sci-fi writer. She wanted to be one of many Black female sci-fi writers. She wanted to be one of thousands of folks writing themselves into the present and into the future. We believe in that right Butler claimed for each of us—the right to dream as ourselves, individually and collectively. But we also think it is a responsibility she handed down: are we brave enough to imagine beyond the boundaries of “the real” and then do the hard work of sculpting reality from our dreams?

To all those mad about studying

31

Raoni Saleh & Joy Mariama Smith

The text was originally written on November 23rd 2018.

The text is reprinted here by a kind permission of Joy Mariama Smith.

To all the nerds, the weirdos, the avatars, those mad about studying, the curious ones.

Take this somewhere i/we don't go.

Do what you are doing. Keep doing it. Observe the importance of what happens while doing. What are you doing. What is happening. Practice of anti-productivity. Refuse to be doing things all the time. Shift all of your attention to the thing that starts to appear. What is at play here? i/we refuse to be doing things all the time. Acknowledge the complex interrelationship between a text and other text. Notice the complex web of meaning making, of becoming and unbecoming. Our own meaning is not defined on it's own. READ IN BETWEEN THE LINES. Come and play with this text. Allow yourself to become alien. Become alien. Resist the binary. This text is to be taken. This text is to be taken. Decentralize knowledge production. Decentralize intellectual activity. Decentralize what you think study looks like. Notice the strange cracks, holes and layers where intellectuality is happening. Become obsessed with otherly figures who are also studying. Decentralize knowledge production. Decentralize knowledge production. Decentralize knowledge production. Take turns in teaching and learning. Become possessed by beings other-than-human. 'Do' not in isolation. 'Do' not in isolation. Engage with others. Don't isolate to Think. Listen to what happening between bodies. Don't isolate to Think. Decentralize intellectual activity. Decentralize knowledge production. No alienation. No isolation. No marginalization. No individualization. No marginalization. No isolation. Text is as a space-transparency access availability accountability. Joy and pleasure is the mark of learning. The joy of intellectual work must be revealed. Don't alienate as a means of learning. Intellectual work requires sociality and movement. Joy and pleasure

reaches deep and lets the learning sink wide within. Think about how joyful learning feels for you. Think about how joyful learning feels for you. We have something. We already have something worth keeping. We have something. And we want to keep it. We aren't have-less. We have something of importance. Study is already always emergent and is not white. Study is not white. Studie is niet wit. Together our affected body studies. Avoid foolish hate for opposition. Don't oppose for the sake of opposition only. Communicate differences in understanding without shame! Resist white supremacy and respect, welcome, encourage a healthy difference in understanding. Learn more. Read beyond what is written.

Studie is niet wit, in Dutch, it means 'study is not white'.

SK

Denisa Tomková

Táto publikácia, ktorá sprevádza výstavu *Nemá medze, čo od teba živý svet bude žiadať**, ktorú kurátorsky pripravili Martin Piaček & Dávid Koronczi v Kunsthalle Bratislava, je šiestou publikáciou v novej edičnej sérii – Séria kritického myslenia. Tá prináša ďalšie kritické diskurzívne myslenie vo forme eseji medzinárodných mysliteľov*iek a spisovateľov*iek. Texty sú publikované dvojjazyčne: v anglickom origináli a prvýkrát aj v slovenskom preklade. Skupinová výstava je výsledkom práce Ateliéru vvv (Katedry intermédií Vysoké školy výtvarných umení v Bratislave). Dávid Koronczi sa vo svojom kurátorskom texte pýta: „Môže vo svete narušených vzťahov a informačnej presýtenosti prinášať umenie pocit zakorenenia? Môže nastoľovať atmosféru pochopenia a vytvárať realizovateľné vízie sveta, v ktorom sme si k sebe na osi prírodo-kultúr navzájom bližšie? A hlavne, môže si pritom zachovať jazyk kritiky, vtípu či subverzie?“ Táto publikácia je preto zbierkou esejí, ktoré sa zaoberajú súčasnými umeleckými postupmi, ktorých cieľom je podnietiť dialóg s ostatnými, iniciovať spoločenskú zmenu, zapájať sa do reality, predstaviť si nový a lepší svet, a tiež nás povzbudzujú k tomu, aby sme sa isté veci spoločne, kolektívne a dialogicky odnaučili a nanovo naučili.

Grant Kester vo svojej eseji „Konverzácie: Úloha dialógu v sociálne angažovanom umení“ rozoberá umelecké projekty založené na dialogickej výmene. Kester to vysvetľuje takto: „Hoci je bežné, že umelecké dielo vyvoláva dialóg medzi divákmi*čkami, zvyčajne sa tak deje v reakcii na hotový objekt. V týchto projektoch sa konverzácia stáva neoddeliteľnou súčasťou samotného diela.“ To, čo je tu nové a čo robí túto esej relevantnou, je Kesterov argument, že „tieto projekty si vyžadujú zmenu paradigmy v našom chápaní umeleckého diela; definíciu estetickéj skúsenosti, ktorá je skôr trvajúca než okamžitá.“ Kester

sa v texte odvoláva na štúdiu Mary Field Belenkyovej a jej spoluautoriek z roku 1986 s názvom *Women's Ways of Knowing (Ženské spôsoby poznania)*, ktorá predstavila vzťah žien k poznaniu a koncept uznávania hlasov iných. Kester aj Belenky chápu dôležitosť uznania situácie, kontextu a histórie každého hovoriaceho, z ktorej vstupuje daný človek do dialógu. Kester navrhuje komunikačné výmeny, ktoré sú založené na empatii a našej schopnosti stotožniť sa s inými ľuďmi, a nie výlučne s cieľom reprezentovať „seba“.

Marina Garcés vo svojej eseji „Úprimnosť voči skutočnosti“ vysvetľuje, že „úprimnosť voči skutočnosti nie je definovaná témami, postupmi alebo miestami, ale silou angažovanosti a túžbou: túžbou po *pravde*, túžbou po *nás* a túžbou po *svete*.“ Garcés tvrdí, že v dôsledku globalizácie bol zrušený monopol, z ktorého sa pozeráme na svet a interpretujeme ho. „Proti jednotnej skutočnosti globálneho trhu sa otvára neistý tieň anonymného (ne)poznania, od ktorého nikto nemá kľúče na interpretáciu. Premietanie svetlých a dobre lokalizovaných horizontov angažovanosti a intervencie cez tento tieň sveta nielenže nemá zmysel, ale je aj aktom úplnej neúprimnosti.“ Garcés preto navrhuje, aby sme dnes požadovali ešte viac úprimnosti. Garcésovej snaha o „úprimnosť voči skutočnosti“ je taká silná, že navrhuje, že ak je to slovo „umenie“, ktoré nám bráni v príklone k úprimnosti voči skutočnosti, musíme „nechať umenie bokom a hľadať nové názvy pre tieto výtvary“.

Názov výstavy je citátom z knihy černošskej spisovateľky science fiction Octavie E. Butler *Parable of the Sower (Podobenstvo o rozsievачovi)*, ktorá ovplyvnila prácu Ateliéru vvv. Tretia esej v tejto publikácii je teda dôležitým skúmaním prepojenia medzi vedecko-fantastickými príbehmi a hnutiami za sociálnu spravodlivosť. Úvodný text autorky Walidah Imarisha z knihy *Octavia's Brood*.

Denisa Tomková

Science Fiction Stories from Social Justice Movements čerpá z textov Octavie Butler. Esej je poctou Butlerovej dielu, ktorá vo svojich sci-fi knihách „skúmala priesečníky identity a predstavivosti, šedé zóny rasy, triedy, pohlavia, sexuality, lásky, militarizmu, nerovnosti, útlaku, odporu a – čo je najdôležitejšie – nádeje“. Aké je prepojenie a význam vedecko-fantastických príbehov s hnutím za sociálnu spravodlivosť a navyše s umeleckými postupmi? Imarisha tvrdí, že „vždy, keď sa pokúšame predstaviť si svet bez vojny, bez násilia, bez väznic, bez kapitalizmu, zaoberáme sa špekulatívnou fikciou. Všetko to organizovanie je vedeckou fikciou. Organizátori*ky a aktivisti*tky zasväcujú svoje životy vytváraniu a predstavám o inom svete alebo o mnohých iných svetoch – takže čo môže byť pre organizátorov*ky lepším miestom pre ich prácu, než skúmať sci-fi príbehy?“ Podobne aj súčasné umenie, ktoré má potenciál predstaviť si nový a lepší svet, by sa malo učiť z vizionárskeho odkazu spisovateľov*iek science fiction, pokiaľ ide o naznačenie nádeje na lepšiu budúcnosť. Imarisha vo svojom texte zdôrazňuje, že vizionárska fikcia bola obzvlášť dôležitá pre tých, ktorých identity sú v rámci majoritnej spoločnosti marginalizované a utlačané. Ako dôsledok historickej kolektívnej traumy „musíme pochopiť, že každý z nás je už sci-fi, ktoré chodí po dvoch nohách. Naši predkovia si nás vysnivali a potom ohýbali realitu, aby nás vytvorili.“

V záverečnom texte publikácie s názvom *Všetkým*, čo sa *zbláznili do štúdia* Raoni Saleh & Joy Mariama Smith vyzývajú čitateľov*ky, aby sa zamysleli nad spôsobmi, akými sa učíme, a nabádajú nás, aby sme sa učili kolektívne. Dôležitá je ich výzva na decentralizáciu tvorby vedomostí. Ďalej tvrdia, že: „Štúdium sa objavuje vždy a nie je biele. Štúdium nie je biele.“ Tento text je určený na vytlačenie a distribúciu ako „zin“ a na zdieľanie s ostatnými; jeho autori*ky nás vyzývajú, aby sme sa prišli „hrať s týmto textom“. V dialógu

s ostatnými textami v tejto publikácii nás Saleh a Smith nabádajú: „Podporujte zdravý rozdiel v chápaní. Učte sa viac. Čítajte za hranice toho, čo je napísané.“

Program Ateliéru vtv aj ich následnú skupinovú výstavu možno charakterizovať ako návrh čo najlepšieho možného umeleckého „toolboxu“ pre potreby súčasného sveta, ktorý sa momentálne nachádza v stave permanentnej krízy. Túžbou Martina Piačeka & Dávida Koroncziho je poskytnúť svojim študentom*kám nástroje, ktoré im pomôžu vyrovnať sa s neustálym pocitom krízy, ale nielen to: môžu navrhnúť alternatívy, nadviazať dialóg a zapojiť sa do reálneho sveta, ako aj predstaviť si nový svet, ktorý príde. Eseje v tejto publikácii teda skúmajú, ako môže umelecká tvorba slúžiť ako miesto stretnutia pre empatiu, dialóg, predstavovanie si života, ktorý stojí za to žiť, a ako angažovanosť v reálnom živote presahuje prostú účasť. Tieto texty tiež skúmajú možnosti predstavovania si iného sveta prostredníctvom vedecko-fantastických príbehov. Všetky texty majú dôležitý spoločný aspekt, a to, že nabádajú čitateľov*ky k účasti na kolektívnej činnosti, kolektívnom učení, dialógu, participácii a vyhýbaniu sa izolácii. Práve prostredníctvom dialógu a pochopenia iných popri zdravom nesúhlase a otvorenosti môžeme spoločne nájsť nádej pre spoločnú budúcnosť.

Nemá medze, čo od teba živý svet bude žiadať.*

35

Kurátorský text
Dávid Koronczí

1. AKADÉMIA POCITOV *Myšlienkový rámec*

*Viera spúšťa a vedie činy,
alebo nerobí vôbec nič.**

Výstava *Nemá medze, čo od teba živý svet bude žiadať** je výsledkom práce Ateliéru vvv v zimnom semestri 2022. Tento semester je z teoretického hľadiska akýmsi doznievaním letného semestra 2022, počas ktorého vo vedení ateliéru Martina Piačeka nahradila hosťujúca pedagogička, teoretička a riaditeľka bak. basis voor aktuelle kunst v Utrechté Mária Hlavajová. Program v skratke charakterizuje rozširovanie umeleckého „toolboxu“ pre potreby súčasného sveta, ktorý by sme mohli popísať ako svet permakrízy – permanentnej krízy – alebo lepšie povedané, permanentného pocitu krízy. Môže vo svete narušených vzťahov a informačnej presýtenosti prinášať umenie pocit zakorenenia? Môže nastoľovať atmosféru pochopenia a vytvárať realizovateľné vízie sveta, v ktorom sme si k sebe na osi prírodo-kultúr navzájom bližšie? A hlavne, môže si pritom zachovať jazyk kritiky, vtipu či subverzie?

Ako kolektív ateliéru cítime potrebu oslavovať individuálne autorské

pozície a vízie, zároveň sa však snažíme o nájdenie jednoty a zaujíma nás emancipačný potenciál tohto hľadania. Nad výstavou uvažujeme ako nad otvoreným listom adresovaným vlastnej minulosti, no nebojíme sa odvážne snívať aj o víziách kvalitnejších zajtrajškov. To všetko spolu, slovami Donny Haraway, premiešavame do *tučnej prítomnosti* (thick present).

*Zázračný talent je vo svojej podstate prispôsobivosť a vytrvalá, konštruktívna posadnutosť. Bez vytrvalosti zostáva nadšenie okamihu. To, čo zostáva bez prispôsobivosti, môže sklúzať do ničivého fanatizmu. Bez konštruktívnej posadnutosti nie je vôbec nič.**

Tento verš je mentálnou kartografiou výstavy, ako aj myšlienkovým východiskom našej semestrálnej práce. Zároveň ide o otvárajúci citát z knihy Octavie Butler, *Parable of the Sower*, ktorá sprevádza našu prácu v ateliéri. Je to čítanie odvážne, v myslení i v jazyku. Je to kniha, ktorá sa nebojí nanovo premýšľať o svete vo víziách, ktoré sa na prvý pohľad zdajú až príliš fantastické. Je to príbeh, ktorý na ruinách starého umierajúceho sveta necháva klíčiť komunity založené na vzájomnej opatere. Ľudské spoločenstvo v dystópii nezachráni žiaden*na

technovizionár*ka ani všemohúce božstvo, ale scitlivenie sa pre samotný svet a prahuntie po vzťahu s ním.

A takto chceme vnímať aj výtvarné umenie vo všetkých jeho podobách. Ako nástroj, ktorý má potenciál otvárať nečakané vízie. Nechceme ale poučujúce, moralizujúce umenie. Nie. Zaujímá nás umelecká výpoveď ako šanca nechať sa objať vierou v krásno, divno, alebo hoci aj trápno. Vnímame totiž umenie ako sériu praxí, veľmi diverzných; od aktivizmu až po jemnú poetiku. Hlavne úprimne, ak sa dá, s nadhľadom a s citom pre detail.

2. AKO VYVÁŽIŤ LÁSKAVOSŤ A NÁROČNOSŤ? *Kurátorský prístup*

*Prijmite svoje rozdielnosti
a zjednotte sa.**

Výstava je mozaikou individuálnych výstupov študentov*tiiek a absolventov*tiiek intermediálneho medzizánrového Ateliéru vvv. Forma výstavy zodpovedá povahe aktuálneho semestra a využíva priestory Kunsthalle Bratislava vo viacvrstvovej obsahovej rovine. Umiestnenie diel – objektových, textuálnych i multimediálnych – si kládie za ambíciu miesto-citlivo reagovať aj na samotnú architektúru, dokonca si ju

Nemá medze, čo od teba živý svet bude žiadať.*

36

Kurátorský text
Dávid Koronczi

jemne prisvojiť či narušiť.

Ako už názov tejto časti naznačuje, metóda vzniku výstavy (a v podstate celého procesu výučby) je neustále balansovanie horizontálneho vyjednávania i kurátorskej (pedagogickej) vízie. Ako kurátori prichádzame s iniciatívou a návrhmi, zároveň podnecujeme proces kolektívneho schvaľovania či zmeny každého tvorivého kroku. Kolektív je zapojený do celého zámeru, všetkým osobnostiam je otvorená neustála možnosť vlastnej iniciatívy a navrhnutia zmeny či ďalšieho postupu. Veríme, že sa tak buduje spoločná skúsenosť s procesom tvorby i stotožnenie sa s finálnym výsledkom. Horizontalita a priateľskosť sa vždy nutne miešajú s prísnosťou termínov, záväzkov a nekompromisnými tabuľkami rozpočtov. Podobne ako v postakademickej praxi.

3. O ATELIÉRI VVV

Ateliér vvv (vizuálne – verbálne – verejný) založili v roku 2018 umelec a pedagóg Martin Piaček a grafický dizajnér a umelec Dávid Koronczi na katedre Intermedií na Vysokéj škole výtvarných umení v Bratislave. Aktuálne v jeho vedení pôsobí na produkčnej pozícii aj umelkyňa Petra Nela Pučeková. Ateliér vvv vytvára

inkluzívne a podnetné prostredie, v ktorom sa umenie chápe ako jazyk, komentár a snaha o príspevok k individuálnemu aj komunitnému utváraniu sveta. Umenie vnímame ako užitočnú a dôležitú súčasť života, neustále si však pripomíname aj jeho podmanivosť, potenciál ohúriť a takisto jeho formálne odlišnosti od ostatných humanitných vied či kreatívnych praxí. Slovo „verejný“ v názve ateliéru odkazuje na orientáciu smerom na prax, ktorá v sebe nesie solidaritu s inými, vízie lepších budúcností a návrhy ich tvorby.

*Škola spúšťa a vedie činy,
alebo (z pohľadu prítomnosti)
nerobí vôbec nič.***

Nemá medze, čo od teba živý svet bude žiadať.*

37

Kurátorský text
Dávid Koronczi

*

Octavia E. Butlerová.
Podobenství o rozsevači,
Argo 2021 (z anglického
originálu: Octavia E. Butler:
Parable of the Sower. New
York: Open Road Media
1993).

**

Ateliér vtv parafrázujúc
Octaviu Butler.

Konverzácie: Úloha dialógu v sociálne angažovanom umení

38

Grant Kester

Text bol pôvodne vydaný v knihe Zoya Kocur a Simon Leung. Eds.: *Theory in Contemporary Art Since 1985*. Blackwell 2005.

Skoršia verzia tejto eseje bola uverejnená v časopise *Variant* #9 (zima 1999 – 2000). Časť tohto materiálu vyšla aj v knihe Grant Kester: *Conversation Pieces*. University of California Press 2004. Text sme preložili s láskavým dovolením Granta Kestera.

Slovenský preklad: Denisa Tomková.

ÚVOD

Píšuc v tieni útokov z 11. septembra sa zdá nemožné predvídať ich konečné dôsledky. Je však jasné, že jedným z najväznejších nebezpečenstiev je, že tieto udalosti (a následné reakcie na ne) môžu ešte viac prehĺbiť globálnu atmosféru bojovnosti, nepriateľstva a uzatvárania sa do seba na základe kultúrnych, náboženských a národnostných rozdielov. Rovnako znepokojujúca je skutočnosť, že v súčasnosti prevládajúcim rámcom pre výmenu cez tieto hranice je trhový systém, ktorý vytvára vlastné rozpory založené na triednom a ekonomickom postavení. V tomto napätom historickom momente sa môže zdať, že situácia umenia je relatívne zanedbateľná. Existuje však množstvo súčasných umelcov*kýň a umeleckých kolektívov, ktoré svoju prax definovali práve na základe uľahčovania dialógu medzi rôznymi komunitami. Títo umelci*kyne sa odpúťali od tradície tvorby objektov a zaujali performatívny, procesný prístup. Sú skôr „poskytovateľmi kontextu“ než „poskytovateľmi obsahu“, ako hovorí britský umelec Peter Dunn, ktorého práca zahŕňa tvorivé organizovanie spoločných stretnutí a rozhovorov ďaleko za inštitucionálnymi hranicami galérie alebo múzea. Ako spomeniem neskôr, tieto výmeny môžu katalyzovať

prekvapivo silné transformácie vo vedomí ich účastníkov*čok. Otázky, ktoré tieto projekty nastoľujú, majú zjavne širšiu kultúrnu a politickú odozvu. Ako formovať kolektívne alebo komunitné identity bez toho, aby sme obetovali tých, ktorí sú z nich vylúčení? Je možné rozvíjať medzikultúrny dialóg bez toho, aby sme obetovali jedinečné identity jednotlivých diskutujúcich?

Začnem dvoma príkladmi. Prvý projekt vychádza z práce rakúskeho umeleckého kolektívu Wochenklausur. Začal sa v teplý jarný deň roku 1994, keď sa malá výletná loď vydala na trojdinovú plavbu po Zürišskom jazere. Okolo stola v hlavnej kajute sedelo nezvyčajné zoskupenie politikov*čiek, novinárov*rok, sexuálnych pracovníkov*čok a aktivistov*iek z mesta Zürich. Zišli sa v rámci „intervencie“ v oblasti protidrogovej politiky, ktorú zorganizoval Wochenklausur. Ich cieľ bol jednoduchý: viesť rozhovor. Témou tohto rozhovoru bola ťažká situácia, v ktorej sa nachádzajú drogovovo závislé sexuálne pracovníčky v Zürichu, z ktorých mnohé žili prakticky bez domova. Stigmatizované švajčiarskou spoločnosťou si nemohli nájsť žiadne miesto na prespanie a boli vystavené násilným útokom zo strany svojich klientov a obťažovaniu zo strany polície. V priebehu niekoľkých týždňov

zorganizoval Wochenklausur desiatky takýchto plávajúcich dialógov, na ktorých sa zúčastnilo takmer šesťdesiat kľúčových osobností z zürišskej politickej, novinárskej a aktivistickej komunity. Za normálnych okolností sa mnohí z účastníkov*čok týchto lodných dialógov stavali do opozícií vysoko vypätej diskusie o užívaní drog a sexuálnej práci, útočili a kontrovali štatistikami a morálnymi invektívami. Ale na krátky čas, keď boli ich vyhlásenia izolované od priameho mediálneho dohľadu, mohli navzájom komunikovať mimo rétorických požiadaviek svojho oficiálneho postavenia. Ešte pozoruhodnejšie je, že sa im podarilo dosiahnuť konsenzus v podpore skromnej, ale konkrétnej reakcie na tento problém: vytvorenie *penziónu* alebo ubytovne, v ktorom by drogovovo závislé sexuálne pracovníčky mali bezpečné útočisko, prístup k službám a miesto na prespanie (o osem rokov neskôr v ňom naďalej prespáva dvadsať žien denne).

Približne v tom istom čase, keď Wochenklausur organizoval svoje „lodné kolokviá“, viac ako dvesto stredoškóľakov viedlo svoje vlastné rozhovory na streche garáže v centre Oaklandu v Kalifornii. Sedeli v zaparkovaných autách pod súmráčnou oblohou a viedli sériu dialógov bez

Konverzácie: Úloha dialógu v sociálne angažovanom umení

39

Grant Kester

scenára o problémoch, ktorým čelia mladí ľudia inej farby pleti v Kalifornii: mediálne stereotypy, rasové profilovanie, nedostatočné financovanie verejných škôl atď. Boli obklopení*é viac ako tisíc obyvateľmi Oaklandu, ktorí boli spolu so zástupcami miestnych a celoštátnych spravodajských médií pozvaní*é, aby si tieto rozhovory „vypočuli“. Na tomto podujatí, ktoré zorganizovala kalifornská umelkyňa Suzanne Lacy spolu s Annice Jacoby a Chrisom Johnsonom, mohli latinskoamerickí*é a afroamerickí*é tínedžeri*ky prevziať kontrolu nad svojim vlastným obrazom a prekonať povrchné kliše, ktoré hlásajú mainstreamové spravodajské a zábavné médiá (napr. mladý človek inej pleti ako mrzutý, nevýrazný gangster). Tieto dialógy následne viedli k ďalšej spolupráci a ďalším rozhovorom, vrátane šesťtyždňovej série diskusií medzi stredoškólakmi a členmi oaklandského policajného zboru (OPD), ktoré vyústili do vytvorenia videokazety, ktorú OPD využíva v rámci svojho programu školenia o policajnej práci v komunite.

Tieto projekty znamenajú vznik súčasnej umeleckej praxe, ktorá sa zaoberá kolaboratívnymi a potenciálne emancipačnými formami dialógu a konverzácie. Hoci

je bežné, že umelecké dielo vyvoláva dialóg medzi divákmi*čkami, zvyčajne sa tak deje v reakcii na hotový objekt. V týchto projektoch sa konverzácia stáva neoddeliteľnou súčasťou samotného diela. Znovu sa formuje ako aktívny, generatívny proces, ktorý nám môže pomôcť hovoriť a predstavovať si veci za hranicami pevne stanovených identít a oficiálneho diskurzu. Hoci má tento kolaboratívny, konzultačný prístup hlboké a komplexné korene v histórii umenia a kultúrneho aktivizmu (napríklad Helen a Newton Harrisonovci v USA, Artists Placement Group v Spojenom kráľovstve a tradícia komunitnej umeleckej praxe), dodal energiu aj mladšej generácii umelcov*kýň a umeleckých kolektívov, ako sú Ala Plastica v Buenos Aires, Superflex v Dánsku, Maurice O'Connell v Írsku, MuF v Londýne, Huit Facettes v Senegale, Ne Pas Plier v Paríži, Temporary Services v Chicagu a mnohí ďalší. Hoci má táto práca celosvetový rozsah, existuje zväčša (hoci nie úplne) mimo medzinárodnej siete galérií a múzeí, kurátorov*iek a zberateľov*iek.¹ Projekt *Tele Vecindario* od Iñiga Manglana-Ovalleho tak vznikol v južnej časti Chicaga, Littoral pôsobí v horských poľnohospodárskych

oblastiach Bowlandského lesa na severe Anglicka a umelec narodený v Singapore Jay Koh vytvoril diela v Thajsku, Mjanmarsku a Tibete.

Túto rôznorodú sieť umelcov*kýň a umeleckých kolektívov spája rad provokatívnych predpokladov o vzťahu medzi umením a širším sociálnym a politickým svetom a o tom, aké poznanie je schopná produkovať estetická skúsenosť. Pre Lacy, ktorá pôsobí aj ako kritička umenia, predstavuje táto práca „nový žáner“ verejného umenia (v anglickom origináli: *new genre public art*, pozn. prekl.). Britskí umelci/organizátori Ian Hunter a Celia Lerner používajú pojem „Littoral“ art (v preklade: pobrežné umenie, názov odkazuje na pohyblivú zónu medzi morom a pevninou a metaforicky odkazuje na kultúrne projekty, ktoré sa realizujú prevažne mimo konvenčných kontextov inštitucionalizovaného sveta umenia, pozn. prekl.), aby poukázali na hybridnú alebo hraničnú povahu týchto postupov. Francúzsky kritik Nicolas Bourriaud zaviedol termín „vzťahová estetika“ (v anglickom origináli: *relational aesthetics*, pozn. prekl.) na označenie diel založených na komunikácii a výmene. Homi K. Bhabha píše o „konverzačnom umení“ a Tom Finkelpearl hovorí o „verejnom umení založenom na dialógu.“² Z dôvodov,

Konverzácie: Úloha dialógu v sociálne angažovanom umení

40

Grant Kester

ktoré sa ukážu neskôr, budem na opis týchto diel používať termín „dialogické“ (v anglickom origináli: *dialogical*, pozn. prekl.). Pojem dialogická umelecká prax je odvodený od ruského literárneho teoretika Michaila Bachtina, ktorý tvrdil, že umelecké dielo možno vnímať ako druh rozhovoru; ako miesto rôznych významov, interpretácií a uhlov pohľadu.³

1. DISKURZ AKO DRUHÝ MODERNIZMUS

Všetky interakcie, ktoré sú pre tieto projekty kľúčové, si vyžadujú určitý predbežný diskurzívny rámec, prostredníctvom ktorého si môžu rôzni účastníci*čky vymieňať svoje postrehy a pozorovania. Môže byť hovorený alebo písaný, alebo môže zahŕňať nejakú formu fyzickej alebo konceptuálnej spolupráce. Ale myšlienka, že umelecké dielo by malo takto otvorene požadovať účasť a zapojenie alebo že jeho forma by mala byť vyvinutá v rámci konzultácie s divákom*čkou, je protichodná dominantným presvedčeniam v modernej a postmodernej teórii umenia.⁴ Začiatkom dvadsiateho storočia panoval medzi vyspelými umelcami*kyňami a kritikmi*čkami konsenzus, že avantgardné umelecké dielo by malo radikálne spochybňovať vieru v samotnú možnosť racionálneho

diskurzu, a nie komunikovať s divákmi*čkami. Táto tendencia vychádza z predpokladu, že spoločné diskurzívne systémy, na ktoré sa spoliehame pri poznávaní sveta (jazykové, vizuálne atď.), sú nebezpečne abstraktné a násilne objektívizujúce. Úlohou umenia je vytrhnúť nás z tejto percepčnej samolúbosti, prinútiť nás vidieť svet nanovo. Tento šok (vytrhnutie) mal v priebehu rokov mnoho názvov: vznešený, efekt odcudzenia, *L'Amour fou* atď. V každom prípade je výsledkom akési somatické zjavenie, ktoré katapultuje diváka*čku mimo známych hraníc bežného jazyka, existujúcich spôsobov zobrazovania a dokonca aj mimo vlastného pocitu seba samého*ej. Projekty, o ktorých tu hovorím, síce nabádajú svojich účastníkov*čky, aby spochybňovali ustálené identity, stereotypné predstavy a podobne, ale robia to skôr prostredníctvom kumulatívneho procesu výmeny a dialógu než jediného, okamžitého šoku z pochopenia, ktorý by urýchlil obraz alebo objekt. Tieto projekty si vyžadujú zmenu paradigmy v našom chápaní umeleckého diela; definíciu estetickéj skúsenosti, ktorá je skôr trvajúca než okamžitá.

Ústredným princípom osvietenскеj filozofie (zjavným v dielach Kanta, Wolffa, Huma a Shaftesburyho) bolo

samozrejme to, že estetická skúsenosť predstavuje idealizovanú formu komunikácie. Význam tohto tvrdenia je ľahšie pochopiť, ak sa zamyslíme nad kultúrnou funkciou umenia v 18. storočí. Barokové maliarstvo slúžilo ako dekoratívna kulisa spoločenského života v ateliéri alebo salóne. Podobným spôsobom mali slávnosti a prechádzky v krajinných záhradách georgiánskej éry iniciovať spoločnú reflexiu: naučiť návštevníkov*čky harmonickému vzťahu medzi spoločenským a prírodným svetom. Maliari*ky a krajinní architekti*ky mali so svojimi mecenášmi spoločný symbolický slovník. Objekty a prostredia, ktoré vytvorili, uľahčovali výmenu, ktorá bola kľúčová pre život (pravdaže elitárskej) komunity divákov*čok.⁵ Hoci si tieto diela zachovali obradný a performatívny rozmer skorších umeleckých postupov, určených na podporu úcty a poslušnosti (napr. dvorské alebo liturgické umenie), modelovali túto performanciu na základe otvorenejšej pedagogickej interakcie.

So vznikom umeleckej avantgardy v polovici 19. storočia sa zdalo, že prežitie autentického umenia si vyžaduje prerušenie tejto potenciálne omračujúcej vzájomnej závislosti umelca*kyne a diváka*čky prostredníctvom šoku,

Konverzácie: Úloha dialógu v sociálne angažovanom umení

41

Grant Kester

útoku a vyrušenia. Symbióza aristokratického mecenášstva bola nahradená kritickým, rozhodujúcim vzťahom, ktorý bol silne ovplyvnený identifikáciou umelcov*kyň s revolučnou rétorikou rodiacej sa robotníckej triedy. Avantgardné umenie sa čoraz viac snažilo spochybňovať konvenčné systémy významu, a nie ich potvrdzovať, či už prostredníctvom realizmu, ktorý zavádzal tabuizované témy, ako napríklad chudobu a prostitúciu, impresionizmu, ktorý odmietal normy akademického realizmu, kubizmu, ktorý tieto normy ešte násilnejšie rozbíjal, alebo dadaizmu, ktorý prijímal absurditu. Avantgardné umenie sa musí definovať ako odlišné od ostatných foriem kultúry práve tým, že je ťažko pochopiteľné, šokujúce alebo rušivé (až na to, že teraz, v kontraste so Schillerovým návratom k „celistvosti“, sa terapeutickou protilátkou na sústredenú karteziánsku subjektivitu stáva lyotardovská „ontologická dislokácia“). Za touto rétorikou šoku sa skrýval zložitejší (a občas paradoxný) motív: urobiť divákov*čky citlivejšími a vnímavejšími na špecifické vlastnosti prírody, iných bytostí a inakosti vôbec. Avantgardní umelci*kyne rôzneho zamerania verili, že západná spoločnosť (najmä jej mestská stredná trieda) začala vnímať svet násilne objektivizujúcim

spôsobom, ktorý súvisel s rastúcou autoritou pozitivistického vedy a logikou trhu zameranou na zisk. Zlom vyvolaný avantgardným umeleckým dielom je potrebný na to, aby divákov šokoval z tejto perspektívy a pripravil ich na nuansované a citlivé vnímanie umelca*kyne, jedinečne otvoreného*ej voči prirodzenému svetu.

Táto tradícia umožnila a zároveň obmedzila možnosti umeleckej praxe v modernom období. Napätie, ktoré existuje medzi pohybom smerom k otvorenosti, citlivosti voči odlišnosti a zraniteľnosti a paradoxnou snahou „ovládnúť“ diváka*čku prostredníctvom násilného útoku na sémantické systémy, prostredníctvom ktorých sa situuje vo svete, zostáva nevyriešené. Jean-François Lyotard tak znevažuje umenie, ktoré je založené na predpoklade, že publikum „rozpozná. (...) pochopí, čo je označované.“⁶ Lyotard, podobne ako Clement Greenberg na začiatku storočia, definuje avantgardné umenie ako opak gýča. Ak gýč obchoduje s redukovanými alebo jednoduchými pojmami a vnemami, potom bude avantgardné umenie zložité a komplexné; ak je preferovaným spôsobom gýča divácky prívetivý „realizmus“, potom bude avantgardné umenie abstraktné, „neprehľadné“ a „nepredstaviteľné“. V každom

prípade antidiskurzívna orientácia avantgardného umeleckého diela, jeho nevyspytateľnosť a odolnosť voči interpretácii je v protiklade ku kultúrnej forme, ktorá je vnímaná ako jednoduchá alebo ľahká (reklama, propaganda atď.). Lyotard si nevie predstaviť diskurzívnu formu, ktorá by nebola vždy už kontaminovaná problematickým modelom „komunikácie“ stelesneným v reklame a masmédiách. Divák*čka alebo člen*ka publika je zasa vždy definovaný*á svojím epistemologickým nedostatkom: svojou vnímavosťou voči sirénam vulgárnych a falošných foriem kultúry. Umelci*kyne a kolektívy, o ktorých tu hovorím, sa pýtajú, či je možné, aby si umenie znovu vydobylo menej násilný vzťah s divákom*čkou a zároveň si zachovalo kritický pohľad, ktorý môže estetická skúsenosť ponúknuť na objektivizujúce formy poznania.

2. DIALOGICKÁ ESTETIKA

Ak platí, ako naznačujem, že hodnotiaci rámec týchto projektov už nie je zameraný na fyzický objekt, čo je potom novým miestom posudzovania? Tvrdím, že sa nachádza v podmienkach a charaktere samotnej dialogickej výmeny. Vzhľadom na toto zameranie považujem dielo Jürgena Habermasa za dôležitý zdroj pre rozvoj

Konverzácie: Úloha dialógu v sociálne angažovanom umení

42

Grant Kester

dialogického modelu estetiky, najmä jeho pokus o konštrukciu modelu subjektivity založeného na komunikačnej interakcii. Habermas rozlišuje „diskurzívne“ formy komunikácie, v ktorých sú materiálne a sociálne diferencie (moci, zdrojov a authority) vyňaté zo zátvorky a hovoriaci sa spoliehajú výlučne na presvedčivú silu nadradeného argumentu, od inštrumentálnejších alebo hierarchickejších foriem komunikácie (napríklad tých, ktoré sa vyskytujú v reklame, obchodných rokovaniach, náboženských kázňach a pod.). Tieto sebareflexívne (hoci časovo náročné) formy interakcie nemajú za cieľ vyústiť do všeobecne záväzných rozhodnutí, ale len vytvoríť dočasné porozumenie (nevyhnutný predpoklad na rozhodovanie) medzi členmi daného spoločenstva, keď sa rozpadne bežný spoločenský alebo politický konsenzus. Ich legitimita sa teda nezakladá na univerzálnosti poznatkov vytvorených prostredníctvom diskurzívnej interakcie, ale na vnímanej univerzálnosti samotného procesu diskurzu.

Stretnutia, o ktorých Habermas teoretizoval, sa odohrávajú v kontexte toho, čo slávne definoval ako „verejná sféra“. Účastníci*čky verejnej sféry musia dodržiavať určité pravidlá, ktoré sú nevyhnutné

na izoláciu tohto diskurzívneho priestoru od nátlaku a nerovnosti, ktoré obmedzujú ľudskú komunikáciu v bežnom každodennom živote. Podľa Habermasa sa teda „každý subjekt s kompetenciou hovoriť môže zúčastniť na diskurze“, „každý môže spochybníť akékoľvek tvrdenie“, „každý môže uviesť akékoľvek tvrdenie“ a „každý môže vyjadriť svoje postoje, túžby a potreby.“⁷ Táto egalitárna interakcia pestuje pocit „solidarity“ medzi diskurzívnymi spoluúčastníkmi, ktorí sú v dôsledku toho „úzko spojení v intersubjektívne zdieľanej forme života“.⁸ Aj keď neexistuje záruka, že tieto interakcie vyústia do konsenzu, napriek tomu ich obdarujeme dočasnou autoritou, ktorá nás ovplyvňuje smerom k vzájomnému porozumeniu a zmiereniu. Okrem toho samotný akt účasti na týchto výmenách nás robí schopnejšími zapojiť sa do diskurzívnych stretnutí a rozhodovacích procesov v budúcnosti.⁹ Pri snahe prezentovať svoje názory druhým sa od nás vyžaduje, aby sme ich systematickejšie artikulovali. Týmto spôsobom sme vedení k tomu, aby sme sa na seba pozreli z pohľadu druhého, a tak sme aspoň potenciálne schopní kritickejšie a sebedomejšie posudzovať svoje vlastné názory. Toto

sebakritické uvedomenie môže následne viesť k schopnosti vnímať naše názory a naše identity ako podmienené, procesuálne a podliehajúce tvorivej transformácii.

Aj keď nechcem tvrdiť, že dialógové projekty, ktoré som tu načrtnol, ilustrujú Habermasovu teóriu diskurzu, verím, že ju možno produktívne využiť ako jednu zo zložiek širšieho analytického systému. Po prvé, Habermasova koncepcia identity utváratej prostredníctvom sociálnej a diskurzívnej interakcie nám môže pomôcť pochopiť pozíciu, ktorú zaujímajú kolektívy ako Wochenklausur. Umelca*kyňu zvyčajne vnímame ako akýsi exemplárny buržoázny subjekt, ktorý aktualizuje svoju vôľu prostredníctvom heroickej transformácie prírody alebo asimilácie kultúrnej odlišnosti – alchymicky povyšuje primitívne, degradované a verbálne na veľké umenie. Miestom výrazového významu zostáva radikálne autonómna postava individuálneho umelca*kyne. Dialogická estetika naznačuje úplne iný obraz umelca*kyne; obraz definovaný v zmysle otvorenosti, načúvania a ochoty prijať závislosť a medzisubjektívnu zraniteľnosť. Sémantická produktivita týchto diel sa odohráva v medzipriestore medzi umelcom*kyňou a kolaborantom*kou projektu.

Konverzácie: Úloha dialógu v sociálne angažovanom umení

43

Grant Kester

Habermasova koncepcia „ideálnej rečovej situácie“ vystihuje dôležitý a súvisiaci aspekt týchto diel, ktorý môžeme vidieť na výletoch loďou od Wochenklausur po Zürišskom jazere. Kolaboranti tohto projektu (advokáti*ky, poradcovia*kyne, aktivisti*ky, redaktori*ky a ďalší*ie, ktorí sa vydali na tieto krátke plavby) sú neustále vyzývaní*é, aby hovorili definitívnymi i spornými spôsobmi vo verejnom priestore (súdna sieň, redakcia, parlament), v ktorom sa dialóg chápe ako súboj vôle (na porovnanie Lyotardov model „agonistickej“ komunikácie). Na výletoch loďou mohli hovoriť a počúvať nie ako delegáti*ky a zástupcovia*kyne povrení obhajobou *apriórnych* „pozícií“, ale ako jednotlivci zdieľajúci rozsiahle kolektívne vedomosti o danej téme; tieto vonkajšie sily boli prinajmenšom výrazne obmedzené požiadavkou sebareflexívnej pozornosti, ktorú vytváral samotný rituál a izolácia výletu loďou. Navyše konsenzus, ku ktorému dospeli v súvislosti s riešením drogového problému v Zürichu, nebol zamýšľaný ako univerzálne použiteľné riešenie „drogovej krízy“, ale skôr ako pragmatická reakcia na veľmi špecifický aspekt tohto problému; bezdomovectvo, ktoré zažívajú sexuálne pracovníčky.

Vychádzajúc z Habermasovej koncepcie diskurzu, existujú dve oblasti, v ktorých by som dialogickú estetiku odlišil od tradičnejšieho estetického modelu. Prvá oblasť sa týka nárokov na univerzálnosť. Filozofi*ky raného novoveku odmietali myšlienku estetického konsenzu dosiahnutého prostredníctvom skutočného dialógu s inými subjektmi, pretože by nedokázal poskytnúť dostatočne „objektívny“ štandard hodnotenia alebo komunikatívnosti. Do značnej miery to bolo spôsobené tým, že písali v epistemologickom tieni upadajúceho, ale stále rezonujúceho teologického pohľadu na svet. V dôsledku toho filozofické systémy, ktoré dúfali, že budú konkurovať tejto perspektíve, mali tendenciu jednoducho nahradiť jednu formu upokojujúcu transcendentnej autority (Boha) inou (rozum, *sensus communis* atď.). Dialogická estetika si nenárokujú poskytnúť alebo vyžadovať takýto druh univerzálneho alebo objektívneho základu. Skôr sa zakladá na vytváraní miestneho konsenzuálneho poznania, ktoré je len predbežne záväzné a ktoré je založené práve na úrovni kolektívnej interakcie. Poznatky, ktoré vznikajú na základe rozhovorov stredoškôľakov v *The Roof is on Fire* alebo rozhovorov od Wochenklausur na lodi, sa teda neprezentujú ako symboly nejakej

nadčasovej humanistickej podstaty, tak ako sa v dejinách umenia zvyčajne zaoberá s Feidiasovými sochami alebo Picassovou *Guernicou*.

Druhý rozdiel medzi dialogickým a konvenčným modelom estetiky sa týka špecifického vzťahu medzi identitou a diskurznom skúsenosťou. V osvietenom modeli estetiky je subjekt pripravený zúčastňovať sa na dialógu prostredníctvom v podstate individuálnej a somatickej skúsenosti „páčenja sa“. Až keď človek prejde procesom estetického vnímania a je ním ovplyvnený, zvyšuje sa jeho schopnosť diskurzívnej interakcie (človek sa po stretnutí s umeleckým dielom doslova stáva otvorenejším, a teda kompetentnejším účastníkom sociálneho diskurzu). Na druhej strane, v dialogickej estetike sa subjektivita formuje *prostredníctvom* diskurzu a samotnej intersubjektívnej výmeny. Diskurz nie je len nástrojom, ktorý sa má použiť na komunikáciu *apriórneho* „obsahu“ s inými, už sformovanými subjektmi, ale sám je určený na modelovanie subjektivity. Tým sa dostávame k zložitej otázke týkajúcej sa špecifického spôsobu, akým Habermas definuje diskurzívnu interakciu. Habermasovmu modelu možno samozrejme vyčítať viacero

Konverzácie: Úloha dialógu v sociálne angažovanom umení

44

Grant Kester

vecí, z ktorých početné sa vzťahujú na zastieranie rozdielov, čo je predpokladom účasti vo verejnej sfére. Najrelevantnejšia kritika Habermasa z hľadiska dialogickej umeleckej praxe sa týka jeho definície verejnej sféry ako priestoru súperiacich názorov a záujmov, v ktorom stret silnej argumentácie vyúsťuje do konečného víťazného stanoviska, ktoré si môže vynútiť súhlas ostatných strán. Účastníci*čky diskurzu môžu svoje názory spochybňovať, ba dokonca meniť, ale do dialógu vstupujú a z neho vystupujú ako ontologicky stabilní aktéri. Habermas predpokladá, že ako racionálne subjekty reagujeme len na „ilokučnú silu“ (v angličtine: *illocutionary force*, pozn. prekl.) lepšieho argumentu alebo na „dobré dôvody“.¹⁰

Ale prečo by sme mali nevyhnutne reagovať na dôvod? Čo presne robí argument „dobrým“? S ohľadom na aké alebo čie normy, hodnoty alebo záujmy sa určuje táto vyššia sila alebo legitimita? A ďalej, akú motiváciu majú všetci títo silní rečníci*čky, aby pozastavili svoju presvedčivú kampaň a jednoducho počúvali? Ako odlišiť súhlas získaný rétorickým vyčerpaním od skutočného porozumenia? Jeden súbor odpovedí možno nájsť v pokusoch o definovanie výrazne

feministického modelu epistemológie. Mary Field Belenky a jej spoluautorky vo svojej štúdii *Women's Ways of Knowing (Ženské spôsoby poznania)* (1986) identifikujú to, čo nazývajú „prepojené poznanie“; formu poznania založenú nie na protichodných argumentoch, ale na spôsobe rozhovoru, v ktorom sa každý účastník*čka rozhovoru snaží stotožniť s perspektívou ostatných.¹¹ Táto „procedurálna“ forma poznania je definovaná dvoma vzájomne prepojenými prvkami. Po prvé, týka sa rozpoznávania sociálnej zakotvenosti a kontextu, v ktorom iní hovoria, posudzujú a konajú. Namiesto toho, aby im vyvodzovala zodpovednosť za nejaký ideálny alebo všeobecný štandard, pokúša sa situovať danú diskurzívnu výpoveď do konkrétnych materiálnych podmienok hovoriaceho*ej. To zahŕňa uznanie histórie hovoriacich (udalostí alebo podmienok, ktoré predchádzali ich zapojeniu do danej diskurzívnej situácie) a ich postavenia vzhľadom na spôsoby sociálnej, politickej a kultúrnej moci v rámci dialogickej situácie aj mimo nej (čím sa uznáva pôsobiaca sila útlaku a nerovnosti, ktorá je v habermasovskej verejnej sfére zdanlivo dávaná do zátvorky – a teda odmietaná).

Druhá charakteristika prepojeného poznania zahŕňa nové vymedzenie diskurzívnej interakcie v zmysle

empatickej identifikácie. Namiesto toho, aby sme vstupovali do komunikačnej výmeny s cieľom reprezentovať „seba“ prostredníctvom presadzovania už vytvorených názorov a úsudkov, prepojené poznanie je založené na našej schopnosti identifikovať sa s inými ľuďmi. Práve prostredníctvom empatie sa môžeme naučiť nielen potláčať vlastné záujmy prostredníctvom identifikácie s nejakou domnelou univerzálnou perspektívou alebo prostredníctvom neodolateľného nátlaku logickej argumentácie, ale doslova nanovo definovať seba samého*u: poznať a zároveň cítiť svoju prepojenosť s druhými. Patrocinio Schweickart vo zväzku, ktorý nadväzuje na knihu *Women's Way of Knowing (Knowledge, Difference and Power)* (1996) upozorňuje na Habermasovu tendenciu „preceňovať“ argumentáciu ako formu produkcie poznania a na jeho neschopnosť vnímať samotné počúvanie ako aktívne, produktívne a komplexné, rovnako ako hovorenie: „V tomto prípade sa však nedá hovoriť o tom, že počúvanie je niečo, čo vykonávame. Poslucháč*ka je v Habermasovej teórii redukovaný*á na minimálnu kvázi hovoriacu úlohu súhlasu alebo nesúhlasu, tichého *vyslovenia* áno alebo nie.“¹²

Empatia je, samozrejme, predmetom

Konverzácie: Úloha dialógu v sociálne angažovanom umení

45

Grant Kester

vlastného druhu etického a epistemologického zneužívania. Zároveň sa však domnievam, že koncept empatického vnímania je nevyhnutnou súčasťou dialogickej estetiky. Ďalej tvrdím, že práve pragmatický, fyzický proces kolaboratívnej produkcie, ku ktorému dochádza v dielach, o ktorých hovorím (zahŕňajúci verbálnu aj telesnú interakciu), môže pomôcť vytvoriť toto vnímanie a zároveň umožniť diskurzívnu výmenu, ktorá môže uznať neverbálne namiesto toho, aby sa ho zbavila. Toto empatické vnímanie sa môže vytvárať v niekoľkých osiach. Prvá sa prejavuje vo vzťahu medzi umelcami a ich kolaborantmi, najmä v tých situáciách, keď umelec*kyňa pracuje naprieč hranicou rasy, etnicity, pohlavia, sexuality alebo triedy. Tieto vzťahy môže byť, samozrejme, dosť ťažké spravodlivo dohodnúť, pretože umelec*kyňa často pôsobí ako outsider, ktorý*á obsadzuje pozíciu pozíciu vnímanej kultúrnej autority. Táto druhá os empatického vnímania sa vyskytuje medzi samotnými kolaborantmi (so sprostredkujúcou postavou umelca*kyne, alebo bez nej). Tu môže dialogický projekt fungovať na posilnenie solidarity medzi jednotlivcami, ktorí už zdieľajú spoločný súbor materiálnych a kultúrnych okolností (napr. práca s odborními umelcov, ako Fred Lonidier v Kalifornii

alebo Carole Condé a Karl Beveridge v Kanade). Posledná os sa vytvára medzi kolaborantmi a inými komunitami divákov*čok (často až po samotnej produkcii daného projektu). Dialogické diela môžu spochybniť dominantné reprezentácie danej komunity a vytvoriť komplexnejšie pochopenie a empatiu voči tejto komunite u širšej verejnosti. Samozrejme, tieto tri funkcie – vytváranie solidarity, jej posilňovanie a kontrahegemonia – málokedy existujú izolovane. Akýkoľvek konkrétny projekt bude zvyčajne fungovať vo viacerých registroch.

Projekt Suzanne Lacy *The Roof is on Fire (Strecha horí)*, o ktorom som už hovoril, poskytuje užitočný príklad empatického vnímania, ktorý vznikol spoluprácou. V projekte *The Roof is on Fire* priestor auta a performatívna povaha samotného diela poskytli študentom javisko, na ktorom mohli hovoriť jeden k druhému ako spoluobyvatelia špecifickej kultúry a prostredia a implicitne aj k všeobecnému publiku (či už k skutočnému publiku viac ako tisíc obyvateľov, ktorí sa zúčastnili na predstavení, alebo k divákovi, ktorí videli reportáže o diele v miestnych a celoštátnych médiách). To mohlo fungovať ako rétorický zástupca dominantnej kultúry, ktorej oveľa viac vyhovuje hovoriť mladým

ľuďom inej farby pleti, čo si majú myslieť, než počúvať, čo majú na srdci. Proces počúvania, ktorý je v dialogických projektoch taký dôležitý, sa tu prejavuje tak v rozsiahlych diskusiách Lacy so študentmi pri príprave projektu, ako aj v postoji otvorenosti, ktorý u u diváka*čky / poslucháča*čky podporuje samotné dielo.

Na jednej strane tento projekt dokazuje empatický a kooperatívny pohľad, ktorý vznikol medzi Lacy a mladými ľuďmi z úplne odlišného kultúrneho prostredia (a medzi samotnými mladými ľuďmi). Zároveň poskytuje priestor na identifikáciu medzi študentmi*kami a divákmi*čkami diela. Jedným z vedľajších produktov performancie, v ktorom kolaboranti*ky neustále vyjadrovali svoje obavy z konfrontácií s políciou v ich každodennom živote, bola séria diskusií medzi políciou a mladými ľuďmi v Oaklande, ktoré sa uskutočnili v priebehu niekoľkých týždňov. Cieľom umelkyne bolo vytvoriť „bezpečný“ diskurzívny priestor (trochu pripomínajúci wochenklausurovské výlety loďou), v ktorom by mladí ľudia mohli úprimne hovoriť s políciou o svojich obavách a znepokojení a v ktorom by sa polícia aj mladí ľudia mohli začať navzájom identifikovať ako jednotlivci, a nie ako abstraktné pojmy („gangster“ alebo „policajt“). Ako píše

Konverzácie: Úloha dialógu v sociálne angažovanom umení

46

Grant Kester

Lacy: „Zmeny v reči tela desiatich policajtov a pätnástich mladých ľudí, ktorí sa stretávali každý týždeň počas dvoch mesiacov, znamenali prechod od stereotypov k rozmerným osobnostiam. Zistila som, že moje vlastné vnímanie sa zmenilo, keď som sa stretla s policajtmi v autách a mladými ľuďmi vo vrecovitých džínsoch. Boli jednými z mojich priateľov, niekým, koho poznám?“¹³

ZÁVER: KRITIKA A KOLEKTÍVNOSŤ

Dialogické postupy si vyžadujú spoločnú diskurzívnu maticu (jazykovú, textovú, fyzickú atď.), prostredníctvom ktorej si ich účastníci*čky môžu vymieňať poznatky a vytvárať dočasný pocit kolektívnosti. Ako som však zdôraznil v úvode, formy kolektívnej identity sú pre avantgardnú tradíciu anatómiou. „Myšlienka komunity,“ podľa Critical Art Ensemble, „je bezpochyby liberálnym ekvivalentom konzervatívneho pojmu ‚rodinné hodnoty‘ – ani jedna z nich v súčasnej kultúre neexistuje a obe majú základ v politickej fantázii.“¹⁴ Samozrejme, existuje dobrý dôvod zostať skeptickým voči esencialistickým modelom komunity, ktoré vyžadujú presadenie monolitckej kolektívnosti nad a proti špecifickým identitám jej členov*iek a tých, ktorí*é sú vnímaní*é ako mimo

jej (arbitrárných) hraníc. Niektoré z týchto kritik však majú trochu manichejský charakter, pretože stanovujú mimoriadne prísne normy pre politicky prijateľné modely kolektívneho prežívania a konania. Akýkoľvek pokus o fungovanie prostredníctvom spoločnej identity („queer komunita“, „Chicano komunita“ atď.) je odsúdený ako podľahnutie ontologickému ekvivalentu gýča. Kritička Miwon Kwon vo svojej nedávnej knihe *One Place after Another* evokuje ostrý kontrast medzi „byrokratickými“ komunitnými umeleckými projektmi, ktoré sa angažujú v zakázaných formách politickej reprezentácie a vplyvu („komunita mýtckej jednoty“, ako ju opisuje), a umeleckou praxou, ktorá sa zaoberá práve spochybňovaním komunity prostredníctvom kritického zjavenia, ktorého cieľom je vytvárať neesencialistické subjekty.¹⁵

Ak je akákoľvek kolektívna identita vo svojej podstate skazená, potom jediným legitímnym cieľom kolaboratívnej praxe je spochybniť alebo narušiť spoliehanie sa diváka*čky práve na takéto formy identifikácie. Som presvedčený, že identita je o niečo zložitejšia, než umožňuje táto formulácia, a že je možné definovať sa prostredníctvom solidarity s ostatnými a zároveň si uvedomiť podmienenosť

tejto identifikácie. Nedávny projekt nigérijskej umelkyne Toro Adeniran-Kane (Mama Toro) poukazuje na schopnosť úzko prepojených komunít pristupovať k odlišnostiam skôr z pozície dialogickej otvorenosti než obranného nepriateľstva a vytvárať dočasné spojenectvá naprieč rasovými, etnickými a geografickými hranicami. Projekt *A Better Life for Rural Women* (*Lepší život pre vidiecke ženy*) vznikol v rámci projektu „ArtBarns: After Kurt Schwitters“, ktorý v lete 1999 v Spojenom kráľovstve zorganizovala organizácia Projects Environment (teraz Littoral). ‘Toro sa narodila a vyrastala v Nigérii, ale už mnoho rokov žije v Manchestri. Projekt ArtBarns bol inšpirovaný existenciou inštalácie Kurta Schwittersa, ktorá vznikla počas jeho exilu v Anglicku počas druhej svetovej vojny v stodole, nachádzajúcej sa na farme v Lancashire. Niekoľko umelcov*kyň dostalo príležitosť vytvoriť site-specific diela v stodolách v kopcovitej poľnohospodárskej oblasti Bowlandského lesa. V rámci svojho projektu ArtBarns ‘Toro (v spolupráci s manchesterským umelcom Nickom Fryom) využila tradície nigérijskej nástennej maľby na premenu interiéru stodoly na priestor na performanciu, ktorý bol využívaný na rôzne tance a iné aktivity afrických žien, ktoré počas

Konverzácie: Úloha dialógu v sociálne angažovanom umení

47

Grant Kester

výstavy pricestovali do Bowlandu z Manchestru (Manchester má veľkú populáciu afrických prisťahovalcov).

Je dôležité poznamenať, že 'Toro definovala svoju úlohu umelkyne nielen v zmysle vytvorenia nástennej maľby, ale aj uľahčenia dialogickej výmeny. Tento performatívny rozmer bol umocnený sériou rozhovorov, ktoré sa uskutočnili medzi ženami z manchesterskej africkej komunity a farmárskymi rodinami z kopcov. Tieto dialógy, ktoré sa konali v kuchyni jednej z fariem, viedli k spoločnému poznaniu, že komunita farmárov z pahorkatiny a komunita afrických prisťahovalcov majú veľa spoločného. Mnohé zo žien pochádzali z malých poľnohospodárskych dedín v Somálsku, Nigérii a Sudáne a viac poznali rytmus práce a života v Bowlandskom lese ako urbanizovaný životný štýl v Manchestri. Pri tejto výmene ani farmárky z horských oblastí, ani ženy z Manchestru necítili, že by boli nútené vzdať sa svojich existujúcich identít (národnostnej, rasovej, etnickej atď.), aby vytvorili nové, dočasné spoločenstvo založené na ich spoločných materiálnych podmienkach a skúsenostiach (priestorovo-kultúrny kontext poľnohospodárskej dediny).

Častou témou týchto dialógov bol obmedzený prístup afrických žien k čerstvým produktom. Žijúc v Manchestri boli často nútené nakupovať v predražených obchodoch, plných balených a rafinovaných potravín. K dispozícii mali len málo čerstvej zeleniny a iných základných potravín, ktoré by tvorili základ ich stravy doma. Obzvlášť ich znepokojovali rastúce zdravotné problémy v komunite afrických prisťahovalcov v Manchestri, ktoré boli spôsobené touto obmedzenou stravou. Jedným z konkrétnych výsledkov ich rozhovorov v Bowlande bolo vytvorenie nákupného družstva, ktoré by im umožnilo nakupovať potraviny priamo od tamojšej poľnohospodárskej komunity, čím by poľnohospodári ušetrili peniaze, ktoré by minuli na sprostredkovateľov, a ženy by si zabezpečili prístup k čerstvým produktom za rozumnú cenu.¹⁶ Kolektívne identity nie sú len alebo vždy esenciálne (v anglickom origináli: *essentializing*, odkazujúce na teóriu esencIALIZMU, pozn. prekl.). V tomto projekte si africkí*é prisťahovlaci*kyne a poľnohospodárske komunity z horských oblastí dokázali zachovať koherentný zmysel pre kultúrnu a politickú identitu a zároveň zostať otvorení transformačným účinkom odlišnosti prostredníctvom dialogickej výmeny. Tento projekt, spolu

s nedávnymi prácami Ala Plastica, Ernesta Noriegu, Littoral, Temporary Services, Wochenklausura ďalšími, naznačujú diferencovanejší model kolektívnej identity a akcie; model, ktorý sa opatrne pohybuje medzi Scyllou esencIALIZMICKÉHO uzavretia a Charybdou skepticizmu bez koreňov.

Poznámka prekladateľky: Slovo „prostitútka“ bolo v texte nahradené (oproti originálu) slovom „sexuálna pracovníčka“ po diskusii s Grantom Kesterom. Aj napriek tomu, že Wochenklausur použili vo svojom názve projektu pojem „prostitútka“, od čiasov, keď bola táto esej pôvodne napísaná, sa jazyk ohľadom sexuálnej práce dosť posunul.

Konverzácie: Úloha dialógu v sociálne angažovanom umení

48

Grant Kester

1
V poslednom roku začala táto práca priťahovať pozornosť mainstreamového sveta umenia, čoho dôkazom je, že kurátor Okwui Enwezor zaradil senegalský kolektív Huit Facettes do programu Documenta XI (2002).

2
Lacy rozvíja myšlienku „nového žánru“ verejného umenia v *Mapping the Terrain: New Genre Public Art* (Seattle: Bay Press, 1995). Termín „Littoral“ je prevzatý zo série konferencií organizovaných v posledných rokoch a venovaných prezentácii a analýze aktivistických umeleckých postupov. Viac informácií nájdete na webovej stránke Littoral: <http://www.littoral.org.uk/index.htm>. Pozri aj Nicolas Bourriaud, *L'esthétique Relationnelle* (Dijon: Les Presses du Réel, 1998), Homi K. Bhabha, „Conversational Art,“ *Conversations at the Castle: Changing Audiences and Contemporary Art*, Mary Jane Jacobs spolueditorka s Michael Brenson (Cambridge: MIT Press, 1998), pp.38-47, a Tom Finkelpearl, „Five Dialogues on Dialogue-Based Public Art Projects,“

Dialogues in Public Art (Cambridge: MIT Press, 2000), pp.270-275.

3
Pozri Michail Bachtin, „Author and Hero in Aesthetic Activity“ a „Art and Answerability“ v knihe *Art and Answerability: Early Philosophical Essays* od: M. M. Bakhtin, editori Michael Holquist a Vadim Liapunov, preklad Vadim Liapunov, doplnok preložil Kenneth Brostrom (Austin: University of Texas Press, 1990). Kritička Suzi Gablik rozvíja koncept „dialogického“ prístupu k tvorbe umenia v knihe *The Reenchantment of Art* (New York: Thames and Hudson, 1991).

4
Tento postoj sa neobmedzuje len na písanie v konvenčnejších médiách. Tu kritik Gene Youngblood hovorí o estetike digitálneho videa: „Umenie je vždy nekomunikatívne: ide o osobnú víziu a autonómiu; jeho cieľom je vytvárať neštandardných pozorovateľov“. Gene Youngblood, „Video and the Cinematic Enterprise“ (1984) v *Ars Electronica: Facing the Future, a Survey of two Decades*, editoval Timothy Druckrey s Ars Electronica (Cambridge:

MIT Press, 1999), p.43.
5
Pozri napríklad 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).

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

7
Jürgen Habermas, „Discourse Ethics: Notes on a Program of Philosophical Justification“ v *Moral Consciousness and Communicative Action*, preklad Christian Lenhardt a Shierry Weber Nicholson (Cambridge, MA: MIT Press, 1991), s. 89. Bruce Barber na Nova Scotia College of Art and Design tiež skúmal dôsledky Habermasa pre sociálne angažované umenie. Vo svojej eseji „The Gift in Littoral Art Practice“ Barber používa

Habermasov koncept „komunikatívnej akcie“ na objasnenie nedávnych projektov Wochenklausur, REPO History, Istvána Kantora a ďalších. Verzie tejto eseje boli uverejnené v časopise *Fuse*, roč. 19, č. 2 (zima 1996) a v *Intervention: Post-Object and Performance Art in New Zealand in 1970 and Beyond*, Jennifer Hay, editorka (Christchurch: Robert MacDougall Art Gallery and Annex Press, 2000), s. 49-58.

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

9
Mark Warren to v Habermasovom diele označuje ako tézu o „sebatransformácii“. Mark E. Warren, „The Self in Discursive Democracy“ *The Cambridge Companion to Habermas*, editoval Stephen K. White (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), s. 172, 178.

10
Pozri Jürgen Habermas, „Some Distinctions in Universal Pragmatics,“ *Theory and Society* 3 (1976), s. 155-167,

a „Discourse Ethics: Notes on a Program of Philosophical Justification,“ s. 90.

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). Pozri aj novátorský pokus Nöelle McAfee o zosúladenie Habermasovho pojmu komunikatívnej identity s prácou Julie Kristevy o rozdelenej subjektivite v knihe *Habermas, Kristeva and Citizenship* (Ithaca: Cornell University Press, 2000).

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

13
Suzanne Lacy, „The Roof is on Fire“ na webovej stránke

Konverzácie: Úloha dialógu v sociálne angažovanom umení

49

Grant Kester

National Endowment for the Arts:
<http://204.178.35.192/artforms/Museums/Lacy.html>

14
Critical Art Ensemble,
„Observations on Collective Cultural Action“ *Variant*
15 (leto 2002), <http://www.variant.ndtilda.co.uk/15texts/cae.html>

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

16
The Bowland Initiative
(Iniciatíva Bowland),
vládou financovaná
agentúra na podporu
poľnohospodárstva na
vidieku, dala spoločnostiam
Littoral a "Toro zmluvu
na vytvorenie programu
„Zdravé farmy a zdravé
potraviny“, marketingového
a kultúrneho výmenného
programu, ktorého cieľom
je rozšíriť výmeny medzi
mestom a vidiekom, ktoré
"Toro iniciovala svojou
prácou ArtBarns. Pozri
webovú stránku Littoral:
<http://www.littoral.org.uk/>

Úprimnosť voči skutočnosti

50

Marina Garcés

Text bol pôvodne publikovaný ako esej s názvom „Honesty with the real“ v časopise *Journal of Aesthetics & Culture*, vol. 4, v roku 2012. Esaj zo španielčiny preložila Julie Wark. Text je tu preložený s láskavým dovolením Mariny Garcés.

Slovenský preklad: Denisa Tomková.

Popálenou rukou píšem o podstate ohňa.
Flaubert

Zdá sa, že umenie je dnes na čele opätovnej politizácie súčasnej tvorby. Svedčia o tom jeho témy, ktoré sa prelievajú do reality, ako aj jeho procesy, ktoré sú čoraz viac kolektívne a otvorené verejnému priestoru. Takéto premeny však nemusia byť nevyhnutne zárukou opätovného stretnutia tvorby a politiky. Vidíme, ako ľahko reprodukovujú nové formy banality a nové priestory pre sebaaprijatie a uznanie. To, že by sa témy umenia mali zaoberať politickými témami, neznamená, že toto umenie sa úprimne zaoberá skutočnosťou. Úprimnosť voči skutočnosti je cnosťou, ktorá definuje materiálnu silu umenia, ktoré sa zaoberá problémami doby a sveta, ktoré zdieľame. Ako uvidíme, úprimnosť voči skutočnosti nie je definovaná témami, postupmi alebo miestami, ale silou angažovanosti a prahnutím: prahnutím po *pravde*, prahnutím po *nás* a prahnutím po *svete*.

FORMY ZAOBCHÁDZANIA

V umení aj mimo neho boli otázky moderného Západu o realite v podstate dve: ako o nej premýšľať a ako ju transformovať, teda otázky týkajúce sa

reprezentácie a intervencie. V rámci týchto dvoch otázok sa pohybuje aj opätovná politizácia súčasnej tvorby. Preto dokumentarizmus vrátil skutočnosť do centra reprezentácie a aktivizmus udáva tempo tvorivej praxi.

Hľadisko úprimnosti prináša novú otázku. Ako zaochádzame s realitou a ako sa s ňou vyrovnávame? Existujú formy reprezentácie, formy intervencie a formy zaochádzania. Pri zaochádzaní nejde len o pôsobenie subjektu na objekt, merateľné na základe príčiny a nejakých účinkov. Pri zaochádzaní existuje spôsob bytia, vnímania, udržiavania alebo toho, že máte niečo pod kontrolou, či o situovaní seba samého*ej a tak ďalej. O zaochádzaní sa nerozhoduje v konaní a dokonca tam nemusí byť ani žiadne konanie. Zaochádzanie je umiestnenie a zároveň odovzdanie seba samého*ej, ktoré modifikuje všetky dotknuté časti. Existuje politika, ktorá súvisí s týmto tretím rozmerom nášho vzťahu k skutočnosti. Táto politika má svoje cnosti a svoje horizonty a mojím cieľom je o nich v tomto texte diskutovať.

„Úprimnosť voči skutočnosti“ je pozícia, z ktorej teológia oslobodenia hľadí na svet utrpenia a boja¹, v ktorom

sú obeť kľúčom k čítaniu a ukazovateľom pravdy o realite, ktorá buduje svoju moc nadvlády na ich odsunutí do zabudnutia a neexistencie. Pochválné zaochádzanie so skutočnosťou by teda znamenalo odvolávať sa na toto zabudnutie s cieľom bojovať proti moci. To neznamená hovoriť o obeťiach, robiť z nich tému, ale zaoberať sa skutočnosťou takým spôsobom, ktorý zahrňuje ich postavenie a ich výkrik. Nejde o to, aby sme k obrazu sveta pridali víziu obetí, ale aby sme od základu zmenili spôsob, akým sa naň pozeráme a ako mu rozumieme. Táto zmena môže viesť len a nevyhnutne k boju proti formám moci, ktoré spôsobujú toľko utrpenia.

Úprimnosť teda nie je cnosťou morálneho kódexu, ktorý môže subjekt vzdialený od sveta na seba aplikovať bez toho, aby si všímal okolie. Neexistuje teda žiadny „čestný človek“, ktorý by bol schopný koexistovať, okrem svojej úprimnosti, s pokrytectvom a barbarstvom svojho okolia. Úprimnosť je sklon a zároveň sila, ktorá prechádza telom a vedomím, aby ich pod určitým postojom zapísala do skutočnosti. V súlade s tým je úprimnosť v istom zmysle vždy násilná a uplatňujúca násilie. Toto násilie je obojsmerné: voči sebe samému*ej a voči skutočnosti voči

Úprimnosť voči skutočnosti

51

Marina Garcés

sebe samému, pretože to znamená *nechať sa zasiahnuť*, a zároveň aj voči skutočnosti, pretože to znamená *vstúpiť na scénu*.

Nechať sa zasiahnuť nemá nič spoločné so záujmom a môže byť dokonca v rozpore s vlastnými záujmami. Je bolestné počuť umelca*kyňu alebo akademika*čku, ktorý*á prezentuje svoje „témy“ vždy s glosou: „To a to ma zaujíma“ alebo „Mám záujem o...“ – napríklad predmestia? Ako môžu niekoho zaujímať predmestia? Buď sa ho týkajú, alebo sa ho netýkajú; buď sa jej dotýkajú, alebo sa jej nedotýkajú. Byť dotknutý*á znamená naučiť sa počúvať, prijímať veci a premieňať sa, rozbiť niečo zo seba a nanovo sa poskladať s novými spojencami. To si vyžaduje úprimnosť, pokoru a vďačnosť. Učiť sa počúvať znamená prijímať výkrik reality v jej dvojakom zmysle alebo v jej nespočetných zmysloch: výkrik, ktorý je utrpením, výkrik, ktorý je neskutočným bohatstvom hlasov, výrazov, výziev, foriem života. To prvé aj to druhé, utrpenie aj bohatstvo sveta, sú tým, čomu moc nedokáže odolať bez toho, aby sa zlomila, bez toho, aby stratila svoj vplyv nad skutočnosťou, ktorý je založený na rozdeľuj a panuj, na identifikácii foriem, na privatizácii zdrojov a svetov. Preto je súčasná moc imunizujúcou

mocou. Je imunizujúca nielen v zmysle bezpečnosti, ale aj v zmysle anestézy.² Na jednej strane chráni naše životy (núti nás žiť), na druhej strane ich oslabuje, neutralizuje, vzdaluje od iných a od sveta. *Tiqqun* to nazýva existenciálnym liberalizmom: „Žiť, akoby sme neboli na svete.“³ Prvým násilím úprimnosti voči skutočnosti je teda to, že my sami sa musíme vytvoriť, prelomiť naše obklúčenie imunitou a neutralizáciou. To znamená prestať robiť zo sveta vzdialené pole záujmov a premeniť ho na bojisko, na ktorom budeme nakoniec my sami, naša identita a naše istoty dotknuté ako prvé.

Poctivé zaobchádzanie s realitou teda znamená *vstúpiť na scénu*. Ako nedávno povedal jeden karikaturista: „Nie som objektívny, len sa snažím byť úprimný. Takže vstupujem na scénu...“⁴ Obraz je doslovný vzhľadom na to, že autor do svojich karikatúr zahrňuje aj sám seba. Nie sú tým, čo vidia jeho oči, ale fragmentmi sveta, do ktorého je sám zapojený. Byť úprimný voči skutočnosti teda neznamená zostať verný svojim zásadám. Znamená to odhaľovať sa a zapájať sa. Odhaľovať sa a zapájať sa sú spôsoby útoku na realitu, ktorú demokratické kanály účasti a slobody voľby neustále neutralizujú vo všetkých sférach života

našich spoločností. V oblasti politiky je to zjavné. Účasť neznamená naše zapojenie sa. Na tomto základe je organizovaný celý systém politickej reprezentácie. To isté sa však deje, jemnejším a klamlivejším spôsobom, v kultúrnej sfére, od masového trávenia voľného času až po elitárskejšie, alternatívne a menšinové formy umeleckej tvorby. Vo všetkých týchto prípadoch sa nám ponúkajú časy a priestory na výber a účasť, ktoré rušia naše šance na zapojenie a ktoré ponúkajú miesto každému z nás, kto nemení všeobecnú mapu reality. Pre voličov*ky, spotrebiteľov*ky a dokonca aj prepojenú verejnosť... (sociálnu, umeleckú atď.) je tvorivosť to, čo sa ukazuje, vystavuje a predáva, nie to, čo sa navrhuje. Preto to, čo sa nám ponúka, je mapa možností, ale nie mapa pozícií.⁵ Mapa možností s už zafixovanými súradnicami. Zaobchádzať poctivo so skutočnosťou znamená vstúpiť na scénu, nie zúčastniť sa na nej a vybrať si niektorú z jej možností, ale zaujať postoj a spolu s ostatnými zasiahnuť do platnosti jej súradnic.

INTERVENCIA, ZÁVÄZOK, ANGAŽOVANOSŤ

Z tohto hľadiska musíme prehodnotiť dva základné predpoklady modernej a súčasnej tvorby: angažovanosť ako

Úprimnosť voči skutočnosti

52

Marina Garcés

podmienku tvorcu*kyne a intervenciu ako horizont jeho alebo jej tvorivej činnosti. Otázky záväzku a intervencie sa javia ako historicky viazané na postavu umelca*kyne – intelektuála*ky ako *samostatnej* entity: samostatnej z dôvodu triedneho postavenia a schopností, ktoré sa zreteľne líšia od schopností ostatnej populácie. Záväzok sa teda dá prežívať len s odstupom, ako rozhodnutie samostatnej vôle, ktorá zasahuje do sveta. Pochybnosť, ktorá sa potom otvára, spočíva v tom, či záväzok ruší alebo posilňuje túto vzdialenosť, či angažovaný intelektuál*ka potvrdzuje alebo popiera dobrovoľným konaním svoje spojenie so svetom.

V dňoch, keď postava angažovaného intelektuála nadobudla v Sartrovej osobe gigantické a emblematické rozmery, Merleau-Ponty, do istej miery priateľ a partner na ich spoločnej ceste, napísal: „Záväzok v Sartrovom zmysle je popretím spojenia medzi nami a svetom, ktorý akoby potvrdzoval,“ a „človek sa zaväzuje len preto, aby sa od sveta odpútal“.⁶ Sú to silné slová, napísané s bolesťou z nemožného priateľstva a z potreby zaujať stanovisko v čase, v 50. rokoch 20. storočia, v ktorom boli v stávke dôležité kolektívne osudy v revolučných hnutiach, ktoré prebiehali po

celom svete. Merleau-Ponty nám hovorí, že záväzok je akt, ktorý posilňuje odstup vedomia, ktoré sa stavia pred úprimnosť voči skutočnosti a ktoré si ako jediné spojivo so svojimi problémami stanovuje prázdnotu slobodného rozhodnutia vôle. „Ja sa zo svojich zásad a svojho myslenia slobodne zaväzujem k takej a takej veci a rozhodujem sa zasiahnuť...“ Takto by argumentoval*a angažovaný*á umelec*kyňa – intelektuál*ka, ktorý*á by zo svojho „prirodzeného“ a nespochybniteľného odstupu urobil*a podmienku kritiky a intervencie.

Aký zmysel má v dnešnej dobe pokračovať v tejto diskusii? Hoci globálny svet nezrušil sociálne nerovnosti, ale skôr ich prehýbil, skutočne zrušil privilegované miesto, z ktorého sa pozeráme na svet, ako aj monopol schopnosti všetko interpretovať a dať veciam zmysel. Miesta sa rozšírili do takej miery, že sa zdá, že zmizli, a schopnosti sa rozptýlili. Kto hovorí? Kto myslí? Kto tvorí? Okrem jednotnej fantazmagórie globalizácie a jej trhových produktov dnes nevieme, z ktorej garáže, štvrte alebo jazyka sa vytvárajú nástroje na konštruovanie zmyslov reality. Proti jednotnej skutočnosti globálneho trhu sa otvára neistý tieň anonymného (ne)poznania,

od ktorého nikto nemá kľúče na interpretáciu. Premietanie svetlých a dobre lokalizovaných horizontov angažovanosti a intervencie cez tento tieň sveta nielenže nemá zmysel, ale je aj aktom úplnej neúprimnosti. Úprimnosť voči skutočnosti nepočíta s tým, že by sa dnes znovu upravovala hra na diaľku, ktorá dala život umelcovi*kyňi – intelektuálovi*ke. Znamená to, že táto postava musí navždy zmiznúť alebo zostať ticho? Znamená to, že už nie je priestor pre kritiku? Práve naopak. Znamená to, že človek musí byť náročnejší a úprimnejší. Že už nejde o to, aby sa angažoval za veci sveta, ale aby sa angažoval vo svete. Čo znamená táto angažovanosť?

Sloterdijk má na túto tému niekoľko zaujímavých myšlienok, hoci nie je práve príkladom angažovaného mysliteľa:

Ak sa veci priblížili natoľko, že nás pália, mala by sa objaviť kritika, ktorá toto pálenie vyjadruje. Nejde ani tak o správnu vzdialenosť (Benjamin), ako o správnu blízkosť. Úspech slova „angažovaný“ rastie na tejto pôde; je to semeno Kritickej teórie, ktoré dnes kľúči v nových formách [...]. Nová kritika sa pripravuje na zostup z hlavy cez celé telo.⁷

Úprimnosť voči skutočnosti

53

Marina Garcés

Od správnej vzdialenosti k správnej blízkosti. Od hlavy k telu. Nejde o posun medzi protikladnými polaritami, ale o posun medzi obratnosťami. Zapojiť sa znamená objaviť, že vzdialenosť nie je opakom blízkosti a že neexistuje hlava, ktorá by nebola telom. Inými slovami, človek nemôže vidieť svet bez toho, aby ním cestoval, a myslieť len spôsobom, ktorý je vpísaný a situovaný. Vyzerá to jednoducho, ale je to zložitejšie, pretože si to vyžaduje zmenu miesta a spôsobu nazerania. Ako som poznamenala na začiatku, človek sa musí nechať ovplyvniť skôr, ako je schopný vstúpiť na scénu. Človek sa musí vzdať istôt čelného pohľadu, aby mohol vstúpiť do boja, v ktorom nevidíme všetky fronty.⁸ Tento boj sa nerozhoduje na základe vlastnej slobodnej vôle alebo, ako bolo už spomenuté, v súlade s vlastnými záujmami. Je to zároveň rozhodnutie a objav: byť zapojený*á znamená pochopiť, že človek je zapojený. Byť angažovaný*á znamená znovu sa zmocniť „situácie, a zhmotniť ju“⁹, a teda urobiť pretvárateľnou. Predtým ako človek začne pretvárať realitu, musí ju urobiť pretvárateľnou. To je to, čo dnešná moc neustále neutralizuje, keď nás núti žiť, ako som už povedala, autoreferenčne, privatizovane, zaujato, otupene,

imunizované životy, akoby sme neboli na svete. Životy utopené v úzkosti z toho, že sa nemôžeme zapojiť do reality.

Zmysel pre angažovanosť sa preto odvíja vo viacerých rovinách:

1 Zistiť, že človek je angažovaný, znamená *prerušiť zmysel sveta*. Netreba sa dlho zaoberať tým, čo je zmysel sveta. „Je to to, čo to je“: nespochybniteľná realita kapitalizmu ako systému a spôsobu života a zložitosť systému vzájomných závislostí, ktorý sa nám predstavuje ako nezmerateľný, nekontrolovateľný a neovládateľný. Riadenie vlastného života¹⁰ v tomto kontexte je našim miestom a úlohou. A túto výzvu musíme splniť pod hrozbou, že budeme vynechaní z hry. Zistenie, že človek je zapojený, prelomí tento pocit, ktorý uzamyká náš život do bezmocnosti a ohrozuje ho. Ako každé prerušenie otvára odstup, no nepredpokladá ho. Na rozdiel od kritiky, ktorá potrebuje odstup, aby sa mohla rozvinúť, implikáciou je prázdnota zmyslu, ktorá sa otvára, keď nachádzame skúsenosť s našou blízkosťou so svetom a s inými. Táto blízkosť je našou „nemyšlienkou“. Táto blízkosť nás vzdaluje a odpútava od zmyslu sveta. Táto blízkosť spôsobuje krízu zmyslu, ktorá nás núti začať myslieť,

hovoríť a tvoriť.

2 Zistiť, že, že človek je angažovaný, znamená *nájsť silu anonymity*.¹¹

V tejto skúsenosti našej nemyslenej blízkosti so svetom a s druhými sa otvára prázdnota a zároveň dochádza k stretnutiu. Sme vytrhnutí*é z našich riadených životov, z našej „značky ja“¹² a ocitáme sa medzi vecami a medzi inými, vytvorenými z toho istého materiálu ako svet. „Skutočnosť? To sme my,“ píše Jon Sobrino.¹³ Toto *my* [AQ] odmieta byť obrazom seba samého. Skutočné sa nedá reprezentovať ani sa nezmestí do žiadnej identity, hoci môže ukrývať viacero singularít. Toto *my* prijalo za svoju silu anonymity, silu zmyslu, ktorý si nikto nemôže privlastniť. Zo samostatnej logiky záväzku sa meno stávalo podpisom, hviezdou v tme. V skúsenosti angažovanosti sa mená stali záchytnými bodmi v hre tieňov. Sila anonymity sa nemusí zrieknuť mien. Meno nesené s úprimnosťou je vždy jedným z mnohých znakov existencie spoločného sveta, ktorý „žije a prebúda sa v prelínaní“.¹⁴

3 Zistiť, že, že je človek angažovaný, znamená *„získať nevhodné vášne“*.¹⁵ Nie sú vhodné v zmysle sveta ani si ich nemôžeme privlastniť (v origináli: *They are neither appropriate in the sense of the world nor can we appropriate them.*, v angličtine slovo *appropriate*

Úprimnosť voči skutočnosti

54

Marina Garcés

má dva významy: vhodný a privlastniť si, pozn. prekl.). Tieto vášne sú pozíciami, ktoré nezodpovedajú žiadnej možnosti. Toto nie je žiadna hra so slovami. Sú to možnosti, ktoré nie sú zvolené a ktoré rozčleňujú súradnice našej skutočnosti. Pre teológiu oslobodenia sú tieto nevyvolené možnosti obeťami, pravdou vtelenou do ich zranených tiel, do ich zbitých životov. V nich a s nimi je vášeň, ktorú si moc nemôže privlastniť, hoci ju môže zakrývať najrôznejšími stratégiami viktimizácie a terapie. Objavovať naše neprimerané vášne dnes znamená zaujať postoj. Postoj obetí, postoj disidentstva, postoj odporu... – skrátka postoj vymedzený gestami dôstojnosti v poddajnej realite, kde sa zdá, že všetko je možné. Dôstojnosť ukladá realite spoločnú hranicu, pretože v dôstojnosti každého človeka je ohrozená dôstojnosť všetkých ostatných. Vyznačuje pozíciu, ktorú treba v každom prípade, v každej situácii deklarovať alebo obhajovať, pričom v každom kontexte poskytuje svoj vlastný zmysel. Nie je zhrnutá v kódexe hodnôt, ktorý by platil v každom čase a na každom mieste (ako to navrhuje neokonzervatívny únik do moderny), ani sa nemusí uchýľovať k čistej vonkajškivosti (ako by sa mohlo zdať zo západného pohľadu na tých „druhých“). Je na

hranici v každom živote do tej miery, do akej je zapojený do spoločného sveta.

UMENIE ANGAŽOVANOSTI

Hovoriť o umení angažovanosti už neznamena hovoriť o umení – a už vôbec nie o priestoroch, dynamike a vedúcich osobnostiach umeleckej inštitúcie. V každom prípade ide o začlenenie umeleckej tvorby do niečoho, čo ju zahŕňa, presahuje a potrebuje. Každá spoločnosť potrebuje úprimné umenie, hoci ho nemusí nazývať umením, pretože každá spoločnosť potrebuje jazyky, aby sa mohla poctivo vyrovnáť so skutočnosťou.

Môže umenie, ktoré poznáme, prispieť k niečomu podobnému? Môže nejako prispieť k úlohe nájsť sa v angažovanosti, teda prerušiť zmysel sveta, znovuobjaviť silu anonymity a nadobudnúť neprimerané vášne? Je pre mňa náročné to s istotou vedieť, ale neprestávam po tom túžiť. Chcem umenie, poéziu, filozofiu, učenie, ktoré nie sú nástrojmi a zábavou kapitalizmu – pestrého a brutálneho –, také, čo neprispievajú k pokrytectvu, ktorým sa tu môžeme zaoberať, akoby sa nič nedialo alebo akoby to, čo sa deje, nebolo s nami. Na toto želanie nestačí odsúdiť banalizovanie a funkčnosť umenia v prevládajúcich štruktúrach

moci. Táto kritická úloha je nevyhnutná, ale, žiaľ, nedúfame, že odhalí niečo, čo by sme možno nevedeli, alebo niečo, čo by nás mohlo prekvapiť. Na toto želanie nestačí ani to, aby sme si stále niečo želali.

Tento text je hazardom a výzvou, vyjadrením dôvery a zároveň požiadavkou. Umenie, ak chce byť politické, musí viac než čokoľvek iné byť úprimné voči skutočnosti, úprimné v zmysle, ako som toto slovo definovala doteraz: ani nie tak v témach alebo v túžbe zasahovať, ale v spôsobe, akým sa zaoberá realitou a nami samými. V úprimnom umení, nech hovorí o čomkoľvek, nech sa dotýka čohokoľvek, vždy nájdeme nejakú stopu troch prahnutí alebo troch duchov: prahnutie po pravde, prahnutie po nás a prahnutie po svete. Prvou je prahnutie po pravde, pretože, ako raz povedala a napísala rakúska poetka Ingeborg Bachmann, každá tvorba nás „vychováva k novému vnímaniu, k novému čítaniu, k novému vedomiu“.¹⁶ Bez týchto prahnutí, bez tohto želania po pravde by nám zostal len pohyb tvorcu*kyne. V našom dnešnom svete, v umelcoví*kyne v pohybe, v neustálom vypracúvaní životopisu a nespočetných projektov „vidíme penu na jeho alebo jej perách a tľieskame. Jediná vec, ktorá sa potom pohne, je tento osudový

Úprimnosť voči skutočnosti

55

Marina Garcés

potlesk.⁴¹⁷

Druhou je prahuntie po *nás*. Nová možnosť vnímania, čítania a povedomia, ktorá sa otvára v umeleckej tvorbe, nás nevyhnutne volá. Nevolá nás ako obecnosť. V každej tvorbe, v každej pravdivej myšlienke dochádza k účinku sebaapovania. Hoci všetci myslíme a všetci tvoríme, netreba sa chytať do pseudodemokratickej pasce a tvrdiť, že všetci sme umelci*kyne a všetci sme myslitelia*ky. Pravdivá myšlienka však otvára oblasť nás, ktorou prechádza nepokoj z toho, že nemôžeme byť konzumentmi*kami, divákmi*čkami alebo špecialistami*kami. Nepokoj, ktorý môžeme len zdieľať a prenášať. To je dôsledok zaujatia stanoviska, ktoré rozčleňuje mapu možností, „ľadová sekera na rozbitie zamrznutého mora v nás“⁴¹⁸

Konečne prahuntie po *svete*. Umenie, ktoré sa úprimne zaoberá skutočnosťou, nás nevyhnutne naučí vidieť svet, ktorý je medzi nami. Tento svet, ako som už povedala, nebude v jeho dielach obsiahnutý ani reprezentovaný. Bude nám ponúknutý ako neodmietnuteľná možnosť v jeho spôsoboch nazerania, počúvania, hovorenia a dotýkania sa, v spôsobe, akým nás vyzýva a znepokojuje, v postoji, ktorý zaujíma a núti nás zaujať.

.... a ak v určitom okamihu prestane byť umenie vedené násilím angažovanosti a týchto troch túžob, ak samotné slovo „umenie“ bráni a blokuje tento sklon a túto silu, ktorú sme nazvali úprimnosťou voči skutočnosti, netreba sa obávať. Môžeme prestať hovoriť o umení v jednotnom čísle, môžeme nechať umenie bokom a hľadať nové názvy pre tieto výtvary, v ktorých muži a ženy akéhokoľvek času a miesta spoločne bojujú za život, aby bol hodný toho, aby bol životom.

Úprimnosť voči skutočnosti

56

Marina Garcés

- 1 Pozri napríklad Jon Sobrino, *Terremoto, terrorismo, barbarie y utopia* (Barcelona: Editorial Trotta, 2002). Som vďačná svojmu priateľovi Ricardovi Barbovi za to, že mi priblížil tieto životy a pohľady.
- 2 Úvahy Roberta Esposito o „imunitnej paradigme“ modernity (v knihách *Communitas, Inmunitas a Bios*, všetky tri knihy boli preložené do španielčiny vo vydaniach vydaných Amorrurtu, pričom prvá a tretia kniha sú dostupné v angličtine vo vydaniach Stanford University Press a University of Minnesota Press) sú zaujímavé, rovnako ako názory Alaina Brossata na vzťah medzi demokraciou a anestéziou v knihe *La democracia inmunitaria*, Palinodeia, 2008.
- 3 Pozri *Tiqqun Llamamiento y otros fogonazos* (Madrid: Acuarela Libros, 2009).
- 4 Joe Sacco, v *El País*, 25. októbra 2009.
- 5 Marina Garcés rozpracovala túto myšlienku kultúry ako nástroja nového kapitalizmu, ktorý depolitizuje skúsenosť slobody a participácie, vo svojom článku *Abrir los posibles*, pozri <http://www.menoslobos.org/wpcontent/uploads/2009/09/abrir-los-possibles-marinagarcés-cast.pdf> (prístup 11. novembra 2012).
- 6 M. Merleau-Ponty, *Les aventures de la dialectique* (Paris: Gallimard, 1955), 269, 265.
- 7 P. Sloterdijk, *Crítica de la razón cínica*, Siruela, Madrid, 2003, (University of Minnesota Press, 1988), 23. Citát je prekladom zo španielskeho vydania.
- 8 Vzťahom medzi angažovanosťou a periférnym videním som sa zaoberala v článku „Visión periférica. Ojos para un mundo común“ in *Arquitectura de la mirada*, ed. Ana Buitrago (Barcelona: Cuerpo de letra, 2009).
- 9 *Tiqqun*, „Cómo hacer?“, in *La fuerza del anonimato*, Espai en Blanc, N8 56, ed. Bellaterra (Barcelona, 2008).
- 10 Pozri S. López Petit, *La movilización global. Breve tratado para atacar la* (Madrid: Traficantes de sueños, 2009).
- 11 Pozri kolektív *Tiqqun*, „Cómo hacer?“, Espai en Blanc.
- 12 López Petit, *La movilización global*.
- 13 Sobrino, *Terremoto, terrorismo*, 18.
- 14 Merleau-Ponty, *Les aventures de la dialectique* 225.
- 15 J. Rancière, „Les paradoxes de l'art politique“, in *Le spectateur émancipé* (Paris: la Fabrique, 2008), 69.
- 16 I. Bachmann, *Leçons de Francfort. Problèmes de poésie contemporaine* (Paris: Actes Sud, 1986), 28.
- 17 Tamže, 30.
- 18 F. Kafka, *Letter to Oskar Pollack*, 27. januára 1904.

Octaviino potomstvo. 57

Vedecko-fantastické príbehy z hnutí za sociálnu spravodlivosť

Walidah Imarisha

Text bol pôvodne vydaný ako úvodná kapitola v knihe *Octavia's Brood* od adrienne maree brown a Walidah Imarisha (eds.). *Octavia's Brood. Science Fiction Stories from Social Justice Movements*. AK Press v roku 2015.

Text sme preložili s láskavým dovolením Walidah Imarisha a AK Press.

Slovenský preklad: Denisa Tomková.

Vždy, keď sa pokúšame predstaviť si svet bez vojny, bez násillia, bez väzníc, bez kapitalizmu, zaoberáme sa špekulatívnou fikciou. Všetko to organizovanie je vedeckou fikciou. Organizátori*ky a aktivisti*tky zasväcujú svoje životy vytváraniu a predstávam o inom svete alebo mnohým iným svetom – takže čo môže byť pre organizátorov*ky lepším miestom pre ich prácu, než skúmať sci-fi príbehy? To je premisou tejto knihy, ktorú držíte v rukách.

Počas rokov práce na tejto knihe sa nás mnohí pýtali, čo má sci-fi spoločne s organizovaním sociálnej spravodlivosti. A vždy sme odpovedali: „Všetko. Všetko.“ Chceme, aby si organizátori*tky a tvorcovia*kyne hnutí mohli nárokovať obrovský priestor možností, aby sa tak mohli rodiť vizionárske príbehy. Využívajúc svoju každodennú realitu a skúsenosti so zmenou sveta tak môžu vytvoriť základ pre fantastiku a, ako dúfame, vybudovať budúcnosť, v ktorej fantastika oslobodí všednosť.

Táto zbierku nesie názov na počesť Octavie E. Butler, černoškej spisovateľky vedeckej fantastiky. Butler skúmala priesečníky identity a predstavivosti, šedé zóny rasy, triedy, pohlavia, sexuality, lásky, militarizmu, nerovnosti, útlaku, odporu a – čo je

najdôležitejšie – nádeje. Jej práca nás naučila veľa o princípoch vizionárskej fikcie a bola nám inšpiráciou. Názov sa pohráva s Butlerovej zbierkou troch románov *Lilith's Brood* (*Lilitine potomstvo*), ktorá je o adaptácii ako nevyhnutnosti prežitia. Nastanú zmeny, ktoré si ani nevieme predstaviť, a ďalšia generácia bude rovnako úplne známa a zároveň úplne cudzia svojim rodičom. Veríme, že práve to znamená pokračovať v Butlerovej odkaze písania vizionárskej fikcie.

„Vizionárska fikcia“ je pojem, ktorý navrhujeme, aby sme odlišili vedeckú fikciu, ktorá má význam pre budovanie nových, slobodnejších svetov, od hlavného prúdu vedeckej fikcie, ktorý najčastejšie posilňuje dominantné naratívny moci. Vizionárska fantastika zahrňa celú fantastiku, pričom jej oblúk vždy smeruje k spravodlivosti. Veríme, že tento priestor je nevyhnutný pre akýkoľvek proces dekolonizácie, pretože dekolonizácia predstavivosti je najnebezpečnejšou a najzovratnejšou formou, aká existuje: v nej sa totiž rodia všetky ostatné formy dekolonizácie. Oslobodenie je bezhraničné, keď sa predstavivosť zbaví pút.

Táto antológia vizionárskej literatúry obsahuje krátke príbehy ľudí, ktorí zasvätili svoj život spoločenskej

zmene. Obsahuje aj diela od známych sci-fi spisovateľov*iek: Tananarive Due, Terryho Bissona, LeVara Burtona a Kalamu ya Salaama a oceňovaného novinára a politického väzňa Mumie Abu-Jamala (ktorý tu píše o Hviezdných vojnách a imperializme).

Proces tvorby tejto antológie bol odlišný od toho, na akom sme sa ako editorky doposiaľ podieľali, bol veľmi intenzívny a zároveň veľmi kolektívny. Spolupracovali sme s autormi*kami textov počas mnohých kôl korektúr, aby sme vyzdvihli vizionárske aspekty ich neveriteľných príbehov, ako aj zaistili, aby ich písanie a rozprávanie zaujalo a inšpirovalo. Nesmierne si ceníme nespočetné hodiny, ktoré každý/á autor*ka vložil/a do tohto diela lásky. A obe máme nesmierne šťastie, že sme mali podporu a rady neveriteľnej Sheree Renée Thomas, ktorá editovala prelomovú antológiu *Dark Matter: 100 Years of Speculative Fiction From the African Diaspora*.

Mnohí*é z autorov*iek textov do *Octavia's Brood* nikdy predtým nepísali beletriu, a už vôbec nie sci-fi. Keď sme ľudí oslovili, väčšina z nich váhala, či sa zaviazat', pretože mali pocit, že nie sú kvalifikovaní*é. Ale v drivej väčšine sa všetci po niekoľkých týždňoch nadšene vrátili s neveriteľnými nápadmi

Octaviino potomstvo. 58

Vedecko-fantastické príbehy z hnutí za sociálnu spravodlivosť

Walidah Imarisha

a niektorí*é už mali napísané desiatky strán. Pretože celé organizovanie je sci-fi, vysnívanie si nových svetov, a to zakaždým, keď premýšľame o zmenách, ktoré chceme vo svete uskutočniť. Autori*ky v tejto zbierke potrebovali len trochu priestoru a možno aj povolenie, aby sa mohli naplno ponoriť do svojho vizionárskeho ja.

Chceli sme dať priestor najmä ľuďom, ktorých identity sú v rámci majoritnej spoločnosti marginalizované a utláčané. Samotné umenie a kultúra sú roviny cestovania v čase, roviny existencie, v ktorých sa minulosť, prítomnosť a budúcnosť plynule striedajú. A tí*ie z nás, ktorí*é pochádzajú z komunit s historickou kolektívnou traumou, musíme pochopiť, že každý z nás je už sci-fi, ktoré chodí po dvoch nohách. Naši predkovia si nás vysnívali a potom ohýbali realitu, aby nás vytvorili. Adrienne a ja, ako dve černošky, myslíme na našich predkov v reťaziach, ktorí snívali o dni, keď budú deti ich detí slobodné. Nemali dôvod veriť, že je to pravdepodobné, ale spoločne snívali o slobode a priviedli nás k životu. My sme zodpovední*é za výklad ich ľútosti a realizáciu ich predstáv. Chceme pokračovať v práci na napredovaní v súlade s ich vizionárskym odkazom.

Na stretnutí pre spisovateľky v roku 1988 Octavia E. Butler povedala, že nikdy nechcela byť jedinou černošskou sci-fi spisovateľkou. Chcela byť jednou z mnohých černošských sci-fi spisovateľiek. Chcela byť jednou z tisícov ľudí, ktorí píšu svoj príbeh do súčasnosti a do budúcnosti. Veríme v toto právo, ktoré Butler požadovala pre každého z nás – právo snívať ako my, individuálne aj kolektívne. Myslíme si však, že je to aj zodpovednosť, ktorú nám odovzdala: máme dosť odvahy predstavovať si za hranicami „reálneho“ a potom vykonať ťažkú prácu pri vytesňovaní reality z našich snov?

Všetkým, čo sú zbláznení do štúdia

59

Raoni Saleh & Joy Mariama Smith

Text bol pôvodne napísaný 23. novembra 2018.

Text sme preložili s láskavým dovolením autora*ky Joy Mariama Smith.

Slovenský preklad: Denisa Tomková.

Všetkým šprtom*kám, čudákom*čkam, avatarom, všetkým, čo sú zbláznení do štúdia, a všetkým zvedavým. Vezmite to niekam, kam ja/my nechodím/e.

Robte to, čo robíte. Pokračujte v tom. Všimajte si dôležitosť toho, čo sa deje počas toho, ako to robíte. Čo robíte. Čo sa deje. Praktizujte antiproduktivitu. Odmietajte neustále niečo robiť. Presuňte všetku svoju pozornosť na vec, ktorá sa začína objavovať. Čo je tu v hre? ja/my odmietame stále robiť veci. Priznajte si komplexný vzájomný vzťah medzi textom a iným textom. Všimnite si zložitú sieť významu, niečo, čo sa stáva a čo nie. Náš vlastný zmysel nie je definovaný sebou samým. ČÍTAJTE MEDZI RIADKAMI. Podte sa hrať s týmto textom. Dovoľte si stať sa cudzincom*kou. Staňte sa cudzincom*kou. Odolajte binárnemu systému. Tento text je potrebné prijať. Tento text má byť prevzatý. Decentralizujte tvorbu vedomostí. Decentralizujte intelektuálnu činnosť. Decentralizujte to, ako podľa vás vyzerá štúdium.

Všimnite si zvláštne trhliny, diery a vrstvy, kde sa odohráva intelektuálnosť. Staňte sa posadnutými inými postavami, ktoré tiež študujú. Decentralizujte tvorbu vedomostí. Decentralizujte tvorbu vedomostí. Decentralizujte tvorbu vedomostí. Striedajte sa vo vyučovaní a učení sa. Staňte sa posadnutými bytosťami, inými ako ľuďmi. „Robte“ to neizolovane. „Robte“ to neizolovane. Spolupracujte s ostatnými. Neizolujte sa, aby ste Mysleli. Počúvajte, čo sa deje medzi telami. Neizolujte sa, aby ste Mysleli. Decentralizujte intelektuálnu činnosť. Decentralizujte tvorbu vedomostí. Žiadne odcudzenie. Žiadna izolácia. Žiadna marginalizácia. Žiadna individualizácia. Žiadne marginalizácia. Žiadna izolácia.

Text je ako dostupnosť priestorovej priehľadnosti zodpovednosti. Radosť a potešenie je znakom učenia. Radosť z intelektuálnej práce musí byť odhalená. Neodcudzujte sa ako prostriedok učenia. Intelektuálna práca si vyžaduje spoločnosť a pohyb. Radosť a potešenie sa dostávajú

hlboko a umožňujú učenie do hĺbky. Premýšľajte o tom, aké radostné je pre vás učenie. Premýšľajte o tom, ako radostne sa pri učení cítite. Máme niečo. Už máme niečo, čo stojí za to. Máme niečo. A chceme si to udržať. Nie sme bez majetku. Máme niečo dôležité. Štúdium sa objavuje vždy a nie je biele. Štúdium nie je biele. *Studie is niet wit.* Spoločne naše postihnuté telo študuje. Vyhnite sa hlúpej nenávisti voči opozícii. Neprotirečte len z dôvodu opozície/vzdoru/konfliktu/rozdielu. Komunikujte o rozdieloch v porozumení bez hanby! Vzduchujte bielej nadradenosti a rešpektujte, vítajte, podporujte zdravý rozdiel v chápaní. Učte sa viac. Čítajte za hranice toho, čo je napísané.

Všetkým, čo sú zbláznení do štúdia

60

raoni saleh & joy mariama smith

Poznámka prekladateľky:

Pojem *zbláznený do* je tu preložený z anglického originálu *mad about*.

V angličtine existuje dvojznačnosť tohto slova, ktorá je zámerná a je neoddeliteľnou súčasťou textu.

Podľa *Anglického slovníka Merriam-Webster* má slovo *mad* v angličtine tieto významy:

1:
vyplyvajúci z duševnej poruchy, svedčiaci o nej alebo ňou poznačený – nepoužíva sa odborne

2:
úplne nespútaný rozumom a úsudkom: neschopný jasného alebo rozumného myslenia, dohnaný k šíalenstvu bolesťou, šíalený žiarlivosťou

3:
neformálne: silne nahnevaný alebo nespokojný

4:
unesený nadšením alebo túžbou: mimoriadne alebo nadmerne obľúbený alebo nadšený niečím alebo niekým, šíalený z koní

5:
postihnutý besnotou: šíalený pes

6:
vyznačujúci sa divokým veselím a radosťou

7:
intenzívne vzrušený

8:
vyznačujúci sa intenzívnou a často chaotickou činnosťou.

Studie is niet wit.
V holandčine to znamená:
Štúdium nie je blele.

MARINA GARCÉS

is a philosopher and after 15 years as a professor of philosophy at the University of Zaragoza, she is currently a professor at the Open University of Catalonia, where she directs the Master's degree in philosophy for contemporary challenges and the MUSSOL research group. She is the author of the books *En las prisiones de lo posible* (Bellaterra, 2002), *Un mundo común* (Bellaterra, 2013), *Filosofía inacabada* (Galaxia Gutenberg, 2015), *Fuera de clase*, *Textos de filosofía de guerrilla* (Arcadia, 2016), *The commitment* (CCCB, 2013) and, recently, *Humanities in transition* (CCCB, 2017) and *Nueva Ilustración radical* (Anagrama, 2017), an essay awarded the Ciutat de Barcelona prize in the category of Essay, Social Sciences and Humanities in 2017 and translated into several languages. Her latest books are *Escuela de aprendices* (Galaxia Gutenberg 2020), that develops a look at education, learning and imagination and *Malas compañías* (Galaxia Gutenberg, 2022). Thought is the declaration of a commitment to life as a common problem. That is why he has made his philosophy a practice of collective experimentation, through different projects, such as Espai en Blanc and collaborations with local and international institutions and schools.

WALIDAH IMARISHA

is an educator and a writer. She is the co-editor of two anthologies, *Octavia's Brood: Science Fiction Stories From Social Justice Movements* and *Another World is Possible*. Imarisha is the author of *Angels with Dirty Faces: Three Stories of Crime, Prison and Redemption*, which won a 2017 Oregon Book Award, as well as the poetry collection *Scars/Stars*. In 2015, she received a Tiptree Fellowship for her science fiction writing. Imarisha currently teaches in Portland State University's Black Studies

Department and is the Director of the PSU's Center for Black Studies.

GRANT KESTER

is Professor of Art History and the founding editor of *FIELD: A Journal of Socially Engaged Art Criticism* (field-journal.com). His publications include *Art, Activism and Oppositionality: Essays from Afterimage* (Duke University Press, 1998), *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art* (University of California Press, 2004, second edition 2013), *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context* (Duke University Press, 2011), *Collective Situations: Readings in Contemporary Latin American Art 1995-2010*, co-edited with Bill Kelley (Duke University Press, 2017), *The Sovereign Self: Aesthetic Autonomy from the Enlightenment to the Avant-Garde* (Duke University Press, 2023) and *Beyond the Sovereign Self: Aesthetic Autonomy from the Avant-Garde to Socially Engaged Art* (Duke University Press, 2023).

DÁVID KORONCZI

is a graphic designer, artist, educator, cooking enthusiast and amateur gardener. Together with Martin Piaček, he runs the Studio vvv at the Department of Intermedia at the Academy of Fine Arts and Design in Bratislava. He is currently in his first year of PhD studies at the Faculty of Fine Arts at Brno University of Technology under the supervision of Katarína Hládeková. Koronczi lives with her partner and daughter in Novohrad.

JOY MARIAMA SMITH

is an installation and movement artist, activist, educator, and architectural designer. They studied at the Dutch Art Institute in Arnhem; the NewSchool of Architecture & Design in San Diego; L'École Internationale de Théâtre

Jacques Lecoq in Paris; and Oberlin College in Ohio. Their work has been performed internationally, including at If I Can't Dance Edition VI – Event and Duration, Amsterdam; SoLow Festival, Philadelphia; Freedom of Movement, Stedelijk Museum, Amsterdam; and Ponderosa Movement & Discovery in Stolzenhagen, Germany. Currently, they teach at the School for New Dance Development (SNDO) in Amsterdam. Smith bol*a was a BAK fellow 2019-2020.

MARINA GARCÉS

je filozofka a po pätnástich rokoch pôsobenia ako profesorka filozofie na Univerzite v Zaragoze v súčasnosti pôsobí ako profesorka na Open University v Katalánsku, kde vedie magisterské štúdium filozofie pre súčasné výzvy a výskumnú skupinu MUSSOL. Je autorkou kníh *En las prisiones de lo posible* (Bellaterra, 2002), *Un mundo común* (Bellaterra, 2013), *Filosofía inacabada* (Galaxia Gutenberg, 2015), *Fuera de clase*, *Textos de filosofía de guerrilla* (Arcadia, 2016), *The commitment* (CCCB, 2013) a nedávno *Humanities in transition* (CCCB, 2017). Jej esej *Nueva Ilustración radical* (Anagrama, 2017) bola ocenená cenou Ciutat de Barcelona v kategórii Esej, spoločenské a humanitné vedy v roku 2017 a preložená do viacerých jazykov. Jej najnovšími knihami sú *Escuela de aprendices* (Galaxia Gutenberg 2020), ktorá rozvíja pohľad na vzdelávanie, učenie a predstavivosť, a *Malas compañías* (Galaxia Gutenberg, 2022). Jej myšlienky sú vyhlásením záväzku k životu ako spoločnému problému, preto svoju filozofiu pretavila do praxe kolektívneho experimentovania prostredníctvom rôznych projektov, ako je Espai en Blanc, a tiež do spolupráce s miestnymi a medzinárodnými inštitúciami a školami.

WALIDAH IMARISHA

je pedagogička a spisovateľka. Je spolueditorkou dvoch antológií, *Octavia's Brood: Science Fiction Stories From Social Justice Movements* a *Another World is Possible*. Imarisha je autorkou knihy *Angels with Dirty Faces: Three Stories of Crime, Prison and Redemption*, ktorá získala ocenenie Oregon Book Award 2017, ako aj básnickej zbierky *Scars/Stars*. V roku 2015 získala štipendium Tiptree Fellowship za svoju vedecko-fantastickú tvorbu. Imarisha v súčasnosti vyučuje na Katedre černošských štúdií Portlandskej štátnej univerzity a je riaditeľkou Centra černošských štúdií PSU.

GRANT KESTER

je profesorom dejín umenia a zakladajúcim redaktorom časopisu *FIELD: A Journal of Socially Engaged Art Criticism* (field-journal.com). Medzi jeho publikácie patrí *Art, Activism and Oppositionality: Essays from Afterimage* (Duke University Press, 1998), *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art* (University of California Press, 2004, druhé vydanie 2013), *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context* (Duke University Press, 2011), *Collective Situations: Readings in Contemporary Latin American Art 1995-2010*, spolueditované s Billom Kelleyom (Duke University Press, 2017), *The Sovereign Self: Aesthetic Autonomy from the Enlightenment to the Avant-Garde* (Duke University Press, 2023) and *Beyond the Sovereign Self: Aesthetic Autonomy from the Avant-Garde to Socially Engaged Art* (Duke University Press, 2023).

DÁVID KORONCZI

je grafický dizajnér, umelec, pedagóg, kuchár nadšenec a záhradkár amatér. S Martinom Piačekom vedú Ateliér vvv na Katedre intermédií na bratislavskej VŠVU. V súčasnosti je v prvom ročníku doktorandského štúdia na FAVU v Brne pod vedením Kataríny Hládekovej. Koronczi žije s partnerkou a dcérou v Novohrade.

JOY MARIAMA SMITH

je pohybový*á umelec*kyňa, autor*ka umeleckých inštalácií, aktivist*ka, pedagóg*ička a architektonický*á dizajnér*ka. Študoval*a na Holandskom inštitúte umenia v Arnheme, na New School of Architecture & Design v San Diegu, na L'École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq v Paríži a na Oberlin College v Ohiu. Jeho*jej diela boli prezentované na medzinárodnej scéne, okrem iného na

festivaloch: If I Can't Dance Edition VI – Event and Duration v Amsterdame; SoLow Festival vo Philadelphii; Freedom of Movement, Stedelijk Museum v Amsterdame a Ponderosa Movement & Discovery v Stolzenhagene v Nemecku. V súčasnosti vyučuje na School for New Dance Development (SNDD) v Amsterdame. Smith štípendistom*kou v BAK 2019 – 2020.

K

U

N

S

T

H

A

L

L

E

B

R

A

T

I

S

L

A

V

A

Curators of the exhibition:
Martin Piaček & Dávid Koronczi

Curator/editor of the publication:
Denisa Tomková in collaboration
with the Studio vv

Translation:
Denisa Tomková

Copyediting and proofreading:
Zuzana Andrejco Ferusová

Graphic Design:
Lukáš Kollár

Contributors to the publication:
Marina Garcés, Walidah Imarisha,
Grant Kester, Dávid Koronczi, Joy Mariama Smith
& Raoni Saleh

KUNSTHALLE BRATISLAVA TEAM:

Director:
Jen Kratochvil

Public program curator & PR:
Jelisaveta Rapaic

Curator:
Lýdia Pribišová

Curator of Editorial Programming:
Denisa Tomková

Production manager:
Martina Kotlíriková

Exhibition production manager:
Filip Krutek

Mediators:
Rebecca Kolenová, Celestína Minichová,
Nada Rezníčková, Simona Farárová

Chief economist:
Denisa Zlatá

Assistant:
Janette Flaškayová

Personnel and salaries manager:
Anton Švanda

Executive Graphic Designer:
Lukáš Kollár

Kurátori výstavy:
Martin Piaček & Dávid Koronczi

Kurátorka/editorka publikácie:
Denisa Tomková v spolupráci
s Ateliérom vv

Preklad:
Denisa Tomková

Jazyková redakcia a korektúry:
Zuzana Andrejco Ferusová

Grafický dizajn:
Lukáš Kollár

Autori*ky textov:
Marina Garcés, Walidah Imarisha,
Grant Kester, Dávid Koronczi, Joy Mariama Smith
& Raoni Saleh

TÍM KUNSTHALLE BRATISLAVA:

Riaditeľ:
Jen Kratochvil

Kurátorka programov pre verejnosť a PR:
Jelisaveta Rapaic

Kurátorka:
Lýdia Pribišová

Kurátorka edičného programu:
Denisa Tomková

Manažérka produkcie a prevádzky:
Martina Kotlíriková

Manažér produkcie výstav:
Filip Krutek

Mediátorky:
Rebecca Kolenová, Celestína Minichová,
Nada Rezníčková, Simona Farárová

Hlavná ekonómka:
Denisa Zlatá

Asistentka:
Janette Flaškayová

Personalista a mzdár:
Anton Švanda

Výkonný grafický dizajnér:
Lukáš Kollár

Kunsthalle Bratislava,
Námestie SNP 12, 811 06
Bratislava

Opening hours:
Mon-Sun: 12:00-15:00 _ 15:30-19:00
Tue: closed

FACEBOOK, INSTAGRAM, YOUTUBE
Kunsthallebratislava

Kunsthalle Bratislava,
Námestie SNP 12, 811 06
Bratislava

Otváracie hodiny:
Pon-Ned: 12:00-15:00 _ 15:30-19:00
Uto: zatvorené

FACEBOOK, INSTAGRAM, YOUTUBE
Kunsthallebratislava

Kurátori by chceli poďakovať /
The curators would like to express their
gratitude to:

Katedra intermédií
Jaroslav Baláž
Mária Hlavajová
Mira Keratová
Lucia Tkáčová
Plural architekti

THANK YOU

We would like to express gratitude to all contributors to this publication, including the original publishers - for their willingness to provide the texts for re-print and translation. Similarly, to us, they all believe in and support the accessibility and dissemination of knowledge and critical thinking.

ĎAKUJEME

Radi by sme vyjadrili vďaku všetkým prispievateľom*kám tejto publikácie, vrátane pôvodných vydavateľov – za ich ochotu poskytnúť texty na opätovné publikovanie a preklad. Podobne ako my, aj oni podporujú dostupnosť a šírenie poznatkov a kritického myslenia.

Zriaďovateľ /
Founder



Partner výstavy
/ Exhibition partner

Vysoká škola
výtvarných umení
v Bratislave

Publikáciu podporili /
Publication is supported by



Mediálni partneri /
Media partners



.tasr.

:RÁDIO DEVÍN

CITYLIFE.SK

blok

Flash Art

GoOut