Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav pro dějiny umění

Dizertační práce

Mgr. Denisa Bytelová

Sociálně angažované umění střední a východní Evropy a „Vize pro novou kulturu a její místo“ Nové formy kritického umění

Socially engaged art of Central and Eastern Europe and "Vision for a new culture and its place" New forms of critical art

2022

Vedoucí práce: Mgr. Zuzana Štefková, Ph.D.

Poděkování

Děkuji všem, kteří mi věnovali svůj čas a podpořili vznik této práce.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem dizertační práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

Abstrakt

Práce si klade za cíl přiblížit oblast sociálně angažovaného umění na území střední a východní Evropy. Snaží se postihnout specifika vývoje tohoto typu umění v zemích bývalého východního bloku od druhé poloviny devadesátých let do současnosti a nalézt způsob hodnotících kritérií. Součástí práce je analýza rozsáhlého konceptu s názvem *Vize pro novou kulturu a její místo*, kterou umělkyně Sráč Sam kontinuálně rozvíjí od roku 1989.

Záměrem práce bylo nastínit škálu přístupů současné sociální umělecké praxe.

Text obsahuje představení terminologie doplněné o případové studie. Dále jsou přiblíženy historické předobrazy této praxe v jednotlivých státech střední a východní Evropy, s přihlédnutím k odlišným podmínkám na Západě a v bývalém východním bloku. Ústřední část práce sleduje realizace po roce 1989. Poslední část je věnovaná popisu koncepce *Vize pro novou kulturu a její místo*.

Klíčová slova

sociálně angažované umění, země bývalého východního bloku

Abstract

The paper's objective is to present a closer look at socially engaged art in Central and Eastern Europe. The author has attempted to describe the specific characteristics of the history of this type of art in the former Eastern Bloc countries since the second half of the 1990s and to find appropriate evaluation criteria. The paper also includes an analysis of the extensive conceptual project titled *Vision for New Culture and Its Place*, which the artist Sráč Sam has been developing since 1989.

The aim of the paper was to identify the range of approaches of contemporary social practice in art.

The text introduces the relevant terminology and also includes case studies. The author also described the historical predecessors of this practice in the various countries of Central and Eastern Europe, with a view to the different conditions in the West and in the former Eastern Bloc. The main part of the paper looks at works made after 1989. The final part describes the conceptual project *Vision for New Culture and Its Place*.

Key words

socially engaged art, countries of the former Eastern bloc

OBSAH

1. ÚVOD 10

1 TERMINOLOGIE 14

1.1 Sociálně angažované umění, sociální praxe a příbuzné oblasti 14

1.2 New Genre Public Art (NGPA) / Nový žánr veřejného umění 15

1.3 Konektivní estetika 17

1.4 Vztahová estetika 18

1.5 Kontextové umění 20

1.6 Participativní praxe 20

1.7 Kolaborativní umění 22

1.8 Dialogické umění 23

2 TEORETICKÝ DISKURZ 25

2.1 Usazení sociálně angažovaného umění v teorii 25

2.2 Úskalí sociálně angažovaného umění 28

2.2.1 Skrytá nebo nevědomá manipulace 28

2.2.2 Pohlcení systémem 29

2.2.3 Financování 30

2.2.4 Ambice *prvních* a možné zneužití problémů *druhých* 30

2.2.5 *Strašáci* práce s lidským materiálem a hodnotící kritéria 31

3 PŘEDCHŮDCI SOCIÁLNĚ ANGAŽOVANÉHO UMĚNÍ V ZEMÍCH BÝVALÉHO VÝCHODNÍHO BLOKU 35

3.1 Maďarská lidová republika 35

3.1.1 Balatonboglár / projekt Kaple. György Galántai 36

3.1.2 Angažované kurátorství. Setkání československých a maďarských umělců 37

3.1.3 Módní přehlídka. Tibor Hajas 38

3.2 Rumunská socialistická republika 39

3.2.1 Box. Ion Grigorescu 40

3.2.2 Most. Teodor Graur 40

3.2.3 Vlhká instalace. Ana Lupas 41

3.3 Bulharská lidová republika 42

3.3.1 Iniciativa Philipa Zidarova 43

3.3.2 Země a nebe. Diana Popova a Georgi Todorov 43

3.4 Socialistická federativní republika Jugoslávie 44
3.4.1 Gorgona. Od vidění k myšlení 44
3.4.2 SKC a Goranka Matić 45
3.4.3 Skupina TOK 45
3.4.4 Skupina OHO 46
3.5 Polská lidová republika 47
3.5.1 Panorama Tadeusze Kantora 47
3.5.2 Oltáře. Jerzy Bereś 48
3.5.3 Klíčení. Teresa Murak 49
3.5.4 Vnitřní exil. Ewa Partum 50
3.6 Československá republika (1948–1960) a Československá socialistická republika (1960–1989) 50
3.6.1 Totalita skutečnosti a příprava publika. Vladimír Boudník 52
3.6.2 Izolace v kruhu. Milan Knížák 53
3.6.3 Ulice galerií. Robert Wittmann 53
3.6.4 Odlehčené monumenty. Zora Ságlová 54
3.6.5 Environmentální geometrie a sochy pro klimatické změny. Chmelnice Mutějovice 55
3.6.6 Vytvořit obrysy. Město Most 57
3.6.7 Galerie H. Zdenek a Jiří Hůlovi 58
3.6.8 Snoubení jara. Jana Želibská 59
3.6.9 Přivlastnění reality a reakce publika. Alex Mlynárčik 60
3.6.10 Najíme se venku. Ján Budaj 61
3.6.11 První otevřený ateliér a akce z města ven. Rudolf Sikora 62
4 SOCIÁLNĚ ANGAŽOVANÉ UMĚNÍ OD DEVADESÁTÝCH LET DO SOUČASNOSTI. VYBRANÉ PROJEKTY 63
4.1 Maďarsko 64
4.1.1 Polyfonie: Sociální komentář v současném maďarském umění 64
4.1.2 Hlídka času. János Sugár 65
4.1.3 Garážový projekt v Dunaújvárosu. Gergely László a Péter Rákossy 66
4.1.4 Re-habilitace. Katalin Tesch a Ildikó Szabó 66
4.1.5 Big Hope. Miklos Erhardt a Dominic Hislop (a Elske Rosenfeld) 67
4.1.6 Gallerie 8 68

4.2 Rumunsko 69
4.2.1 Femina Subtetrix. Sonja Hornung a Larisa Crunţeanu 69
4.2.2 Umělecký prostor a skupina H.arta 71
4.2.3 Strawberry Fields Forever. Matei Bejenaru 72
4.3 Bulharsko 72
4.3.1 Skupina 8. březen 73
4.3.2 Přijede Christo. Ivan Moudov 74
4.4 Země bývalé Jugoslávie 75
4.4.1 Tam, kde se všechno teprve stane. Ivana Bago a Antonia Majaca 75
4.4.2 Skupina Památník 76
4.4.3 Skupina IRWIN 77
4.5 Polsko 79
4.5.1 Deník snů. Joanna Rajkowska 79
4.5.2 140 cm. Artur Żmijewski 81
4.6 Slovensko 83
4.6.1 Obyčejný voyerismus. Anna Daučíková 83
4.6.2 Holub a vztahy. Sláva Sobotovičová 84
4.6.3 Staré ženy. Anetta Mona a Chisa Lucia Tkáčová 85
4.7 Česko 87
5 ANALÝZA VIZE PRO NOVOU KULTURU A JEJÍ MÍSTO. SRÁČ SAM 89
5.1 Sociální plastika, Vize a Užitečné umění 92
5.2 Jakým způsobem. Náplň Vize 94
5.2.1 Péče 94
5.2.2 Výtvarné práce 104
5.2.3 Texty 107
5.3 Závěr Vize 113
2. ZÁVĚR 115
3. SEZNAM LITERATURY 118
4. SEZNAM PŘÍLOH 125
5. PŘÍLOHY 1
1. Maďarsko – Minulost 14
2. Rumunsko – Minulost 16
3. Bulharsko – Minulost 19

4. Jugoslávie – Minulost 20
5. Polsko – Minulost 24
6. Československo – Minulost 28
7. Maďarsko – Současnost 38
8. Rumunsko – Současnost 44
9. Bulharsko – Současnost 47
10. Jugoslávie – Současnost 49
11. Polsko – Současnost 52
12. Slovensko – Současnost 54
13. Sráč Sam 57

1. ÚVOD

Vzniku této práce předcházel silný vnitřní pocit, že umění je seismografem společnosti a má schopnost předvídat její následný pohyb. Přibližně před patnácti lety, kdy jsem začala vnímat svět umění ve vztahu ke společnosti, se mně jevily příklady sociálně angažovaného umění, které jsem ještě neuměla pojmenovat, jako východisko z úzkosti, kterou tehdejší doba obsahovala. Sklíčenost plynula z porevoluční společensko-politické proměny, která vedle pozitivních hodnot přinesla důraz na individualismus, nezávislost a dohánění Západu přijetím kapitalismu. Přidruženým efektem nového společenského uspořádání byla soutěživost a následné pocity neúspěchu a selhání. V touze po nezávislosti docházelo k narušení sociálních vztahů napříč společností. Důsledkem nekritického vzhlížení k západním hodnotám bylo zmatení v podobě ztráty kontinuity a následně identity. V sociálně angažovaném umění jsem spatřovala snahu o řešení nebo zmírnění negativních dopadů transformace a společenské nestability, která se významně odrážela v životech jednotlivců. Cílem práce je vyrovnat se s fenoménem umělecké praxe, která usazuje novou roli umělce ve společnosti.

Pro identifikaci oblasti mého zájmu a identifikaci prací, kterými se budu zabývat, jsem zvolila zastřešující termín sociálně angažované umění,[1] který je z analogických pojmů[2] (participativní umění, kolaborativní umění, sociální praxe nebo kontextové umění) nejpříznačnější. Tento druh umění je sociální nejen svým obsahem (dotýká se problémů ve společnosti), ale že je sociální i formou, jakou se o tyto problémy zajímá. Odkazuje k naléhavosti, s jakou umělci opakovaně přistupují k sociálním nerovnostem a angažují se ve snaze o jejich nápravu. Tvůrci a iniciátoři sociálně angažovaného umění přistupují k okolnostem života a společenskému uspořádání jako k materiálu ke zpracování. V praxi využívají zvýšené citlivosti umělců a zkušenosti z tvořivých procesů. Sociálně angažované umění je svou podstatou politické umění. Je sebekritické a reflexivní ve smyslu snah umělců aktualizovat svou roli ve vztahu ke společnosti. Formálně nabývá různých podob. Od záznamu dialogu umělce s přeživším koncentračního tábora, o tom, zda si nechá za úplatu obnovit své vězeňské číslo, (Artur Żmijewski, "80064", 2004) přes výstavy artikulující sociální témata (Larisa Crunţeanu & Sonja Hornung, Femina Subtetrix, 2015) po kolektivní přemisťování písečné duny se snahou demonstrovat

[1] Obdobně s termínem pracuje Pablo Helguera a Izabel Galliera.
[2] terminologie bude rozvedena v následující kapitole

nepoměr úsilí a účinku (Francis Alÿs, When Faith Moves Mountains, 2002). Sociálně angažované projekty mají jako vizuální výstupy zpravidla nějakou dokumentaci, která není předmětem estetického hodnocení. Pro posouzení kvality výstupu jsou více vhodná etická kritéria. Jako elementární nástroj sloužící k hodnocení nové formy umění je porovnání záměru, způsobu provedení a reálného vlivu díla. Jednu z klíčových otázek přinášející problematizaci sociálně angažovaného umění položila feministická historička umění Arlene Raven, když se zeptala: *"Znamená to, když má umělec dobrý záměr, že je práce skutečně dobrá?"*[3] Připravila tím půdu pro obezřetnost vůči klamu, který společensky angažované umění může vyvolat. Mezi ně patří a) problémy vycházející z eticky pochybných přístupů (manipulace, estetizace utrpení, vykořisťování cizí práce), za b) problémy vycházející z nereflektovaných mocenských vztahů umělce a lidí, s nimiž pracuje (nereflektovaná mocenská pozice umělce, pastorální nebo paternalistický přístup, othering), za c) problémy vycházející ze specifik uměleckého provozu (povrchní inklinace k trendu, neefektivita, neudržitelnost), za d) problémy vycházející z kontextu, v němž umění vzniká a v němž je vnímáno (pohlcení kriticky zamýšleného umění neoliberálním systémem, přispívání ke gentrifikaci).

Teritoriální vymezení jsem převzala od polského historika umění Piotra Piotrowského, který umělecké dění v tomto geopolitickém útvaru zpracoval v publikaci *In the Shadow of Yalta Art and the Avant-garde in Eastern Europe 1945–1989*. Vliv Sovětského svazu determinuje toto území i z odstupu třiceti let. Středovýchodní socialistická i postsocialistická zkušenost vnáší do sociálně angažovaného umění ve zkoumaném teritoriu specifická témata. Vyrovnávání se s transformací společnosti, kolapsem průmyslu a propadem životní úrovně, následné ekonomické migrace, přehodnocování pozice menšin, genderové nerovnosti a postavení žen. V práci jsou zahrnuta vybraná díla a události od r. 1945 do současnosti. Časové vymezení jsem navázala na vznik zkoumaného geopolitického útvaru.

V první kapitole mapuji oborovou terminologii. Objasňuji různé pojmy, které se ve svém základu v praxi příliš neliší a v teorii se významově více či méně překrývají. Terminologie ve svém počátku nebyla ještě plošně rozšířená. Nalezené rozdílnosti bych odůvodnila paralelně vznikajícím pojmenováním té samé praxe na různých místech.

[3] RAVEN, Arlene. *"Doing or Making Good", The Village Voice*, Living art. 1988, s. 3–4. ISBN neuvedeno.

Ve druhé kapitole (teoretický diskurz) je uveden přehled oborových textů, které vedly k postupnému definování nové oblasti v umění. Například publikace *Mapping the Terrain: New Genre Public Art* od Suzanne Lacy obsahuje pro sociálně angažované umění zásadní text od Suzi Gablik *Connective Aesthetics: Art after Individualism*. Další klíčový text *The Social Turn: Collaboration and Its Discontents* napsala v roce 2006 Claire Bishop, která později vydala přehlednou publikaci *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (2012). Izabel Galliera zpracovala oblast Bulharska, Maďarska a Rumunska v publikaci *Socially Engaged Art after Socialism*. *Art and Civil Society in Central and Eastern Europe* (2017).

O patnáct let později oproti západním reflexím tohoto fenoménu došlo i k místnímu teoretickému ohlasu, a to především v *Sešitu pro umění, teorii a příbuzné zóny*, kde byly přeloženy texty od Claire Bishop, Marie Lind, Christiana Kravagny a Granta Kestera. Následně vydal Jan Zálešák publikaci *Umění spolupráce*, kde tuto formu umění reflektoval v českém prostředí.

V závěrečné části druhé kapitoly nabízím přehled úskalí sociálně angažovaného umění. Zobecňuji problémy, ke kterým v interpretaci této praxe dochází. Především se jedná o latentně manipulativní přístupy v práci s "lidským materiálem“, pohlcení kritického a levicově orientovaného umění neoliberálním systémem a parazitování na problémech druhých.

V další kapitole (*Předchůdci sociálně angažovaného umění*) jsou pro porozumění současné praxe uvedeny její předobrazy. Z jednotlivých států bývalého východního bloku jsou zahrnuty příklady, kde sleduji prvky sociální angažovanosti, participace nebo kritický a angažovaný potenciál.

V kapitole *Sociálně angažované umění od devadesátých let do současnosti* představuji typologicky různé projekty současné sociálně angažované praxe z jednotlivých zemí střední a východní Evropy. Výběrem současných příkladů opisuji vývoj naznačený už před rokem 1989.

V kapitole *Analýza Vize pro novou kulturu a její místo* představuji případovou studii třicetileté praxe Sráče Sama jako příklad odpovědného sociálně angažovaného umění. Na základě dlouhodobého sledování a porovnání z výše uvedenými příklady analyzuji koncept ve své komplexitě, která je v českém prostředí pro tento druh praxe ojedinělá. Popisuji přínos řešení klíčových otázek spojených se sociálně angažovaným uměním.

V případě *Vize* nabývají konkrétní podoby v řešení "neviditelného mrzáctví"[4], udržitelnosti spojené s péčí a budování solidarity na principu intersubjektivity a empatie. Z odstupu třiceti let jsou více zřetelné výsledky denní neviditelné práce. Způsob postupného uskutečňování Vize naplňuje ideál eticky přijatelného sociálně angažovaného umění. V dlouhodobém komplexním přístupu se vzdaluje krátkodobým sociálním experimentům.

Text této práce přináší sumarizaci a analýzu projektů geopoliticky příbuzného území. Nedělá si nárok na úplnost, ale vytváří pole, které je možné dále rozšiřovat. Prostřednictvím vybraných příkladů jsem se pokusila nastínit spektrum uměleckého usilování o posílení společenské sounáležitosti. Zajímaly mne především přístupy reflexivní a dekonstruktivní

[4] termín, kterým Sráč Sam popisuje vnitřní poškození, která nejsou očividná. Tito lidé jsou konfrontováni s obecnými nároky na "normalitu" více, než zjevně handicapovaní jedinci

1 TERMINOLOGIE

Jedním z nástrojů pro orientaci v praxi sociálně angažovaného umění je terminologie, která usnadňuje nové přístupy lépe komunikovat. Teritoriální souběžnost vzniku praxe a jejího následného opisu přinesla množství pojmů, které jinými slovy popisují totéž. V následující kapitole se pokusím objasnit jejich vznik a nepatrné rozdíly. Pro zpřehlednění a možnost podrobnějšího rozlišování mezi různými typy projektů představím jednotlivá označení s uvedením konkrétních příkladů. Přehled je řazen chronologicky, vyjma prvního termínu, který v této práci užívám pro označení zkoumané látky.

1.1 Sociálně angažované umění, sociální praxe a příbuzné oblasti

Nejrozšířenějšími pojmy, které zahrnují řadu dalších následně uvedených termínů, jsou *sociálně angažovaná praxe* (*socially engaged practice*), označovaná především v anglo-americkém prostředí[5] také jako *sociální praxe* (*social practice*) nebo nejvíce rozšířený pojem *sociálně angažované umění* (*socially engaged art*).

Teoreticky Maria Lind a Claire Bishop popisovaly nástup nového umění jako obrat ke spolupráci,[6] jako společenský obrat[7] nebo etický obrat.[8] Obě poukazují na prvky participace. Jedná se o projekty iniciované umělci směrem ke společnosti nebo společenskému fenoménu a jejich cílem je zlepšení dané situace nebo nová interpretace společenského problému. K naplnění cíle vede proces, který je u tohoto typu projektů stejně podstatný jako výsledek. Tímto přístupem navazují na konceptuální a procesuální umění a New Genre Public Art. Realizaci může umělec provést buď sám, nebo do ní zapojuje různé účastníky, a tím vytváří participativní složku. Z hlediska rozsahu se díla mohou výrazně lišit. Lze mezi ně zahrnout několikaminutové gesto i mnohaletý projekt.

Ilustrativním příkladem může být činnost rakouské skupiny Wochenklausur (WK). Její přístup k projektům je analytický. Obvykle provádí rešerši tématu a následně vytvoří zlepšující návrh. Projekt *Lékařská péče pro lidi bez domova* (1993) (fotodokumentace viz

[5] HELGUERA, Pablo: *Education for Socially Engaged Art*. New York: Jorge Pinto Books, 2011, s. 3. ISBN 978-1-934978-59-7.
[6] Lind: Sešit pro teorii umění 1–2, s. 39.
[7] Bishop. Sešit pro teorii umění 1–2, s. 9.
[8] Tamtéž, s. 16.

Příloha č. 1) vznikl u příležitosti pozvání na výstavu od Vienna Secession. Karlplatz před budovou byl známý jako místo, kde se setkávali lidé bez domova. Namísto výstavy skupina WK naplánovala projekt, který by zlepšil životní situaci tamních bezdomovců. Provedla rešerši a zjistila, že je pro ně nedostupná lékařská péče, a to především z důvodu, že prohlídky u lékaře probíhají pod podmínkou osobní hygieny. Z toho důvodu se skupina rozhodla pro vytvoření mobilní základní lékařské pomoci. Členové zajistili dodávku, kterou uzpůsobili pro ošetřování. Následně se pokusili řešit situaci, jak zajistit plat pro ošetřujícího lékaře. Jako vhodný zdroj financování považovali vídeňskou radnici. Vzhledem k tomu, že odpovědná radní neměla vůli projekt podpořit, rozhodli se členové Wochenklausur oslovit německý časopis Der Spiegel a požádali o článek, který by o projektu informoval. Hrozba mediální ostudy přiměla radní, aby odsouhlasila roční podporu projektu. Sanitka s názvem *Luisa* dodnes ve Vídni slouží nejen pro lidi bez domova, ale i pro turisty, kteří nemají cestovní pojištění.[9]

1.2 New Genre Public Art (NGPA) / Nový žánr veřejného umění

Jeden z prvních termínů, který přecházel praxi sociálně angažovaného umění je New Genre Public Art (NGPA) / Nový žánr veřejného umění (fotodokumentace viz Příloha č. 2). Americká umělkyně Suzanne Lacy ho poprvé použila v roce 1991 pro popis performance, která se odehrála v sanfranciském muzeu umění. Jeho obsah naplnila prostřednictvím publikace Mapping the Terrain: New Genre Public Art, kam začlenila na deset textů svých kolegů a popis více než osmdesáti projektů, které ozřejmují představu o NGPA. Kniha zahrnuje nehomogenní praktiky, které byly uplatňovány už od sedmdesátých let, ale v uměleckém provozu v době svého vzniku byly přehlíženy a odsouvány na okraj. Především šlo o definici nového přístupu ke skutečnosti. Obecně se jednalo o projekty, které se uskutečnily mimo institucionální rámec a vedly přímou komunikaci s publikem. V knize je zaznamenána doba, kdy sochy ve veřejném prostoru byly nahrazovány site-specific projekty, které oproti stabilním a převážně estetickým dílům živěji reagovaly na své okolí. Lacy popisuje proměnu role umělce, od výzkumníka, přes reportéra a analyzátora po aktivistu. Společně s tímto vývojem zmiňuje i pohyb vzniku díla od soukromého prostoru směrem k veřejnému. Klade důraz také na přítomnost a míru zapojení publika do vzniku díla. Skutečnou jeho podstatou je ale

[9] https://wochenklausur.at/projekt.php?lang=en&id=3

posunutí těžiště působení díla z estetického na etické. *„New Genre Public Art volá po sjednocujícím kritickém jazyku, jímž by bylo možné v rámci umění diskutovat o hodnotách, etice a společenské zodpovědnosti.“*[10]

Jeden z uvedených projektů byla instalace Richarda Boltona *Předmět: Mužské násilí* z r. 1992. Richard Bolton se obecně ve své práci zabýval mediálním obrazem patriotismu, militarismu, demagogií středoproudé politiky, televizním obrazem rodiny a reprezentací sexuality v tištěné pornografii. Ve zmíněné multimediální instalaci srovnával skutečné násilí s násilím prezentovaným médii. Instalace obsahovala množství čtenářských stolků, na kterých ležely výstřižky z novin, knihy a videokazety s oblíbenými filmy. Na projekci běžely rozhovory s bývalými násilníky, kteří byli v pozici expertů a popisovali pohnutky, které je k činu vedly. Stejně tak telefonní operátorky poskytující pomoc napadeným ženám sdílely své zkušenosti. Návštěvníci výstavy byli vyzváni, aby textově přispěli svými zážitky a svůj příběh umístili na zeď označenou „muž, nebo žena“. Další rozměr, který projekt obsahoval, bylo Boltonovo tří- až čtyřměsíční soužití s komunitou azylového domu pro ženy, mužskou terapeutickou skupinou, rodinnými terapeuty, s vedoucími sociální správy, lékařskými a právními specialisty a policejními jednotkami, se kterými vytvořil řadu rozhovorů.

Mezi původci jednotlivých pojmů došlo ke vzájemné kritice. Kravanga tvrdí, že NGPA a konektivní estetika postrádají politický rozměr. *“Na programových textech Lacy a Jacob, ale i Lucy Lippard, Suzi Gablik a Arlene Raven je nápadné, že v nich až na pár výjimek chybí politická analýza, zatímco zároveň je často tematizována sociální změna. Tento politický deficit je kompenzován rejstříkem pojmů, který vykazuje jasně pastorální rysy…”*[11] Kravagna však nebere v potaz existenci feministické kritiky a není s to akceptovat politický rozměr hodnot, jakými jsou například podle Gablik péče a soucit. Ty byly kvůli patriarchálnímu nastavení společnosti z Kravagnova vnímání politiky vytlačeny. Jeho postoje vycházejí z pozitivistického uvažování a cílem jeho kritiky jsou výhradně ženy. V textu *Pracovat na společenství. Modely participativní praxe*[12] se snaží usvědčit autorky knihy *Mapping the Terrain: New Genre Public Art* (1995) z generování pojmu othering. *“Rétorika NGPA sotva skryje proces ‚othering‘ konstrukce ‚druhého‘ jako podmínku dalších projekcí. Ti ‚druzí‘ jsou skutečně tak chudí a znevýhodnění, jako jsou*

[10] LACY, Suzanne. *Mapping the Terrain: New Genre Public Art, Seattle a Washington*. Bay Press, 1995, s. 43. ISBN 0941920305.
[11] Christian Kravagna, Sešit 1–2, s. 70.
[12] Sešit, s. 65–80.

zároveň reprezentanty pravého a skutečného, a takto na jedné straně potřební a na straně druhé zdrojem inspirace."[13]

1.3 Konektivní estetika

Mapping the Terrain: New Genre Public Art obsahuje mimo jiné stať od Suzi Gablik věnovanou konektivní estetice, ve které spatřuji podstatu toho, čemu se ve své práci věnuji. Esej začíná otázkou, co znamená být v dnešní době (90. léta 20. století) úspěšný umělec. Popisuje paradigma objektového umění, které bylo tvořeno pro morální praktické nebo společenské účely a obvykle sloužilo jako estetický předmět. Popisuje stav, kdy se tradiční patriarchální model vepsal do podvědomí společnosti a ovlivňoval naši každodenní zkušenost. Nabádá k ostražitosti v situaci, kdy se politika, ekonomika, duchovní svět i životní prostředí nacházejí v katastrofálním stavu. Hodnoty stávajícího společenského systému, který apeluje na sebeprosazování, soběstačnost a systémovou platnost jedince, převádí na svět umění, který v této situaci považuje za bezvýchodný. Jako první vlaštovku změny považuje Whitney bienále v r. 1993, které obsahovalo multikulturní a politické umění. Poukazuje na možnost umělců překročit tento rámec individualismu a začít sebe i dílo vnímat v rámci celku. Zároveň upozorňuje na fakt, že není vhodné posuzovat nové umění starými metodami, čímž předjímá posun estetického hodnocení k etickému. Zmiňuje absenci ženské perspektivy v našem vědeckém myšlení a ve tvorbě politiky, ale také v naší estetické filozofii, a to především z důvodu, že tento úhel pohledu nepřehlíží naši vzájemnou závislost a provázanost. S touto perspektivou spojuje pojmy péče a soucit a současně poukazuje na to, že kvůli nízké míře empatie ve společnosti byly tyto hodnoty často zesměšňovány.

Konektivní estetika (fotodokumentace viz Příloha č. 3) stojí proti individualismu, je antitezí k řešením postmodernou definované jinakosti, protože vnímá člověka jako takového hluboce zakořeněného ve světě. *"Společenský kontext se stává kontinuem pro interakci, pro proces vztahování a proplétání se, pro vytváření toku bez diváckého odstupu,*

[13] Tamtéž, s. 71.

antagonického imperativu, ale naopak vzájemnosti, kterou se můžeme inspirovat v ekosystému." [14]

Gablik opakovaně ve svých textech uvádí dílo *Running Fence* (1972–76) od Christa a Jeanne-Claude a píše o něm i v souvislosti s konektivní estetikou. Jednalo se o pět metrů vysoký a bezmála čtyřicet kilometrů dlouhý plot z nylonu, který vytvářel krajinnou linii. Projekt trval celkem čtyřicet dva měsíců. Ačkoliv obvykle toto dílo bývá zařazováno do land artu, sami umělci si uvědomují jeho kolaborativní a participativní aspekty, které na svém webu popisují. Do svého díla museli zapojit na šedesát farmářů a požádat je o možnost využití jejich půdy k realizaci. Tato "zbytná" instalace se stala záminkou pro komunikaci o něčem jiném, než je výnosnost polí. Na realizaci díla umělci nežádali vnější zdroje. Náklady na realizaci se rozhodli pokrýt z prodeje přípravných studií, kreseb, koláží a litografií. I tento fakt nejen dočasně propojuje oblast umění a těch, kteří měli možnost se s dočasnou instalací setkat. Jde o předchůdce participativní praxe. Čtrnáct dní po dokončení předali zbývající materiál místním farmářům. Umělecká intervence se tak stala nejen estetickým, dočasným obrazem, ale zároveň ukázkou možnosti využití vlastnictví k nadosobním účelům a překročení vlastní individuality ve prospěch sdíleného.

1.4 Vztahová estetika

O několik let později, co Gablik definovala konektivní estetiku, použil Nicolas Borriaud pro popis nových tendencí v umění obdobný termín: vztahová estetika. Poprvé se objevil v textu k výstavě Traffic v roce 1996, kde byli zastoupeni umělci Vanessa Beecroft, Maurizio Cattelan, Dominique Gonzalez-Foerster, Liam Gillick, Christine Hill, Carsten Höller, Pierre Huyghe, Philippe Parreno nebo Rirkrit Tiravanija. Vztahová estetika, nebo jinak vztahové umění, popisuje díla, jejichž vznik vychází z mezilidských vztahů a společenského kontextu. Rovněž ve vztahu k divákovi mají tato díla podat zprávu o tom, že je možné změnit svět. Rozvíjí tím existenci "emancipovaného diváka". Diváci jsou nahlíženi jako komunita sdílející informaci, kterou jim dílo poskytlo. Jejich setkání je nedílnou součástí relačního díla. Bourriaud ve svých textech pracuje rovněž s tehdy

[14] LACY, Suzanne. *Mapping the Terrain: New Genre Public Art, Seattle a Washington*. Bay Press, 1995, s. 43. ISBN 0941920305.
GABLIK, Suzi. Connective Aesthetics: Art after Individualism. *JSTORE*. The University of Chicago Press, **6**(2) s. 86. Dostupné z: doi:https://www.jstor.org/stable/3109088

novým a rozšiřujícím se fenoménem internetu, který měl výrazný vliv na proměnu forem umění, ale zároveň i na způsoby myšlení. Samotné setkání se s dílem popisuje jako nový společenský kontext. Na rozdíl od participativních nebo kolaborativních praktik je vztahová estetika (fotodokumentace viz Příloha č. 4) vnímána jako otevřenější koncept z důvodu, že spolupráce je často jen jeden z aspektů.[15]

Vztahová estetika byla podrobena silné kritice[16] ze strany Claire Bishop, kdy ve článku *Antagonism and Relational Aesthetics* (October, č. 110, podzim 2004, str. 51–79) na dílech Liama Gillicka a Rirkrita Tiravaniji ukazuje, že tato díla jsou jen společenskou zábavou zakrývající skutečné problémy společnosti. Dalším úskalím je pozice participujících, na kterou upozornil Stephen Wright. Má za to, že vztahy vzniklé mezi umělcem a účastníky jen reprodukují vykořisťovatelské pozice.

Otázkou mimo tuto práci je, proč ve světě umění byla více reflektována tendenční artikulace (*Vztahová estetika*) v pojetí Bourriauda než skutečný dlouhodobý zájem (*Konektivní estetika*) Gablik.

Dílo Andrey Zittel, která se ve své tvorbě zabývá smyslem každodennosti, bylo Bourriaudem zařazeno do výstav tematizujících relační estetiku. Pro čitelné rysy je možné považovat její práci za exemplární. Zittel zkoumá rutinu a denní formy života, aby porozuměla lidské podstatě skrze chování. Nejprve vytvářela objekty, které se vztahovaly k předmětům denní potřeby. Například v roce 1993 navrhla šestiměsíční uniformu. Vytvořila jednoduché šaty, které byly jednotným řešením pro celou řadu situací. Vycházela z vlastní zkušenosti, kdy byla denně vystavována společenskému stresu, co si obléknout. Snažila se vytvořit univerzální model oděvu, který by bez ohledu na příležitost a počasí, mohla nosit kdykoli. Dalším aspektem díla bylo poznání, že nastavením si limitu je možné docílit větší míry svobody, ačkoli se to může na první pohled jevit jako svazující omezení. Jednotná uniforma by také hypoteticky přibržďovala produkci oděvního průmyslu, který s sebou rovněž nese neudržitelný přístup k životnímu prostředí. K původnímu vzoru uniformy dnes existuje dalších sedmdesát variant lišících se materiálem a vzory. Uniformy byly produktem showroomu "A-Z East". Jeho součástí byl také Personal Presentation Room, který Zittel provozovala mezi lety 1996 a 1997 každý čtvrtek ve svém dvacet metrů čtverečních velkém apartmánu

[15] Maria Lind. Sešit, s. 50.
[16] Maria Lind. Sešit, s. 50.

v Brooklynu v New Yorku. Součástí bylo testování experimentálních prototypů nábytku a vybavení domácnosti. Scházela se u ní umělecká komunita a sousedé. Zabývala se také vytvářením "Living Unit", moduly nábytku redukovanými na nejnutnější kusy, které člověk potřebuje k životu. Tyto komprimované návrhy vznikaly díky prostorovým podmínkám, které ve svém apartmánu měla. Svým dílem vytváří novou podobu užitého umění, které vychází z aktualizovaných potřeb člověka 21. století. V její práci je dobře patrný posun od konceptuálního myšlení směrem k živé a užité praxi.

1.5 Kontextové umění

Kontextové umění (kontextkunst) (fotodokumentace viz Příloha č. 5) je další koncept, který odkazuje na stejnojmennou výstavu Petera Weibela uskutečněnou v rámci festivalu Steirischer Herbst v Grazu v roce 1993. Tento směr pak ve vztahu k předchozímu reprezentuje více akademickou konzervativní linii, kdy publikum není přímo aktivováno v konkrétním čase a prostoru. Tato linie se více obrací směrem do šedesátých let v podobě galerijní analýzy site-specific projektů. Mezi umělci zastoupenými na výstavě byli například Cosima von Bonin, Clegg & Guttmann, Mark Dion, Adrian Piper, Mathias Poledna, Olga Tschernyschewa nebo Heimo Zobernig. V české kunsthistorii a kritice se tento pojem neuchytil.

1.6 Participativní praxe

Další pojem, který bývá spojován se sociálně angažovaným uměním, je **participativní praxe** (nebo participativní projekty, participativní/participační umění) (fotodokumentace viz Příloha č. 6). Těžištěm samotného projektu bývá účast veřejnosti/publika nebo konkrétní skupiny lidí. V tomto případě je možné hledat kořeny v happeningu, kde rovněž docházelo k setkání vyššího počtu lidí za účelem společného kulturního zážitku iniciovaného umělcem nebo uměleckou skupinou. Se vznikem happeningu a performance se zároveň začala proměňovat role publika z pasivního na aktivní, která je v zásadě těžištěm, i role současné sociálně angažované praxe. Na rozdíl od původních happeningů ze 60., 70. a 80. let je u současných participativních projektů ústředním tématem většinou nějaká společenská otázka. Rozšíření tohoto fenoménu je také spojeno s potlačením role autora, na které v uměleckém světě měla nepochybně vliv esej Rolanda Barthese *Smrt autora* (1967). Popsal zde koncept, kdy *autor* je pouze

zprostředkovatelem díla, které je svébytné, a proto a není potřeba se zabývat jeho autorskými záměry, a že daleko podstatnější pro interpretaci díla je jeho čtenář.

U participativního umění jde obvykle o vytvoření diskurzivního prostředí, kde se na pozadí společné práce odehrává sdílení a výměna názorů. Záleží však na nastavení dramaturgie samotného projektu, do jaké míry účastníci mohou sdílet mezi sebou, nakolik se mohou podílet na výsledku a do jaké míry je jejich role aktivní. V případě, že záměrem projektu bylo právě zapojení publika nebo konkrétní skupiny lidí, je tento moment klíčový pro hodnocení celého projektu. Pro specifikaci pojmu je možné zmínit přístup vídeňského historika umění, kritika a kurátora Christiana Kravagny, který navrhuje postavit pojem participativní praxe proti interaktivitě a kolektivnímu jednání. Interaktivitu definuje jako strukturu otevřenou reakcím publika bez možnosti zasáhnout do podstaty díla. Kolektivní praxe generuje společné dílo a nevytváří rozdíl mezi jeho producenty. Oproti tomu v participativních projektech nastavuje producent roli a postavení recipienta. Lind participaci popisuje takto: *"...je více spjata s vytvářením kontextu, ve kterém se zúčastnění mohou podílet na něčem, co vytvořil někdo jiný, ale na co přesto mají možnost působit."*[17]

Jako příklad této praxe může sloužit společenská ironická alegorie mexického umělce belgického původu Francise Alÿse. Na základě setkání se s diktaturou Alberta Fujimoriho zkomponoval scénář, který reflektoval politickou situaci v Peru. Šlo o jednodenní performance, na kterou přizval pět set dobrovolníků s lopatami. Obeslal obyvatele Limy s informacemi o svém záměru a s žádostí, aby se ve smluvené datum sešli na úpatí písečné duny. Účastníci vytvořili dlouhou linii a ve společném rytmu se krok za krokem posouvali pískem po deseti centimetrech směrem dopředu, než celou dunu přešli. Díky monumentalitě, tvořené počtem účastníků a krajinnou scenérií, by se nabízelo kategorizovat projekt jako sociální land art. Záměr umělce byl však přenést zprávu o vyvinutí maximálního úsilí s minimálním výsledkem. V tomto případě měli účastníci pasivní roli a chovali se podle předem daného scénáře. Díky dobrovolné účasti získali především rámcovou zkušenost s kolektivní prací, která díky artificiálnímu formátu měla jiný účinek než práce prováděná v běžném kontextu.

[17] Maria Lind. Sešit 1–2, s. 43.

1.7 Kolaborativní umění

Dalším souvisejícím pojmem je kolaborativní umění (fotodokumentace viz Příloha č. 7). Zahrnuje činnost kolektivů, uměleckých dvojic a jednotlivců, kteří spolupracují s publikem nebo dalšími skupinami. K jeho naplnění v českém prostředí přispěl Jan Zálešák v knize *Umění spolupráce*. Spolupráci rozdělil na dvě kategorie: spolupráci mezi umělci a spolupráci s publikem. Claire Bishop však vidí rozdíl mezi spoluprací a participací, a to především v rozdílu možnosti účastníků rozhodovat o průběhu projektu. V případě spolupráce jsou role a vliv na dramaturgii projektu vyrovnané a v participativních situacích jsou obvykle účastníci i výsledek projektu řízeni umělcem. Nejprve docházelo ke sdružování a vytváření heterogenních množin jednotlivců, které měly společný zájem. Posléze došlo k vývoji skupin, které vytvářejí společné dílo a identita jednotlivých členů není zdůrazňována. Např. Wochenklausur, IRWIN, Temporary Services, Oda Projesi nebo česká dočasně fungující skupina Ládví, která může sloužit jako příklad kolaborativní aktivity.

Projekty Ládví jsou založeny na vytváření pozitivních vzorů prostřednictvím drobných intervencí do veřejného prostoru, které tvůrci uskutečnili především v místě svého bydliště – sídliště Ďáblice. Oproti výše zmíněným ukázkám Ládví nepracuje s přímou participací veřejnosti. Skupina se zaměřila na vztah ke svému bezprostřednímu okolí. Vznikla v roce 2005 a jejími členy byli: Jan Haubelt (VŠUP, ateliér Socha I), Tomáš Severa (ČVUT, obor životního prostředí), Adéla Svobodová (AVU, ateliér Malba II) a Jiří Thýn (VŠUP, obor fotografie). Přestože skupina byla tvořena převážně umělci, její činnost se více týkala zásahů do veřejného prostoru a svou uměleckou praxi tvůrci využívali pouze jako formu, kterou je možné projekt šířit. Vytvořili několik subtilních akcí, které byly směřované ke zlepšení zanedbaných částí sídliště. *"Středem jejich skupinové tvorby je veřejně prospěšná činnost, která ovšem nemá její premisy a perspektivy. Vrací tak do umění něco, co se z něj zřejmě vytratilo, a do oblasti dobrovolnictví vnáší individuální aktivismus."*[18] Rozsah akcí měl parametry odpovídající možnostem čtyř mladých umělců. Jednou z nich bylo například *Prostříhání keřů*, které provedli za účelem zviditelnění zarostlého reliéfu vzniklého v době výstavby sídliště. Dalším záměrem skupiny, bylo pozvednutí sídliště v očích samotných obyvatel. Vytvořili řadu pohlednic s motivem

[18] JEŘÁBKOVÁ, Edith. SKUPINA LÁDVÍ. *A2* [online]. 2002 [cit. 2022-01-30]. Dostupné z: https://www.advojka.cz/archiv/2007/6/skupina-ladvi

sídliště a umístili je do prodejny s denním tiskem. Další drobné zásahy spočívaly v natření nástěnky nebo doplnění stojanu na křídy.

Později svou kolaborativní aktivitu posunuli až na institucionální rámec, kdy vytvořili otevřenou výzvu na rezidenční pobyt na sídlišti Ládví, kterého se zúčastnili Markéta Othová a Ondřej Chrobák. Na podnět Ondřeje Chrobáka vytvořili ideovou soutěž na návrh Centra současného umění Ládví. V případě jejich projektů je obvykle podíl angažovanosti a metafory v rovnováze.

Je třeba zmínit, že oblast sociálně angažovaného umění pracuje s pojmy, které obsahují i negativní konotace. Konkrétně jde o slova angažovaný a kolaborace. Proměnou vnímání pojmu slova angažovaný se zabývala Pavlína Morganová ve článku *České výtvarné umění v období transformace. Vztahy umění a „angažovanosti"* (Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny, 2010, roč. 4, s. 56–94). Pojem byl v českém prostředí spojen s prorežimní angažovaností před rokem 1989, proto jde o pojem, který vzbuzuje ostražitost. Stejně tak kolaborace byla spojena nejprve s nacismem a posléze se socialismem, tedy kolaborant byla osoba, ve kterou nelze mít důvěru.

1.8 Dialogické umění

Stejně jako u předchozích pojmů nepopisuje dialogické umění jednoznačný směr (fotodokumentace viz Příloha č. 8), ale slouží především k diferenciaci jednotlivých nových tendencí. V tomto typu projektů jde většinou o vytvoření diskurzu, který iniciuje umělec, za účelem řešení určitého problému, který právě díky nedostatečné komunikaci roste. K předchozím termínům se váže skrze kolektivní interakci. Touto oblastí se zabýval souhrnně Grant Kester, který několik typů projektů popsal v knize *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art* (2004). V označení dialogické umění vychází Kester z ruského literárního teoretika Michaila Bachtina, který nabízel možnost nahlížení uměleckého díla jako určitého druhu konverzace. Kester jako modelový příklad dialogického umění uvádí "lodní rozhovory" skupiny Wochenklausur. Kolektiv rakouských umělců uspořádal tříhodinovou plavbu na Curyšském jezeře, kam pro konfrontaci přizval curyšské prostitutky závislé na drogách a tajemníky všech švýcarských politických stran, starostu Curychu, čtyři radní, dva státní zástupce, šéfredaktory největších švýcarských novin, policejní šéfy a odborníky z oblasti medicíny, prevence a terapie. Cílem bylo zajistit pro tyto ženy zázemí, aby se nemusely potýkat

s bezdomovectvím, útoky klientů a stíháním policie. Neobvyklé prostředí mělo pomoci horizontálnímu rozhovoru, který měl přinést řešení situace. Zároveň mělo jít alespoň o dočasné setření rozdílného společenského postavení politiků a prostitutek. Plavbu pro docílení záměru několikrát zopakovali a do řešení zapojili celkem šedesát veřejných osob. Výsledkem bylo zařízení stabilního útočiště, kde ženy mohly přespat, umýt se nebo si přijít odpočinout. Projekt byl financován do roku 2001. Dialog byl v tomto případě prostředkem pro docílení záměru. WK nastavili specifické podmínky, aby mohly obě strany být odtržené od vlastní reality a soustředit se na skutečné jádro problému.

I přes skutečnost překrývajících se obsahů výše zmíněných pojmů je pro podchycení šíře oboru přínosné jejich zpřehlednění. Je možné shrnout, že pojem sociálně angažované umění v sobě integruje dílčí prvky všech výše zmíněných pojmů. Kontextovost, participaci, integraci publika, komunikaci, práci ve veřejném prostoru, s tím, že se – na rozdíl od social practice – sociálně angažovaný umělec nevymezuje vůči svým specifickým vlastnostem, tvůrčího a vizionářského potenciálu.

2 TEORETICKÝ DISKURZ

2.1 Usazení sociálně angažovaného umění v teorii

Pro nastínění obecného podhoubí vzniku sociálně angažovaného umění se britská teoretička této praxe Claire Bishop odvolává na filozofa Petera Dewse, který obecnou společenskou situaci popisuje jako etický obrat: *"…otázky svědomí a povinnosti, uznání a respektu, spravedlnosti a práva, které byly nedávno odmítnuty jako pozůstatek zastaralého humanismu, se opětovně ocitly pokud ne ve středu pozornosti, tak aspoň velmi blízko."*[19] Bishop tento fenomén zpracovala v knize *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Oblast jejího zájmu zahrnuje mimoateliérové (post studio practice) umění ve formách, jako jsou sociálně angažované umění, komunitní umění, experimentální komunity, dialogické umění, umění intervence, participativní umění, kolaborativní umění, kontextové umění nebo social practice. Jako stěžejní sdělení této publikace považuji to, že poukazuje na proměnu role umělce z tvůrce uměleckého díla na tvůrce situace a zároveň její přístup založený na tradici marxistického a postmarxistického psaní o snaze umění napravit odcizení. V historickém kontextu praxe sleduje tři klíčové momenty. Dobu avantgardy v Evropě kolem roku 1917, dále hnutí sociální proměny a takzvanou neo-avantgardu kolem roku 1968 a v závěru dobu po pádu komunismu v r. 1989. Bishop zároveň přinesla první souhrnnou publikaci nového přístupu v umění, ve které představuje široké spektrum projektů bezmála z celého světa (mimo jiné publikace obsahuje také pasáže o bývalém východním bloku) včetně kontextuálního usazení.

Pro orientaci v uměleckých postupech tohoto typu slouží také text Nicolase Bourriauda *Relational Aesthetics* (1998), který posun umění spatřuje v odklonu od imaginace a utopických vizí směrem ke skutečnosti, modelům jednání a příkladů možných způsobů života. Grant H. Kester nabízí pohled na mimoateliérové umění (post studio practice) v *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art* (2004). Jednou z jeho tezí je, že umělci vytvářejí více souvislosti než obsah. Projekty zahrnuté v této

[19] BISHOP, Claire. Řízení reality. Spolupráce a participace v současném umění. Výzkum, výuka, publikace [online]. 2002 [cit. 2020-09-29]. Dostupné z: http://vvp.avu.cz/wp-content/uploads/2014/08/sesit1-2-bishop.pdf DEWS, Peter. Uncategorical imperatives: Adorno, Badiou and the ethical turn, *Radical Philosophy 111*, leden/únor 2002, s. 33.

publikaci vytvářejí méně kritickou a více metaforickou polohu sociálně angažovaného umění.

V českém prostředí otevřel první diskusi nad tímto typem projektů *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny* v roce 2007, který obsahoval pilotní článek Claire Bishop *Řízení reality. Spolupráce a participace v současném umění*,[20] který novou formu umění diskutoval v širších souvislostech. Editoři zmíněného periodika publikovali současně s ním několik dalších textů týkajících se sociálně angažovaného umění. Jedním z nich je *Bod zlomu. Hledání sociálního obratu v českém umění*[21] od historika umění Jana Zálešáka. Pokouší se v něm nalézt moment, kdy se po sametové revoluci začala uplatňovat angažovanost v českém umění. Jako klíčovou uvádí výstavu *Snížený rozpočet* (Galerie Mánes, 1997). A to ne její samotné vyznění, ale především *"...diskurs, v jehož středu stály otázky po tom, jaká je společenská role umění, jaký je vztah umění a politiky a nakolik je autonomní umělecká praxe (spojená s institucionalizovaným světem umění) schopna reagovat na skutečné sociální problémy nebo je dokonce řešit."*[22]

Další článek objasňující okolnosti vzniku sociálně angažovaného umění v českém kontextu je text Pavlíny Morganové *České výtvarné umění v období transformace: vztahy umění a ‚angažovanosti.*[23] Věnuje se v něm transformačnímu období devadesátých let a vztahu mezi uměním a politickou angažovaností. Rovněž se snaží vysvětlit souvislosti a nástup angažovanosti v českém prostředí. Upozorňuje na samotnou předpojatost vůči pojmu angažovanost, která se v předrevoluční době: *„...v podstatě stala svou vlastní negací: rezignací, pasivním přijetím stávajícího statu quo. Není proto divu, že tento pojem v českém diskurzu devadesátých let najdeme jen výjimečně. Stejně tak pojem ‚angažované umění' zmizel ze slovníku českých historiků umění, a pokud byl používán, tak jen jako*

[20] Raná verze tohoto článku byla publikována jako GRAHAM, Dan. The Social Turn: Collaboration and Its Discontents. *Artforum* [online]. 2006 [cit. 2021-11-06]. Dostupné z: https://www.artforum.com/print/200602/the-social-turn-collaboration-and-its-discontents-10274

[21] ZÁLEŠÁK, Jan. Bod zlomu. Hledání sociálního obratu v českém umění. *Sešit pro umění a příbuzné zóny*, **5**(1), s. 40–62. Praha: Vědecko-výzkumné pracoviště Akademie výtvarných umění v Praze.

[22] ZÁLEŠÁK, Jan. Bod zlomu. Hledání sociálního obratu v českém umění. *Sešit pro umění a příbuzné zóny*, **5**(1), s. 47. Praha: Vědecko-výzkumné pracoviště Akademie výtvarných umění v Praze.

[23] MORGANOVÁ, Pavlína. České výtvarné umění v období transformace: vztahy umění a "angažovanosti." *Národní galerie v Praze* [online]. 2010 [cit. 2022-01-30]. Dostupné z: https://ng.kpsys.cz/records/dd04479d-da72-455b-b085-b52b1ad49571?locale=fr
Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny, Praha: Vědecko-výzkumné pracoviště Akademie výtvarných umění v Praze, 2010, č. 9, s. 57–95.

součást vyrovnávání se s minulostí."[24] Ani jeden článek se přímo netýká sociálně angažovaného umění, ale oba zeširoka objasňují okolnosti vzniku a klíčové momenty, které předurčily rozšíření nových uměleckých postupů.

Za soubornější přehled z našeho prostředí můžeme považovat práci Jana Zálešáka s titulem *Umění spolupráce*[25] z roku 2011. Zálešák se v publikaci zaměřuje na kolaborativní a participativní tendence, jež sleduje u českých umělců v období posledních patnácti let. O vyjevování se a pozvolném nástupu těchto forem píše (podobně jako C. Bishop[26]) jako o obratu nebo zlomu: *„V této souvislosti vymezujeme trojí obrat (obrat ke spolupráci, sociální obrat a komunitní obrat)."*[27]

K dalšímu prohloubení diskurzu ve východní Evropě přispěla také práce americké teoretičky Izabel Galliery *Socially Engaged Art after Socialism: Art and Civil Society in Post Communist Europe*, ve které zmapovala vývoj v Maďarsku, Rumunsku a Bulharsku. O dva roky později na stejné téma[28] dokončila Denisa Tomková pod vedením Amy Bryzgel dizertační práci, ve které se věnovala Polsku, Slovensku a České republice.

Na Ústavu pro dějiny umění (FF UK) vznikly dvě disertační práce věnované obdobnému tématu. V 2015 dokončila Lucie Váchová práci, v níž se zaměřila na *Sociální témata v projektech českého konceptuálního a akčního umění (od konce 80. let do současnosti).* Tři roky před ní Lenka Kukurová úspěšně obhájila dizertaci, ve které se kde se zaměřila na *Politické aspekty v současném umění na území české a slovenské republiky v období 1989–2011.* Obě práce zpřehledňují obsáhlé penzum českých a slovenských projektů.

[24] MORGANOVÁ, Pavlína. České výtvarné umění v období transformace: vztahy umění a "angažovanosti." *Národní galerie v Praze* [online]. 2010 [cit. 2022-01-30]. Dostupné z: https://ng.kpsys.cz/records/dd04479d-da72-455b-b085-b52b1ad49571?locale=fr
Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny, č. 9, 2010, s. 57.

[25] ZÁLEŠÁK, Jan. *Umění spolupráce*. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, Vědecko-výzkumné pracoviště, 2011. Edice VVP AVU. ISBN 978-80-87108-26-0.

[26] U Bishop se v textech objevují pojmy „social turn" a „ethical turn".

[27] ZÁLEŠÁK, Jan. *Umění spolupráce*. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, Vědecko-výzkumné pracoviště, 2011. Edice VVP AVU. ISBN 978-80-87108-26-0.

[28] Biopolitical Art in Central-Eastern Europe: Participatory Art in the Czech-Republic, Slovakia and Poland from the 1960s up to today', supervised by Prof. Amy Bryzgel (Performing the East) & Dr Jo Vergunst at University of Aberdeen

2.2 Úskalí sociálně angažovaného umění

2.2.1 Skrytá nebo nevědomá manipulace

Prvním příkladem nástrah, s nimiž se umělci sociálně angažované praxe mohou potýkat, je nezjevná nebo nevědomá manipulace s účastníky. Jde o často neprokazatelný, ale zaznamenatelný jev (fotodokumentace viz Příloha č. 9).

Artur Żmijewski v článku *Vlídná Kateřina?*[29] zvažuje, zda postupy, které Kateřina Šedá užívá, nejsou nástrojem zamlčené nebo nevědomé manipulace. Reaguje na dílo *Nic tam není* (2003), které bylo ve stejném čísle *Krytyky Politiczny* otištěno i s reflexí Tomáše Pospiszyla. Šedá *Nic tam není* popisuje jako společenskou hru:

„... do které jsem zapojila všechny občany moravské obce Ponětovice. Z dotazníků, které jsem obyvatelům obce rozdala, vyplynulo, že všechny rodiny tráví soboty na venkově obdobně. Druhým mým zjištěním bylo, že lidé na vesnici žijí s pocitem určité skepse: myslí si, že všechno podstatné se odehrává ve městech (o své vesnici říkají ‚nic tady není'). Dala jsem si tedy úkol normálnost ukázat. Sestavila jsem podle odpovědí z dotazníků REŽIM DNE – závazný program pro sobotu 24. května 2003 a všechny obyvatele obce jsem se pokusila přesvědčit, aby program dodrželi. A tak občané současně vstávali, šli na nákup (všichni nakoupili za symbolické dotované ceny totéž), dále zametali chodník, obědvali rajskou omáčku s knedlíkem, sešli se na pivu a večer všichni naráz zhasli. Díky jednoduché hře se mi podařilo lidem ukázat, že i v malé obci se může něco velkého dít: stačí jen dělat věci společně."[30]

Żmijewski poukazuje na skutečnost, že u Šedé i Pospiszyla chybí jakákoliv zmínka o manipulaci obyvatel Ponětovic.[31] Nabízí interpretaci, kdy v Ponětovicích došlo k útlaku, jehož bylo docíleno "vlídným přesvědčováním a přímou angažovaností".[32] *„Šedá objevuje – jejím objevem je schopnost skrýt záměr. Jejím objevem je paradoxní touha lidí po účasti na společenské kontrole, a to ve společnosti, která je uspořádána zároveň egalitářsky i totalitárně. Šedá totiž zaměnila vlídnost a kontrolu, soukromí a úřední dokument, souhlas a donucení."* Żmijewski, nejspíš pro svou zkušenost s tímto druhem

[29] *Vlídná Kateřina?* Text z politického listu *Krytyka Polityczna* podepsaný redakcí KP, posléze autorství přiznal Artur Żmijewski, In: 2008 / Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny 4–5, 2008.
[30] Kateřina Šedá. *Katerinaseda.cz* [online]. [cit. 2020-09-29]. Dostupné z: https://www.katerinaseda.cz/
[31] *Vlídná Kateřina?* Text z politického listu *Krytyka Polityczna* podepsaný redakcí KP, posléze autorství přiznal Artur Żmijewski, In: 2008 / Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny 4–5, 2008.
[32] Tamtéž.

praxe, postihl nevyslovené aspekty tvorby, které dosud nebyly komunikované, a otevřel tím prostor k další perspektivě do té doby nekriticky přijímané práce. Zároveň je jeho interpretace neprůkazná, protože z přímých účastníků se nikdo neohradil. Avšak o patnáct let později došlo k veřejné reflexi manipulativních přístupů skrze projekt Brnox, při které vyšlo najevo, že Żmijewského úvaha nebyla úplně lichá (viz níže).

Příkladem explicitní manipulace, která slouží k artikulaci společenských problémů jako je vykořisťování, je dílo Santiaga Sierry, který najímá lidi z nejnižších sociálních vrstev, aby zjevně radikálním způsobem mohl ukázat jejich svízelnou situaci. Další ukázkou kontroverzní řízené manipulace je dílo Artura Żmijewskeho *80064* (2004), který za odměnu 500 eur pozval dvaadevadesátiletého přeživšího z Osvětimi, aby si v tetovacím salonu nechal obnovit své vězeňské číslo. V obou případech umělci vědomě přejali společensky nepřijatelnou a negativní roli k umocnění zla, které se někdy pro svou nejasnost stalo přehlíženou součástí kultury.

2.2.2 Pohlcení systémem

Většina sociálně angažovaných prací obsahuje kritickou rovinu, která vyplývá z nespokojenosti s aktuálním nastavením společnosti. Další typ problému sociálně angažované praxe odhalila Claire Bishop v Artificial Hells. Popisuje, že v evropském kontextu zapadá „social practice" do neoliberální agendy. Tento názor koncentrovala již dříve před vydáním této publikace v rozhovoru s Dušanem Barokem:

„Problém spočívá v tom, že neoliberální vlády upřednostňují při homeopatických řešeních systémových problémů participační umění. To je druh tvorby, kdy je publikum součástí tvůrčího procesu. Sociálně participační umění často slouží naplňování vládních agend ‚sociálního zahrnutí', to znamená vynucené účasti na konzumní společnosti."[33]

Bishop poukazuje na nepojmenovaný problém této praxe. Popisuje situace, kdy je kritické a levicově orientované umění pohlceno neoliberálním systémem, a tím jde proti své vlastní podstatě. Z toho důvodu sama inklinuje k projektům, které jsou antagonistické a pro svou kontroverzi nemohou být systémem integrovány.

[33] UMĚLCI JAKO SOCIÁLNÍ PRACOVNÍCI: S teoretičkou umění Claire Bishopovou. *A2* [online]. 2009 [cit. 2017-07-21]. Dostupné z: https://www.advojka.cz/archiv/2009/21/umelci-jako-socialni-pracovnici

2.2.3 Financování

S otázkou etiky, která je podstatou sociálně angažovaného umění, bezesporu souvisí i způsob financování. Ben Davis ve článku *A critique of social practice art. What does it mean to be a political artist?*[34] předestírá mimo jiné problematiku finančního zajištění sociálně angažovaných projektů. Zmiňuje, že umělci se obvykle snaží vyvarovat zapojení do systému, ale často je možné u nich na webu najít partnery jako Ikea nebo Bank of America, tedy společnosti, které primárně a bezohledně sledují svůj zisk. Takové případy podrývají důvěru příznivců sociálně angažovaného umění.

2.2.4 Ambice *prvních* a možné zneužití problémů *druhých*

Nejzřetelnějším momentem, kdy sociálně angažované umění nabývá podoby kýče a podivnosti, je parazitování na problémech druhých pro vlastní prospěch. V tomto případě je kritériem pro hodnocení nalezení poměru mezi artikulací problému za účelem jeho vyřešení a budováním vlastní kariéry.

Jako příklad uvedu jednu z prvních prací Kateřiny Šedé, která převážně pracuje s lidmi a jejíž přístupy byly uměleckým provozem převážně nekriticky legitimizovány. V projektu *Bezdomovec* (2000) (fotodokumentace viz Příloha č. 10) vycházela ze své zkušenosti práce v supermarketu. Tam se denně setkávala s mužem bez domova, který se živil zbytky salámů, které mu vynášela její kolegyně. *„Tento nezvyklý materiál jsem tedy zpracovala a vyrobila z něj předměty denní potřeby, které bezdomovci chyběly. Po důkladném vyčištění slupek jsem z nich ušila kabát, tašku, pásek a knížku. Bezdomovec začal všechny předměty normálně používat, a tak vznikla jakási nová kultura."*[35]

Otázkou je, zda tyto předměty člověku, který neměl střechu nad hlavou, skutečně chyběly a zda případně pomohly. Společenský problém, kterého se svou prací dotkla, pouze okomentovala pitoreskními předměty. Z pozice studentky Akademie výtvarných umění využila tristní sociální situaci jako motiv pro umělecké dílo, které je z etického hlediska zvrhlé. Její sociální převaha zde byla zjevná a možnost sebeobrany člověka, který má především starost o holou existenci, žádná. Příklad může sloužit jako ukazatel odstrašujícího přístupu v práci se sociální problematikou.

[34] DAVIS, Ben. A critique of social practice art. What does it mean to be a political artist?. *ISR* [online]. [cit. 2017-07-21]. Dostupné z: https://isreview.org/issue/90/critique-social-practice-art/
[35] Kateřina Šedá. *Katerinaseda.cz* [online]. [cit. 2020-09-29]. Dostupné z: https://www.katerinaseda.cz/

2.2.5 *Strašáci* práce s lidským materiálem a hodnotící kritéria

Nástrahou sociálně angažovaných projektů je přístup k materiálu, kterým jsou obvykle lidé. Jaká je pozice a perspektiva participantů nebo spolupracovníků? Co prožívají ve chvíli, kdy jsou vyzváni nebo zahrnuti do uměle vytvořené situace, kterou definuje umělec? V následujících odstavcích se budu zabývat společenskou rezonancí projektu *Brnox* Kateřiny Šedé, která s „lidmi" pracuje dlouhodobě (fotodokumentace viz Příloha č. 11).

Na jaře roku 2017 došlo k obecné diskuzi nad etickou stránkou projektu *Brnox,*[36] kdy se dostalo do prodeje druhé vydání stejnojmenné publikace, věnované brněnské čtvrti Cejl, v níž žijí ve významném podílu Romové. Proti obsahu knihy se postavila skupina lidí, o nichž kniha pojednává, několik sociologů a romských intelektuálů, kteří jejich hlas podpořili. Ve veřejné debatě proti sobě stály dvě strany. Obyvatelé brněnského Cejlu, kteří tvrdí, že kniha *Brnox* posiluje stereotypy o romském etniku, a Kateřina Šedá s produkčním týmem, kteří své konání obhajují pozitivní intervencí.

Šedá byla v roce 2014 vyzvána organizátorem Ghettofestu Pavlem Strašákem, zda by v rámci festivalu v místě něco "podnikla". Čtvrť ji zaujala natolik, že se rozhodla věnovat Cejlu podrobněji. Na zpravodajských serverech se v listopadu 2016 objevily titulky *„Cejlu se Brňané bojí, vidí v něm jen nepořádek, drogy a Romy. Chci to teď změnit, říká výtvarnice".* Svůj záměr, čím měl *Brnox* být, vysvětluje v diskusi nad knihou: *„Chtěla jsem vytvořit subjektivní portrét lokality."*[37]

Kniha je kolážovitým průvodcem vyloučené lokality, která se nachází v blízkosti centra moravské metropole. Perspektiva úvodu knihy je napsána z pozice nevidomého člověka. Strukturována je do deseti barevných tras. BÍLÁ TRASA: náboženství, svatby, parte, proklínání, domy, kde straší… ŽLUTÁ TRASA – gurmánská: hospody, bary, recepty… ORANŽOVÁ TRASA – nákupní: zastavárny, kadeřnictví… RŮŽOVÁ TRASA – dětská: hřiště, školy a školky… FIALOVÁ TRASA – holocaust. ZELENÁ TRASA – fauna a flora: potkani, vši, štěnice, psi… MODRÁ TRASA – kultura a sport: domácí výzdoba, architektura… ŠEDÁ TRASA – vesnice ve městě. ČERNÁ TRASA – večer a noc: nonstopy, drogy, prostitutky… Kniha v roce 2017 získala cenu Magnesia Litera v kategorii

[36] VÁŇA, Jan. Kateřina Šedá a její varieté: jsou to lidi, nebo zvířata? *Host 7 dní online* [online]. 2017 [cit. 2017-07-27]. Dostupné z: http://www.h7o.cz/katerina-seda-a-jeji-variete-jsou-to-lidi-nebo-zvirata/

[37] DISKUSE NAD PUBLIKACÍ BRNOX / PRŮVODCE BRNĚNSKÝM BRONXEM. *Artyčok* [online]. [cit. 2017-07-10]. Dostupné z: http://artycok.tv/38482/diskuse-nad-publikaci-brnox-pruvodce-brnenskym-bronxem; (20:46).

publicistika. Měla řadu lidových ohlasů. Obsah knihy rezonoval především mezi sociology.

Kontroverze kolem vydání knihy vyústila v situaci, že bylo potřeba uspořádat diskusi[38] na její obhajobu. Bezmála tříhodinovou debatu zorganizovali: Artyčok.tv, knihovna Romafuturismo a Tranzit.cz. Diskuze se zúčastnili Pavel Barša, politolog působící na Ústavu politologie FF UK a Ústavu mezinárodních vztahů, Lucie Faulerová, bohemistka a redaktorka publikace *Brnox / Průvodce brněnským Bronxem*, Miroslav Maixner, etnolog a doktorand na Fakultě výtvarných umění v Brně, David Oplatek, sociální pracovník a ředitel Občanské poradny Brno, Peter Pollák, vysokoškolský pedagog, Edita Stejskalová, politoložka a občanská aktivistka, Tomáš Ščuka, Youth Roma Parliament, absolvent policejní akademie, a Kateřina Šedá, umělkyně, autorka projektu *Brnox / Průvodce brněnským Bronxem*.

Hodnotit sociálně angažované projekty v kontextu dosavadních dějin umění je obtížné. V tradiční kunsthistorii se obvykle zkoumá formální stránka uměleckého díla. Pro novou formu je částečně možné využít sociologické postupy, ale je potřeba brát v potaz i umělecko-historický rozpor typický pro 20. století, kdy proti sobě stál marxistický utilitarismus a avantgardou prosazovaná Kantova autonomie umění. Na zmíněnou dvojznačnost hodnocení naráží i diskutující Pavel Barša. Tvrdí, že jde o výstup uměleckého projektu a hlavní kritérium by mělo být primárně estetické. To není faktem, ale otázkou. V oblasti umění etický obrat proběhl již ve druhé polovině devadesátých let a stvrzen byl i teoretickým diskurzem, který se odehrál během několika následujících let. Proč tedy u projektu tohoto typu uplatňovat estetické kritérium? Projekt má jako výstup knihu, kterou z estetického hlediska mohou hodnotit grafičtí designéři, ale v procesu šlo o práci s komunitou a opět o – Šedou oblíbený – sběr dat. *"Na stranu druhou, ve chvíli, kdy na ni míří kritika, se zbavuje zodpovědnosti a zdůrazňuje, že ona se metodologií svazovat nemusí, protože její projekty jsou umění a nikoli věda."*[39]

Záznam debaty na Artyčok.tv byl rozšířen o další pohledy. Je mezi nimi postoj Víta Havránka, který je kritický k rasistickým postulátům, etnografickému a naivnímu přístupu. Zároveň však vyzdvihuje odvahu pracovat s materiálem obsahujícím

[38] Tamtéž.

[39] JELÍNEK, Matouš. Klouzání po povrchu: o vztahu sociální antropologie a umění v projektu BRNOX Kateřin Šedé. *Academia* [online]. [cit. 2020-09-10]. Dostupné z: https://www.academia.edu/37662192/Klouz%C3%A1n%C3%AD_po_povrchu_o_vztahu_soci%C3%A1ln%C3%AD_antropologie_a_um%C4%9Bn%C3%AD_v_projektu_BRNOX_Kate%C5%99in_%C5%A0ed%C3%A9

kontroverzi a očekává přínos vyvolané debaty. Naopak Václav Magid je převážně kritický, a to především kvůli paternalistické rasově nadřazené intervenci, která je vedena naivním způsobem. Popisuje nepřístojnost, kdy umělkyně antropoložka přichází s představou dobrého života a ukazuje na příkladu komunity, jak to nefunguje. Stejně jako Havránek poukazuje na utvrzování rasistických stereotypů prostřednictvím přepisu autentických rozhovorů i volbou témat.

Z krátkého úryvku textu je patrný nejapný přístup z pozice umělkyně:

- KŠ: Dobrý den, chtěla bych se zeptat na tuto lokalitu, jestli se vám tady líbí, když třeba jdete do práce?
  - Cože?
- KŠ: No, jestli se vám tady líbí?
  - Jste normální? Tady jste na úřadě!
- KŠ: A líbí se vám tady?
  - Jako na světě?

Romové jako etnikum, vůči kterému je společenská předpojatost dlouhodobě zakořeněná, tuto problematiku chápou mnohem důsledněji a v širších souvislostech, a proto se neváhali bránit. Otázkou je, zda skupiny, se kterými Šedá pracovala dříve, nebyly v podobné situaci. Například líšeňští sousedé, kteří se zúčastnili projektu *Furt dokola* a v Berlíně na popud Šedé před zraky návštěvníků přelézali ploty. Tato skupina lidí zatím neměla zkušenost s tím, co mohou umělé intervence přivodit, tak bezděčně plnili úkoly. Stejný poznatek zmiňuje Václav Magid: dokud se pracovalo s bílým etnikem, tak se nic nestalo.[40]

Mezi dalšími kritickými hlasy zúčastněných se objevila i Alica Sigmund Heráková, která svůj postoj vyjádřila ve článku *Brnox mezi Hrabalem a Troškou*: *„Stávají se objekty, někdy odborného zájmu, jindy zvědavosti, každopádně vzhledem k rostoucímu zájmu o lokalitu samotnou často hraničícího až s pozorováním zvířat v zoo. Kritika Průvodce z tohoto pohledu nevychází z potřeby upravovat nebo vylepšovat jejich obraz do korektní podoby. Je o chybějící pokoře v přístupu k lidem, kteří jsou stále objektem zájmu a žijí s frustrací, že ať dělají, co chtějí, jejich životy se nemění k lepšímu.“*[41] Další kritika, oproti předchozí z vnější perspektivy, byla publikována v časopise *Host* a provedl ji sociolog Jan Váňa v článku

[40] DISKUSE NAD PUBLIKACÍ BRNOX / PRŮVODCE BRNĚNSKÝM BRONXEM. *Artyčok* [online]. [cit. 2017-07-10]. Dostupné z: http://artycok.tv/38482/diskuse-nad-publikaci-brnox-pruvodce-brnenskym-bronxem

[41] Alica Sigmund Heráková: Brnox mezi Hrabalem a Troškou. *Romea.cz* [online]. 2017 [cit. 2017-07-10]. Dostupné z: http://www.romea.cz/cz/zpravodajstvi/alica-sigmund-herakova-brnox-mezi-hrabalem-a-troskou

Kateřina Šedá a její varieté: jsou to lidi, nebo zvířata?. V závěru textu zmiňuje příkladné projekty podobné praxe. Popisuje projekt umělkyně Mierle Laderman Ukeles, který měl za cíl dostat do zájmu pozornosti neviditelnou práci newyorských pracovníků úklidových služeb. *„Skutečně citlivého efektu, který by zaměstnance sanitárních služeb spíše neztrapnil, mohla docílit jen díky dlouhodobé (v řádech jednotek i desítek let) a vzájemné práci s komunitou.“* – právě tu u Kateřiny Šedé autor postrádá.

Revize sporných momentů projektů Kateřiny Šedé by měla přinést otázky na to, do jaké míry jsou „sociálně laděné experimenty“[42] odstrašujícím příkladem umění bez odpovědnosti. Edita Stejskalová v diskusi nad obhajobou knihy jako mluvčí poškozené strany cituje Ninu Simone slovy, že každý umělec by měl být za své dílo odpovědný a že Kateřině tato odpovědnost chybí.

V této kapitole jsem se pokusila nastínit možná úskalí „dobře míněných“ projektů, které dobře nedopadly nebo jejich výsledek neodpovídal záměru.

[42] Kateřina Šedá. *Katerinaseda.cz* [online]. [cit. 2020-09-29]. Dostupné z: https://www.katerinaseda.cz/

3 PŘEDCHŮDCI SOCIÁLNĚ ANGAŽOVANÉHO UMĚNÍ V ZEMÍCH BÝVALÉHO VÝCHODNÍHO BLOKU

Po konferenci na Jaltě došlo ke geopolitickému rozdělení světa. Oblast střední a východní Evropy byla přidělena pod nadvládu Moskvy. Tato skutečnost ovlivnila specifický vývoj regionu. I přes centrální řízení byl vývoj v jednotlivých zemích odlišný.

Bishop v *Artificial Hells* v podkapitole *Social under Socialism* věnované předchůdcům sociálně angažovaného umění v bývalém východním bloku upozorňuje na obezřetnost vůči západní perspektivě, která ze zvyku všechny aktivity vzniklé v tomto období hodnotí jako politické. Poznatky svého bádání shrnuje tvrzením, že vzhledem k prosycení každodennosti ideologií a politikou považovali umělci sami své dílo spíše za existenciální a apolitické.[43] Ve skutečnosti byla situace ve státech bývalého východního bloku složitější a z perspektivy „těch druhých" se její tvrzení může jevit jako neznale zobecňující.

K hledání předobrazů jsem využila koncept kontrakultury, která ze své podstaty obsahuje elementární politickou angažovanost, proto jsem především zahrnovala umělkyně, umělce a skupiny z prostředí disentu. Návaznosti jsem hledala v principech, které jsou pro tuto oblast charakteristické. Práce bez vazby na prorežimní instituce, vytváření paralelních institucí, zahrnování občanské odpovědnosti ve smyslu přijetí odpovědnosti jednotlivce bez skrývání se za ideologickou kolektivitu a propagandou nabízený profit z takového chování, vytváření nového publika, odvaha k opuštění zdánlivě bezpečného prostředí, překračování autorství směrem ke spolupráci a umělecká práce se snahou osvobozovat myšlení a vytvářet společenskou soudržnost, která vychází ze svobodné vůle a důvěry v humanitu.

Následují subkapitoly s vybranými projekty jednotlivých států, které budou vytvářet historickou skicu předobrazu současnosti.

3.1 Maďarská lidová republika

Kontra kulturní nebo kontra politický přístup popisuje maďarský sociolog Elemér Hankiss v době nadvlády Sovětského svazu ve své zemi termíny „druhá ekonomika"

[43] BISHOP, Claire. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship.* Verso, Tapa blanda – Ilustrado, 2012, s. 129. ISBN 978-1844676903.

nebo „druhá kultura“. Transformoval Habermasův koncept veřejné sféry (komunikační fórum určené mocenskými vztahy) a definoval pro socialistický systém před rokem 1989 tři kategorie. První, hierarchicky organizovanou, druhou, oficiální státem kontrolovanou veřejnost, proti které stojí třetí sféra, kterou považuje za alternativní společnost,[44] z níž se generuje kontrakultura. Druhou kulturu představovaly subkultury v podobě hippies, popu nebo různých skupin v umění a performance. Popisuje i termín „druhé vědomí“ vyplývající z porovnání toho, co se dělo ve veřejném životě a toho, jak lidé žili ve svých domovech.[45]

3.1.1 Balatonboglár / projekt Kaple. György Galántai

Charakteristickým příkladem druhé kultury a zároveň zřetelným předobrazem sociálně angažovaného umění byl Balatonboglár A kápolna projekt (projekt Kaple) (fotodokumentace viz Příloha č. 12), který aktivně fungoval mezi lety 1970 a 1973.[46] Mladý umělec György Galántai si v roce 1968 pronajal kapli na kopci Balatonboglár na 15 let. Během následujících dvou let ji upravil, aby mohla sloužit jako zázemí pro letní ateliér. Vytvořil neoficiální uměleckou instituci, s názvem “Výstavy v kapli”. Zorganizoval několik letních sympozií, mimo to celkem 35 výstav, divadelních představení, performancí, koncertů a projekcí. V roce 1971 vyšel v místním oficiálním tisku článek reflektující jeho aktivity dehonestujícím způsobem. Po otištění měl Galántai snahu komunikovat s oficiálními kulturními politiky. Neúspěšná jednání ho vedla ke změně názvu na Ateliér kaple (A kápolna projekt), profilující se více jako ateliér, než pořadatel výstav ve veřejném prostoru[47]. I přes toto opatření pověření úředníci výstavy navštěvovali a prováděli cenzuru vystavených prací. Posléze úředníci činnost A kápolna projekt ukončily. Jako důvod uvedly absenci toalety. Přesto se Galántai nevzdal a snažil se získat podporu ze strany úředníků. Chvíli trvalo, než mohl A kápolna projekt svou činnost znovu obnovit. Definitivně svou činnost ukončili koncem srpna 1973. Jeho existence byla opřena o sítě přátelské podpory.

---

[44] PROKSCH-WEILGUNI, Stefanie. Performance Art in the Second Public Sphere. *Artmargins* [online]. 2019 [cit. 2021-04-05]. Dostupné z: https://artmargins.com/performance-art-in-the-second-public-sphere/

[45] GALLIERA, Izabel. *Socially Engaged Art after Socialism. Art and Civil Society in Central and Eastern Europe.* Bloomsbury Publishing, 2017, s. 34. ISBN 9781786732224.

[46] Chapel Studio of György Galántai at Balatonboglár – 1972. *Artpool.hu* [online]. [cit. 2018-04-15]. Dostupné z: https://www.artpool.hu/boglar/1972/chrono72.html

[47] GALLIERA, Izabel. *Socially Engaged Art after Socialism. Art and Civil Society in Central and Eastern Europe.* Bloomsbury Publishing, 2017. ISBN 9781786732224.

Z příkladu A kápolna projekt je zjevná přítomnost společenského kapitálu, který byl generován přirozenou spoluúčastí umělců na budování paralelní instituce. Balatonboglár bylo místem, kde se za krátkou dobu existence setkalo bezmála 200 umělců. Umělce primárně spojoval nesouhlas s oficiální kulturní a politickou scénou a zároveň nová možnost své dílo prezentovat za přijatelných podmínek. Dokumenty těchto aktivit vedly k založení ARTPOOL ARCHÍVUM, které založil Galántai se svou partnerkou Júliou Klaniczay v roce 1979. Než bylo centrum oficiálně uznáno, a v roce 1992 přijalo finanční podporu od města Budapešť, byla jejich finančním zdrojem Sorosova nadace. Dnes je v tomto archivu možné studovat vývoj východního Fluxu, performance, zvukové poezie, vizuální poezie, autorské knihy, mail artu, autorské časopisy, xerox art, computer art, video art, maďarské neoficiální umění šedesátých až osmdesátých let včetně alternativní umělecké scény a skupin, hudby a undergroundových časopisů. Jistou paralelu lze v místním prostředí sledovat v působení Jiřího Hůly, který koncem osmdesátých let se svým barterem Zdeňkem Hůlou vedl Galerii H[48] a následně v porevolučních letech založil Archiv výtvarného umění.

Vytváření paralelních institucí reprezentující třetí veřejnou sféru koncentrovaným způsobem nabourávalo mocenské působení establishmentu. Tento princip angažovanosti lze sledovat i v současných projevech sociálně angažovaného umění, který je mnohdy navázán právě na institucionální kritiku.

3.1.2 Angažované kurátorství. Setkání československých a maďarských umělců

Předobraz kolaborativního umění byla akce, která se v Galántaiově produkci uskutečnila ve dnech 26. a 27. srpna 1972. Šlo o setkání jedenácti československých a patnácti maďarských umělců. Setkání uspořádal umělec, historik umění a kurátor László Beke. Mezi zúčastněnými byli Imre Bak, Peter Bartoš, László Beke, Miklós Erdély, Stano Filko, György Galántai, Péter Halász, Béla Hap, Ágnes Háy, Tamás Hencze, György Jovánovics, J. H. Kocman, Péter Legéndy, János Major, László Méhes, Gyula Pauer, Vladimír Popovič, Petr Štembera, Rudolf Sikora, Tamás Szentjóby, Anna Szeredi, Endre Tót, Péter Tür a Jiří Valoch.

Záměrem setkání byl pokus překročení stereotypu, že Češi, Slováci a Maďaři spolu nejsou schopni vycházet v dobrém. Bekeho záměrem bylo zdokumentovat a proměnit umělecký projekt v přátelské setkání mezi československými a maďarskými umělci.

[48] Viz kapitola Československo

První částí dvoudenního setkání bylo vytvoření živého obrazu / tableau vivant. Beke byl inspirován fotografií z uměleckého časopisu, kde byla zachycena maďarská vojska přetahující se o lano před invazí do Československa v r. 1968. Hra se skládala ze dvou řad umělců, které se tahaly o časopis s historickou fotografií. Druhý výstup se skládal z kolektivního vyhledávání stovky slov z češtiny, slovenštiny a maďarštiny, která jsou podobná v obsahu i formě. Slova byla vytištěna na papír a ve sloupcích instalována na jednu zeď v A kápolna projekt. Třetí, závěrečná fáze se obsahovala gesto shody – podání ruky mezi jednotlivými umělci. Každá dvojice byla vyfocena. Podaná ruka byla použita jako znamení míru mezi národy.

Galliera píše, že při zpětném ohlédnutí mohou být sociálně angažované praktiky vnímány jako pokus o vytvoření veřejné scény, kde spolu různé skupiny – bez omezení, zda se jedná o umělce nebo skupiny intelektuálů – mohou vycházet[49].

Beke v roce 1973 založil samizdatový časopis s názvem *Ahogy azt Móricka elképzeli.* Název odkazuje k podstatě několika maďarských vtipů. Sesbíral řadu nerealizovaných nebo nerealizovatelných nápadů a představil je jako rukopisy. Vydal je v sedmi kopiích a předal pouze tomu, kdo se zaváže zhotovit dalších sedm kopií. Galliera cituje Bekeho: "*Nehmotná podstata práce konceptualistů a jednoduchost jejich prostředků usnadnila komunikaci, a zároveň se tak stala náročnější pro cenzuru. Konceptuální umění muselo být objeveno ve východní Evropě. Jeho charakteristický rys vyhýbání se autoritám by měl být považován specifikum vlastní této oblasti."*[50]

3.1.3 Módní přehlídka. Tibor Hajas

Přestože práce Tibora Hajase pokrývá široké spektrum uměleckých disciplín, na příkladu videoperformance *Öndivatbemutató / Módní přehlídka* (1976) (fotodokumentace viz Příloha č. 13) lze ukázat několik přístupů, které se odrážejí v současné sociálně angažované praxi.

Jednou z vrstev je zahrnutí práce s publikem do koncepce díla. Jako své poslání považoval *vybízet a upozorňovat diváky na nebezpečí intelektuální a morální pasivity.* Jako řada jeho současníků proměňoval roli diváka na roli účastníka.

[49] GALLIERA, Izabel. *Socially Engaged Art after Socialism. Art and Civil Society in Central and Eastern Europe.* Bloomsbury Publishing, 2017, s. 47. ISBN 9781786732224.
[50] Tamtéž, s. 49.

Öndivatbemutató / Módní přehlídka (1976) se odehrála na rušné ulici v Budapešti. Z kolemjdoucích vybíral protagonisty svého snímku a každému z nich věnoval několik vteřin statického záběru. Figuranty střihem v různých intervalech střídal a zasazoval do přirozeného a instalovaného prostředí. K němým, téměř statickým záběrům osob Hajas ve studiu doplnil manipulativní komentář, který vedl jakoby zpoza kamery směrem k modelům. Mimo jiné obsahoval i kritické poznámky parafrázující postup výslechu. Zvukovou stopu ještě doprovázela nahrávka Vladana Radovanoviće s názvem *Hlas z reproduktoru* (1975), která kritický apel díla umocnila: *Každý z vás mě slyší. / Tento hlas je v každém z vás. / Tento hlas je v reproduktoru. / Tento hlas nemá nic společného s reproduktorem.*

Ve videoperformance pracoval s explicitní manipulací skutečného publika. Přítomnost kamery evokovala dohled a kontrolu. Pracoval na veřejném prostranství a zároveň formuloval svůj kritický postoj vůči autoritářskému systému a obecné společenské nevšímavosti, kterou se mu ve svém díle povedlo zachytit. Odhodlání a odvaha převážily konceptuální kvality díla a rozšířily je o otázky etiky.

3.2 Rumunská socialistická republika

Z vnějšího pohledu se rozdíly mezi jednotlivými státy východního bloku nemusely jevit tak markantně, jak tomu bylo ve skutečnosti. V Rumunsku nepřátelská politická situace znemožňovala aktivity ve stranicky ovládaném kulturním veřejném prostoru,[51] který byl především pro performance zásadní. Svobodomyslné veřejné projevy byly nepřípustné zvláště od léta 1971, kdy Ceauşescu formuloval Červencové teze, v nichž oznamoval posílení kampaně v utužení vědomí směřující k "novému člověku". Ceauşescova "kulturní revoluce" znamenala opětovný příklon k neostalinismu a více perzekuce pro svobodně smýšlející jedince. Experimentální umělci byli odkázáni k sebevzdělávání, obvykle prostřednictvím časopisů, deníků, katalogů a knih, které překročily hranice Rumunska. Nalezení předchůdců sociálně angažovaného umění, kteří se obvykle vyjadřovali prostřednictvím právě performance, bylo více komplikované než například v Jugoslávii a Maďarsku, kde byly poměry mírnější.

[51] PROKSCH-WEILGUNI, Stefanie. Performance Art in the Second Public Sphere. *Artmargins* [online]. 2019 [cit. 2021-04-05]. Dostupné z: https://artmargins.com/performance-art-in-the-second-public-sphere/

3.2.1 Box. Ion Grigorescu

Klíčovou postavou rumunské neo-avantargdy je Ion Grigorescu (1945) (fotodokumentace viz Příloha č. 15). Je spojován především s konceptualismem, avšak jeho dílo v mnoha ohledech vykazuje prvky angažovanosti. První performance, které v sedmdesátých letech uskutečňoval a zároveň zaznamenával, byly založené na práci s tělem a využíval je jako médium pro existenciální myšlenky. Svobodným přístupem k tabuizovanému tématu nahého těla tak výrazně podrýval Ceaușescovu diktaturu a tehdejší totalitu. Odvaha, s níž přistupoval k práci, přeurčila angažovanost i pro následující generace.

Jedním z tajných experimentálních projektů byl *Box* (listopad 1978). Lze předpokládat, že v případě svobodných podmínek pro práci by se performance odehrála za účasti publika. Uchovat a přenést své sdělení k publiku později pro něj bylo stejně podstatné jako dílo samo, přestože vytvoření, vyvolání a uchovávání záznamu jej uvádělo v trvalé nebezpečí. Z dnešního pohledu reflektujeme *Box* jako videozáznam, ale primárně je to performance. Ve snímku předvádí zápas se svým druhým já, které v tomto případě asociuje právě izolovanost v totalitě. Záznam pořídil ve svém bytě na 8mm film. Pro efekt stínového soupeře provedl dvojnásobnou expozici, kdy v jedné je útočníkem z levé strany a v další naopak. Snímek končí tím, že jeden z bojovníků z obrazu postupně mizí, ale ve výsledku se zjevuje jako vyhrávající. Mimo svou alegorickou podstatu svědčí krátký snímek o velké odvaze umělce experiment uskutečnit i přes veškeré represe režimu. Dílo mimo své estetické kvality obsahuje i etické rozměry, které ze zpětného pohledu můžeme považovat za předchůdce sociálně angažovaného umění.

3.2.2 Most. Teodor Graur

Z hlediska přístupu kontrakultury a řešení společenských otázek skrze umění je možné za dalšího předchůdce dnešní sociálně angažované praxe považovat rumunského umělce Teodora Gaura. Na příkladu dvou performance uskutečněných koncem osmdesátých let uvedu příklady angažovanosti, kterou ve svém díle obsáhl.

Jednou z jeho prvních akcí byla performance *Most* (1986). Jednalo se o dílo vytvořené pro výstavu *Umění dneška* v Budapešti, kterou organizoval místní Ateliér mladých. Provedl fotografický záznam performance, kdy vytvořil papírový kříž o rozměrech 22 × 22 m. Objekt byl inspirován logem Ateliéru mladých umělců: křížem sv. Ondřeje s nápisem „Experimentální umění“ v pozadí a lidskou postavou Leonardova modulu

v popředí. Svoboda projevu byla v Rumunsku omezená, a proto se v přípravě díla zároveň rozhodl nastavit podmínky pro vlastní bezpečnost. Pracovat sám, na nepřístupných místech, a v hodinách, ve kterých se s nikým nepotká. *„První část – performance a konstrukce prvků – se uskutečnila na prázdné terase sálu výstavního komplexu v Bukurešti s názvem Scânteia (Plamen), kde Graur pracoval; druhá část – rozložení velkého kříže a stavba loga – proběhla velmi rychle na vnitřním nádvoří výstavního komplexu mimo pracovní dobu; závěrečná část (Žhářství) se odehrála v jiné části Bukurešti, na stavbě takzvaného Dětského paláce, na kopcovitém poli, které bylo mimo dohled."*[52] Fotografie na výstavu do sousední země odeslal poštou.

Přístupem k provedení díla, zahrnutím podmínek jeho vzniku a jeho následným převedením do fotografie reflektuje absenci „mostu" mezi dvěma sousedními zeměmi. Interpretaci posouvá i na vztah mezi Východem a Západem a poukazuje na nerovné podmínky svobody projevu a možností práce. Nastolením těchto otázek vnáší do výstavy etický rozměr a předobraz současné praxe.

Dalším dílem, které reflektovalo nerovnost, a to mezi tvrzením a fakty, bylo *Sportovní centrum* (1987) (fotodokumentace viz Příloha č. 16). Jednalo se o fotografický záznam performance, při které Graur parodoval propagandistický kult budování těla a „nového člověka" skrze sport. Na pozadí propagandistických plakátů dělníků a písní o tom, že „děti Rumunska jsou naše budoucnost", vzpíral činky, které následně vyměnil za televizor s národním televizním programem. Vytvořil zjevnou kritiku jazyka vládnoucí strany, která v tomto případě naplňuje etický rozměr díla. V roce 1985 vytvořila Sráč Sam cyklus fotoperformance s názvem *Šumavan* (fotodokumentace viz Příloha č. 61), kde podobně jako Graur poukazovala na nedůvěryhodnost autorit, jejichž tvrzení neodpovídá skutečnosti.[53]

3.2.3 Vlhká instalace. Ana Lupas

Galliera uvádí participativní projekt Any Lupas. Lupas se původně zabývala textilním uměním. Postupně se její práce začala uvolňovat a kladla důraz především na proces. Jednou akcí tohoto typu byla *Instalaţie Umedă / Mokrá instalace* (1966 nebo 1970). Akce trvala 24 hodin a předpokládala zapojení sto obyvatelek vesnice. Lupas vyzvala účastnice, aby pověsily prostěradlo na prádelní šňůry, které byly připraveny na poli

[52] Text Ancy Mihulet k výstavě "Věc rozjímání a nespokojenosti" Galerie Vargas Museum, 2016.
[53] Viz kapitola Analýza Vize pro novou kulturu a její místo.

o rozloze tří hektarů. To se se rozprostíralo nad vsí Mărgău, blízko Cluj-Napoca v Transylvánii. Sama Lupas jako hlavní elementy celé akce považuje čas a prostor. Dalšími přesahy je zaostření na každodenní práci vykonávanou ženami. Galierra popisuje, že prostřednictvím abstrahování různých rurálních procesů vytváří nadčasový symbol, který spojuje komunitu. Lupas říká: "*Mé akce mají jasné společenské poselství. Proto i přes riziko, že budou díla rozbita, je umisťuji tam, kde lidé pracují a hrají si, na místa, kde nemají plnou pozornost jako umělecká díla, ale raději je stavím do denní interakce s lidmi."*[54] Galierra píše, že její dílo *Humid Instllation* připomíná *Running Fence* ze srpna 1972 bulharského umělce Christa a jeho francouzské partnerky Jeanne-Claude. Jako bližší paralelu obsahující i genderový rozměr lze hledat v díle Zorky Ságlové *Kladení plín u Sudoměře* z roku 1970 (fotodokumentace viz Příloha č. 34).

3.3 Bulharská lidová republika

V Bulharsku existoval Svaz bulharských umělců, který pracoval pod stranickou cenzurou a vrcholem jeho uměleckých experimentů byly asambláže. Pohodlí Svazu zajištovalo takové benefity, které jejím členů zajišťovaly stabilitu. Oproti ostatním státům východního bloku zde byla nejnižší koncentrace kontrakultury.

I přes plošné fungování Svazu bylo možné ojedinělé opoziční aktivity[55] zaznamenat. Skupiny mladých umělců se sdružovaly v krátkodobých uskupeních, jako byly skupiny Kukuv Den (raná 80. léta), Městská skupina (1986), umělecké dvojice DE (1984) a MA (1987), Skupina sedmi (1986–87), posléze Skupina deseti (1988).[56] Prostřednictvím svých akcí, happeningů, performancí, instalací, asambláží a soch se umělci snažili narušit vizualitu reprezentovanou Svazem bulharských umělců. Mnoho z těchto tendencí přejali od nového britského sochařství a nových realistů. Skrze experiment, kolektivitu a občasné použití nekonvenčních forem se jim podařilo vytvořit současné živé bulharské umění. Aktivity pořádaly mimo státní galerie, obvykle ve veřejném prostoru nebo v přírodě. Podobně jako v ostatních zemích střední a východní Evropy vznikaly tyto události v přátelských kruzích. V porovnání s ostatními státy však byly jejich práce

[54] GALLIERA, Izabel. *Socially Engaged Art after Socialism. Art and Civil Society in Central and Eastern Europe*. Bloomsbury Publishing, 2017, s. 59. ISBN 9781786732224.
[55] GALLIERA, Izabel. *Socially Engaged Art after Socialism. Art and Civil Society in Central and Eastern Europe*. Bloomsbury Publishing, 2017, s. 66. ISBN 9781786732224.
[56] GOLESHEVSKA, Nora. Introduction to Bulgarian Contemporary Art (1982– 2015). *Artmargins* [online]. 2020 [cit. 2020-11-13]. Dostupné z: https://artmargins.com/introduction-to-bulgarian-contemporary-art-1982-2015/

vázané více na tradiční média. První náznaky,[57] které by bylo možné považovat za předobraz sociálně angažovaného umění, se objevily až před rokem 1989.

3.3.1 Iniciativa Philipa Zidarova

Jako jeden z prvních příkladů kolektivní participativní praxe mezi umělcem a divákem uvádí vzdělávací program při výstavě a akci *'E/A' (Autorský tisk)* z r. 1987, organizovanou kritikem a kurátorem Philipem Zidarovem a umělcem a kurátorem Kirilem Praškovem. Organizátoři ukazovali publiku různé grafické techniky. Prováděli tisk na velká plátna a v závěru s diváky vytvořili společné dílo, které se posunulo do symbolického gesta vytvoření komunity. V porovnání s ostatními státy jde o subtilní projev, přesto v souvislosti s další zlomovou událostí, kterou byla výstava *Město?* (1988) skupiny The City Group (fotodokumentace viz Příloha č. 17), iniciovanou opět Philipem Zidarovem, jde o uvědomělý posun. Zidarov zapojil do výstavy i několik známých malířů a bývalých členů Svazu bulharských umělců. Andrei Daniel, Bozhidar Boyadziev, Vihorny Ponedelev, Gredi Assa, Nedko Solakov a Svilen Blazhev. Výstava, kterou uspořádal, se vyhýbala médiu malby. Konvenční prostor galerie spravovaný Svazem naplnil různými instalacemi z ready made, junk-artu, objektů umístěných na podlaze, rohovou zdí, na které byly zavěšeny jednotlivé obrazy spolu s drapériemi.[58] Při vernisáži celou dobu na pozadí konverzací hrála hudba. Na místní poměry vzhledem k posunu médií šlo o revoluční událost, která měla nepochybně vliv na proměnu paradigma umění v očích publika. Obě události vedly k větší míře participace publika a budování důvěry v emancipovaného diváka.

3.3.2 Země a nebe. Diana Popova a Georgi Todorov

Obdobným příkladem byla výstava *Země a nebe*, kterou organizovali Diana Popova a Georgi Todorov v říjnu 1989, těsně před pádem komunistického režimu. Výstava se konala na střeše budovy patřící Svazu bulharských umělců v Galerii Šipka 6. Na této půdě došlo k prvnímu představení nekonvenčních uměleckých forem s performancí, happeningy a instalacemi měnícími se v průběhu konání výstavy. Galliera píše, že ve výstavě se uskutečnilo první oficiální setkání Klubu mladých umělců. Jejich vedoucí byl Nedko Solakov a členové byli mladší 35 let. Tato skupina stála otevřeně proti Svazu bulharských umělců. Unie se pokusila o řadu neúspěšných pokusů výstavu přerušit,

[57] Christa v tomto kontextu považuji za umělce bulharského původu.
[58] V roce 2019 proběhla výstava k třicetiletému výročí skupiny *Město*.

například odmítáním ji propagovat. Solakovův kritický přístup lze považovat za předobraz pozdější sociálně angažované praxe. Sám říká, že dříve socialismu upřímně věřil a *„změna směrem k více společensky angažovaným uměleckým dílům přišla s perestrojkou.“*[59]

Přestože ve srovnání se zbylými státy jde skutečně o subtilní projevy, které se uskutečnily v pozdních osmdesátých letech, lze je principiálně považovat za tendenci směřující k angažované praxi. V této souvislosti stojí za zmínku práce umělce bulharského původu Christa, který svými monumentálními instalacemi rozšířil řady publika a zároveň veřejný diskurz o smyslu umění. Většinu svého života strávil mimo svou rodnou zem, kterou opustil krátce po studiích v roce 1957. Jeho dílo není ukazatelem tamní situace, naopak potvrzuje potenciál, který tamní umělci mohli mít.

3.4 Socialistická federativní republika Jugoslávie

Historička umění Ivana Bago popisuje jugoslávskou uměleckou scénu po roce 1948 stejným dichotomickým paradigmatem, jaké se projevilo v sousedních satelitních státech. Alternativní = progresivní = neoficiální / konzervativní = institucionální = oficiální.

3.4.1 Gorgona. Od vidění k myšlení

Mezi lety 1961–1963 uskutečnila skupina Gorgona (1959–66) (fotodokumentace viz Příloha č. 19), složená z umělců, architektů a kritiků, několik výstav v Šira Salonu v Záhřebu, který si příležitostně pronajímali. Vedle výstav pořádali setkávání, diskuze, společné procházky do přírody, výměnu a posílání dopisů, poznámek, myšlenek, průzkumů nebo úkolů mezi členy skupiny. Dokumentace těchto aktivit byla prezentována veřejnosti v roce 1977 v Galerii současného umění v Záhřebu. Prací ve skupině se snažili vyvarovat úskalí individualismu. Tato skupina měla v uměleckém prostředí tehdejší Jugoslávie vliv na posun od vidění k myšlení.[60]

[59] VASSILEVA, Maria. *Izkustvo za promyana 1985–2015* / *Art for Change 1985–2015*, Sofia Art Gallery, Sofia. 2015, s. 276. ISBN 978-619-7004-07-6.
[60] BAGO, Ivana. *Something to think about: values and valeurs of visibility in Zagreb from 1961 to 1986*. *Tranzit.org* [online]. [cit. 2020-11-13]. Dostupné z: http://tranzit.org/exhibitionarchive/essays/ivana-bago-something-to-think-about-exhibiting-valeurs-of-visibility-in-zagreb-from-1961-to-1986/

3.4.2 SKC a Goranka Matić

Pro formování umělecké scény a vztahu veřejnosti k umění hrálo v Srbsku důležitou roli Studentské kulturní centrum v Bělehradě. Vedle mnoha stěžejních výstav, jako byly *Jindy* (1971), *Objekty a projekty* (1971) nebo *Říjen 75*. V roce 1978 hostilo SKC konferenci druhé vlny feminismu – *Soudružka Žena: Ženská otázka – Nový přístup?* (fotodokumentace viz Příloha č. 18), která se odehrála v nezápadním kontextu socialistických zemí poprvé. K účasti byly přizvány teoretičky z obou stran železné opony a zároveň ženy z různých měst v Jugoslávii. Konference byla doprovázena tematickým programem v podobě výstav, filmů a videoprojekcí. Iniciátorkou konference byla sociální antropoložka Žarana Papić. Na programu se podílela společně s tehdejší ředitelkou SKC Dunjou Blažević.

Součástí byla výstava Goranky Matić *Portréty žen*. Tento projekt tvořily nejen fotografie různě starých žen různých profesí, ale i odpovědi na otázky, které autorka portrétovaným kladla. Ptala se jich na věk a na to, jak by se chtěly jmenovat, kde by chtěly žít a jaké zaměstnání by chtěly mít.

3.4.3 Skupina TOK

Na chorvatské scéně se na počátku 70. let se objevila krátkodobě působící skupina TOK (proud, tok) (fotodokumentace viz Příloha č. 20), která své kolektivní aktivity směřovala k ekologii. I přes krátkodobé fungování umělců stojí jejich akce za pozornost. Především proto, že řešili problémy, které jsou aktuální dodnes. Skupinu založili v roce 1972 Dubravko Budić, Vladimir Gudac a Davor Lončarić. Jejich akce se týkaly struktur veřejného prostoru a ekologie. Společně si definovali, že ekologie se netýká pouze přírody, ale zahrnuje rovněž otázku pozemních komunikací, dopravy, nakládání s odpadem a obecně médií a politiky.

Své postoje zpočátku vyjadřovali prostřednictvím tiskovin. Vytvořili pohlednici "Pozdrav ze Záhřebu" s ústředním motivem kouřícího komína. Později vydali řadu letáků o velikosti účtenky, na nichž stálo "město je trávníkem pro naše akce" nebo "prohlašujeme, že peníze jsou prostředek, který spojuje lidi v čase i prostoru. Skupina TOK." Později své názory realizovali v intervencích, jako byla *Akce čištění veřejného prostoru*, která se uskutečnila v Záhřebu v roce 1972. Jako důkaz toho, že veřejný prostor patří všem, se rozhodli vyčistit jedno z hlavních náměstí. Další veřejnou intervencí bylo, že do ulice Tkalčićeva umístili množství zrcátek, aby si prostitutky

mohly upravit na ulici make-up. Chtěli poukázat na skutečnost, že veřejný prostor je možné více zpříjemnit. Jako demonstraci systémového problému toho, jak nakládat s odpadem, rozmístili po městě odpadkové koše z plexiskla. Intervence tohoto typu ve své době nebyly běžnou praxí, jejich přístup by uvědoměle angažovaný. Své aktivity ukončili v roce 1973.

3.4.4 Skupina OHO

Skupina OHO (zkratka oko a ucho) působila mezi lety 1965 a 1970 v bývalé Jugoslávii (dnes Slovinsko) (fotodokumentace viz Příloha č. 21). Trvalými a stěžejními členy byly Milenko Matanović, David Nez, Marko Pogačnik, Tomaž a Andraž Šalamunovi. Oproti studentské levici byla skupina OHO inspirována jednotlivými kontrakulturami. OHO zpočátku pracovali především s textem, protože řada jejich členů byli studenti literatury a filozofie,[61] využívali konceptuálního umění, happeningy, vizuální a konkrétistickou poezii, mail art, experimentální film a k tomu spolupracovali s množstvím kulturních časopisů a sami publikovali knihy. Dle Igora Zabela[62] jeden z jejich přístupů byl reizmus, kdy uznávali předměty samy o sobě bez existence vnějších vztahů, a namísto humanistického stanoviska byl jejich záměr archivovat svět věcí jako stvrzení nehierarchického postoje. Na jejich práci měla také vliv Arte Povera, což podle Marca Scotiniho dokládá instalace *Seno, kukuřice, cihly* na výstavě *Dědové* (Galerie současného umění v Záhřebu, 1960), kde byly přírodní materiály umístěny do expozice.

Jednou z ilustrativních akcí skupiny OHO byl *Triglav*. Tři umělci stáli v parku v centru Ljubljany zahaleni v černé látce. Byli seskupeni tak, by připomínali nejvyšší vrchol Slovinska Triglav. Národní znak – štít s bílým symbolem Triglav – tak barevně invertovali a v podobě živého obrazu parodovali. Subverzivním dodatkem bylo, že protagonisté měli dlouhé vlasy jako formu protestu vůči oficiální kultuře. Akce se odehrála 30. prosince 1968. Podstatou skupiny byla harmonie mezi jednotlivými členy a zároveň postoj skupiny vůči přírodě. Na přelomu 60. a 70. let se začali zajímat o mysticismus, transcendentální meditaci a tento zájem vyústil v to, že se počátkem srpna 1971 se svými rodinami přestěhovali na venkov do obce Šempas, kde začali s komunitním životem. Proměnili svůj životní styl. Stali se vegetariány, pěstovali si potraviny, přestali používat peníze a vedli výměnný obchod s místními farmáři. Bylo to

[61] BIENNALE SAO PAULO. *Digitizing-ideas* [online]. 2021 [cit. 2018-04-15]. Dostupné z: http://www.digitizing-ideas.org/en/entry/20045
[62] The OHO Group. *Monoskop* [online]. 2021 [cit. 2018-04-15]. Dostupné z: https://monoskop.org/OHO

z jejich strany vědomé gesto opuštění nestabilního systému za účelem žít více svobodný a udržitelný život.

Příznačným rysem předchůdců sociálně angažovaného umění v Jugoslávii je kolektivní přístup a práce ve skupinách.

3.5 Polská lidová republika

V období 1947 do roku 1989 mělo Polsko podobný vývoj jako Československo. Po válce se dostalo do sovětské sféry vlivu, došlo ke znárodnění průmyslu, bank a dopravy a proběhl neúspěšný pokus o násilnou kolektivizaci zemědělství. V počátku osmdesátých let vzniklo z odborové organizace společenské opoziční hnutí Solidarita. Oproti ostatním státům bývalého východního bloku zde byla více citelná náboženská represe.

3.5.1 Panorama Tadeusze Kantora

Tadeusz Kantora byl umělec, jehož přístupy vedly směrem ke konceptuálnímu umění. Byl součástí skupiny Grupa Krakowska II, která se programově vymezila proti socialistickému realismu. Uspořádal několik happeningů. Založil divadlo Cricot 2. Působil zároveň jako divadelní režisér a teoretik. Z oblasti divadla je s ním spojován termín Divadlo smrti, který postihuje jeho poslední období autorské tvorby, kdy oživoval staré vzpomínky a odkazoval jimi na něco ztraceného nebo mrtvého.

Součástí jeho programu *Informelní malby* byly manifestace, které měly podobu happeningu. V roce 1966 zrežíroval happening, při kterém poslal do galerie Foksal dopis o velikosti 2 × 14 metrů. Dopis neslo osm pracovníků pošty ulicemi Varšavy za doprovodu fotografů. V cíli stál Kantor a prostřednictvím reproduktorů dával pokyny ke kolektivnímu zničení dopisu.

Jednou z jeho nejrozsáhlejších akcí byl *Panoramatický mořský happening*, který se konal 23. 8. 1967 na pobřeží v blízkosti vesnice Łazy.[63] Třítýdenní plenér pořádala galerie Foksal a vedle okruhu přátel galerie se jej zúčastnily stovky lidí, kteří se pohybovali na pláži. Ústředním motivem akce bylo moře. Mělo otevřít smysly diváků pro lepší vnímání. Celý happening byl zahájen *Mořským koncertem*. Malíř Edward Krasiński stál na stupínku v moři, částečně ponořený, a dirigoval vlny. Diváci seděli na židlích částečně ve

[63] CZERSKA, Karolina. Panoramic Sea Happening – Tadeusz Kantor. *Culture* [online]. 2014 [cit. 2021-11-06]. Dostupné z: https://culture.pl/en/work/panoramic-sea-happening-tadeusz-kantor

vodě. Druhou částí happeningu byla živá rekonstrukce Gericaultova obrazu *Vor Medůzy*. Třetí částí byla erotická barbouille. Ženská těla byla použita jako pohyblivá hmota. Byla natřena rajčatovým protlakem, olejem a pískem. Performerky se snažily kontaktovat diváky, aby na nich zanechaly svou stopu. Finální fáze s názvem *Písečné zemědělství* obnášela sázení novin do písku. Jako závěrečný akt byla ponořena do moře krabice s dokumenty galerie Foksal. Gesto utopení dokumentů bylo metaforickou institucionální kritikou. Z hlediska předobrazu sociálně angažovaného umění bylo podstatné, že akce propojovala oslovené i náhodné participanty, a tím stírala dříve výraznou hranici mezi publikem a účastníky.

3.5.2 Oltáře. Jerzy Bereś

Dalším polským umělcem, pro kterého už v šedesátých letech byla stěžejní práce s publikem, byl Jerzy Bereś (fotodokumentace viz Příloha č. 23). Zúčastnil se *Panoramatického mořského happeningu* Tadeusze Kantora (fotodokumentace viz Příloha č. 24), což mělo pravděpodobně vliv na opuštění sochařství. Rovněž Kantor posléze navštěvoval jeho akce. Akce *Proroctví II* se konala 1. března 1968. Jednalo se o druhou verzi performance, která se uskutečnila v Galerii Krzysztofory v Krakově.[64] První uspořádal o dva měsíce dříve v galerii Foksal. Obě události považoval za programové prohlášení. Do galerie byl umístěn povoz plně naložený palivovým dřevem. Podél stěn byly zapáleny ohně. Bereś byl zahalen v červeném a bílém plátně, v barvách polské vlajky. Vyzval publikum, aby vyložilo klády z vozíku a umístilo mu je pod nohy. Po chvíli se ocitl na vrcholu hranice. Na pozadí události byl slyšet mužský hlas, který nepřetržitě předčítal manifest *Tvořivý akt I.* Z vrcholu hranice požádal přítomné, aby vyprázdněný vozík natřeli na modrou barvu. Během toho Bereś na vrchol hranice namontoval velký červený luk s bílou šňůrou a nápisem "Předpověď II". Když byl vozík natřený, požádal o hořící třísku z doutnajících ohňů a za foukání do ohně podepsal dřeva, překrývající jeho intimní partie, spáleným koncem. Hranice, vozík a manifest na zdi vytvořily výstavu s názvem *Stopy události*. Performance dokumentoval Eustachy Kossakowski.

Další kolektivní Beresovou akcí byla performance *Černě natřený chléb*. Reagoval v ní na události z roku 1968. Uskutečnila se v kavárně Galerie Krzysztofory 11. 11. 1968. U kulatého stolu sedělo několik jeho přátel a návštěvníků z Československa. Zvedl se,

[64] BEREŚ, Jerzy. Manifestation Prophecy II, 1968, note from the Archive of Eustachy Kossakowski. *Artmuseum* [online]. [cit. 2021-11-06]. Dostupné z: www. artmuseum.pl

vysvlékl se do pasu a z tašky vyndal těžký provaz, bochník chleba, nůž, barvu, štětec a noviny. Vytvořil si smyčku kolem krku a druhý konec připevnil na hřebík na zdi. Poté se posadil, nakrájel bochník, každý krajíc natřel načerno a vyskládal jeden po druhém kolem stolu. Vzal si noviny a chvíli četl, náhle zakřičel: „A dost!“ Strhl si smyčku z krku a odhodil ji na noviny. Zabodl nůž doprostřed svazku a pořádal o čerstvou květinu. Někdo sehnal růži, kterou Bereś přivázal k rukojeti nože. Scénu, kterou předvedl, posléze nazýval „anti-Happening“. Obřadní atmosféra akce předurčila podobu jeho dalších prací.

V sedmdesátých letech se věnoval tématu oltářů. Při akcích kombinoval dřevěné objekty, v nichž uplatňoval svou sochařskou zkušenost, a aktivaci publika. *Hezký oltář*, *Čistý oltář*, *Ohnivý oltář*, *Erotický oltář*. V následujícím desetiletí se věnoval mším *Romantická mše*, *Filozofická mše*, *Umělecká mše*, *Avantgardní mše*. Beresóva práce byla tajnou policií sledována o něco více než u ostatních umělců, protože pracoval se státními symboly.

Jeho přístup, při kterém úzce zahrnoval publikum do společensko-kritických happeningů a performancí, směřoval k vytváření podhoubí sociálně angažovaného umění. Především prostřednictvím proměny paradigmatu umění, kdy se vzdaloval tradičním mediím, přestože neopustil symbolický jazyk a snažil se jím provádět politickou kritiku.

3.5.3 Klíčení. Teresa Murak

Obřadnost spojování ženy a země, která se například v práci Jany Želibské odehrávala více performativním způsobem, můžeme nalézt i u polské umělkyně Teresy Murak. Její přístup byl více objektový a obsah svých sdělení přenášela do “biotextilních hávů”, kdy pro sebe vytvářela oděvy z rostoucích travin. Díky tomu je dnes považována za předchůdkyni ekologického umění. Angažovanost ve smyslu zvýšení pozornosti vůči přírodě a životnímu prostředí byla neoddělitelnou součástí jejích akcí. Byla schopná nenásilným způsobem ovlivňovat publikum, které prostřednictvím performancí, v nichž demonstrovala klíčení a růst, vyzývala k větší pozornosti vůči přírodě a odpovědnosti k životnímu prostředí. Aktuálnost jejího poselství se jeví jako alarmující až dnes. Jejím poznávacím znamením se staly květy a plody řeřišnice. První akci ze série *Setí* uskutečnila v roce 1972, kdy opustila rodné venkovské prostředí a přestěhovala se do Varšavy.

Ikonickou performancí bylo *Setí, Kolébka pro 30* (1975). Po dobu několika dnů dokumentovala semena ve své dlani, dokud nevyklíčila. Respekt vůči přírodnímu

procesu je politický aspekt tohoto gesta, který kvůli tomu, že bývá interpretován především jako poetický, je dosud nedoceněný.

3.5.4 Vnitřní exil. Ewa Partum

Ewa Partum (fotodokumentace viz Příloha č. 22) je polská konceptuální umělkyně, konkrétistická básnířka a filmařka, která se nejprve věnovala kaligramům, posléze performanci a práci s videem. Jejím tématem se stalo postavení ženy ve společnosti a feminismus. Od roku 1983 žije v Berlíně. Její intervence se skládaly z jazykovědných experimentů. Například v díle *Snídaně v trávě*, podle Maneta, převedla vizuální dílo na text, přenesla ho do skutečného prostředí trávníku. Jednou z posledních performancí, kterou uskutečnila ještě v Polsku před odchodem do Berlína, byla *Pocta Solidaritě*. V galerii *Čištění koberců* v Lodži před bílým papírem s nadpisem „hommage à" mluvila o vnitřním exilu umělců, způsobeným kriminalizací hnutí Solidarita. Poté tiskla jednotlivá písmena ze slova „solidarita", nad která obtiskla červenou rtěnkou natřené rty. Tuto performanci zopakovala o rok později v Berlíně v galerii Wewerka. Podobně jako u Terezy Murak se její angažovanost odehrála na úrovni interpretace společenské nerovnosti, kterou se ve svém díle zabývala.

Ve srovnání se zbylými státy lze v Polsku pozorovat více solitérů než skupin.

3.6 Československá republika (1948–1960) a Československá socialistická republika (1960–1989)

Souběžně s oficiálním státem akceptovaným a podporovaným uměním existovaly i svobodomyslné tendence, které se Svazem československých výtvarných umělců neměly nic společného.

Příkladem takového myšlení byla událost *Socha a město* (1969). Stála na pomezí oficiální scény a zároveň vybočovala z tradičního scénáře. Výstavu uspořádala Ludmila Vachtová ve spolupráci s oblastní galerií v Liberci.

"Záměr se soustředil ke zkoumání vztahu sochařství a městského organizmu. Pořadatelé při tom měli na paměti širší otázky smyslu umění, jeho společenského úkolu ve věku technické civilizace. Výchozím impulsem bylo vědomí, že umění nejen estetizuje životní prostředí, že ho také determinuje jedinečností a intenzitou výrazu, že je schopno rozrušovat stereotypy všedního člověka, kultivovat jeho smysl pro řád a hodnoty, že je či

může být výzvou k hledání smyslu života, že se může stát podnětem k citové vazbě člověka k prostředí města. Při tom si pořadatelé uvědomovali přehradu, která existuje mezi soudobým uměleckým projevem a představou široké veřejnosti o jeho podobě."[65] Tento formát výstavy můžeme považovat za předchůdce NGPA ve smyslu vstupu umění do veřejného prostoru.

Marie Judlová (Klimešová) neoficiální scénu 80. let popisuje takto: "*Počátek 80. let v českém neoficiálním umění měl dvojí tvář. Kulturní politika státu sice stála v jednoznačné opozici vůči jakékoliv ideově vybočující události či dílu, na druhé straně však právě taková situace stimulovala k tvorbě a každá výstava, kterou se podařilo tajně připravit, znamenala pro zúčastněné autory i vyhladovělé publikum významný podnět a událost mnohdy přesahující skutečné kvality prací."*[66] Tendence, které byly v určitých rysech předobrazem sociálně angažovaného umění, se právě odehrávaly mimo oficiální proud.

Kolektivní akce a neoficiální výstavy, jako byly *Malostranské dvorky* (1981), *Malechov* (1980–1981), *Setkání na tenisových dvorcích Sparty* roku 1982 nebo sympozium *Chmelnice-Mutějovice* (1983) (fotodokumentace viz Příloha č. 27), vytvářely protipól tradiční galerijní scéně, která prezentovala především informel a českou grotesku.

K posunu vnímání umění přispěli především akční umělci a performeři. Efemérní události, které připravovali a které jsou nám dnes známé jen díky dokumentaci, přiváděly publikum směrem k umění blíž. Účastníci měli možnost dílo prožít bez sekundární interpretace. Podstata umění se tak přesouvala z artefaktu směrem ke společně strávenému času, který se stal přidanou hodnotou vykonávaných činností. Přítomnost publika a jeho zapojení Bishop sleduje jako předchůdce participativní praxe. Souběžně s akcemi jednotlivých umělců probíhaly happeningy pořádané skupinami.

Jednou z událostí, která se nesla kulturním světem Československa a měla vliv na podobu akcí, bylo tajné vystoupení amerického souboru Living Theatre v hospodě Na Ořechovce v roce 1983, kde uvedli představení *Antigona*. Nová forma performativity, kterou Judith Malina a Julian Beck předvedli, byla inspirující, a to vzhledem k pocitu vyprahlosti a bezpráví. Skupina byla v Československu pouhých dvacet hodin, ale náboj naděje vyvolaný představením se silně propsal do undergroundové části umělců

[65] Socha a město. *Lázně oblastní galerie Liberec* [online]. ©2022 [cit. 2020-11-06]. Dostupné z: https://www.ogl.cz/socha-a-mesto

[66] JUDLOVÁ, Marie. Sympozium Chmelnice v Mutějovicích. *Výzkum, výuka, publikace* [online]. s. 54 [cit. 2020-09-29]. Dostupné z: http://vvp.avu.cz/archivy/i-datum/165/?table=vystavy.

a vytvářel další možné pouto solidarity v beznadějném prostředí osmdesátých let. Což dokazuje péče, s jakou byl vydán sborník o Living Theatre.

Charakteristickým rysem uměleckých projevů předurčujících sociálně angažované umění bylo, že se obvykle konaly v neformálních prostorách, mimo oficiální scénu, mimo galerie. Tento přístup obsahoval i rysy institucionální kritiky, která je se sociálně angažovaným uměním silně provázaná. Následující výběr bude obsahovat příklady možných přístupů vedoucích k proměně umění jako nástroji společenské změny.

3.6.1 Totalita skutečnosti a příprava publika. Vladimír Boudník

Jednou z prvních osobností, která se v českém prostředí těsně v poválečném období začala zabývat možnostmi uměleckého projevu a překračování zaběhnutých forem, byl Vladimír Boudník (fotodokumentace viz Příloha č. 33).

Pro bolestnou zkušenost z druhé světové války, kdy byl totálně nasazen, se pokusil postavit základy umění, které nic – a především válka – neohrozí. Vedle toho, že pracoval s nízkonákladovými materiály pocházejícími z jeho bezprostředního dílenského prostředí, apeloval na rozvoj obrazotvornosti publika. Z hlediska sociálně angažovaného umění je právě práce s publikem a zahrnutí „všedních" materiálů do umělecké produkce předpokladem pro změnu myšlení. V manifestu v roce 1949 formuloval osobitý směr explosionalismus, jehož smyslem bylo posunutí vnímání. Toho se snažil dosahovat prostřednictvím rozvíjení asociativní schopnosti skrze nejvšednější věci. Byl jedním z prvních, kdo začal spontánně, a přesto uvědoměle, pracovat s veřejným prostorem. Bez ohledu na zavedené konvence vyrazil do ulic, aby kolemjdoucím ukazoval krásy oprýskané omítky, která měla sloužit jako prostředek nového vidění a vystoupení z kulturně předurčených limitů. První akce se konaly v roce 1949 v Týnské ulici. Nadchnul několik spolužáků z grafické školy, aby se s ním vydali pobízet lidi na ulici k pozorování starobylých zdí. *„Mnozí mne nechápali, proč se věnuji více lidem, burcuji v nich obrazotvornost, a proč má vlastní tvorba je více okrajovou záležitostí. Vedl mne k tomu pud sebezáchovy."*[67] Distribuce vlastní zkušenosti s uměním pro něj byla stěžejní. Neomezoval se žádnými prostředky. Nositelem informace se staly manifesty, vlastní tvorba nebo právě přímá komunikace s publikem. Ve své době však tyto postupy nebyly obecně přijímané. *"Teprve pozdější vývoj umění nám umožnil rozpoznat v jeho*

[67] Dopis Antonínu Hartmanovi z roku 1968 in Primus, Zdeněk: Vladimír Boudník mezi avantgardou a undergroundem, gallery, 2004, s. 23.

proklamacích explosionalismu zárodky toho, co dnes nazýváme akcí, performancí nebo happeningem."[68] Jeho progresivní a dychtivý přístup ho v očích mnoha jeho vrstevníků vykreslil do podoby podivína. Fascinace totalitou skutečnosti byla pro něj silným zážitkem, který se snažil sdílet. Boudníkovu nutkavou potřebu vyvolat u publika účast na skutečnosti lze popsat jako jeden ze zřetelných předobrazů angažovanosti spojené s uměním.

3.6.2 Izolace v kruhu. Milan Knížák

Jiným příkladem práce s publikem jsou akce Milana Knížáka, který měl prostřednictvím Jindřicha Chalupeckého kontakty na Jeana Jacquese Lebela a Alana Kaprowa. V roce 1965 byl Georgem Maciunasem jmenován „ředitelem východního Fluxu".

Jako příklad z mnoha jeho akcí je možné uvést *Kamenný obřad* z roku 1971 (fotodokumentace viz Příloha č. 32), který se uskutečnil v opuštěném lomu u Mariánských Lázní. Každý z účastníků byl vyzván, aby kolem sebe z kamenů vytvořil kruh. Poté, aby v kruhu pobyl a vyryl do něj magické znamení a za „monotónního bzučení" vystoupal spolu s ostatními na skálu pozorovat kruhy. Izolace v kruhu může sloužit jako metafora železné opony a limitů určených politickou garniturou, ale zároveň může asociovat izolovanost jednotlivce, která je jádrem problému později nastupujícího sociálně angažovaného umění.

Milan Knížák mimo své vlastní aktivity, které většinou pořádal s participací publika, společně s Janem Trtílkem, Soňou Švecovou, Janem a Vítem Machovými založil v roce 1964 skupinu Aktuální umění, později nazývanou Aktual. Tento přístup rovněž předjímal následný vývoj kolektivní praxe.

3.6.3 Ulice galerií. Robert Wittmann

Historička umění Denisa Tomková, která se rovněž zabývá genezí sociálně angažovaného umění, zmiňuje osobu Roberta Wittmanna, pozdějšího člena skupiny Aktual, pro kterého se také ulice stala galerií. Wittmann v jedné ze svých akcí, podobně jako Boudník, navěsil na oprýskané zdi rámy a snažil se o posun vnímání kolemjdoucích. Tuto akci uspořádal na pražském Tržišti pod názvem *Výstava skutečností ulice* v roce 1966.

[68] Morganová, Procházka akční Prahou, 2014, s. 10

Sepsáním manifestu *Nota Bene* vyzýval k větší účasti na skutečnosti. *"V rozhovore s Pavlínou Morganovou uviedol, že nezávisle od seba mali s Vladimírom Boudníkom a Milanom Knížákom spoločný záujem o ulicu namiesto galérie, teda dostať sa bližšie k životu, presnejšie byť priamo v ňom."*[69] Jeho příklad v souvislosti se dvěma předchozími poukazuje na postupné propojování všednodennosti a světa umění, a to skrze veřejný prostor a angažovanost umělců.

3.6.4 Odlehčené monumenty. Zora Ságlová

V českém akčním umění jsou v poměru žen a mužů ženy zastoupeny jen skromně. Obvykle bývají zmiňovány Soňa Ševcová, zakládající členka skupiny Aktuální umění, nebo Eva Kmentová, jejíž akce byly více rozšířením vizuální tvorby než autonomním projevem. Nejvíce rozvinutý přístup k umění akce bylo možné pozorovat u Zorky Ságlové na přelomu 60. a 70. let, a to především díky dokumentaci, kterou prováděl její muž, fotograf Jan Ságl.

Zorka Ságlová byla absolventkou textilního ateliéru u profesora Antonína Kybala na pražské UMPRUM. Stejně jako u Vladimíra Boudníka i v tvorbě Zorky Ságlové existovala vizuální tvorba souběžně s nutkáním překročit hranice tvůrčí intimity a sdílet zážitek z tvorby s větším množstvím lidí. Jejími spolupracovníky byla nejbližší rodina a přátelé, členové hudebních skupin The Primitive's Group a The Plastic People of the Universe. Kunsthistorička Věra Jirousová popisuje její první happening: *"V dubnu 1969 realizovala svou první akci Házení míčů do průhonického rybníka Bořín. Se skupinou přátel putovala do Průhonic, kde do rybníka Bořín vhodili 37 barevných míčů. Vytvořili tak pomíjivou a v čase proměnlivou plastiku, která byla společným dílem všech účastníků spolu s přírodními elementy, vodou a větrem."*[70] Součástí tohoto happeningu byl i prvek recyklace, kdy znovu použila 27 míčů, které o rok dříve byly součástí plastiky na výstavě *Nová citlivost*.

Akce uskutečňovala většinou ve veřejném prostoru, obvykle mimo Prahu. Jednu z nich se pokusila přenést do prostředí galerie. Na výstavě *Někde něco* ve Špálově galerii, kterou v roce 1969 organizovali Běla a Jiří Kolářovi, vystavila pro narušení stereotypu závěsných obrazů kupky sena, které návštěvníci mohli obracet. Toto odvážné, ale

[69] TALL TOMKOVÁ, Denisa. *Profil súčasného výtvarného umenia*. Bratislava: Slovenská výtvarná únia, 2018, s. 43. ISSN 1335-9770.
[70] Zorka Ságlová. *Artlist* [online]. ©2022 [cit. 2022-02-20]. Dostupné z: https://www.artlist.cz/zorka-saglova-499/

zároveň vstřícné gesto pro posun vnímání ji v Československu na dlouhou dobu zavřelo dveře do výstavních síní. Uzavřenost místních poměrů byla příliš silná na to, aby veřejnost byla schopná akceptovat překročení kulturního vzorce, a – jak píše Věra Jirousová – byla Záglová *"odsouzená pro svou ‚zvrhlost' médii i většinou výtvarné obce."*[71] Na druhou stranu díky tomu byla zahrnuta do výstav *Out of Actions* (1998, MOCA Los Angeles, MAK Vídeň, MAC Barcelona a Museum of Contemporary Art Tokio) a mohla vystavit své dílo v mezinárodním kontextu.

Nejvíce z mnoha úhlů interpretovanou environmentální intervencí Zorky Záglové je *Kladení plín u Sudoměře* (1970). Happeningu se společně s ní zúčastnili Josef Janíček, Ivan Jirous, Věra Jirousová, Milena Lamarová a Jan Ságl. Prostý popis záměru zněl: *„Na místě bitvy jsme rozložili na trávu asi 700 čtverců bílé tkaniny do tvaru velkého trojúhelníku a nechali je tam."*[72] Akce měla poukazovat na legendu, podle níž husitské ženy rozložily v mokřadech své šátky, do nichž se vojáci zamotali, a bylo snazší je dobít. Tuto akci lze z hlediska genderového přístupu srovnat a dílem *Humid Installation* (fotodokumentace viz Příloha č. 14), rovněž z roku 1970, rumunské umělkyně Any Lupas. Ta vyzvala 100 obyvatelek vesnice, aby nad obcí na připravené prádelní šňůry navěsily prostěradla. Přestože poselství obou umělkyň bylo odlišné, na první pohled vykazují mnoho podobností. Obě vytvořily monumentální, a přesto křehký zásah do krajiny za pomoci textilie. Obě díla odkazují k motivu každodennosti a ženské práce (Zorka Záglová byla tehdy mladou matkou), zároveň v nich velkolepost není podmíněna technologickou náročností. Další interpretační linie se odehrává z hlediska konceptuálního přístupu v textilním umění. Došlo k posunu toho, že textil v tomto případě není jedinečným autorským artefaktem, ale abstrahovanou formou konkrétní historie. Záglové se podařilo skrze nenásilnou kolektivní akci vytvořit oslavu ženského důvtipu a poukázat na neviditelnou roli žen v dějinách.

3.6.5 Environmentální geometrie a sochy pro klimatické změny. Chmelnice Mutějovice

Výtvarné sympozium *Chmelnice (Mutějovice)* se uskutečnilo na počátku osmdesátých let. V souvislosti s projekty, které dnes vřazujeme pod hlavičku sociálně angažovaného umění, jej můžeme považovat za další předobraz kolaborativní praxe nebo dialogického

[71] Tamtéž.
[72] Zorka Záglová, Praha 2006, nestránkovaná část obrazového katalogu v kapitole Akce.

umění. V průběhu druhé poloviny září roku 1983 pracovalo sedmnáct umělců po dobou dvou týdnů na sklizené chmelnici nedaleko Rakovníka. Jednalo se o nápad Milana Kozelky, který společně s Ivanem Kafkou a Marií Judlovou posléze uskutečnil. Ideou bylo vytvořit dočasnou landartovou instalaci. Atmosféru realizace popsal ve sborníku věrně Milan Kozelka jednou z jeho poznámek k interakci místních obyvatel: *"Když jsem šel do samoobsluhy koupit pišingr, zeptala se mě prodavačka u kasy, jestli nemáme strach, že nám ty sochy zničí déšť. Odpověděl jsem jí, že v podstatě se jedná o ‚sochy pro klimatické změny'."* Sympozia se zúčastnili autoři, kteří řešili prostorovou tvorbu. Původní záměr Marie Judlové byla vícegenerační konfrontace, bohužel však ze starších umělců přijal pozvání jen Čestmír Kafka. K dispozici měli modul chmelnice o rozměrech 8 × 8 × 8 m, žebřík, traktor a neměli víceméně žádný rozpočet. Sympozium fotograficky zdokumentovala Hana Hamplová a Ivan Kafka. Marie Judlová (Klimešová) zodpovídala za výběr zúčastněných, jednání s mutějovickým JZD a rakovnickými kulturními funkcionáři při přípravě samizdatového sborníku.[73] Vernisáž, ačkoli se konala mimo Prahu, navštívilo velké množství lidí. Z toho důvodu se stala nepohodlnou v očích Státní bezpečnosti. Dle pokynu ministerstva vnitra srovnali zaměstnanci JZD, kteří paradoxně předtím s přípravou pomáhali, po víkendu díla se zemí. Z umělců se zúčastnili Kurt Gebauer, Josef Hampl, Magdalena Jetelová, Stanislav Judl, Čestmír Kafka, Ivan Kafka, Svatopluk Klimeš, Milan Kozelka, Jessica Langford, Vladimír Merta, Pavla Michálková, Naďa Rawová, Tomáš Ruller, Čestmír Suška, Jitka Svobodová, Margita Titlová Ylovsky a Stanislav Zippe, z teoretiček Marie Judlová (Klimešová) a Pavla Pečinková.

Monumentální environmentální instalace se z našeho úhlu pohledu může jevit jako prostředek k vytvoření sítě vztahů a intenzivního společného prožitku. Přidanou hodnotu kolaborativního přístupu popsala Marie Judlová v úvodním textu sborníku ze 30. 9. 1983: *"Skutečnost, že ještě cennější než realizace připravených projektů byl fakt společného bytí v práci, únavě i zábavě, poznávání jeden druhého, sílící pocit pospolitosti a velká radost z tohoto pracovního, tedy smysluplného soužití…"*[74] Popis a reflexe dokládá posun hodnoty od artefaktu ke vztahu. Stejný poznatek popisuje Milan Kozelka: *"Myslím si, že se v případě chmelnice nejedná jen a jen o všelijak okecané a profláklé posvátné Umění, ale spíš o bezprostřední a přirozené navození spontánní a zživotňující atmosféry*

[73] JUDLOVÁ, Marie. Sympozium Chmelnice v Mutějovicích. *Výzkum, výuka, publikace* [online]. s. 54 [cit. 2020-09-29]. Dostupné z: http://vvp.avu.cz/archivy/i-datum/165/?table=vystavy

[74] K výstavě vydán xeroxový sborník, samizdatový, v omezeném počtu 9 kusů. Z archivu Marie Klimešové.

vzájemné pospolitosti, ve které se ryze umělecký záměr nenásilně prolíná s pozvolným procesem krocení a ztlumování individuálního ega a z něho bobtnající ješitnosti."[75]

3.6.6 Vytvořit obrysy. Město Most

Podmínky vzniku projektu ***Obraz města Most***[76] Jiřího Ševčíka a Ivany a Jana Bendových byl odlišný. Přesto obsahuje prvky, které vedou k dnešním přístupům, a v úplném základu, kdy šlo o dokumentaci a upozornění na mocenské politické působení ze strany státu a jeho dopad na obyvatelstvo, zůstává stejný. Na rozdíl od studentské skupiny měli pro projekt institucionální zázemí. Jiří Ševčík se zabýval teoretickou oporou a manželé Bendovi fotodokumentací. Výzkumem strávili celkem 2–3 měsíce. Analýzu nově vznikajícího města provedli pro časopis *Architektura a urbanismus* a současně s tím vzniklo jejich pět autorských knih.[77] Demolice a proměna starého Mostu začala v r. 1965. Tisíce lidí musely čelit umělému zásahu do jejich životů. *"Autoři se tedy opírají o výzkumy moderní psychologie a sociologie chápající toto prostředí nejen z hlediska funkčního a hygienického provozu, ale také jako důležitý psychosociální činitel."*[78] Jiří Ševčík vycházel ze současné teorie architektury. V analýze porovnával charakter starého a nového Mostu za použití obrazové typologie města Kevina Lynche. Podle něj metodologicky označoval cesty, hranice, oblasti, ohniska, uzly a body. Dále se odkazoval k textům Christiana Norberga-Schulze a Michaela Trieba. Umělý zásah do města pak zdůraznil pomocí formální analýzy. Na základě Lynchova přístupu provedli šedesát rozhovorů o rozsahu 20–30 min s místními obyvateli. Respondenty současně vyzval k vytvoření skic mentálních map města, ve kterých se odrazilo silné vnímání historických vzorců. Starý Most měl tři náměstí, která tvořila reprezentaci a hlavní orientační body města. Pro polovinu dotazovaných představovala tato náměstí první asociaci Mostu. Po přestavbě někteří obyvatelé v rozhovorech odpovídali, že jako nové centrum vnímají například tramvajovou linku. Podle Jiřího Ševčíka od uklízečky po ředitele muzea všichni potvrdili, že v jejich myslích žije především mentální mapa starého města. Analýza všech nasbíraných materiálů stvrzuje, že výstavba nového města proběhla takovým způsobem, aniž by obyvatelům umožňovala ztotožnit se

[75] Viz sborník Chmelnice Mutějovice.

[76] ŠEVČÍK, Jiří a kol. Obraz města Mostu, *Architektura a Urbanismus XII*, 1978, č. **3**, s. 165–178. Dostupné z: https://www.fa.stuba.sk/buxus/docs/udta/SevcikObraz.pdf

[77] Dle Jiřího Ševčíka by jednu měl mít ředitel muzea Mostu a jednu manželé Bendovi.

[78] ZAJONCOVÁ, Jana. *Architektura a urbanismus Mostu, Litvínova a Teplic, 1945–1989*. 2011. MAGISTERSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE. UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI. Vedoucí práce Rostislav Švácha.

s reprezentací prostředí. Ideové vodítko pro vznik studie byl rozpor mezi skutečností a obrazem apokalyptické doby, kterou podle Jiřího Ševčíka umělci jako Sozanský výslovně metaforicky využívali. Oporou v textu mu byla kniha *Jazyk postmoderní architektury* amerického architekta Charlese Jenckse. Pozornost vůči mocenskému zásahu, který měl fatální dopad na běžné občany, byla na tehdejší poměry výjimečná. Z dnešního pohledu je pozoruhodný počet respondentů a rozsah rozhovorů, které Ševčík pro studii pořídil. Dokládá to skutečný zájem o vytvoření mentální rekonstrukce města a interaktivní reflexi bolestného zásahu. Výstupem byl teoretický rozbor situace, který se odehrál na akademické úrovni bez silnější celospolečenské rezonance a možnosti reakce širšího publika. Z mého pohledu byla nemožnost obecnější reflexe spojená s faktem, že v místním prostředí vznikl diskurz o SAU až po vydání tematického *Sešitu pro umění, teorii a příbuzné zóny* v roce 2007. *Obraz města Most* byl dříve interpretován především v kontextu architektury a urbanismu, proto přirozeně nikoho ani nenapadlo tento příklad zapojovat do nových souvislostí. Vzhledem k tomu, že jsou historické předobrazy hledány převážně v oblasti performativního umění, vnímám jako podstatné tyto zdroje rozšiřovat. V současnosti existuje mnoho poloh SAU, které s akčním uměním nelze spojovat. *Obraz města Most* pro tuto praxi obsahuje řadu cenných prvků jako přístup k látce v podobě dlouhých rozhovorů s obyvateli starého Mostu, skici mentálních map nebo angažovanou reakci na politický zásah do života mnoha lidí. Je to dílo, které obsahuje angažovaný potenciál především v teoretické a symbolické rovině.

3.6.7 Galerie H. Zdenek a Jiří Hůlovi

Normalizační období nenabízelo mnoho možností vystavovat. Jedním z pokusů, jak se tísnivé situaci potlačující tvořivost vyvarovat, byla činnost Galerie H (fotodokumentace viz Příloha č. 26), která patřila mezi prostory se svobodným programem. Díky tomu, že se galerie nacházela v rodinném domě bratrů Hůlových, kteří ji založili a vedli, nepodléhal program galerie schvalování státních orgánů. V Kostelci nad Černými Lesy se mezi lety 1983 a 1989 uskutečnilo na 40 akcí a výstav. Od prvních výstav vyzývali umělce k *Realizacím*, které se staly trvalou součástí domu.

"Specifikem akcí v Galerii H bylo jejich zadání. To stálo na začátku téměř každé výstavy a určovalo její rámcové téma. Předpokladem pro účast bylo splnění takto nastavených podmínek, zpravidla dostatečně širokých, aby výběr umělců předem neomezovaly. Na rozdíl od kurátorských výstav, zastřešených většinou tematicky, zadání určovala spíše

formální podobu uměleckých děl, např. formát. Některá zadání měla ale konceptuální charakter (přinést věc, která vznikla druhotně při umělecké činnosti, a opatřit ji popisem vzniku) nebo směřovala k jiné oblasti lidské činnosti (přiřadit již hotové dílo k vybrané vědecké fotografii mikrosvěta na základě vizuální podobnosti)."[79]

Velmi otevřené zadání sloužilo jako pojivo mezi jinak individualizovanými osobnostmi. Dílo samotné pak bylo záminkou pro společné trávení času a kulturní interakci, pro kterou sloužil domov obou zakládajících umělců. Galerie H po dobu osmdesátých let nabízela otevřené zázemí pro svobodnější kulturu. Po roce 1989, kdy činnost galerie začala ztrácet smysl, transformoval Jiří Hůla svůj otevřený přístup k informačním technologiím a vytvořil databázi abART, která poskytuje bezplatně informace primárně z oblasti výtvarného umění. Jeho činnost by bylo možné srovnat s Balatonboglar Györgyho Galántaie, která stejně jako Galerie H nejprve sloužila jako nezávislý prostor pro setkávání umělců a posléze se transformovala na archiv Artpool Art Research Center (viz kapitola *Maďarští předchůdci*).

3.6.8 Snoubení jara. Jana Želibská

V roce 1968 absolvovala Želibská stipendijní pobyt v Paříži, který potvrdil její sebevědomé uvažování. Ve zobrazivém umění pracovala se zlehčující formou pop-artu. Komentovala téma intimity, erotiky a ženskosti. Její akce měly formu rituálu. Ikonickým příkladem propojení akce a feminního přístupu byl happening, který uskutečnila v roce 1970 v Dolných Orešanech. Název *Snúbenie jari* slouží jako poetická metafora přerodu ročního období, který v kontextu práce Jany Želibské nese další významy, jako jsou proměny dívky v ženu. Dílo bylo odkazem návratu k původním hodnotám pocházejícím z přírody. Události se účastnili Milan Adamčiak, Alex Mlynárčik, Miloš Urbásek a Ľuba Velecká. Každý se podílel vlastním tvůrčím příspěvkem týkajícím se snoubení. Akce představovala především rituální vymezení společně stráveného času.

Jiným typem akcí, které se odehrávaly mimo veřejné prostory, byly módní přehlídky. První *Malou módní přehlídku* (1970) Želibská (fotodokumentace viz Příloha č. 29) realizovala ve svém bytě a další o deset let později u sebe v ateliéru. Opět se jednalo o malou oslavu pro užší okruh přátel z umělecké oblasti (Jindřich Chalupecký, Milena Slavická, Róbert Cyprich, Alex Mlynárčik, Radoslav Matuštík a další). Druhá varianta

[79] HŮLA, Jiří a Barbora ŠPIČÁKOVÁ. *Galerie H*. Kostelec nad Černými lesy: Archiv výtvarného umění, 2016, s. 16. ISBN 978-80-905744-8-9.

měla více propracovanou koncepci. Byla na ni připravena pozvánka s popisem toho, co bude předváděno. *1. Panenská spodní košilka*, *2. Meditační šaty*, *3. Malá večerní róba*, *4. Koktejlové šaty*, *5. Velká večerní róba*, 6*. Noční košile pro novomanžele*, *7. Noční košile pro panny do 15 let*, *8. Příležitostný model pro pány*, *9. Dětská noční košilka*. Stejně jako její výše zmínění kolegové si uvědomovala, že kolektivní akce mimo umělecké instituce mají společenskotvorný význam v podobě nepředurčeného společného prožitku.

3.6.9 Přivlastnění reality a reakce publika. Alex Mlynárčik

Oproti Knížákově vážnému a obřadnímu tónu akcí vstupoval Alex Mlynárčik do veřejného prostoru s větším humorem a nadsázkou. Silný vliv na vývoj jeho práce mělo setkání s přístupem nových realistů v Paříži a nepochybně známost s francouzským výtvarným kritikem Pierrem Restanym, který definoval podstatu jeho práce jako *„privlastnenie reality a reakciu publika“.*[80] Obdobné prvky byly společné i Vladimíru Boudníkovi. Bishop zmiňuje, že se vliv nových realistů odrazil například na podobě "permanentních manifestací", které vytvářel od roku 1965. Jednou z prvních veřejných akcí, které Mlynárčik uspořádal, byla právě *II. Permanentní manifestace, Pro muže*. Akce se uskutečnila na veřejných toaletách v Bratislavě, kde umístil sedm zrcadel, které opatřil texty s poctami. Vedle Hieronyma Bosche, Sv. Antona se mezi poctěnými objevila i kyselina močová. Diváci mohli psacími potřebami pomalovat stěny pisoáru. Pro záznam jejich dojmů byla připravena kniha. Podle Zory Rusinové po této události Mlynárčik přestal pracovat s tradičními médii a věnoval se převážně časoprostorovým aktivitám.

Aktem, který tehdy zacházel daleko za hranice přijatelné formy, bylo kolektivní dílo *Happsoc I* (neologismus spojující slova: happening, happy, society, socialismus) (fotodokumentace viz Příloha č. 35). Jednalo se o pozvánku od Stana Filka a Alexe Mlynárčika na sled událostí konajících se na počátku května 1965 v Bratislavě. Pozvánka obsahovala výčet realizací: *1. mája 1965*, *1. skutočnosť BRATISLAVA*, *2. mája 1965*, *2. skutočnosť BRATISLAVA*, *3. mája 1965...* Tento výčet pokračoval až do sedmého května. Dále jednoduchá tiskovina obsahovala výčet objektů, které onu skutečnost tvořily. Obsahovala počty žen, mužů, dětí, psů, domů, balkónů a dalších přítomných reálií. Během těchto dnů probíhaly v Bratislavě státem organizované společenské oslavy svátku práce a osvobození. Filko a Mlynárčik společně s teoretičkou Zitou Kostrovou

[80] Alex Mlynárčik (1934) is a Slovak artist. *Monoskop* [online]. 2021 [cit. 2022-02-20]. Dostupné z: https://monoskop.org/Alex_Mlyn%C3%A1r%C4%8Dik

sepsali 1. května manifest toho, co znamená *Happsoc*. Proklamovali svou představu o umění, že všední život je uměleckým dílem v duchu hnutí Fluxus. *"(Happsoc) Je akcia nabadajúca k vnimaniu skutečnosti vymedzenej zo stereotypou svojej existence. Táto nájdená realita, vymedzená v čase a priestore, pôsobí silou svojich vzťahov a napäti."* Další z tezí bylo: "*Je to nenásilná všeobecná angažovanosť."* Tento jednoduchý manifest, společně s pozvánkou, posunul v tehdejší době možnosti uvažování o umění. Konceptuální gesto však neoprostili od skutečnosti, ale naopak z ní vytvořili předmět zájmu, včetně předmětných a bezpředmětných vztahů, a parodovali schopnosti statistiky.

Další ze série poct byla akce s názvem *Evina Svadba*, která se uskutečnila v Žilině v roce 1972. Podtitulem byla *Pocta a oslava diela Ľudovíta Fullu pri príležitosti sedemdesiateho roku života umelca.* Předlohou byl obraz Ľudovíta Fully *Rolnická svatba* z r. 1946.[81] Existující umělecká forma se stala scénářem pro nové dílo, reenactment prostřednictvím živého obrazu.

3.6.10 Najíme se venku. Ján Budaj

Osobní příběh Jána Budaje (fotodokumentace viz Příloha č. 28) dokládá, že umělecký aktivismus se může proměnit v profesionální politiku. Mezi léty 1974 až 1981 prováděl Ján Budaj v Bratislavě umělecko-společenské intervence. Akce komponoval jako parafráze společenských a politických situací. Dotýkal se v nich také témat ekologie nebo institucionálního vzdělávání. Založil první občanský samizdatový časopis *Kontakt*. Jeho aktivismus nezůstal na úrovní uzavřené umělecké skupiny, ale stal se klíčovou osobností sametové revoluce a spoluzaložil hnutí *Veřejnost proti násilí*.

Podle Zory Rusinové už nepatřil k umělcům, kteří by věřili v přeměnu společnosti uměním, ale jeho posun spočíval v odklonu od abstraktních vyjádření k přímé konfrontaci. Jako řada jeho současníků nepůsobil pouze jako samojediný tvůrce, ale pracoval i ve skupině. S Tomášem Petřivým a Vladimírem Archlebem založili Dočasnou společnost intenzivního prožívání (DSIP). Jako prostor pro uskutečňování happeningů využívali například komunistické monumenty. Na přelomu ledna a února 1979 DSIP uspořádali *Týden fiktivní kultury*. Skupina po městě rozvěsila plakáty na události, které by nikdy neproběhly, a to z důvodu kulturní cenzury. Například pozvánky koncerty Boba

[81] RUSINOVÁ, Zora. *Umenie akcie 1965–1989*. Bratislava: Slovenská národná galéria, 2001, s. 24–40. ISBN neuvedeno.

Dylana nebo skupiny ABBA, plakáty na projekci Bergmanova filmu s názvem *Homosexualita v moderní době* nebo na Ionescovu hru do divadla, které neexistovalo.[82] Na jednom z plakátů byla pozvánka na výstavu Salvadora Dalího in memoriam v době, kdy Dalí ještě žil. Fiktivní informace narážela na fakt, že možnost získat informace byla minimální.

Příkladovou akcí je *Oběd I* z roku 1978. Provedl přesun všedního oběda z domu ven na parkoviště v sídlišti Dúbravka v Bratislavě. Ze soukromého jednoduchým tahem učinil veřejné. Kompozici orámoval páskou, aby děj byl pro obyvatele sídliště dostatečně zřetelný. Budaj pozval své přátele a hovory u stolu přenášel do reproduktorů. Jednou z interpretací je poukázání na nulové soukromí v době socialismu, kdy mnoho aktivit bylo dozorováno agenty StB. Dalším možným způsobem, jak akci číst, je vyjádření přivlastňujícího vztahu k veřejnému prostoru.

3.6.11 První otevřený ateliér a akce z města ven. Rudolf Sikora

Výstava s názvem *První otevřený ateliér* se uskutečnila 19. listopadu 1970 u Rudolfa Sikory doma a na zahradě v Tehelné ulici čp. 32 v Bratislavě. Akce se zúčastnili Milan Adamčiak, Peter Bartoš, Václav Cigler, Róbert Cyprich, Milan Dobeš, Igor Gazdík, Viliam Jakubík, Július Koller, Vladimír Kordoš, Ivan Kříž-Vyrubiš, Otis Laubert, Juraj Meliš, Alex Mlynárčik, Marián Mudroch, Jana Želibská, Ivan Štěpán, Dezider Tóth a Miloš Urbásek. Jejich setkání v neformálním prostředí byla první odezvou na politickou situaci po okupaci Československa z r. 1968. Jejich sepětí vytvořilo slovenskou neoficiální scénu v době normalizace.

Rudolf Sikora se věnoval také životnímu prostředí a ekologii. Jednu z prvních akcí/intervencí, kterou v tomto duchu realizoval, byla akce *Z města ven* (1970). Červeným pigmentem vytvořil navigační systém únikových cest vedoucích ze sídlišť směrem do přírody. Cestu z města vytvořil na protest zplodinám, které městské prostředí produkuje. Společně s Jánem Budajem spoluzakládal hnutí Veřejnost proti násilí.

[82] BISHOP, Claire. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship.* Verso, Tapa blanda – Ilustrado, 2012, s. 152. ISBN 978-1844676903

4 SOCIÁLNĚ ANGAŽOVANÉ UMĚNÍ OD DEVADESÁTÝCH LET DO SOUČASNOSTI. VYBRANÉ PROJEKTY

Vývoj sociálně angažovaného umění, jak ho chápeme v dnes ustáleném termínu, lze v zemích bývalého východního bloku obecně sledovat od druhé poloviny devadesátých let. Země, které byly více než 40 let řízeny jako satelity sovětského impéria, se snažily najít nové sebevědomí. Na poli umění to byla především identifikace s veřejným prostorem jako místem dění a naplňování veřejného života, kterou z našeho pohledu můžeme podle západní terminologie vnímat jako projevy NGPA. Projekty sociálně angažovaného umění měly rovněž vliv na formování občanské společnosti, která v zemích bývalého východního bloku chyběla, a to především v ohledu uvědomování si občanské odpovědnosti. Užívání veřejného prostoru jako dějiště nově nabyté demokracie výstižně obsáhl Piotr Piotrowski v termínu agorafilie,[83] který rozvádí v úvodu knihy *Art and Democracy in Post-communist Europe*.

Citelná proměna společnosti, kdy totalitu vystřídala demokracie a socialismus byl nahrazen kapitalismem, se odrazila i v oblasti umění na mnoha úrovních. Někteří umělci záhy reagovali na ztráty sociálních jistot a objevují se díla s tématy bezdomovectví, vysídlování venkova, kolapsu socialistického průmyslu. Vznikla snaha vytvořit trh s uměním a s ní určitá tendence vyrovnat se západním vzorům. To s sebou neslo kompetitivnost a individuální profilace jednotlivců. Na počátku transformačního období, v ranných devadesátých letech, lze sledovat tendence, které je možné označit souhrnně jako zmíněný nový žánr veřejného umění. Veřejný prostor byl platformou pro formování občanské společnosti a jevištěm nově nabyté svobody. Uvědomělá integrace veřejného prostoru do uměleckého provozu rovněž přispěla k rozvoji sociálně angažovaného umění. Fenomén užívání veřejného prostoru nelze vnímat jako nový, ale jako více rozšířený. K tomu přispěla situace, že do převratu byla represivně potlačovaná svoboda projevu a s demokracií se veřejný prostor otevřel všem. Po devadesátých letech, kdy docházelo k transformaci společnosti, si velká část umělců uvědomila, že stávající instituce umění[84] nejsou schopny reagovat na proměnu jazyka a jejich aktuální potřeby.

[83] Chorobná touha po volném prostranství.
[84] Státní galerie a několik nově vzniklých komerčních…

Reakci na tuto situaci popisuje Galliera jako sebeinstitucionalizaci.[85] Pojem zahrnuje přístup založený na procesuálnosti a aktivismu. Nejde jen o nevládní a neziskové organizace, které mezi ně také patří, ale především o skupiny, které jednají a rozhodují společně bez hierarchického členění. Galliera s tímto termínem popisuje prostředí Bulharska, Rumunska a Maďarska. V českém prostředí se odehrála podobná situace, kterou shrnula kurátorka Lenka Sýkorová do projektu *Action Galleries* (2008), ve kterém zaznamenala vznik paralelních institucí. Webová stránka obsahuje přehled nezávislých galerií zhruba od r. 1996. Všem je společné to, že byly založeny umělkyněmi a umělci z důvodu, aby pokryly potřebu komunikovat aktuální témata skrze umění a produkci umělců, pro které ve stávajících institucích nebyl prostor.

Transformace východní Evropy s sebou přinesla témata jako emancipace menšin, postavení žen ve společnosti, bezdomovectví, migrace za prací nebo zanikání pracovních míst. Některá byla nová a některá řešená z nové perspektivy. Například pro země bývalé Jugoslávie, kde kvůli válce byla situace jiná než ve zbylých zemích, byla pro poválečné období charakteristická snaha o znovunalezení identity v podobě vyrovnání se s nedávnou historií.

4.1 Maďarsko

Kurátorka Dóra Hegyi popisuje, že nástup sociálně angažovaného umění a participativní praxe v Maďarsku souvisejí s NGPA, který otevřel nový společenský diskurz. Posun sleduje především v proměně vztahu mezi autorem a publikem. Umělec má podle ní díky nové formě možnost promlouvat k širší vrstvě lidí. Umění ve veřejném prostoru zároveň nastavuje nové otázky společenské angažovanosti.

4.1.1 Polyfonie: Sociální komentář v současném maďarském umění

Jako první komplexně pojatá akce ve veřejném prostoru je považována výstava *Polyfonie: Sociální komentář v současném maďarském umění / Polyphony: Social Commentary in Contemporary hungarian Art* (fotodokumentace viz Příloha č. 39) (1993, Budapešť).[86] Oproti ostatním státům bývalého východního bloku zde bylo snadné

[85] GALLIERA, Izabel. *Socially Engaged Art after Socialism. Art and Civil Society in Central and Eastern Europe*. Bloomsbury Publishing, 2017, s. 258. ISBN 9781786732224.
[86] CZEGLÉDY, Nina. Polyphony Social Commentary in Contemporary Hungarian Art: video. *Catalog.c3* [online]. 1994 [cit. 2021-11-06]. Dostupné z: http://catalog.c3.hu/index.php?page=work&id=584&lang=EN

dohledat a popsat projekty, které mají rysy participativní praxe nebo sociálně angažovaného umění, a získat dojem, že tato forma uměleckého projevu je zakořeněnou součástí tamější scény. Monika Balint tvrdí, pravý opak. Podle ní jde o osamocené výjimečné projevy.[87] Ve srovnání s dalšími státy středovýchodní Evropy je maďarské prostředí skutečně lépe zmapované a reflektované.

Kurátoka Suzanne Mészöly pod záštitou Sorosova centra společně s řadou umělců připravila městskou intervenci *Polyfonie: Sociální komentář v současném maďarském umění* probíhající v různých místech veřejného prostoru. Inspirací pro ni byly západní výstavy, konkrétně *42nd Street Art Project*.[88] Pro účast na výstavě vyhlásili dvě otevřené výzvy. Už tento přístup byl výrazným posunem na tamější umělecké scéně. V druhé výzvě bylo podmínkou, že dílo nebude předem spojeno s konkrétním veřejným ani soukromým prostorem tak, aby bylo primárně identifikovatelné. Jejich zájem byl co nejvíce prolnout umění se životem. V katalogu byla díla představena jako site-specific instalace. Do té doby tento žánr nebyl v Maďarsku diskutován. Návštěvník byl s intervencemi nenápadně konfrontován v denním tisku, na billboardech, při cestě autem přes most, v telefonní budce, v časopise umístěném ve veřejné dopravě, na oficiálním razítku, v soukromých galeriích, veřejných institucích nebo v bytech umělců.

4.1.2 Hlídka času. János Sugár

Po roce 1989 se místem pro komunikaci v Maďarsku stalo Moskevské náměstí v Budapešti. Odehrála se tam řada událostí, které provazovaly společenské vztahy. Kurátorka Dóra Hegyi ve výstavě *Moskevské náměstí (Gravitace) / Moszkva Tér (Gravitacio)* v roce 2003 tento aspekt reflektovala. Jednalo se o projekt věnovaný veřejnému prostoru a otázkám s ním spojenými. Součástí byla intervence Jánose Sugára *Hlídka času / Időjárőr* (fotodokumentace viz Příloha č. 38). V karavanu zaparkovaném uprostřed náměstí, v místě, kde se mimo jiné setkávali ilegální pracovníci, sbíral životní příběhy. V době, kdy byla výše platu 500–1000 maďarských forintů za hodinu, nabízel odměnu 4000 forintů (nebo 20 euro) za 10–15minutový rozhovor. Tímto přístupem se chtěl vyvarovat nerovnému zneužívání chudých neoliberálním systémem. Při přenosu projektu do dalších zemí vycházel pokaždé z tamějších platových podmínek. Karavan byl

[87] Participatory practices hungarian contemporary art article. *Artmargins* [online]. [cit. 2021-11-06]. Dostupné z: https://artmargins.com/2-articles/614-participatory-practices-hungarian-contemporary-art-article.
[88] GALLIERA, Izabel. *Socially Engaged Art after Socialism. Art and Civil Society in Central and Eastern Europe*. Bloomsbury Publishing, 2017, s. 85. ISBN 9781786732224.

otevřen jednou týdně na tři hodiny po dobu šesti týdnů. Bylo překvapivé, s jakou lačností byli respondenti sdílní. Podařilo se mu zaznamenat část historie, která mizí bez povšimnutí v dějinách, a to především kvůli tomu, že tyto osudy stojí mimo jakékoliv mocenské zájmy. Bez jakýchkoliv úprav nebo výběru byly příběhy později anonymně publikovány ve stejnojmenných černobílých novinách, které byly k projektu vydány.

4.1.3 Garážový projekt v Dunaújvárosu. Gergely László a Péter Rákossy

Gergely László a Péter Rákossy (pod společným názvem Tehnica Schweiz) vytvořili dlouhodobý projekt v několika soukromých garážích v Dunaújvárosu (2008) (fotodokumentace viz Příloha č. 41). V první fázi projektu dokumentovali garáže vystavěné v sedmdesátých letech, které v pozdější době sloužily jako dílny mimo domácnost. Pozorovali místo úniku od každodennosti. V druhé fázi se zaměřili na jiné světy, které mohou být do těchto prostor projektovány. Vyzvali umělce a své přátele, aby navrhli garáž podle sebe. Výslednou podobu nafotili. Na závěr uspořádali garážový festival, při kterém byli vyzváni majitelé garáží a jejich rodiny k tomu, aby oslavili a ukázali svou garáž. Doplňkem byla série performancí koncertů a společného jídla. Do přípravy druhé fáze byla zapojena místní mládež, která iniciovala to, aby se projekt každoročně opakoval. Dalším výstupem byla výstava *Garage Museum*, kde byly vystaveny různé artefakty z garáží jako připomínky historie.

4.1.4 Re-habilitace. Katalin Tesch a Ildikó Szabó

Jiným typem projektu byla *Re-habilitace* / *Re-habilitation* (2009) (fotodokumentace viz Příloha č. 40), kterou uspořádaly Katalin Tesch a Ildikó Szabó. Hlavním cílem bylo poukázat na stárnutí vesnice a přesídlování obyvatelstva do velkých měst. Pro demonstraci vybrali obec Hegyhátszentmárton, ležící na západní hranici Maďarska, která v době realizace projektu měla pouhých šedesát stálých obyvatel. V první fázi provedla Ildikó Szabó, která v místě strávila část dětství, sběr příběhů a vzpomínek patnáct až dvacet let starých. Výsledkem byla desetidenní veřejná instalace, která měla mezi obyvateli vyvolat diskuzi, při níž by mohli sdílet své zkušenosti s odchodem jejich blízkých a sousedů do velkých měst. Instalace spočívala v tom, že umělkyně nechaly potisknout a napustit heliem černé balónky s portréty těch, kteří obec opustili. Balónky se vznášely nad ploty v úrovni očí.

4.1.5 Big Hope. Miklos Erhardt a Dominic Hislop (a Elske Rosenfeld)

Mezi příklady z maďarské praxe je potřeba zmínit kolektiv Big Hope, u něhož lze mezi lety 1998–2006 pozorovat systematickou spolupráci na společensky angažovaných projektech. Vznikl spojením dvou umělců Miklose Erhardta a Dominica Hislopa, který občasně spolupracoval ještě s Elske Rosenfeld. Po revoluci přeložil do maďarštiny Noama Chomského, Guy Deborda a Jacquese Rancièra. Dominic Hislop pochází ze Skotska, v současnosti žije v Edinburghu a v Berlíně. Mezi lety 1996–1998 žil v Budapešti a v té době pracoval především v rámci Big Hope.

Jedním z prvních projektů skupiny bylo *Naruby* / *Sajat Szemmel* (1998), práce se skupinou lidí bez domova. Umělci dotyčným rozdali fotoaparáty a kamery, aby zdokumentovali to, co jim v jejich každodenním životě přijde zajímavé nebo podstatné. Když celkem čtyřicet bezdomovců mělo své snímky připravené k publikaci, provedli s nimi iniciátoři projektu rozhovor. Výběr fotografií dělal každý autor sám s několika málo výjimkami, které členové Big Hope považovali za důležité. Díky sponzorům mohli být fotografové za svou práci odměněni. Výstava měla velký mediální úspěch. Big Hope výstavu v Galerii Budapešť prezentovali jako dílo čtyřiceti umělců, kteří byli při vernisáži zpovídáni novináři. Prostřednictvím těchto projektů si umělci zvolili podílení se na politické proměně. Dokumentovali úpadek lidí v důsledku ekonomické transformace, která měla mnohdy až nelidské dopady. Tyto typy projektů negenerovaly rebelii, ale vytvářely jiný přístup k tomu, jak pracovat s marginalizovanými skupinami. Zároveň zde opět figuruje prvek rozhovoru, který se u sociálně angažovaných projektů často objevuje.

Již v roce 2002, přibližně patnáct let před kulminací migrační krize, měli Dominic Hislop a Miklos Erhardt potřebu reflektovat tuto problematiku. Mediální obraz migrantů považovali za nebezpečný. Posiloval stereotypy jejich vnímání společností. Rozhodli se pracovat s přistěhovalci osobně. Celkem třicet migrantů z Bangladéše, Bosny, Číny, Konga, Ekvádoru Etiopie, Keni, Kurdistánu, Moldávie, Maroka, Nigérie, Rumunska, Senegalu, Sierry Leone, Somálska, Tuniska a bývalé Jugoslávie, kteří se v nedávné době usadili v Turíně, bylo osloveno, aby vytvořili mentální mapu města.[89] Zadání vycházelo z debrodovského principu derivé. Kromě osobní mentální mapy dostali pro

[89] Stejnou formu použili manželé Ševčíkovi pro obyvatele města Most

dokumentaci také fotoaparáty. Projekt byl vystaven v uměleckém muzeu v Basileji a v galerii C3 v Budapešti.

Další více propracovaný a politicky důslednější projekt uskutečnili o rok později. V *Talking about economy*[90] (fotodokumentace viz Příloha č. 36) se snažili překročit profesionalizaci a odtažitost ekonomiky. Měli za cíl rozpustit její abstraktní potenciál, který je posilován jejími „tvůrci" a který je obecně člověku, který se ekonomikou primárně nezabývá, cizí. Projekt situovali na dvě místa. Do maďarského města Dunaújváros, původně nazývaného Stalinovo město, protkaného socialistickou výstavbou s množstvím továrních komplexů, které se v průběhu ekonomické transformace potýkalo s řadou finančních problémů. Vybrali deset lidí pokrývajících různá odvětví hospodářství, aby sdíleli své úvahy o ekonomice. Položili jim otázky: *Jakou roli hraje ekonomika ve společnosti? Jak byste popsali dobrou ekonomiku? Jaký je váš osobní vztah k práci?* Na totéž se ptali v Berlíně deseti pracovníků na totožných pozicích. Srovnávali období, kdy Berlín procházel obdobím ekonomického růstu po sjednocení Německa. Výsledky jejich projektu byly vystaveny jako elektronické přepisy a texty formou novin. Dvě zdi maleb, videí a instalací byly vystaveny zároveň v ICA v Dunaujvaros ("DEMO") a v Sparwasser HQ v Berlíně ("Nomad Job"). Nerovnost obou částí byla zjevná. Téma práce ve vztahu k ekonomice, a především ve vztahu k jedinci je jedním z opakujících se předmětů řešení sociálně angažovaného umění. *„Někdy banální, někdy nejisté, ale často velmi silné postoje, které účastníci poskytli, posilují představy o nezávislosti a osobním odporu a jsou pokusem o dodání síly účastníkům se znovu zapojit do utváření prostředí, které je jim v současnosti cizí."*[91]

4.1.6 Gallerie 8

Jako další specifický příklad, který potvrzuje tamější praxi jako více rozvinutou, je fungování *Galerie 8* / *Gallery 8* (fotodokumentace viz Příloha č. 37), která se programově zabývá současným romským uměním. Strategicky sídlí na Matyásově náměstí v Budapešti, v 8. obvodě, v místě, kde žijí především romské komunity. Galerie vznikla v polovině roku 2010 s cílem provazovat romské umění s evropskou kulturou a předcházet negativním stereotypům, které jsou s těmito komunitami spojeny. Dále se

[90] PIOTROWSKI, Piotr. *Art and Democracy in Post-Communist Europe*, London, Reaction Books. 2012, s. 108. ISBN 9781861898951.
[91] ERHARDT, Miklós a Dominic HISLOP. Talking About Economy. *Bighope* [online]. 2022 [cit. 2022-02-20]. Dostupné z: http://www.bighope.hu/talkingabouteconomy/index.html

snaží romské umění podporovat, interpretovat širší veřejnosti a vytvářet jeho evropskou síť. Zázemí slouží pro vytváření diskurzu romského umění obecně. Například v roce 2013 uspořádala kurátorka Timea Junghaus výstavu s názvem *Superwomen – české a slovenské umělkyně a talenty*. Výstava byla zaměřena na prezentaci umělkyň, které se ve své práci zabývají strukturálním útlakem Romů a zároveň přinášejí způsoby, jak těmto situacím čelit. Kromě Ladislavy Gažiové, Zuzany Hruškové, Tamary Moyzes a Věry Duždové byl vystaven také *Daily Dzessika Magazin* – online časopis, který pracuje zejména s mediální vizualitou jako s jedním ze způsobů, jak je možné přepsat stereotypy. Jejich práce spojoval především humor ve smyslu satiry.

4.2 Rumunsko

V Rumunsku a Bulharsku probíhala společensko-politická transformace a inkluze do evropských společenství pomalejším způsobem. Ve vývoji tamní umělecké scény se to ale neprojevilo. Nanejvýš v sekundární reflexi v dílech umělců, kteří například komentovali postavení Rumunů v evropském kontextu (Bejenaru).

4.2.1 Femina Subtetrix. Sonja Hornung a Larisa Crunţeanu

Vícevrstevnatý projekt[92] umělkyň Sonjy Hornung (DE) a Larisy Crunţeanu (PL, RO) je ukázkou distančního formátu sociálně angažovaného umění, kdy umělkyně nepracují s "živým materiálem", ale s historickou látkou, která se však sociálních otázek bezprostředně týkala a dodnes obsahuje silně aktuální téma. Výstavní projekt *Femina Subtetrix* (fotodokumentace viz Příloha č. 44) se uskutečnil v Ivan Gallery v Bukurešti na přelomu září a října 2015 s kurátorským zaštítěním Xandry Popescu.

Obě umělkyně ve své práci uplatňují feministické hledisko. Hlavním motivem a nosnou informací byla autorská rekonstrukce textilní továrny APACA, která ve svých nejlepších letech zaměstnávala na 18 000 pracovnic. Po pádu režimu v 90. letech mnohé z nich přišly o zaměstnání a následně byla továrna zbořena. Prostřednictvím vícevrstevnatého znaku v podobě továrny se jim podařilo otevřít škálu otázek, které se týkají ženské práce, jejich postavení, začlenění do společnosti a jejich identity. V roce 1949 byl v Rumunské socialistické republice prosazen zákon proti prostituci. Mnoho žen ztratilo

[92] GERHARDT, Ulrike. Femina Subtetrix: A Feminist Look at the APACA Textile Factory. *Artmargins* [online]. 2016 [cit. 2019-01-09]. Dostupné z: https://artmargins.com/femina-subtetrix-a-feminist-look-at-the-apaca-textile-factory/

svou předchozí živnost a velká část z nich byla přijata do továrny APACA. Pro tuto skutečnost, která částečně klima továrny ovlivnila, byly zaměstnankyně továrny nazývány jako "holky z APACY".

Z rozhovorů se zaměstnankyněmi továrny a z vlastní paměti vytvořily umělkyně řadu abstrahujících materiálových objektů. Jedním z nich, který bylo možné vidět hned při vstupu do výstavy, byla betonová kostka se dvěma otvory na ruce. Vnitřky byly vytvarovány voskem. Organické díry, které bylo možné tvarovat teplem ruky, měly asociovat sesterské vztahy v továrně. Dalším objektem byl ready made inspirovaný Duchampovým *With Hidden Noise* (1916). Odlily z betonu malý sloupek, který umístily na poličku na zeď. Návštěvníci byli vyzýváni, aby s objektem potřásli. Chrastění přesýpajících se kamenů a suti uvnitř objektu mělo evokovat zvuk tisíce spuštěných šicích strojů. V souvislosti s tímto objektem se autorka článku o výstavě Ulrike Gerhardt odkazuje k filozofce a kulturní teoretičce Sadie Plant, která popisuje tkací techniky jako proces vytváření kyvadlových informačních sítí mezi lidmi.

Klíčovým dílem výstavy je videoreportáž z fiktivního rozhovoru s duchem Any, bývalé zaměstnankyně továrny, který straší v budově továrny APACA. Ana, stejně jako většina žen, ztratila v devadesátých letech práci. Umělkyně odvyprávěly její osud tak, že se poté stala bezdomovkyní, která žila v opuštěných halách s divokými psy a zemřela v ruinách při demolici továrny, k níž dal pokyn rumunský podnikatel Radulea. Rozhovor umělkyně vedly ve zbořeništi továrny APACA. Práce je parafrází "Meterul Manole" jednoho ze čtyř základních rumunských mýtů, který souvisí s ideálem ženy. Mýtus vypráví, že architekt a hlavní stavitel pravoslavného chrámu Curtea de Arge se potýkal s tím, že každou noc se budova zřítila. Měl sen, že žena pohřbená zaživa může katastrofu odvrátit. Zedníci se tak rozhodli, že zazdí první ženu, která na stavbu přijde. Naneštěstí to byla Manolova těhotná manželka. Manole se fanaticky držel plánu a obětování dokončil. Přes absurdní situaci Ana Manole zůstala naživu a její osud se stal "tělem národa". Stejně tak v době socialismu bylo ženské tělo majetkem státu. Sloužilo především pro biologickou reprodukci naplňující socialistickou modernizaci. Duch Any, kterého vytvořily Hornung a Crunţeanu, reprezentuje světskou, hrdinskou, post-humanistickou postavu. Prostou konceptualizací přinesly řadu otázek týkajících se působení biopolitiky na lidský život. Dalším symbolickým prvkem na výstavě je fotografie z centra města. Obsahuje prázdný černý billboard asociující vzrůstající komercializaci veřejného prostoru a na něm zavěšený červený svetr, připomínající dřívější politickou orientaci a textilní továrnu. Na

zbylé části fotografie je zachycen běžný den a nikdo z kolemjdoucích nevěnuje pozornost centrálnímu motivu. Na další fotografii jsou zachycené dvě postavy v opuštěné krajině. Obě mají hlavu ovázanou červeným šátkem a jedna líbá na čelo druhou. Je zjevné, že jde o postavy žen. Fotografie je reenactmentem paternalistickýcch polibků mužské politické reprezentace, která takto svrchovaně zdravila ženy z továrny APACA. Skrze tento obraz upozorňují na obezřetnost vůči takovému zacházení. Dalším nepojmenovaným dílem je video obsahující záběry pustiny z ptačí perspektivy, v níž se schematicky pohybují dva červené body. Při bližším pohledu je zjevné, že jde o ženskou postavu držící červený štít. Prvek dvou červených bodů v krajině použily i v dalším videu. Jejich pohyb je sledován a označován anonymní ženskou rukou. Vše je zaznamenáno nenákladnou technikou asociující jinou dobu. Další video představuje deskovou hru snímanou z nadhledu. Jednotně černí hráči se v ní pohybují bez jasných pravidel. Není možné vypozorovat taktiku nebo způsob pohybu. Snímek asociuje dobu po převratu bez funkčního právního systému, která spustila korupci, demoralizaci a nezaměstnanost.

Hornung a Crunţeanu prostřednictvím výstavy a interaktivních děl revidovaly postsocialistickou situaci a postavení ženy. Aktivním zapojením diváka a nastolením silné politické otázky přispěly k diskurzu nedávné východoevropské historie. Namísto popisnosti zvolily asociativní zpracování minulosti, která se propisuje do dnešní reality. Společenskou angažovaností zde byla především naléhavá interpretace osudu žen, s nimiž v důsledku politických změn bylo nedůstojně nakládáno.

4.2.2 Umělecký prostor a skupina H.arta

H.arta (fotodokumentace viz Příloha č. 42) je umělecký prostor založený stejnojmennou feministickou skupinou tří umělkyň (Maria Crista, Anca Gyemant a Rodica Tache). Byl otevřen v roce 2001 v Temešváru. Podobně jako další artist-run space vznikl z iniciativy pokrýt potřeby současného umění, na které "zavedený" umělecký provoz nestačí. Jejich cílem bylo vytvořit místo pro komunikaci a interakci s publikem, ke které v běžných galeriích nedochází. Výstupem byly přednášky, konference, textové instalace nebo performance. Specifická je v jejich případě metodologie, která je ideální metaforou participativní praxe: *„Přátelství používáme jako způsob, jak se společně učit, jak uznat*

různé nuance každé situace, jako bezpečný prostor, jako politické prohlášení o síle solidarity."[93]

4.2.3 Strawberry Fields Forever. Matei Bejenaru

Rumunský umělec Matei Bejenaru (1963) se dlouhodobě zabývá společenskými tématy. Bejenaru byl činný v organizaci okrajových kulturních aktivit. Uspořádal například festival *Periferic* (1997–2000) nebo vydával časopis *Vektor: Umění a kultura v kontextu*. Jeho působení mělo silný vliv na vznikající uměleckou scénu a podařilo se mu propojit lokální scénu se zahraniční. Ve své tvorbě se zabývá otázkou reprezentace nesenou mediálním obrazem, především fotografií a videem. Mimo to inicioval řadu intervencí v nově privatizovaných prostorách a poukazoval na pracovní podmínky Rumunů v zemích EU. Liberalizace trhu a proměna pracovních podmínek je jedním z jeho hlavních témat. Tento motiv zpracoval v díle *Strawberry Fields Forever* (2001) (fotodokumentace viz Příloha č. 43). Fotodokumentoval rumunské ženy pracující za minimální mzdu na španělských plantážích. Na tamním festivalu uvařil z jahod džem a víčko opatřil informací, kolik byla hodinová mzda sběraček. Jedním z jeho dalších projektů je video *Imperuna/Together* (2007), záznam z performance v Londýně. Bejenaru vyzval dvě stě padesát členů komunity rumunských imigrantů, aby se shromáždili před Tate Modern. Výsledkem záznamu je statický záběr vytvářející rám, do něhož postupně všech dvě stě padesát účastníků vstoupí.

Další projekt *M3: Work, Memory, Movement* (2008–2010) má obdobný charakter jako dva předchozí. Vytvořil fotografickou dokumentaci rumunských pracujících včetně dělnických a intelektuálních pozic. Zahrnul i Rumuny pracující v zemích EU. Cílem bylo zachytit etické hodnoty práce jako je solidarita a rovnost se snahou vyhnout se obrazu spojeného s komunistickou propagandou. Ve většině projektů zpracovává sociální obsahy i přesto, že těžiště výstupu je obvykle čistě vizuální.

4.3 Bulharsko

Stejně jako tomu je v ostatních zemích střední a východní Evropy, nelze jednoznačně popsat sociálně angažované umění jako zakořeněnou praxi. Tendenci je možné najít pouze v určitých rysech. Maria Vassileva se proces aktivizace umělců z politické pasivity

[93] GERHARDT, Ulrike. H.ARTA. *Cah.amu.edu* [online]. [cit. 2022-02-13]. Dostupné z: http://cah.amu.edu.pl/person/h-arta/

a jejich účast na společenské proměně pokusila shrnout v projektu doprovozeném stejnojmenným katalogem *Art for Change 1985–2015 / Umění pro změnu 1985–2015*. Od činnosti skupin zmíněných v kapitole *Předchůdci* se zevrubně věnuje popisu vývoje umělecké scény v souvislosti s politickým vývojem země. V bulharském prostředí uvedu dva příklady sociálně angažované praxe vycházející z odlišných podnětů.

4.3.1 Skupina 8. březen

Jedním z nich je vznik kolektivu umělkyň, které se sdružily v reakci na represi a ignoraci. Skupinu s názvem *8. březen*[94] vytvořily po výstavě *Erotika* v druhé polovině devadesátých let v Bulharsku, kam k účasti byli přizváni jen muži. Jejich spojení nevzniklo za účelem kolektivní práce a potlačení autorství, ale pro rodové posílení. Jejich první akcí byla odpověď na tuto událost v podobě výstavy *Erato's Version*[95] s podtitulem *Ženské erotické umění* v galerii 6 Šipka v Sofii. Výstava vznikla z iniciativy Adeliny Popnedelevy a Ally Georgievy s kurátorkami Mariou Vassilevou a Iarou Boubnovou. V textu k výstavě popisují spontaneitu vzniku výstavy a ironii jazyka, který se v ní objevil. V pozdější reflexi Maria Vassileva zdůrazňuje význam této výstavy ve vztahu k bulharskému umění a zároveň posun přístupu k tělu jako objektu, které se stalo reprezentantem složitosti světa.

Svou činnost skupina zahájila v roce 1997 a jejich přirozený vznik se postupně proměnil v systematickou práci. Členky uskutečnily několik výstav, které je dále spojovaly. Například na přelomu března a dubna v roce 1999 uspořádaly v Centrálních lázních v Sofii výstavu *Obssesion* (*Posedlost*). Mezi členky skupiny patří textilní umělkyně Adelina Popnedeleva, malířka a propagátorka ženské perspektivy Alla Georgieva, multimediální umělkyně Boriana Dragoeva, performerka a videoumělkyně Daniela Kostova, grafická designérka a ilustrátorka Daniela Sergieva, Dimitrina Sevova, jedna z prvních bulharských umělkyň, pracujících s médiem videoartu a netartu, malířka a sochařka Elena Panayotova, grafická designérka a vedoucí galerie Práce s papírem Monika Romenska, iniciátorka založení centra současného umění Banya Starinna v Plovdivu Nadya Genova, Nadezhda Oleg Lyahova, umělkyně pracující s netrvanlivými

[94] Група 8-ми март. Кратка история на изкуството през последните 25 години в текстове и картинки: video. *Issuu* [online]. 2014 [cit. 2019-01-09]. Dostupné z: https://issuu.com/mariaart/docs/8th_march_history.
[95] Adelina Popnedeleva, Albena Michailova, Alla Georgieva, Andjella Minkova, Dimitrina Sevova, Elena Panaiotova, Yavora Petrova, Margarita Radeva, Mariela Guemisheva, Michaela Pudeva, Monika Fischer, Monika Romenska, Neli Gavrilova, Nina Kovacheva, Odilia Yankova, Silva Buchvarova, Slava Nakovska, Silvia Boyadjieva, Tanya Abadjieva, Zhana Behar (fotodokumentace viz **Příloha č. 46).**

materiály, grafická designérka a performerka Sylvia Lazarova, umělkyně prostorových instalací z papíru a celofánu Tanya Abadjieva. Členkou, vytvářející teoretické zázemí, je kunsthistorička Maria Vassileva, která jejich činnost zapojila do širšího kontextu.

Další výstavou, kterou uskutečnily v červnu 2001 ve veřejném prostoru, byl *Shop-Art. Women at(on) the market / Umění nákupu. Žena na trhu.*[96] Impulsem bylo působení tržní ekonomiky na společnost. Konkrétní záměr byl proměnit stereotypní pohled na ženu nesoucí nákupní tašky jako ikonické spotřebitelky. Dále rozpustit patriarchální propagandu spojující ženu s vášní pro nakupování, které je nad rámec péče o rodinu, a zároveň chtěly nabourat představu o ženě jako o zboží. Výstavu lokalizovaly do nejfrekventovanějších míst v centru Sofie. Využily ulice, restaurace, butiky, bary, internetové kavárny a billboardy. Součástí procesu byla komunikace s majiteli obchodů, se kterými museli vyjednat umístění prací. Rozšířením ve veřejném prostoru získala výstava další společenský rozměr a konfrontovala umění přímo s lidmi bez institucionální opory galerie. V Bulharsku to byl první velký veřejný výstavní projekt. I přes skutečnost, že skupina vznikla z defenzivních důvodů, její činnost a působení na bulharské umělecké scéně přineslo množství nových přístupů vedoucích k transformaci společnosti. Mezi klíčové rysy u nich patří schopnost kolektivního jednání, otevření feministického diskurzu v oblasti umění a prolnutí umění s veřejným životem.

4.3.2 Přijede Christo. Ivan Moudov

Dalším příkladem je intervence bulharského umělce Ivana Moudova, kterou uskutečnil v rámci projektu *Visual seminar* v roce 2005 v Sofii. Na zadané téma *Město skrze okna Muzea* naplánoval Moudov fiktivní událost (fotodokumentace viz Příloha č. 45): *MUSIZ – otevření nového muzea pro současné umění*. Událost situoval do železniční stanice Podunajská, která je symbolem moderního Bulharska. V programu otevření bylo avizováno, že do stanice přijede světoznámý bulharský umělec Christo. Na důsledně připravenou kampaň reagovalo tři sta lidí. Součástí byla propagace ve veřejném prostoru prostřednictvím billboardů, plakátů a letáků. Přes e-maily byla pozvána i zahraniční reprezentace, novináři a další příznivci umění. Kampaň probíhala anonymně.

[96] Adelina Popnedeleva, Alla Georgieva, Boriana Dragoeva, Daniela Kostova, Daniela Sergieva, Nadejda Oleg Liahova, Nadia Genova, Silvia Lazarova, Tania Abadjieva.

Cílem Moudovovy fiktivní události bylo prolnout uzavřený umělecký svět na půdě veřejného prostoru s běžným životem. Participativní událost obsahovala dva typy účastníků. Ty, kteří reagovali na Moudovovu kampaň a stali se obětí hoaxu, a běžné cestující, kteří se stali účastníky nevědomě. Pozvaní se cítili zmateně, někteří zmanipulování, někdo byl pobaven umělcovou intervencí a mnozí se cítili zklamáni, protože centrum pro současné umění v Bulharsku skutečně chybělo. Zároveň jejich protichůdné postoje částečně odhalily názory na absenci muzea současného umění. Událost byla lehkou formou institucionální kritiky, kdy v uměle nastavené situaci nechal zaznít hlasy různých lidí. Současně se potvrdila síla médií, která zajistila velkou návštěvnost. Současně MUSIZ odstartovala národní debatu o potřebě zázemí pro současné umění a o jeho hodnotě. V roce 2011 v souvislosti s touto událostí bulharské ministerstvo kultury iniciovalo vznik muzea pro současné umění, které bylo dotované norskými fondy. Bulharsko bylo poslední zemí Evropské unie, která tuto instituci postrádala. Moudov zapsal účastníky a instituce, kteří se nechali zmást, do *Kroniky manipulace*, kterou posléze publikoval.

V tomto případě se umělec staví vědomě do role manipulátora, se všemi důsledky a odpovědností k participativní události, kterou uspořádal. I přes fiktivní motiv se mu podařilo otevřít diskuzi nad skutečným tématem, které viselo ve vzduchu, a znovu poukázat na sílu masmédií.

4.4 Země bývalé Jugoslávie

Ve všech zemích bývalého východního bloku byla hlavní otázkou devadesátých let především identita. Na území tehdejší Jugoslávie byla tato problematika k řešení až několik let po válce, která skončila v roce 1995, a v Kosovu až v roce 1999. Otázky identity měly v těchto zemích mnohem bolestnější kořeny v důsledku občanské války. Dle Vjery Borozan po roce 1989 na jugoslávském území pokračuje: „*kult národně osvobozeneckého boje a partizánského antifašistického hnutí, na kterém se staví svébytný druh socialismu založeny na tzv. 'selfmanagement principu'.*"

4.4.1 Tam, kde se všechno teprve stane. Ivana Bago a Antonia Majaca

Jako příklad tamější praxe lze uvést dvouletý projekt *Tam, kde se všechno teprve stane / Where Everything is Yet to Happen*, který sestavily historičky umění a kurátorky Ivana Bago a Antonia Majaca. Chtěli jím rozšířit krátkodobou výstavu, kterou připravily v r.

2009 pro Spaport v Banja Luce v Bosně a Hercegovině. Pro první část *Can You Speak of This? —Yes, I Can* přizvaly spolukurátory Anselma Frankeho, Víta Havránka a Zbyňka Baladrána, Anu Janevski, Erden Kosovu, Ninu Möntmann a Jelenu Vesić. Koncept shrnuje přístup sociálně angažovaného kurátorství a zároveň téma osobní a národní identity. Hlavním motivem řešení byl rozpor mezi minulostí, která nic nenabízí, a čekáním na zázrak, který to změní. Záměrem konceptu bylo také zvrátit představu o Bosně, Hercegovině a Balkánu obecně jako o exotické části Evropy a vymezit se proti zvyku, kdy vyspělý "dobře uspořádaný" Západ vytváří fetišizaci utrpení druhých. Název a leitmotiv první části výstavy vychází z eseje italského filozofa Giorgia Agambena, který se odkazuje k úvodu autobiografické poémy ruské básnířky Anny Achmatové. Achmatová zde popisuje, jak se jí ve frontě před věznicí během stalinových čistek jedna žena zeptala: *"A vy byste to dokázala popsat?" "Ano, dokázala"* (I can).

Součástí projektu byla řada workshopů, které měly těžiště mimo vizuální umění. Například workshop *Třída těžkých otázek* politoložky a kulturní teoretičky Jasminy Husanović byl koncipován jako otevřený seminář pro politické otázky. Právě jazyk a artikulace participujících se staly nosným prvkem výstavy. Výpovědi účastníků, narace a jejich jazyk explicitně vyjevoval polohy myšlení.

4.4.2 Skupina Památník

Skupina umělců a teoretiků Památník / grupa Spomenik (Damir Arsenijević, Ana Bezić, Jasmina Husanović, Jelena Petrović, Branimir Stojanović, Milica Tomić) vznikla v roce 2002 v reakci na výzvu města Bělehrad k výstavbě válečného památníku na území bývalé Jugoslávie. Impulzem pro jejich vznik byla otázka, zda je možné vytvořit památník věnovaný válce a rozpadu Jugoslávie, pokud rozpad zpochybňuje vlastní prohlášení státu, že je držitelem historické kontinuity a paměti. A zda je možné, aby se stát hlásil k válce jako takové, generující uprchlíky, zbídačené civilisty, genocidu na občanech států, které Jugoslávii opustily, aniž by za tyto události přijal odpovědnost. *"V tomto prostoru se snažíme vytvořit památku, která nebude sledovat osifikační politiku památek, ani převládající modely smíření. Podstata památníku je procesuální – skládá se z kolektivu, v němž každá entita definuje svou vlastní politickou pozici."*[97] Jejich prvním zájmem bylo zastavit odsuzování a zahájit veřejnou diskuzi. K tomuto tématu vytvořili

[97] Grupa Spomenik. *Grupaspomenik* [online]. [cit. 2019-01-04]. Dostupné z: https://grupaspomenik.wordpress.com/

řadu performancí, publikací, přednášek, čtení a instalací. Důsledně propracovaným výstupem byla *Matheme of Reassociation / Matematika znovuspojení* (fotodokumentace viz Příloha č. 48) poprvé představená v roce 2009 a její shrnutí v podobě novin. *Matheme* představuje vytvoření sítě intersubjektivních vztahů masově zavražděných bosenských muslimů v Srebrenici v roce 1995. Skrze tento "tekutý" model památníku chtějí přinést pravdivou zprávu o původu konfliktu. Jako formu zvolili forenzní vědy. Předpokladem, ze kterého vycházejí, je upozornění na jejich možné zneužití. Na jednu stranu potvrzují, že forenzní vědy přispěly k odhalení mnoha bezpráví. Zároveň skupina Památník zdůrazňuje, že mohou být nástrojem právních a vědeckých institucí pro posílení moci různých politických režimů. *Matheme of Reassociation* cílila právě na kritiku pozitivizmu. *„Kdo má právo na vytvoření narativu o zločinu?"* Reartikulace válečných zločinů bývá často převedena na stát a mezinárodní organizace odtržené od skutečných účastníků konfliktu. Jedním ze základních postojů skupiny Památník je, že *„Neexistuje žádná paměť, bez politického subjektu."*[98] Jedním z výstupů byla práce s ostatky, které měly připomínat oběti genocidy a těla nalezená v masovém hrobě. "Artefakt" generoval další otázku – *„Jak je z kostí možné identifikovat příslušnost k náboženství?"* Veřejnými diskuzemi, které skupina uskutečnila na mnoha místech, znovu otevírají živé téma války, jejích zločinů, které jsou depolitizovány v důsledku smířlivé státní rétoriky.

4.4.3 Skupina IRWIN

Dalším příkladem z postjugoslávského území je slovinská skupina pěti umělců IRWIN vycházejících z lublaňské punkové a streetartové scény, která vznikla v roce 1983.[99] Dušan Mandič, Miran Mohar, Andrej Savski, Roman Uranjek a Borut Vogelnik se spojili za účelem vytvořit koherentní skupinu s důslednou kolektivní identitou odmítající umělecký individualismus. Původní název Rrose Irwin Sélavy odkazoval na jeden z Duchampových ženských pseudonymů "Rrose Sélavy" (eros c'est la vie). Později jej používali ve zkrácené verzi R Irwin S a následně jen jako IRWIN. Oproti skupině Památník obrátili svou pozornost na území celého bývalého východního bloku. Jedním z jejich stěžejních předpokladů je, že místo, odkud člověk pochází, je určující pro jeho

[98] Roundtable: Grupa Spomenik [Part 1]: video. *Vimeo* [online]. 2012 [cit. 2019-01-09]. Dostupné z: https://vimeo.com/36890021

[99] IRWIN. *Wikipedia: The Free Encyclopedia* [online]. 2021 [cit. 2018-12-12]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/IRWIN

vztah ke světu a na jeho základě by měl působit ze své umělecké pozice. Mezi jejich aktivity patří také spoluzaložení společenství Neue Slowenische Kunst / Nové slovinské umění (1984), které zahrnovalo umělecké skupiny (Irwin, Laibach a Gledališče sester Scipion Nasice). Společným principem pro NSK bylo směřovat své výstupy k historii a archetypální podstatě rodné země. Ve svých dílech recyklovali symboly minulosti zneužívané předchozími režimy pro udržení moci. V roce 1992 se společenství transformovalo na NSK State in Time, které mimo umělecké projekty vydávalo cestovní pasy a zřizovalo dočasné konzuláty. Platformou pro sdružování NSK se už v počátku devadesátých let stal internet.

Jako nejrozsáhlejší projekt skupiny IRWIN, který dosáhl nejsilnější mezinárodní rezonance, byl vznik *East Art Map – (Re)konstrukce historie současného umění ve východní Evropě / A (Re)Construction of the History of Contemporary Art in Eastern Europe* v roce 2001 (fotodokumentace viz Příloha č. 47). Konceptem[100] "historie není daná" bylo zahrnutí nepodchycených uměleckých počinů do historie umění, které dosud byly nahlíženy perspektivou předchozího režimu, nebo naopak distančním pohledem Západu. Podstatou bylo zdokumentovat práci umělců, kteří byli v důsledku totality přehlíženi nebo perzekuováni. Ve spolupráci s New Moment (Lublaň) pozvali 24 významných kritiků umění, kurátorů a umělců z různých postsocialistických zemí střední, východní a jihovýchodní Evropy, aby za svou zemi navrhli šest až deset nejdůležitějších projektů nebo umělců. Tím vznikl soubor přibližně dvou set umělců a projektů, který byl publikován jako téma a příloha časopisu New Moment Magazine (č. 20, 2002). Dalším krokem bylo proměnit platformu a přesunout mapu na internet, kde bude přístupná dalším přispěvatelům a především uživatelům. Přispěvatelé mohou navrhnout nahrazení již zavedené položky a jejich podnět bude zvážen mezinárodní komisí. Projekt, který skupina IRWIN rozběhla, se díky jeho otevřenému nastavení proměnil na participativní. Systém EAM vznikl s ideou, že sběr dat bude demokratizován a urychlen, kdokoli se může podílet na vytváření historie a zároveň usnadní komunikaci mezi teoretiky a kritiky umění z východní Evropy. Mapa také vytvořila platformu pro srovnání podmínek možností pro umělce z Východu a Západu. Zároveň není jejich cílem, aby mapa byla vyčerpávající monografií, která pokryje toto téma v celé jeho šíři.

[100] O nás. *Eastartmap* [online]. 2020 [cit. 2018-12-12]. Dostupné z: http://www.eastartmap.org/

Pro celou oblast bývalé Jugoslávie je charakteristická právě práce skupin. Počínaje předchůdci v podobě skupiny TOK a OHO, ale i v porevoluční a poválečné době, kdy na tuto praxi navázaly například skupiny Památník nebo IRWIN. Sama IRWIN se ke skupinové kontinuitě hlásí v tom, že vytvořila v rámci série *Like to Like* (2004) reenactmenty šesti nejznámějších akcí skupiny OHO. Činnost skupiny OHO se díky tomu opět vrátila v nové podobě do umělecko-historického diskurzu.

4.5 Polsko

Na formování polské společnosti po pádu berlínské zdi měla nepochybně silný vliv katolická církev a s ní spojený konzervativismus. Marginální, a přesto významnou opozicí vůči tomuto tónu společnosti se stal levicový čtvrtletník *Krytyka Polityczna*. Na proměně konzervativních institucí a získání sebevědomého postavení umělecké scény se silně podílel teoretik a kurátor Piotr Piotrowski (1952–2015), který systematicky pracoval na revizi historie a pozorném čtení současnosti. Knihami *Avant-Garde in the Shadow of Yalta. Art in Central-Eastern Europe, 1945–1989* (2009), *Art and Democracy in Post-Communist Europe* (2012) a *From Museum Critique to the Critical Museum* (2017) významně přispěl k plnohodnotnému vnímání zemí střední a východní Evropy a k nastavení sebekritiky muzeí umění a galerií.

V Polsku lze sledovat, více než umělecké kolektivy, které jsou charakteristické pro země bývalé Jugoslávie, jednotlivé umělce a jejich projekty, které svým obsahem nebo překračováním zavedených forem posouvají ustálená klišé.

4.5.1 Deník snů. Joanna Rajkowska

Joanna Rajkowska (1968) veřejně působí od první poloviny devadesátých let. Svůj zájem věnuje dvěma oblastem, které zpracovává různými uměleckými přístupy. Jednou z nich je tělo, jako biopolitická jednotka, jeho limity a vztah mezi psychologií a fyziognomií. Druhou oblastí je veřejný prostor a jeho možnosti. V obou případech se dotýká politických otázek a společensky angažovaných situací. Pro demonstraci rozsahu jazyka její práce jsem vybrala několik výrazně odlišných projektů.

V první polovině devadesátých let připravila participativní performance *Pozwól, że umyję ci ręce* / *Nech mě umýt ti ruce* (1994, záznam performance). Návštěvníky vyzývala,

že jim umyje ruce. Káď stála uprostřed prostoru a byla napuštěna temně červenou tekutinou, americkým Betadinem, sterilizačním prostředkem obsahujícím jód.

"I want to touch you.

I want to feel your warmth.

I want to know you feel it.

There isn't so much time.

There are a limited number of days to go and we will be no more.

You have a body, no matter how wasted it is.

The head. The torso, the legs and hands.

You are a man, a woman.

There are some impulses, that awaken memory.

Sometimes just sensual afterimages from the past.

This is part of your being.

You are now.

Your body knows more than you realize.

I want to touch you."

Součástí symbolické performance byl doprovodný text odkazující k tělu a jeho paměti, na kterou poukazuje v závěrečné části textu: *„Tvé tělo ví víc, než si uvědomuješ."* Účastníci skrze běžný a zároveň obřadní akt získali stejnou zkušenost, která měla vyvolat jejich vzpomínky. Paradoxem celé situace bylo, že ačkoliv tekutina zajistila faktickou sterilitu, ruce návštěvníků nebyly zjevně čisté.

Dalším z tělesných projektů Joanny Rajkowské byl *Dziennik snów* / *Deník snů* (2001) (fotodokumentace viz Příloha č. 50), který uspořádala v Galeria XXI. Zúčastnilo se ho na dvě stě padesát lidí. Projekt se konal mezi 3. a 8. zářím a průměrně v galerii spalo čtyřicet lidí denně. Po stranách vchodu byly v galerii umístěny dvě matrace o rozměru 7 × 4 metry. Spánek trval mezi 11 hodinou dopolední a čtvrtou odpolední. Zúčastnění měli hodinu na to se probudit a zapsat sen, pokud se jim nějaký zdál. Sny zapisovali do malých sešitů. Vznikal tak nevydaný katalog. Samotný spánek byl pro Rajkowskou podstatnější než záznam snu. Celá akce byla přístupná pouze skrze okna galerie. Akce

nebyla audiovizuálně zaznamenána ani živě přenášena. Spánek měl vytvořit větší pocit blízkosti mezi lidmi, kteří se neznají.

V roce 2002 po návratu z Jeruzaléma jako připomínku svého výletu umístila ve Varšavě uprostřed kruhového objezdu na náměstí Charlese de Gaulla patnáct metrů vysokou palmu s názvem *Pozdrav z Jeruzalémské Aleje*. Jeruzalémská alej má být připomínkou židovské komunity v Polsku a Izraele jako takového. V tomto kontextu vyznívá palma jako něco nemístného stejně jako zmíněná alej, která ve své podstatě s židovskou problematikou nemá nic společného. Vedle této ironické poznámky v podobě přímočarého srovnání "subjektivního" a "objektivního" vztahu ke státu Izrael obsahuje palma další rozměr. Je příkladem jednání s městem, kdy objekt měl být odstraněn po 12 měsících. Následně došlo mezi umělkyní a městem k dohodě a doba byla prodloužena na neurčito. V roce 2012 se v souvislosti s připravovaným mistrovstvím Evropy ve fotbale vedle palmy objevil reklamní balón s logy nadnárodních firem. Pár dnů na to se na palmě objevil transparent "Chléb místo her" a několik listů z palmy zmizelo. Rajkowská se dohodla s polskými aktivisty na protestu proti organizaci evropského mistrovství a "parazitování" na díle ve veřejném prostoru. Agitační schopnost objektu se po deseti letech, kdy se stal charakteristickou součástí centra Varšavy, znovu obnovila.

Čtvrthodinové video *Basia* (2009) je terapeutický reenactment vycházející ze zkušenosti autorčiny matky, která část svého života strávila v psychiatrické léčebně, kde posléze i zemřela. Jejím přáním bylo zdravotní zařízení opustit. Rajkowská se převlékla do pyžama a s bezduchým a šťastným výrazem se potulovala ulicemi severopolského maloměsta Świecie. Do situace zasahuje žena, která se Rajkowskou snaží dopravit do místní nemocnice, odkud se autorce podaří uniknout.

Její díla, ačkoli mají předem daný scénář a koncept, obsahují vysokou míru experimentálního přístupu, a to především ve směru k publiku. Společenské zásahy uskutečňuje na několika úrovních. Na osobní (*Basia*, 2009), intimně interpersonální (*Let me Wash Your Hands*, 2001; *Diary*, 1994) a veřejné (*Pozdrav z Jeruzalémské aleje*, 2002).

4.5.2 140 cm. Artur Żmijewski

Artur Żmijewski je kontroverzní postavou na poli současného umění. Většina kroků, které za svou uměleckou praxi uskutečnil, vzbudila vyostřené diskuze, až by se mohlo zdát, že jde o formu strategie. Věnuje se výhradně sociálním tématům a často pro artikulaci těchto témat využívá tělo jako symbol jednotky společnosti. Ve své práci

obvykle uplatňuje observační přístup. Prostřednictvím autentických videí a fotografií uplatňuje pohled – „gaze“. Subjekty se pak ve snímku proměňují v objekty pozorování.

S tělem pracuje dvěma způsoby. Jedním z nich je faktické zobrazení lidského těla s abnormalitami hraničící s eticky akceptovatelným obrazem (a v kontextu katolického Polska obzvlášť). S konceptem jinakosti pracoval Żmijewski už v devadesátých letech a v roce 2016 se k němu opět vrátil. V jednom z prvních videí s motivem *Oko za oko* (1998) snímal pohyb muže bez nohy, kterému poskytoval oporu další zdravý muž. V cyklu fotografií *140 cm* (1999) vytvořil linii z nahých těl s různými tělesnými anomáliemi, které spojovala výška 140 centimetrů. Nejnovější snímky se znovu vracející k tomuto tématu. Na přehlídce Documenta 14 v Kasselu byl zastoupen šestikanálovou projekcí *Realism* (2017): Paralelně běží šest sugestivních obrazů dokumentujících denní cvičení různých lidí bez nohy. Vícenásobnými obrazy vytváří Żmijewski syntézu jinakosti jako novou reprezentaci, a útočí tím na posilovaný ideál dokonalosti. Právě momenty, které se pohybují na hraně přijatelnosti, jsou prostředkem, kterým se snaží nahlédnout situace obvykle vytěsňované mimo zájem.

Druhým přístupem je zobrazení těla jako k biopolitické jednotce vykonávající práci. Natočil několik sérií videí s podobnou tematikou. Patří k nim i cyklus *Selected Works* (2004–2010), v němž dokumentoval nejobyčejnější zaměstnání. V projektu *Male and Female Workers* (2008–2009) (fotodokumentace viz Příloha č. 25) natáčel rozhovory s polskými migranty v Irsku a ptal se jich, v čem spatřují svou budoucnost v zahraničí. Spojovalo je, že všichni pracovali na pozicích jako uklízečka nebo stavební dělník.

Jeho angažovanost jako přístup byla nejzřetelněji čitelná z kurátorské práce na sedmém berlínském bienále v roce 2012, kde se pokusil nalézt odpověď na otázky, zda má současné umění viditelný společenský dopad, zda je možné ověřit její účinky. Zda má umění politický význam a jestli jsou revidující otázky považovány jako útok na samotnou podstatu umění. Vytvořil otevřenou výzvu k účasti na bienále, do které se přihlásilo 5 000 umělců z celého světa. Společně s berlínským mediálním aktivistou a spisovatelem Pitem Schultzem pro tyto projekty vyvinuli ArtWiki, knihovnu digitálního umění založenou na modelu Wikipedie. Jejím cílem je představit umělce jako politické a sociální entity, otevřít umění naší společnosti a opustit typický kurátorský postoj politiky výběru a exkluzivity.

4.6 Slovensko

V projektech slovenského sociálně angažovaného umění se v mnoha případech projevil výrazný konceptuální vliv předchozích desetiletí. Vybrala jsem umělkyně, u nichž k artikulaci společenských problémů docházelo v podobě metafor.

4.6.1 Obyčejný voyerismus. Anna Daučíková

Anna Daučíková je československá vizuální umělkyně, která se ve své práci zabývá subjektem/objektem politického těla. Ve výběru je zahrnuta z důvodu, že její působení na české a slovenské umělecké scéně bylo angažované v integraci tématu feminismu, intimity a genderu do uměleckého diskurzu. Je spoluzakladatelkou prvního slovenského feministického časopisu Aspekt. Ačkoli je pro slovenskou uměleckou scénu charakteristická konceptuální tradice, Daučíková ve své práci vychází především ze silné osobní zkušenosti, kterou artikulovala převážně prostřednictvím audiovizuálních děl. Hledání identity, které bylo charakteristické pro české prostředí devadesátých let, přerostlo u Daučíkové skrze otázku genderu i feminismu a homosexuality ve společenský aktivismus.

V rozhovoru s Michalem Novotným Daučíková potvrzuje, že během života se jí proměnil přístup k umění z obrazově kontemplativního na více kritický. Pozici umění a aktivismu odděluje. Aktivismus považuje za pragmatický způsob dosahování změn. Nicméně vnímá prolnutí hranic mezi aktivismem a uměním, které samo o sobě politický potenciál obsahuje, včetně víceúrovňové struktury řešení otázek.

Jako první ilustrativní dílo, ačkoli ještě spadá do osmdesátých let, bych uvedla *Moscow / Sunday / Women*, tedy *Moskva / Neděle / Ženy* (1989–90) (fotodokumentace viz Příloha č. **53**).[101] Série fotografií zachycuje zvláštní atmosféru města, v němž se v nedělním dopoledni po městě pohybují jen ženy. Pozorování se stalo dokladem společensko-politické situace, kdy muž po těžké týdenní práci nebo po "horečce sobotní noci" neopouští bezpečí domova, ačkoli žena bez ohledu na okolnosti stále naplňuje roli pečovatelky. Dalším impulsem byla snaha o uchování obrazu, který v důsledku politické změny zřejmě zmizí. Formálně je obraz pořízený z pohledu tajného pozorovatele. Další společenská pozorování, která nazývá *Obyčejný voyeurismus,*[102] se objevila například

[101] Poprvé vystavené na Gender Check ve Vídni (2009–10).
[102] V rozhovoru se Sráč Sam v Bratislavě v létě 2015, archiv galerie Sam83.

v díle *Piano Trio in B Flat* – 3.40 min, 2004. Při návratu do Moskvy mezi roky 1998 a 2003 se věnovala fenoménu chudoby. Ve zmíněném snímku pozorovala s kamerou trojici osob, které trávily den u řeky. Jejich chování zaznamenávala z dostatečného odstupu, aby osoby nemohly být přítomností kamery rušeny. Anonymní skupina, pravděpodobně dva muži a jedna žena, se koupe a popíjí alkohol. Během volného dne zkontroluje policie identitu jedinců. V závěru snímku vychází najevo, že postava ženy je bez nohy a stará se o své dva již opilé kolegy. Krátký snímek přináší řadu otázek v souvislostech etiky, videa a politiky. Jednou z nich je intimita ve veřejném prostoru za přítomnosti kamer. Rozdíl mezi situací zachycenou okem nebo kamerou spočívá v možnosti zaznamenaný děj uchovat, přenést, zvětšit, opakovat a interpretovat bez kontextu… S tím je spojena i otázka, proč by naše chování nemělo být vidět? Přísluší nám hodnocení situace, kterou bychom zřejmě ani nepostřehli? Ve chvíli, kdy je zaznamenána se stává předmětem naší diskuze. A je předložený děj a chování odrazem vlastní vůle zachycených jedinců, nebo důsledkem asociálního chování státu vůči svým občanům? Tyto hraniční momenty jsou pro práci Anny Daučíkové charakteristické v tom, že se snaží poukazovat na absurdnost stereotypů. Například to, že žena pečuje o muže i v případě, že nemá nohu. Její angažovanost se odehrává v obraze. Přehlédnutelné situace (nedělní pohyb žen po Moskvě nebo pečovatelku bez nohy) zarámuje hledáčkem kamery nebo fotoaparátu. Obdobným snímkem je *Wie geht es Ihnen?* (2004), který z dostatečného odstupu zaznamenává chování profesionalizované žebračky v davu na frekventované třídě ve Vídni.

4.6.2 Holub a vztahy. Sláva Sobotovičová

Specifickým příkladem česko-slovenské umělecké scény je **Sláva Sobotovičová** (1973), a to především díky tomu, že její práci není možné jednoznačně formálně kategorizovat. Pohybuje se na jemných hranicích mezi realitou a řízenou realitou. Její zásahy jsou jen nepatrné, přesto se silným účinkem výpovědi. Ačkoliv je primárně spojovaná s videoartem, podstata její práce tkví především v performativitě a distančním pozorování života. V počátku její tvorby se objevila dvě hlavní témata. Práce s rodinou, na které skrze citlivou analýzu všednodennosti dochází k otevřeným závěrům. Díky nim ze soukromého tvoří politické. Mezi tyto práce patří například *Pastýři* (2007), videoperformance, v níž s rodinou jedou autem a zpívají náboženskou píseň. Ve snímku

dochází k rozporu křesťanské svátosti zakotvené v textu písně a lidské obyčejnosti rámované automobilem.

Jiným příkladem je *Hledání* (2003–2006), ve kterém zaznamenávala umělou situaci, kdy se snažila přimět rodinné příslušníky, aby rekonstruovali momentky z jejich života. V tomto díle je klíčový konflikt, k němuž dojde v důsledku opakované nespokojenosti autorky s podobou nové fotografie. Opakovaný artificiální zásah za účelem docílení "nesmyslu" demonstruje pozici umění v běžném životě. Tyto práce nesou aspekty neokázalé vizuality, skrze kterou přenáší do uměleckého diskurzu intimní obraz rodiny a nová subjektivní interpretační hlediska.

V další fázi její tvorby se objevily prvky fauny a flóry. Představovala je ne ve své ikonické podobě, ale všedně jako součást urbánního prostoru. Mikropříběhy, které s nimi spojila, odkazují k socio-ekologii, ke komplexnějšímu ekologickému obrazu. Jednou z těchto prací je časosběr rostliny u dálnice. Meditativní pohyby rdesna a hmyzu vytvoří téměř statický záběr, který opakovaně ruší zvuk automobilů a části jejich střech, které záběrem proletí. Na druhou stranu rytmus, v jakém auta záběrem projíždějí, zacelí obrazově a zvukově kompaktní prostředí městské přírody. Pozornost týkající se vlivu chování člověka na ekosystém obsahuje apel a angažovanost zastřešující širší pole než jen sociální vazby.

Ve videu *Holub* (2009) (fotodokumentace viz Příloha č. 54) zachytila rozpornou situaci zvířete ve městě včetně etického hlediska vztahu s člověkem. Holub je na jednu stranu považován za součást městského koloritu, na druhou stranu je vnímán i jako škůdce roznášející nemoci a ničící fasády. Snímek podává krátkou zprávu o tom, že v domě, kde Sobotovičová žije, se zahnízdili holubi a snesli vejce, která autorka odnese do popelnice. Záznam běžného a zároveň radikálního úkonu má schopnost rezonovat svědomím směrem k větší ostražitosti vůči samozřejmým činnostem a chování. Její angažovanost spočívá nejen právě v neokázalosti, ale zároveň v radikalitě obrazu a reartikulaci skutečnosti, která nás obklopuje.

4.6.3 Staré ženy. Anetta Mona a Chisa Lucia Tkáčová

Umělkyněmi střední generace, které se dlouhodobě a systematicky věnují kritice i reartikulaci genderových stereotypů, a to na úrovni zjevných klišé až po stejně mnohdy přehlížené detaily, jsou Anetta Mona Chisa (narozena v Rumunsku, žije a pracuje v Bratislavě a Praze) a Lucia Tkáčová (Slovensko), které spolupracují od roku 2000.

Jejich dosavadní práce vytváří bohaté portfolio kritiky kulturně předurčených rolí a jejich osvobození v podobě objektů, videí nebo fotografií. Intuitivně a programově otevírají manifestující se i latentní společenská témata.

Angažovanost z pozice kurátorek je zachytitelná například z výstavy *Pekní chalani* (2003, galerie HIT, SK), kterou Lucia Tkáčová uspořádala ve spolupráci s Dorotou Kenderovou. Klíčem k výběru umělců byla jejich zjevná krása. Do výběru zahrnuly: Martina Angelovova, Dávida Bafiho, Michala Bôrika, Jara Kyšu, Marcela Mališe, Zvonimira Pudelku, Martina Rybanského, Juraje Saparu a Erika Šileho. Zadání pro výstavu měli umělci volné. Jedinou podmínkou účasti byla jejich fyzická přítomnost na vernisáži. Cílem bylo nejen polarizovat běžnou praxi, kdy se ženská krása stává privilegiem v dosahování cílů, ale zároveň poukázat na mocenskou pozici kurátora. Součástí výstavy byla anketa pro mladé kurátorky a teoretičky umění. Ptaly se: *Jak podle tebe vypadá pěkný muž? Kdo je podle tebe nejkrásnější slovenský umělec? Myslíš, že krása umělce souvisí s jeho tvorbou, popřípadě úspěchem? Pokud ano, jak?* Zuzana Štefková ve své dizertaci upozorňuje, že: *„Výstava Pekní chalani se divákovi mohla jevit jako odpověď na paralelně probíhající projekt Pekná komunikácia (2003), který koncipoval Juraj Čarný pro galerii Priestor jako jednorázovou 'autogramiádu' pěti umělkyň ze zemí visegradské čtyřky zabývajících se ve svém díle soustavně vlastním tělem."*[103] Přičemž volba umělkyň (Anna Baumgart, Agata Bogacka, Gabika Binderová, Veronika Drahotová a Kriszta Nagy) pro výstavu *Pekná komunikácia* naopak kurátora usvědčuje z "esteticky" preferenčního výběru "ženských těl" a utvrzuje mocenskou pozici kurátora a zároveň muže pozorovatele.

Jedním z nejcitlivějších a zároveň nejvíce plošných témat, kterých se ve své práci dotkly, je stárnutí ženy, které reflektovaly v díle *When Labour Becomes Form / Když se práce stává tvarem*, 2007 (fotodokumentace viz Příloha č. 52). Jednalo se háčkovaný ubrus o rozměru 130 × 160 cm. Na jeho realizaci přes inzerát najaly starou ženu, která za honorář[104] ubrus uháčkovala. Motiv výšivky zvolily podle statistiky *Ženy a muži ve stáří na trhu práce*, kterou na Slovensku vydal Inštitút pre verejné otázky v roce 2007. Součástí artefaktu byl textový postoj autorek, v němž se vyslovují k situaci, že stárnoucí

[103] ŠTEFKOVÁ, Zuzana. *Genderové aspekty tělesnosti v současném českém umění*. 2010, s. 119. Dizertační práce. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Konečný, Lubomír.
[104] Jako honorář použily rozpočet, který dostaly pro pokrytí nákladů na realizaci výstavy Rovné příležitosti.

žena pro neoliberální trh ztrácí význam a stává se obávanou "Babou Jagou".[105] Zdůrazňují, že ve většině kultur žena naopak s věkem nabývá společenského významu, a to právě díky moudrosti, kterou během života získala. S touto devizou současný evropský trh práce nepočítá a bez povšimnutí bývá odstavena mimo provoz. Hodnota na trhu práce bývá obvykle silně artikulovanou hodnotou, která je přenášena na postavení člověka ve společnosti. Zbytnost, do níž je žena politicko-ekonomickým působením uvržena, je vyhřezlým problémem systému, který bude dříve či později potřeba řešit. Lenka Kukurová ve své dizertační práci doplňuje: *„Na pražskej verzii výstavy*[106] *boli umelecké diela doplnené dielami niekoľkých ľudí so sociálnym, či zdravotným handicapom. Výstava sa tak stala jedným z mála česko-slovenských príspevkov do témy outsider art."*[107] Outsiderství a pocit hanby je posilovaný mocenským působením etablovaných. Tento vztah je podle figurativní sociologie Norberta Eliase, zabývajícího se vztahem moci a chování, důsledkem strukturálních atributů všech statusových hierarchií.[108] Proto jakákoli kritická veřejná diskuze těchto témat vede k destabilizaci nerovnosti v důsledku sociálního konstruktu.

Jejich přínosem na poli sociálně angažovaného umění je otevírání především latentních témat, která jsou prostoupena společností v důsledku uplatňování patriarchální moci.

4.7 Česko

Tendencím, které obsahují prvky kolektivní praxe, participaci nebo společenskou angažovanost, se souhrnně věnoval Jan Zálešák v knize *Umění spolupráce*, kdy se českou scénu snažil tímto úhlem pohledu zrevidovat. Jako klíč odpovídající místním podmínkám zvolil právě spolupráci. Od té doby slouží jeho publikace jako lokální přehled a zároveň jako podnět pro diskurz. V poměru produkce a zaměření české umělecké scény se v porevolučním období jedná spíše o marginální jev tvořený spojením ojedinělých výstupů umělců. Více než jednotlivci se tématu věnují jednotlivé instituce nebo spolky. Mezi ně patří galerie Display, Tranzit.cz, Artwall, které se systematicky zaměřují na veřejnou artikulaci sociálních témat. V českém prostředí vznikl Spolek Skutek (2013),

[105] When Labour Becomes Form hand made crochet, 130 × 160 cm cotton yarn 2007. *Chitka* [online]. [cit. 2019-01-04]. Dostupné z: http://www.chitka.info/labour.html

[106] Rovnosť príležitostí (Open Gallery Bratislava, PGU Žilina, C2C Praha).

[107] KUKUROVÁ, Lenka. *Politické aspekty v súčasnom umení. České a slovenské umenie v období 1989–2011*. 2012, s. 159. Dizertační práce. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Klimešová, Marie.

[108] ŠUBRT, Jiří. *Civilizační teorie Norberta Eliase*. Praha: Karolinum, 1996. Acta Universitatis Carolinae. ISBN 8071841978.

Mothers Artlovers (2016) nebo Institut úzkosti (2018). Tyto profesní kolektivy fungují jako veřejný hlas reprezentující zájmy svých členů. Vyjma několika desítek uměleckých skupin a setrvávání nefunkčních spolků jako Sdružení výtvarných kritiků a teoretiků České republiky nebo *Unie výtvarných umělců* v místním prostředí od revoluce nic podobného nevzniklo.

Z české umělecké scény budu podrobně analyzovat práci umělkyně jménem Sráč Sam, která se kontinuálně přes třicet let společensky angažovaným uměním zabývá. Svůj přístup k práci nevede projektovým způsobem ani své výstupy neprezentuje jako uzavřené výsledky.

5 ANALÝZA VIZE PRO NOVOU KULTURU A JEJÍ MÍSTO. SRÁČ SAM

V roce 1989 Sráč Sam formulovala *Vizi pro novou kulturu a její místo* jako představu o vytvoření svobodného pole pro umění, které nebude limitováno mocenskými strukturami. Umění chápala jako transformační nástroj bez ohledu na jeho formu. Jedním z důvodů komplexní úvahy nad vytvořením "místa pro rozvoj umění" byla předchozí zkušenost s totalitou a současně nedůvěra v nastupující kapitalismus. Cílem *Vize* bylo vytvoření stabilního prostředí pro vznik kultury, jehož existence nebude ekonomicky závislá na vnějších zdrojích, které jsou obvykle vázané na politickou reprezentaci. Od počátku devadesátých let usiluje o vytvoření těchto podmínek a *Vize pro novou kulturu a její místo* se stala komplexním systémem přístupů, jak toho dosáhnout. Z odstupu třiceti let je možné tuto koncepci nahlížet jako *dočasnou autonomní zónu.*[109] Autonomní zóny jsou vnímány jako: "*...různé pokusy vymanit se z područí autorit a vystoupit ze stereotypů, které nám vnucuje oficiální kultura."*[110] Název *Vize* odpovídá době devadesátých let spojované s pocitem opuštění temnoty a nadějí v lepší budoucnost. Zároveň se ale prostřednictvím jasné formulace a intenzivní práce v podobě konkrétních výsledků odchýlila od poetických a utopických přístupů, spojených s českým "bohémstvím"..

Rozsah činností, které vedly k naplnění *Vize*, ji umožňuje analyzovat jako kritický vícevrstevnatý celek. Sam *Vizi* popsala následovně: *„Základní ideou je vytvoření* ***vhodných sociokulturních podmínek*** *pro automatický,* ***přirozený převod informací*** *– tím zajistit trvale kompaktní rozvoj sociální kultury* ***bez umělých rámců****."* Z rozboru definice vyplývají tři klíčové body. Snaha o zajištění vhodných sociokulturních podmínek je hlavním cílem a představuje v rámci *Vize* nejrozsáhlejší část. K jeho naplnění dochází různými formami práce a umění. Přístupy k vytvoření vhodných sociokulturních podmínek jsou rozvedeny převážně v kapitole *Péče,* kde je péče popisována jako přístup i jako prostředek k rozvíjení a upevňování vztahů jako sítě společenské soudržnosti. Přirozený automatický převod informací odkazuje k udržitelnosti koncepce ve smyslu rozšíření a přijetí myšlenky širším publikem. Vychází z principu intersubjektivity. Umělé

[109] Dočasná autonomní zóna. *Intermedia* [online]. 2009 [cit. 2018-04-15]. Dostupné z: http://intermedia.ffa.vutbr.cz/taz

[110] SLAČÁLEK, Ondřej. OD REVOLUCE K POTULCE. *A2* [online]. 2005 [cit. 2021-04-20]. Dostupné z: https://www.advojka.cz/archiv/2005/8/od-revoluce-k-potulce

rámce představují označení pro společenské stereotypy, které posilují mocenské struktury (například na úrovni rodiny, pracovních vztahů nebo genderových předurčení) . V rámci *Vize* jsou hlavním předmětem kritiky, protože generují společenskou exkluzivitu a sekundárně umělou nepatřičnost znevýhodněných. Jednou z forem této kritiky je vytváření modelových příkladů, které slouží jako paralely na úrovni rodiny, architektury, ekonomiky a dalších oblastí lidského života. Konkrétně se jedná o založení a vedení rodiny nebiologického původu, vytváření svépomocných staveb jako protipól developerských projektů nebo kolektivní hospodaření v rámci nebiologické rodiny fungující jako ochrana proti důsledkům turbokapitalismu. Další způsob kritiky je přítomný na úrovni témat v tradičních formátech umění: v textech, malbách nebo performancích.

Sráč Sam přistupuje kriticky i k jazyku. Tento přístup se projevuje především v jejích textech, ale je zjevný i z užívání pseudonymu. Jméno je nositelem předurčujících rolí, a to včetně sociálního konstruktu genderu. Několik zřetězených písmen představuje určující strukturu, která se může transformovat v mocenskou. Jméno může určovat rod, společenské postavení, může asociovat náboženskou příslušnost. Pojmenování osoby je výrazný definiční prvek spojený s identitou, která může být klamavá. Sam zvolila co nejvíce rodově i zvukově neutrální jméno, které uvolní prizma společensky přeurčené role ženy, manželky, matky, dcery a poskytne jí určitou míru svobody. Jméno vybrala z povídky o námořníku Samovi, kterou napsala v dětském věku a trvale jej začala užívat od roku 1999. I tato nepatrná změna vyvolávala ve společnosti nervozitu a dotazy na skutečné jméno, přestože je ve své podstatě bezvýznamné. O několik let později k neutrálnímu Sam připojila nihilizující a dehonestující Sráč. Původ určité radikality lze u Sráče Sama najít v předrevoluční zkušenosti s anarcho-punkovým hnutím. Provokaci využívá jako odrazovou plochu pro další komunikaci.

Místem pro rozvíjení stabilní platformy se v roce 1993 stala Česká Bříza 83. Působení mimo centrum, vedle provozního nepohodlí spojeného s chyběním infrastruktury, mělo i své osvobozující výhody. Maria Lind ve vztahu k sociálně angažovanému umění je zobecnila ve svém příspěvku *RETURNING ON BIKES: NOTES ON SOCIAL PRACTICE*[111]. V závěru textu shrnuje, že pozice vzdálená dohledu "centra", alespoň dočasně, nabízí možnost vyhnout se prekonceptům a vnějšímu řízení umělecké produkce. Jinými slovy

[111] THOMPSON, Nato. *Living as Form: Socially Engaged Art from 1991–2011*. The MIT Press, 2012, s. 46. ISBN 978-0262017343.

alespoň na nějakou dobu poskytuje možnost svobodné tvorby. Česká Bříza 83 byla a je zároveň bydlištěm, místem pro práci a kulturním centrem. V počátku devadesátých let měla obec kolem tří set obyvatel. V malé a poměrně uzavřené komunitě místních občanů působila mladá žena s malým dítětem v polorozpadlém domě nedůvěryhodně, protože nenaplňovala dobový a lokální normativ. I přes počáteční explicitně vyjadřované nepřijetí pracovala Sráč Sam pro místní rozvoj. Se skupinou dětí opravila kapli sv. Petra a Pavla, která byla posléze znovu prohlášena za kulturní památku, uspořádala veřejný ekologický happening a opakovaně zvala místní občany na vernisáže, kde měli příležitost získat zkušenost s uměním a možnost se setkat s návštěvníky odjinud. Všechny tyto intervence vedly k různým názorovým polohám mezi obyvateli od pozitivně akceptujících po výrazně antagonistické.

Více než lokální dosah měla především existence galerie sam83, která mimo centrum funguje bez vnější podpory více než patnáct let. Díky tomu je modelovým příkladem úsporného efektivního hospodaření s nejnutnějšími prostředky, který může být inspirativní pro nové autonomní jednotky. Představuje instituci s vstřícným zázemím. V programu a koncepcích jednotlivých výstav reaguje na podobu současného uměleckého provozu včetně kritické reflexe (rozvedeno v kapitole *Galerie sam83*) a opakované práce s umělcem.

Sráč Sam se ve své práci věnuje přehodnocování společenských vzorců, které mají negativní vliv na jedince i společnost. K důsledné revizi společenských struktur a nastavení dochází skrze široký záběr činností, které vykonává současně s vytvářením artefaktů a psaní textů. V průběhu let poskládala velkou rodinu nebiologického typu (včetně pěstounské a hostitelské pěstounské péče), o kterou se soustavně stará a se kterou svépomocně opravila a postavila několik domů/míst, které využívá pro setkávání umělců (Umělec na chatě). V České Bříze přistavěla ke svému domu galerii pro současné umění (2006). Při galerii funguje malé vydavatelství zaměřené na katalogy k výstavám, básnické sbírky a publikaci nezávislého časopisu PIŽMO.

Podmínkou pro nezávislou realizaci *Vize* a skutečné vytváření vhodných sociokulturních podmínek bylo vyřešení ekonomické otázky, která je vždy spojena s mocenskými vztahy. Po úvaze, jak si zachovat autonomii a netrávit čas nad tabulkami grantů se Sráč Sam se svým mužem rozhodli založit řemeslnou dílnu v místě bydliště. Ta se stala hlavním zdrojem financování. Část výdělku a společné hospodaření vícečlenné nerodinné

domácnosti pokrývají náklady spojené s realizací *Vize*. Proces jejího naplňování není determinován grantovou politikou ani jiným vnějším financováním. Sráč Sam zároveň odmítá spolupráci s institucemi financovanými "filantropy" s profilem oligarchů a kriticky vůči nim vystupuje.

5.1 Sociální plastika, Vize a Užitečné umění

Následující kapitola přináší srovnání se dvěma podobnými koncepcemi – sociální plastikou Josepha Beuyse a Užitečným uměním Taniy Bruguery – které jsou také komplexní a zabývají se souběžně otázkami sociálních, ekologických a ekonomických podmínek vzniku umění s ohledem na jeho udržitelnost.

Vizi lze nahlížet skrze koncepci *umění jako život*, kdy se v náznacích ve dvacátých letech (dadaisté) a evidentně v šedesátých letech (konceptualisté) začaly v uměleckém provozu etablovat vedle objektů také běžné úkony a procesy. Z historických předobrazů by v rysech komplexity bylo možné hledat srovnání se sociální plastikou Josepha Beuyse. Podnět a účinek sociální plastiky, jak ho popisuje Suzi Gablik v kontextu své doby, je s *Vizí* totožný: *„Jak Kiefer, tak Beuys si uvědomili, že jediná cesta, jak dnes vytvářet významotvorně politické umění, znamená učinit středem této tvorby vizionářské síly. Takovéto rozšíření tvůrčího pole, podpořené zakotvením sebe sama v transformační vizi, je to jediné, co dokáže eliminovat duchovní sterilitu moderního života, případně zachránit svět před sebevraždou."*[112]

Aniž by Sáč Sam v době, kdy koncipovala Vizi tyto úvahy znala, uvažovala podobným způsobem. Joseph Beuys a konkrétně přístup sociální plastiky je pro interpretaci Vize klíčový. Benjamin Buchloh upozornil na Beuysův výrazný aktivismus, který plynul z jeho blízkého vztahu ke kultuře a z odpovědného budování poválečné situace. Jeho schopnost reagovat na duševní a kulturní potřeby doby je nesporná. Rovina interpretace ve spojení s Vizí spočívá především v "rozšířené definici umění". Sráč Sam o patnáct až dvacet let později formulovala *Vizi, pro novou kulturu a její místo*, která má s Beuysovým konceptem *Sociální plastiky* společné rysy. Především ve víře v schopnost umění osvobozovat myšlení a v šíři prostředků, kterými se k tomuto cíli přibližovali. Jedním z

[112] GABLIK, Suzi. *Selhala moderna?*. Olomouc: Votobia, 1995, s. 138. Velká řada (Votobia). ISBN 80-85885-20-4.

nich je pro oba jazyk. *„Řeč a jazyk byly nedílnou součástí Beuysovy umělecké produkce, kde byla slova chápána jako tvárná látka podobná sochařským materiálům. Beuysovi sloužil jazyk, přesněji řeč, jako médium, jehož prostřednictvím uznával vymezení mezi normami společnosti a intersubjektivitou jazyka v každodenním životě.“*[113]

Tento přístup je zřetelný například v jeho pacifistické písni *Sonne statt Reagan/Slunce, ne déšť/Reagan* (1982) kritizující studenou válku. Mimo vlastní práci s jazykem se v tomto případě uchýlil k popovému formátu, což dokládá záměr rozšířit mírovou myšlenku mezi nejširší publikum.

U Sráče Sama je práce s jazykem patrná především z textů. Převážně obsahují společenskou kritiku vedenou úsporným způsobem prostřednictvím satiry, ironie, nadsázky a strohých komentářů. Publikum má díky kritickým přístupům možnost vnímat realitu jiným dalším způsobem, než tak, jak je určena aktuálním diskurzem.

V roce 2012 vydala *Úvahy o užitečném umění* kubánská umělkyně Tania Bruguera, ve kterých jinými slovy popisuje principy zmíněné ve *Vizi* i v *Sociální plastice*. *„Smyslem Užitečného umění (Useful Art) je promýšlení, vytváření, rozvíjení a uvádění v platnost takových entit vytvořených uměleckou praxí, které by nabídly lidskému společenství zřetelně prospěšné výsledky. Jedná se zde o umění, neboť jde o vypracovávání návrhu, který v realitě ještě neexistuje, a jde zde o umění také proto, že je tak činěno s nadějí a vírou v to, že věci se dají provádět lépe, a to dokonce i ve chvíli, kdy ještě nedozrály podmínky, které by toto skutečně garantovaly.”*[114]

Ve zmíněných manifestech se umělci vyslovují, a tím i zavazují ke společenské odpovědnosti. U všech tří ji lze následně sledovat v partikulárních dílech a v narušování mocenských vztahů. Podstatným momentem je také to, že popisem svého přístupu k umění jako nástroji společenské změny nastavují interpretační rámec pro čtení jejich další práce.

[113] Beuys visual textual presence art into-society. *Tate.org.uk* [online]. [cit. 2022-01-30]. Dostupné z: https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/32/beuys-visual-textual-presence-art-into-society
[114] Tania Brugurera, PIŽMO 32, překlad Aleš Hurdálek.

5.2 Jakým způsobem. Náplň Vize

Princip *Vize* se demonstruje především v přístupu life-like-art, těsném propojení života a umění. V následujících podkapitolách budou přiblíženy procesy vedoucí k jejímu naplnění.

Vzhledem k definici *Vize*, ve které Sam usiluje o *trvale kompaktní rozvoj sociální kultury bez umělých rámců*, nelze *Vizi* vnímat jako řadu fyzických výstupů, ale v první řadě jako systém vztahů. Politická rovina *Vize* spočívá v soustavné kritice mocenských vztahů generovaných institucemi, rodinou, státem nebo působením trhu. To se odráží rovněž v přístupu ke skutečnosti, který zmíněnými mocenskými subjekty bývá deklarován jako jediná možná varianta, a tím limituje svobodu a nastavuje *umělé rámce*. Pro Samovu práci je charakteristické osvobozování z přeurčení. Například jako paralelu k nefunkčním pokrevním rodinám vytvořila fungující nebiologickou rodinu. V opozici proti developerským projektům navrhuje lowcostové stavby. S kritickým přístupem je spojen i její vztah k jazyku jako nástroji moci. Právě prostřednictvím jazyka a manipulativních formulací jsou ve společnosti nejčastěji vytvářeny sociální konstrukty a umělé rámce. S reflexí mocenských poloh jazyka pracuje v textech. V následujících kapitolách budou zmíněny vzájemně se překrývající prvky i větší celky, které vznikly za účelem naplnění *Vize*.

Členění práce v následujícím textu bude jen dočasným umělým rámcem rozděleným na **péči** a **výtvarné práce a texty**.

5.2.1 Péče

Jedním ze způsobů naplňování *Vize* je obnova vztahů, které byly narušeny působením totality a posléze volného trhu. Jak už bylo řečeno, cílem je "vytvoření kultury bez umělých rámců". Kultura ve svém původním významu obsahuje "pěstování", proto je péče přirozeným prostředkem jejího rozvoje. Péče o vztahy se stala vědomou bází pro naplňování *Vize*. Tento přístup zaznamenal a v recenzi k výstavě *Rozdíl v otázce* popsal Jiří Ptáček: *„Svou představu o kultuře ovšem vždy (Sam) chápe i jako programovou kultivaci mezilidských vztahů."* (ArtZona). Péče obvykle bývá spojena s posilováním a udržováním nějaké hodnoty a její význam se ustálil ve slovních spojeních jako například památková péče nebo péče o rodinu. Sam se prostřednictvím péče snaží

zhodnocovat to, co bylo v důsledku mocenského působení odsunuto na okraj nebo mimo pozornost. K péči o opuštěné děti nebo staré domy přistupuje rovnostářským způsobem.

Péče v Samově práci představuje prostředek k vytvoření "vhodných sociokulturních podmínek" i přístup k subjektům/objektům, který je vztahotvorný. Zahrnuje ji do každé činnosti. Skrze péči posiluje udržitelnost ve smyslu prodloužení životnosti subjektů/objektů. Přístup, u kterého je podstatný proces i výsledek. V době rozšířeného neoliberalismu, jehož součástí je důraz na individualismus a samostatnost jedinců, se pro Sráče Sama vykonávání péče stalo kompenzací aktuálního společenského stavu. Směřuje ji k ozdravení vztahů. Poskytnutí péče implikuje moment jejího přijetí, a tím obnovuje vazby, které byly narušeny prostřednictvím tlaku na "nezávislost". Programovým vykonáváním péče Sam dosahuje obnovy reciprocity vztahů a etického aspektu odpovědného jednání, které funguje jako výrazný politický model.

Péče ve vztahu vůči lidem

a) Umělec na chatě

Sráč Sam se snažila najít optimální poměr mezi *vita activa* a *vita contemplativa*, ze kterého vznikl projekt *Umělec na chatě* (fotodokumentace viz Příloha č. 55). Jedná se o krátkodobé pobyty poskytované umělcům za účelem možnosti plně se věnovat své práci nebo koncentraci, na kterou obvykle v důsledku materiálního zajišťování života nemají čas. Vytvářením podmínek pro vytržení z procesu "obživy" vytvářela a vytváří dočasné autonomní zóny. Vlastní zkušenost s hledáním času pro práci transformovala v poskytnutí péče ostatním. Prostřednictvím *Umělec na chatě* vytváří infrastrukturu péče.

„Tyto procesuální dlouhodobé projekty navazují na bytové galerie a chalupy českého disentu, zároveň kriticky a esteticky reflektují určitou kulturní vyprázdněnost postsocialistické transformace českých regionů a pokoušejí se o uchopení této ojedinělé historické zkušenosti prostřednictvím participativního umění."[115]

Na přelomu devadesátých a nultých let došlo v českém prostředí k rozmachu zahraničních rezidenčních programů označovaných anglicky *Artist-in-Residence*. Integrace cizojazyčného názvu v místních podmínkách působila nepatřičně. V reakci na

[115] https://artalk.cz/2018/01/08/vyucena-svadlena-narodniho-podniku-sumavan/ [cit. 2019-10-16]

to začala Sam projekt, na kterém pracovala od roku 1986, pojmenovávat *Artist-in-Cottage* / *Umělec na chatě*.

Výměnou za hi-fi věž, kterou dostali s manželem svatebním darem, pořídila první malou chatu za obcí Slavošovice u Klatov. Tam uspořádala první pracovní pobyty rodičů s dětmi. Po této zkušenosti následovala v devadesátých letech sympozia v České Bříze. Po roce 2010 pořádala kolektivní pobyty v přírodě, kde jako zázemí sloužily pronajaté chalupy. Mezi ně patří *Artist in Cottage (AiC) Štefle 2010* (fotodokumentace viz Příloha č. 60), *2012*, *2015 a AiC Ondřejovice 2011* (fotodokumentace viz Příloha č. 59), na které se umělci hlásili na základě otevřené výzvy. Při skupinových dočasných soužitích, vedle práce na vlastních projektech, vznikaly sítě vztahů, které fungují dodnes. Zkušenost vzájemnosti ze společně stráveného času je přidanou hodnotou života každého z účastníků. Získali schopnost sdílení společného prostoru s různými skupinami lidí. Vzájemná tolerance musela fungovat nejen mezi účastníky, ale i mezi nimi a místními obyvateli, pro které byli umělci v jejich prostředí cizorodým prvkem, který musí do svých životů nově zahrnout. Zástupci umělecké komunity v jistém ohledu zvýšili míru tolerance místních obyvatel. Zmíněné poměry slouží jako modelový příklad mikropolitiky regenerující společnost.

Z dlouhodobého hlediska se pronajímání objektů a jejich opakované osidlování jevilo jako ekonomicky a energeticky neudržitelné. Sam pro další rozvoj a stabilní zázemí pro *Umělce na chatě* zakoupila rozpadlou stavbu na Klatovsku v obci Javor. Budova slouží jako další modelový příklad 1) dostupného bydlení a 2) jako vzdělávací prostředek postupné rekonstrukce místa pro společné pobyty. Návrh na rekonstrukci a využití části stavby byl například semestrálním úkolem pro studenty dokumentu na FAMU v roce 2018. Javor se vedle České Břízy stal dalším místem pro vytváření vztahů. Mimo to obsahuje i rozměr integrace do komunity místních obyvatel, a tím rozšiřuje množinu publika a obousměrný vliv.

Dalším formátem péče v rámci AiC jsou individuální pobyty pro umělce a teoretiky, pro které Sam postavila vlastní budovu. Víceúčelová stavba heARTbreaker (fotodokumentace viz Příloha č. 57) vznikla na půdorysu původního chlívku a pozdější garáže. Slouží rovněž jako modelový příklad nízkorozpočtové stavby provedené svépomocí. V případě dlouhodobějšího pobytu má umělec možnost pozorovat principy *Vize* a dochází k *přirozenému automatickému převodu informací*. Od roku 2013 se tam

uskutečnilo kolem třiceti pobytů místních i zahraničních umělců (fotodokumentace viz Příloha č. 78).

b) Výchova žen ke svobodě

Jednou z oblastí cílené transformace společnosti je výchova žen ke svobodě. Jde o koncept, který reaguje na skutečnost, že možnosti nabytí skutečného sebevědomí žen v postkomunistických zemích byly značně omezené a ani současné společenské nastavení, provázené feminizací chudoby, ženám nepřináší naději lepších podmínek k životu.

Sráč Sam tento jev reflektovala v mnoha podobách. Od poskytnutí pomoci obětem domácího násilí přes péči a dlouhodobou práci s úzkou skupinou žen od útlého věku se zaměřením na odbourávání genderových stereotypů po umělecké aktivity diskutující toto téma.

Mezi tyto práce patří například performance *Šumavan* (1985). Je to jedna z jejích prvních zdokumentovaných prací. S odstupem a nadsázkou mladé dívky, která čerstvě nastoupila do továrny na šití košil, reflektovala postavení ženy ve společensko-politickém kontextu doby. Fotoperformance se odehrávala v exteriéru textilní továrny Šumavan v Klatovech, kde pracovala jako šička. Fotografie ironizují mediální obraz "hrdých pracovnic socialistické práce". Na pozadí industriálního prostředí demonstruje dvojice mladých žen "pracovní výkon". Činnosti jako vzpírání, tažení vozu, nebo lezení po trubkách, zjevně podrývají dobové plnění plánu. Dalším neméně podstatným obsahem obrazu je sexualita dělnic nesená v polohách těl. Obdobný náboj lze porovnat u rumunských šiček z továrny APACA.[116] Součástí zkušenosti v podmínkách reálného socialismu bylo mimo jiné potlačování individuality, které se v továrnách stvrzovalo v podobě pracovních uniforem. Jedna z účastnic je oblečena v továrním stejnokroji a druhá v civilním oděvu. Za pozornost stojí i práce s médiem fotografie v rukou čtrnáctileté dívky, která akci uspořádala způsobem, aby publikum mohlo performanci pozorovat z okna, ale zároveň nebylo vystaveno nebezpečí sankce za spoluúčast.

Emancipační role ve vztahu k "domácí ženské" práci reflektovala v roce 1990 ve fotoperformanci *Žehlení* (fotodokumentace viz Příloha č. 62). "Domácí práci" vynesla ven (do zámeckého parku Kozel), mimo intimní a uzavřenou zónu domova, a veřejně zapojila do práce muže (původně fotografa). V této performanci bylo zahrnuto stírání

[116] Kapitola 4.2.1. Femina Subtetrix. Sonja Hornung a Larisa Crunţeanu.

rozdílu mezi veřejným a soukromým, které později rozvíjela v dalších pracích (projekt *4 okna* ad.). Sama později svou domácnost částečně otevřela veřejnosti a proměnila ji na neformální instituci, kde bezezbytku platí, že osobní je politické.

c) **Dětský domov, pěstounská péče a hostitelská péče** (fotodokumentace viz Příloha č. 63 a Příloha č. 64)

Vedle výchovy žen ke svobodě byla dalším a navazujícím výrazem společenské odpovědnosti úzká spolupráce s dětským domovem, který se nacházel mimo dosah dnes už běžných sponzorů. Spolupráce spočívala v postupném zlepšování kulturního prostředí dětí vytvořením webových stránek a v hledání sponzorů. Nejintenzivněji probíhala mezi lety 2004 a 2015. V té době docházelo k opakovaným hostitelským návštěvám jedné skupiny z Dětského domova v Kašperských Horách v České Bříze. Z dlouhodobého kontaktu s domovem vzniklo i zahájení pěstounské a hostitelské péče[117] dvou dívek a jedné rodinné skupiny.

Cílem krátkodobých pobytů (svátky, prázdniny a víkendy) bylo poskytnout dětem zkušenost běžného rodinného chodu a zároveň pro ně prostřednictvím neformální kulturní instituce vytvořit síť neústavních vztahů a kontaktů.

d) **Galerie sam83, 4 okna. Kurátorství a péče o umělce**

Před vznikem galerie sam83 (fotodokumentace viz Příloha č. 65) se v České Bříze 83 od roku 1996 každoročně opakovaly letní zahradní výstavy. Nárůst návštěvníků s sebou přinesl otázku potřeby adekvátního zázemí pro kulturní setkávání. Sam navrhla prostory galerie jako přístavbu stávajícího domu. Reflektovala místní urbanismus a výsledkem byla dvoupodlažní budova se sedlovou střechou a podélným tvarem oken inspirovanými sýpkou. Mezi lety 2004 a 2006 se svým mužem galerii postavili. Jednalo o první porevoluční novostavbu galerie pro prezentaci současného umění. Přímé spojení s domem potvrzuje faktické prolínání života a umění, a především stírání hranice mezi veřejným a soukromým.

Činnost galerie sam83 (fotodokumentace viz Příloha č. 66, Příloha č. 67, Příloha č. 68, Příloha č. 69) jako instituce situované do vlastní budovy lze počítat od roku 2006. K provozu byly využívány i zahrady a možnost noclehu v době vernisáží. Mezi lety 2006 a 2010 se konaly mapující a orientační výstavy pro zahájení komunikace s výtvarnou

[117] SVRČINOVÁ, Linda. *Děti v pěstounské péči a jejich školní výkon*. 2012. Dizertační práce. UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI. Vedoucí práce Helena Grecmanová.

scénou. Mezi ně patřily kolektivní projekty a výstavy *Koule 2006* a *Cesta 32*. Program od začátku zahrnoval souběžně s prezentací artefaktů navazování vztahů a dlouhodobých přátelství. Například výstava *Břízský dřízdy* (2007) reflektovala práci s komunitou místních dívek. V roce 2010 galerie zahájila oficiální publikační činnost. Ke každé výstavě vychází brožovaný katalog o 12 stranách. V nákladu 100 kusů[118] včetně třiceti kusů autorské limitované edice.

Z koncepcí výstav vedle samotného představení práce umělce je znatelná snaha o nabourání dobových výstavních kánonů a převedení pozornosti směrem k přehlíženým polohám umění. S tím souvisí i poloha galerie. Doplňuje kulturní instituci v místě, kde chybí. Formát výstav v kombinaci s polohou galerie všestranně pracuje s publikem a zároveň s některými umělci v překonávání jejich vlastních předsudků vůči periferní instituci.

Souběžně s koncepcí galerie sam83 vznikla o tři roky později *4 okna* (fotodokumentace viz Příloha č. 70, Příloha č. 71) v malém bytě v Klatovech, který byl čtyřikrát ročně využívaný střídavě jako pouliční galerie nebo místo pro kulturní setkávání. Zpočátku byla pro výstavu využívána především okna oddělující soukromý a veřejný prostor a následně samotný byt, kde se odehrávaly přednášky projekce a prezentace umělců nebo nezávislých institucí.

S programem výstav souvisí také kurátorská činnost Sráče Sama, která je specifická v tom, že se v ní odráží její umělecká zkušenost a společenská angažovanost. Záměr otevřít zázemí pro současné umění na okraji nepočetné vesnice s cílem vytvořit diskurzivní prostředí mimo centrum se i z časového odstupu jeví jako radikální gesto. V nominaci na cenu Grand Prix Spolku Skutek Jiří Ptáček tento přístup popsal: *"Díky jejímu neúnavnému úsilí o posilování vztahů uvnitř umělecké komunity se jí podařilo v České Bříze vytvořit mimořádné místo, kde prezentace umění úzce souvisí s vytvářením společenství, v němž mají svou váhu vzájemný dialog a vědomí sounáležitosti."*[119]

Příkladem kurátorského uvažování a rozsahu péče poskytované umělcům byla výstava *Benigní rezistence MH jako invazivní emoce VD* (sam83, 2010). Společně představila práce textilní umělkyně Milady Hynkové, která se životně věnuje technice aradekoru, a mladé umělkyně Veronice Dolanské zabývající se převážně kresbou. Z jejich

[118] V r. 2017 byl náklad snížen na 30 + 30 kusů.
[119] GRAND PRIX 2019 – MILENA BARTLOVÁ. *Google* [online]. 2019 [cit. 2019-10-16]. Dostupné z: https://drive.google.com/file/d/1KiE5ZuqekMSPMO8UzpmbNIkyHxGmxjJO/view

konfrontace, která v tehdejším dobovém kontextu působila jako kontrast, vyšla najevo silná ženská provázanost navzdory více než generačnímu rozdílu. Zapojení umělecké práce Milady Hynkové do aktuálního výstavního diskurzu bylo součástí rehabilitace textilního ateliéru Aradecor ve Kdyni (fotodokumentace viz Příloha č. 72).

Milada Hynková začátkem devadesátých let privatizovala z Kdyňských přádelen stroj arachné a přesunula dílnu na výrobu netkaných textilií do vlastního ateliéru. Aradecor i arachné byly produkty utopických inženýrských vizí šedesátých let. Stroj byl vyvinut ve strojírnách Elitex, které byly přidruženým podnikem Kdyňských přádelen. Na výrobu aradecoru získal patent Ing. František Šlégl, který byl přímý nadřízený Milady Hynkové. Původní záměr byl vyvinout užitnou textilii (např. jako výstelku holínek). Experimenty se neosvědčily a aradecor sloužil výhradně pro výrobu uměleckých děl. V době sedmdesátých a osmdesátých let dojížděli tehdejší umělci jako například Josef Liesler, Miroslav Houra, Richard Fremund nebo Vlastimil Vodák do Kdyně realizovat v přádelnách své návrhy. Paralelně s aradecorem fungovala v Brně dílna na techniku art protis. Tamější produkce a zájem značně převyšovaly malý kdyňský ateliér. Na obě techniky se však s proměnou režimu začalo prohlížet s despektem. V porevoluční době se náhle ocitly mimo jakékoli směřování uměleckého provozu a zároveň byly spojovány s prorežimními zakázkami, které se převážně uskutečňovaly v Brně.

V době, kdy Sam začala spolupracovat s Miladou Hynkovou, využívaly ateliér aradecoru učitelky výtvarné výchovy a několik regionálních umělců, kteří se zajímali především o provedení vlastních návrhů. Úroveň Milady Hynkové a její odhodlání techniku zachovat, byly pro Sama impulsem pro rehabilitaci techniky i místa. Začala pracovat na dokumentaci a sběru orální historie. Současně se prostřednictvím platformy galerie sam83 pokusila místo oživit rozšířením techniky mezi nejmladší uměleckou generaci. Opakovaně uspořádala v rámci projektu *Umělec na Chatě* otevřenou výzvu k účasti na semináři, kde se umělci mohli seznámit s technikou aradecoru přímo v ateliéru Milady Hynkové. V roce 2016 uspořádala v kdyňském muzeu výstavu k padesáti letům aradecoru, do které zapojila zmíněné tehdejší dobové i současné umělce. K výstavě vydala katalog s textem Markéty Vinglerové (fotodokumentace viz Příloha č. 74).

Uvedený příklad popisuje záměry a procesy ve spolupráci s umělci. S většinou z nich navazuje dlouhodobé vztahy a poskytuje následnou péči mimo rámec iniciační výstavy tím, že je opakovaně zapojuje do výstav a dalších formátů.

e) Explicitní manipulace

Jednou z metaforických prací, v nichž zjevně pracuje s tématem péče a manipulace, byla performance ke křtu časopisu PIŽMO, č. 19[120] (České Budějovice, 2014). Záměrem bylo reflektovat péči a s ní spojenou manipulaci. Artificiální představení zjevně kontrastovalo s manipulací reálnou, jejíž obrysy bývají často nezřetelné.

Jednalo se o krátkou performanci o čtyřech protagonistech složenou ze zvukové instalace těžkého dechu a sípání s obsedantním opakováním *„Jakým způsobem, jakým způsobem…“* (zasmyčkovaná nahrávka projevu kněze). V temné místnosti na pozadí videoprojekce sklepních dveří vpouštějících světlo dvě zdravotní sestry v pracovní uniformě ze sedmdesátých let obřadně přinesou dvourozměrnou maketu neurčité postavy pokryté asfaltem. Třetí postava s ohonem v obličeji začne obětní figuře opalovat hlavu letlampou. Odkapávajícím asfaltem křtí časopis po dobu sugestivně doznívajícího loopu *Jakým způsobem*. Následně zdravotní sestry figuru odloží a v rouškách a gumových rukavicích začnou publiku peánem nabízet neurčité předměty k jídlu, obdobně jako hostie při mši. Návštěvníci byli vmanipulováni do situace, kdy si museli vybrat, zda podivný dar přijmout nebo odmítnout. I přes to, že šlo o gumový bonbon, bylo rozhodnutí provázené uměle vyvolanými obavami.

Performance obsahuje prvky, které je možné v Samově tvorbě najít v dalších modifikacích. V tomto případě je to explicitní manipulace, mocenské pozice a institucionální kritika. Zdravotní sestry vnímané jako ikony péče nechala v rukou držet neurčitou oběť při upalování. Jejich role byla posunuta. Zástupkyně instituce konající dobro ve prospěch společnosti byly náhle viděny v jiném světle. Zároveň do performance zapojila církevní manipulativní prostředky, které bývají využívány pro šíření “dobré víry”. Pro umocnění strachu použila temnotu, kazatelský zvuk a principy obřadu.

Podobným způsobem pracovala při autorském čtení bez autora (2017). Prostřednictvím reproduktoru a hlasu google překladače ovládala publikum, které, aniž by znalo zdroj hlasu, pokyny vykonávalo. Tyto přístupy kontrastují k výše zmíněné práci, kdy se snaží proti skutečné manipulaci, s níž se denně setkáváme, bojovat.

Vztah k životnímu prostředí. Omezení jako pokračování příběhu

[120] PIŽMO, číslo 19 / křest v Českých Budějovicích: video. *Sam83* [online]. ©2022 [cit. 2018-04-15]. Dostupné z: http://www.sam83.cz/video/pizmo-cislo-19-krest-v-ceskych-budejovicich/; (10:24).

Komplexní přístup se vztahuje i k péči o životní prostředí. Sráč Sam pracuje s různými druhy omezení jako s hodnotami, které mohou mít pozitivní účinek. Prostřednictvím tohoto konceptu provádí osvětu umělců, rezidentů a návštěvníků galerie. Úzce s tím souvisí i modelový příklad soužití devítičlenné rodiny.

Individualizace společnosti s sebou vedle její atomizace přinesla nároky na samostatné bydlení, které mělo masivně negativní dopad na zvýšení energetické spotřeby a ekologické stopy. S péčí o vztahy souvisí i obnova soudržnosti a zvyšování vzájemné tolerance ke sdílenému bydlení. V průběhu posledních dvaceti let se rodina Sráče Sama v základní jednotce rozrostla na devět členů žijících ve společné domácnosti. Pozitivním přidruženým důsledkem koncentrované domácnosti je minimalizace osobní spotřeby. Zároveň je zahrnuta vysoká míra recyklace a upcyklace. Tato základní jednotka v souladu s koncepcí *Vize* poskytuje péči dalším skupinám. Umělcům, návštěvníkům vernisáží, účastníkům sympozií nebo rezidenčních pobytů. Plné osídlení zefektivňuje využití domu, energií i spotřebičů (fotodokumentace viz Příloha č. 75, Příloha č. 76). Environmentální přístup uplatňuje Sráč Sam především při stavbách, kdy si jako omezení určila nezastavovat nové plochy a využívat odbouratelné materiály.

Metaforickým dílem, které obsahuje zmíněné uvažování, byla performativní přednáška s názvem *Regresivní vývoj a bezohledná péče* (Multilogues on the Now: O zdraví, práci a emocích, Display, 2018) (fotodokumentace viz Příloha č. 77). Přednáška byla věnovaná *neagresivnímu* pohybu společnosti provázenému péčí. Obsahem výstupu včetně performativního pojetí byla kritika patriarchálního nastavení společnosti, které apeluje na "progresi". Přístup bez agrese se odstředivou silou pokroku obvykle ocitá na společenském okraji. Důkazem toho jsou například podfinancovaná pečující zaměstnání.

Koncept bezohledné péče reflektuje existenci péče jako takové. Její pozici v individualizované společnosti, kde v důrazu na nezávislost je přítomnost péče popírána nebo přehlížena. Paradoxní slovní spojení navádí k revizi pojmu. Podobně jako výrok *Neuctivé péči, zmar!*[121] Metaforické zahrnutí revolučního náboje společně s jazykovým kontrastem, kdy péče bývá stereotypně spojena s ohleduplností a mírumilovností, vzbuzuje pozornost. Sam jako přednášející při výkladu i diskuzi připravovala pokrm pro účastníky. Kávu, vdolky a rebarborový džem se skořicí. Situace se odehrála na pozadí kulis vytvářejících estetický rámec performance s etickými odkazy. Nad bílou sádrovou

[121] Pižmo, č. 21, 2015

madonu jakožto symbolu dominující západní křesťanské kultury byla promítána barevná indiánská čelenka a teze z *PIŽMA*.[122]

Komunikace probíhala na několika smyslových úrovních. K zapojení účastníků docházelo skrze diskuzi provázenou vůní kávy a skořice. Dominantní pozice přednášejícího byla převedena na roli hostitele. Společný pokrm se stal kolektivním zážitkem. Do přednášky byla zahrnuta informace o nízkorozpočtovém rozvržení setkání. Pro přípravu byla použita trouba z bazaru, starý překapávač na kávu a talíře z druhé ruky demonstrující zároveň kvalitní porcelán. Tato část regresivního vývoje týkající se recyklace měla v účastnících rozvinout pocit ekonomické dostupnosti společných setkání.

Sráč Sam v poskytování péče nerozlišuje, zda se jedná o subjekty, nebo objekty a vykonává ji se stejnou důsledností. Podobné rovnostářství uplatňuje i v oblasti kritiky. Péče o lidi a vztahy s sebou nese potřebu udržitelného zázemí. Předpokládá, že pečující přístup se na předmětu odrazí jako pozitivní hodnota. V péči o předměty usiluje o prodlužování maximální možné délky jejich životnosti. V jejich pořizování vychází z principů jednoduchosti a užitnosti – anebo samotné recyklace za účelem přibrzďování výroby a spotřeby dalších surovin. Například pro stolování využívá starý, jinými domácnostmi vyřazený porcelán. Tyto přístupy s sebou nesou specifickou vizualitu, která kóduje, že využitím minulého pro přítomnost vytváříme prostor v budoucnosti. S udržitelností souvisí i péče o redistribuci. Některé předměty se i přes svou zachovalost mohou stát novými podmínkami zbytné a je potřeba pro ně najít nové využití.

„Podoba a charakter místa pro bytí je zřetelným znakem kulturní identity. Otázka, jak uspořádat svůj habitat, je společná všem a tvoří nedílnou součást naší skutečnosti."[123]

Po rekonstrukci domu v České Bříze a stavbě galerie sam83 vytvořila několik modelových staveb. Patří mezi ně heArtBreaker (2013), rekonstrukce chaty (2015) (fotodokumentace viz Příloha č. 56), rekonstrukce chalupy v obci Javor (2016) (fotodokumentace viz Příloha č. 79) a dočasná stavební buňka v Javoře (2020). Demonstrují dostupnost vlastního bydlení, které se v současných podmínkách jeví jako

[122] Např. Nejistota mává vždy na příchod / Žádná opatření nejsou trvalá / Nedělám důležitá rozhodnutí, jen rozhodnutí / Ženy jsou přítomné / Etabluj se a jsi v pekle! / Když už nemůžeš, lžeš.
[123] O projektu. *Umělec na chatě* [online]. 2015 [cit. 2018-12-12]. Dostupné z: https://umelec-na-chate.webnode.cz/o-projektu/

nedosažitelné a stalo se akutním společenským problémem. Místa obsahují praktické uspořádání, aby jednotlivé objekty mohly sloužit co největšímu počtu lidí.

5.2.2 Výtvarné práce

Souběžně se sociální angažovaností pracuje Sráč Sam jako volný umělec.

Část její výtvarné práce obsahuje angažovanost, ale zřetelná je především z textů a z přístupu k materiálům. Motivem obou jejích tvůrčích poloh je tělo. Figura v síti vztahů, která se za předpokladu intersubjektivity stává zástupcem kolektivního těla společnosti. Téma zpracovává v textu, kresbě, malbě, keramické plastice (fotodokumentace viz Příloha č. 88), textilní tvorbě, fotografii nebo v práci s videem.

a) Kresba (temnota)

Kresebné práce (fotodokumentace viz Příloha č. 80, Příloha č. 81) a krátké texty jsou nejkoncentrovanější uměleckou prací Sráče Sama. Vznikají souběžně s angažovanou prací a mnohé z nich jsou komentáři sociálních situací. Lze mezi ně zahrnout záznamy v sešitech, skici k plastikám nebo obrazům a stovky volných kreseb. Jsou v nich zachycena uvažování, ze kterých vychází všechny další výtvarné projevy. Co se týká skic, je kresebná předloha často identická s provedením v dalším materiálu.

Ve volných kresbách z posledních deseti let je kritická poloha čitelná z tahu. Pracuje s předpokládatelnou vizualitou a v očekávaných tvarech svede linku jiným směrem, než by se dalo čekat. Obsahově i formálně se podobají úryvkům z okrajových témat. Jejich zobrazením se je snaží zahrnout do nové komunikace a úplnosti obrazu světa. Zobrazením deformací a nepřijatelných tvarů vytvářejí kresby temný protiklad spektakularity. Kresebná linie v hloubi mysli diváka vzdáleně vyvolá dojem těla, které podlehlo vnitřní i vnější deformaci, která následně evokuje různé emoce. Kombinace lítosti, pobavení nebo trapnosti.

b) Šablony a tvary (komprese)

V obrazech nejčastěji pracuje Sráč Sam se šablonou (fotodokumentace viz Příloha č. 82), která je sama o sobě významotvorná. Původem se pohybuje na pomezí průmyslové výroby a užité tvorby. Odkazuje ke vzoru, k prvku určenému k reprodukci. Další utilitární schopností šablon je "primitivní akcelerace" výroby. Z pohledu originality je možné považovat takovou práci za nízkou formu a zároveň za snahu a popření autorství. Sam obvykle vytváří šablonu pro jedno použití. Pracuje s nimi od roku 2003. První šablony zpracovala na papír, později je začala přenášet na plátno (fotodokumentace viz Příloha č. 85). V některých pracích je přibližuje ke své podstatě a například ze střihových dílů použitých v obraze *Šablona* (2010) ušila textilní objekt *Cypřiš* (2010). Vytváří z nich také objekty, na které používá knihařské lepenky, keramiku, dřevo nebo železo (fotodokumentace viz Příloha č. 83, Příloha č. 84). Trojrozměrnost objektu utváří křížením dvou ploch. Šablona mimo jiné přináší kompresi – informační a časovou – kterou se Sam ve své umělecké práci zabývá. Kompresi shledává jako úspornou formu existence v současném světě.

c) Textil (žena, hadr, stroj)

Vztah k textilní práci vznikl v důsledku životního příběhu, kdy byla po absolvování základní školní docházky[124] rodiči přihlášena na obor švadlena vedený při národním podniku Šumavan. Ve věku třinácti let získala rutinní zkušenost s továrním provozem a řemeslnou zručnost, která jí poskytovala větší možnosti, jak s textilním materiálem zacházet.

Zpočátku se na přelomu 80. a 90. let věnovala módním návrhům a jejich realizaci. Spolupracovala s návrhářem Bohumilem Holasem, se kterým v kulturním domě Družba v Klatovech uspořádala několik módních přehlídek. Vedle textilní tvorby byl jejich vztah založen na snaze o překonávání stereotypů, kdy se Sráč Sam a Bohumil Holas (z pozice gaye romského původu) pokoušeli na malém městě přinést povědomí o módě. Holas z oblasti popkultury a Sam z punkové estetiky.

Ve volné tvorbě Sráče Sama představuje textil další prostředek k vyjádření. S významem pracuje už při volbě materiálů. Například výše zmíněný objekt *Cypřiš* (2010) ušila ze starého vlizelínu, materiálu, který slouží k výztuze oděvů. Nebo na panny (2007), které ušila podle svých dcer, použila kuchyňské hadříky.

[124] Experimentálních ročníků, které měly jen 8 tříd.

Nejnovějšími textilními pracemi jsou šité kresby, které navazují na *Přikrývku* z r. 2006 (fotodokumentace viz Příloha č. 86). Podobně jako u panen z hadříků na nádobí i u *Přikrývky* bylo konceptem vytvoření ženského těla z hadru na podlahu. Ten je podobně jako u prošívané deky všitý mezi růžový sypek a modrý satén. Místo typických čtverců na prošívaných dekách jsou materiály spojeny lineární strojovou kresbou ženské postavy. Další informací je přístup k výšivce, která je obvykle spojována s ženskou časově náročnou prací. V tomto případě je nahrazena lineární strojovou kresbou. Čas rozjímání je převeden na rychlý soustředěný výkon. Podobně jako u výše zmíněné šablony zde zrychlení přináší získání času a v souvislosti s ženskou prací poukazuje k osvobození. Další rozpor je zakotven ve spojení prostého konceptu a stylizovaného kresebného zobrazení. Kánon elementárního jazyka konceptu byl v poměru s touhou ozdobit deku příliš svazující. Prošitím skrz funguje dvourozměrná kresba v textilu jako prostorový objekt.

Podobný princip použila Sráč Sam na dečce, kde strojově vyšila nápis "Padni na kolena", který byl součástí textového instalačního souboru *Padni, Padni na kolena, Tady taky padni*. Soubor byl kritickým komentářem k působení mocenských skupin. Konkrétně církve a myslivců. Angažovaný podtext byl obsažen v samotných materiálech i v textu.

Souběžně s médiem textilu stojí za pozornost motiv smyčky, který vychází z principu šití a který se objevuje v mnoha Samově pracích. Jde o černou lineární smyčku podobnou textu. Znak rozplétajícího se nekonečna.

d) Keramika (vazba s místem)

Práce s keramikou má ve vztahu k *Vizi* dvě vazby. Sam pro ekonomické zajištění *Vize* hledala způsob financování, který by byl v souladu s jejími principy. Chtěla se přiblížit k dlouhodobé udržitelnosti a ekologické odpovědnosti. V regionu Severní Plzeňsko tomuto nároku nejlépe odpovídala práce s keramikou, která zde měla díky těžbě kaolinu ideální podmínky. V počátku devadesátých let se svým mužem v České Bříze založili keramickou dílnu, která poskytovala možnost práce doma a přinesla úsporu času stráveného na cestě do zaměstnání.

Dílnu vedle řemeslné produkce, z níž je financován chod *Vize*, Sam využívá pro vlastní tvorbu. Věnovala se drobné plastice, mozaikám, lustrům, vázám, sadám nádobí a vytvořila několik větších realizací. Práci s keramikou je možné rozdělit do několika kategorií: figurální interiérové plastiky, kachle a mozaiky, užitné předměty a velké

realizace. Věnuje se tradičnímu zpracování hlíny v podobě neglazovaných terakotových nádob, práci s glazurami, listry a zlacení. Současně pracuje s nepůvodními materiály, jako jsou vypalovací obtisky nebo tónování olejovými barvami.

Jednou z prvních prací, kde se střetává kombinace ověřených řemeslných postupů a zásahů nepůvodními barvami, je kachle *MySpace* z roku 2008. Sam zde pracovala také s kontrastem archaického materiálu a aktuálního trendu, ve své době nejpopulárnější sociální sítě. *MySpace* nabízelo svým uživatelům možnost vytvořit si na internetu jedinečnou identitu. Sam v kachli pracovala s obdobnou jedinečností umocněnou zlacením, listry a dalšími neoriginálními barvami mimo škálu glazur. Nápis *MySpace* vyzařuje z mořské hladiny směrem k obloze. Ústředním motivem je borovice se zlatými větvičkami a nad ní je zavěšený jako atribut lásky a péče dudek se zlatou korunkou v rudém srdci. V rukodělném artefaktu s oslavou přírodních motivů a skrze název sociální sítě reflektuje, do jaké míry je "můj prostor" v síti obohacující oproti skutečnému světu.

5.2.3 Texty

Společně s výše zmíněnou prací vznikají i texty. V prozaické i v poetické části pracuje Sam s příběhem. Autenticitu získávají díky provázanému střídání reálií a fiktivních prostředí. Autobiografické prvky jsou použité tak, že jsou od fikcí a metafikcí nerozeznatelné. V textech se blíží k realismu, často jde jen o přesný popis skutečnosti, ačkoliv často hraničí s absurditou. Pracuje ve všech formách od prózy přes drama po poezii.

a) PIŽMO jako politikum

Dalším zřetelným příkladem formování kulturního pole bylo založení kulturního čtvrtletníku. Při jeho vzniku Sam kladla důraz na to, aby se subtilní časopis s názvem *PIŽMO* stal plnohodnotným periodikem s normou ISSN navzdory tomu, že na první pohled působí jako "artový zin". Jedná se o vlastním nákladem vydávaný černobílý kulturní čtvrtletník. Obsahuje rubriky: *Výtvarné umění*, *Film*, *Hudba*, *Literatura* a *Babrdón*. Babrdón je novotvar, kterým Sam s nadsázkou označuje nesoustředěné teoretické texty, které ztratily vazbu k tomu, čemu se věnují, a s jistou zálibou je v nich užíván obstarožní jazyk. Název Babrdón použila pro rubriku v PIŽMU, do které pravidelně přispívá. Časopis je vydáván ve formátu A5, ze kterého je po rozložení z jedné strany plakát o velikosti A2 (fotodokumentace viz Příloha č. 89 a Příloha č. 92). Přidělení

čísla bylo provázeno obstrukcemi. Úřednice NTK označovala záměr za efemérní. Přesto se po několika jednáních podařilo vznik nového periodika prosadit.

Název periodika ve spojení s usilováním o oficiální uznání obsahuje politický apel. Živočišnost titulu zpřítomňuje společenskou sterilitu, která má nepříznivý vliv na kulturní prostředí. Sam jím zároveň vyjadřuje vědomou orientaci na základě subjektivity. Podtitulem magazínu je "s láskou a nenávistí" (fotodokumentace viz Příloha č. 91). Emoční dichotomii ustáleně redukovanou pouze na "s láskou" doplnila o chybějící polohu. Podle chorvatského kulturního kritika a filozofa Borise Budena má nenávist svou důležitou úlohu: *"Hněv otevírá dimenzi politična, která se může rozvíjet jen prolamováním tohoto rámce, a je tak skutečným zvěstovatelem budoucí zralosti, která učiní konec postkomunistickému poručníkování."*[125] Hněv obsahuje revoluční potenciál. Rozšířenou verzí podtitulu je "s láskou a nenávistí bráníme skutečné svobody". Teze upozorňuje na situaci dopadů normalizace na podobu kultury. Další přehodnocování kulturních vzorců provádí Sam v rubrice *Babrdón* (fotodokumentace viz Příloha č. 89, Příloha č. 90), do které pravidelně přispívá. Podle Ludmily Vachtové jde o časopis, který "provokuje k myšlení".[126] V pozdějších číslech byl podtitul v závislosti na obsahu čísla proměňován: *poskytovatel vánoční bolesti* (č. 44), *opora pro nevěřící* (č. 43), *pramen čisté rozkoše* (č. 42) ad.

Pro rubriky (fotodokumentace viz Příloha č. 98) jako *Literatura*, *Film*, *Výtvarné umění* nebo *Hudba* vybírá Sam externí přispěvatele, kteří se zabývají okrajovou kulturou. V časopisu PIŽMO byly otištěny například texty Milana Kozelky, Elsy Aids nebo Hendrixe. V roce 2011 v časopisu PIŽMO vyšel rozhovor s Katjou Novitskovou, ve výtvarném umění byla například představena polská performerka Anna Kalwajtys nebo mexický umělec Pablo Helguera. V rubrice *Film* se čtenáři mohli seznámit s tvorbou videoartisty a fotografa Williama Wegmana, s dokumentárním filmem *Manakamana* (r. Stephanie Spray a Pacho Velez), nebo s prací dokumentaristky a aktivistky Alanis Obomsawin. Z překladů Aleš Hudrálka byly vydány manifest Taniy Bruguery *Užitečné umění*, *Příběh bez ponaučení* Edmunda Paz Soldána nebo několik textů od Quima Monzó. Hudební rubriku dlouhodobě vedl Jan Klamm, pro poslední čísla přispívá Anežka Jaskmanická.

[125] BUDEN, Boris. Konec postkomunismu: od společnosti bez naděje k naději bez společnosti. V Praze: Rybka, 2013, s. 51. ISBN 978-80-87067-70-3.
[126] Dopis od L. Vachtové z Zurichu dne 4. března 2018.

Součástí politické agendy je i grafická podoba časopisu (fotodokumentace viz Příloha č. 94), která je ve srovnání s jinými periodiky výjimečná, přestože sazba samotných článků je tradiční. Titulní strana je pro každé číslo jiná včetně layoutu. Od roku 2010 vychází v nákladu 500 kusů pravidelně každé tři měsíce a je dostupný zhruba ve třiceti prodejních místech po celé České republice včetně osobní distribuce mezi příznivci. Celostátní pokrytí decentralizuje *Vizi* a zároveň propojuje přispěvatele a čtenáře.

Šmírák, superhrdina Babrdónu – *„Kluci, co sekají dobrotu, jsou v Turecku."* (č. 7)

Sam oproti péči, kterou vykonává pro rozvoj kultury, postupuje ve své umělecké práci vůči publiku bezohledně. Artefakty nebo texty jsou mnohdy nepřístupné pro nečekané užití formy a jejich interpretace bývá náročná. Často jde do určité míry na hranici srozumitelnosti, ale s plnou důvěrou v čtenáře/diváka v jejich schopnost dílo vnímat.

Pracuje s dekonstrukcí jazykové struktury. Texty, které zveřejňuje v rubrice *Babrdón*, vycházejí z komprese. V každém čísle se vedle sebe objeví několik typů. Jedny z nich je možné charakterizovat jako reduktivní příběhy. Na několika řádcích je nastíněn příběh, který vytváří rámec pro sdělení – jako v následující ukázce:

„Už to bylo poprvé a všechno poprvé skončilo. Setkání, objetí, polibek. Děláš to moc rychle a máš to rychle za sebou." (Pižmo, č. 18, 2014)

Silným tématem, které prostupuje texty i práci Sráče Sama obecně, je revize křesťanství. Dobírá si církev jako instituci, slovními útoky narušuje její mocenskou pozici. Stejně tak nešetří biblické postavy a provádí slovní humanizaci božství.

"RSS je rodina XML formátů

Marie vaří dušená játra s rýží. V palmoví to šustí, vysílají film pro dopolední čas. Modré Mariino roucho neprosvítá, protože se to k Ježíšově rodičce nehodí. Wordová aplikace opravuje malé j u JEHO jména. Příběh se nepřesouvá ani nemění. Myšlení, logika ani statistika nemají na vliv. Ježíši, když říkáš všechny věci najednou, je každá z Tvých myšlenek hlavní? Pane? Máš něco k jídlu? Ne." (PIŽMO, č. 12) Biblické postavy jsou zasazeny do sekulárního prostředí, jejich role není hodnocena, přesto faktický popis určí jejich pozice konstruované z konzervativní rétoriky církve (Mariino roucho neprosvítá, Marie vaří, Ježíš je schopen vyslovovat vše najednou). Církev ve vztahu k víře považuje Sam za instituci, která nastavila jedny z nejsilnějších umělých rámců společnosti. V pojetí mocenských vztahů vychází z Foucaulta. Především v tom, že mocenské vztahy

nesleduje pouze na institucionální úrovni, ale napříč celou společností a všemi prostředky se pokouší revidovat aktuální diskurz jakožto pravdu ustanovující platformu.

„Český tatínek, král, kněz, bojovník,

šaman i býk s maminkou...“ (A2, 5. 1. 2022)

V krátkém výčtu jemnou ironií okomentuje budování sociálních konstruktů jako je posilování patriarchátu v podobě heroického oslavování mužů .

Boha, kvůli roli vševidoucího “kontrolora”, která mu byla přisouzena biblickým příběhem, pojmenovává “Šmírák”. O koho se jedná, může čtenář dedukovat pouze z kontextu. *„Šmíráku, díky, že jsem mohla něco udělat.”* (A2, 2014), *„Šmíráku, Šmíráčku, chlapečku můj zlatý, nejsi unavený?”* (PIŽMO č. 25, 2016). Polidšťuje jeho vlastnosti a zároveň ironizuje, že Bůh je rodu mužského. Ve svém osobním studiu se Sam zabývala prací rumunsko-německé feministické teoložky Elisabeth Schüssler Fiorenzy, která ve svých textech také poukazuje na sociální konstrukt muže/boha.

„Bože, učinili jsme tě modlou

Bože, učinili jsme tě mužem

Bože, učinili jsme muže bohem

Odpusť nám naši vinu....”

Elisabeth Schüssler Fiorenza učinila průkopnickou práci v biblické interpretaci a feministické teologii. Její výzkum se zaměřuje na otázky biblické a teologické epistemologie, hermeneutiky, rétoriky a interpretační politiky, stejně jako na otázky teologického vzdělávání, radikální rovnosti a demokracie. Schüssler Fiorenza odmítá jakýkoli přístup, který by určoval nadčasové principy v textu s definitivním rozdělením rolí. Jejím cílem je vyloučit z historického, často patriarchálního textu univerzální zásady, které generují stereotypy.

S postavou Šmíráka se u Sama nesetkáváme pouze v krátkých textech, ale odvolává se k němu i v delších útvarech (viz následující kapitoly). V jiném čísle pouhým konstatováním stejné kritice podrobuje lidské svědomí: *„Co nám strach nedovolí, dovolíme si sami.“* (PIŽMO, č. 13). Předmětem jejího zájmu je odhalovat skryté mocenské pozice a způsoby chování, které se mohou na první pohled jevit jako neškodné. Touto oblastí je i gender, jehož společenské podoby kriticky popisuje.

„Někdo je tady asi v zisku

Tady chce někdo nějaké peníze

Kdopak to asi bude

Asi zase kluci

Asi zase na pistole, na strašně koksu, na nová políčka naftičky, na sportovní výbavičku, na autíčka, na kurvičky všech barviček, na výletíčky, na lovení zvířátek, na modlitební pomůcky."[127] Genderovou kritiku nesměřuje výlučně k mužům, podrývá i stereotypní chování žen, které mají své společenské postavení jisté. Popisuje patologii strachu:

„Vonící klid antiperspirantu ze Spolany, pižmové parfémy na bílé klisně

Bojíme se smradu, toho, jak zapáchá. Žena, klisna bez antiperspirantu. Bojíme se cigošskýho pižma, jak se drží. Bílá košile, plná mošusu. Bojíme se kouře ze Spolany. Neralit v různých modifikacích."[128]

Dalším typem textu z *Babrdónu* jsou teze, jimiž podrývá zažitá slovní spojení a s ním spojené stereotypní myšlení. *„Jsem nepochopitelně moc ráda, že přicházíte."*[129] Obvykle použije pouze inverzi jednoho prvku a věty při prvním čtení působí běžně. Často jde jen o konstatování, které přesně popisuje situaci a v kontrastu s realitou vytváří sarkasmus.

Texty mezi sebou provazuje. Nejen texty v *Babrdónu*, ale i větší celky mezi sebou provazuje drobnými odkazy (viz Vanda, Kuniba a Strach mého muže). Součástí vydávání PIŽMA byly opakované křty, které měly symbolický charakter (fotodokumentace viz Příloha č. 96). Pro performence byly obvykle osloveny spřízněné umělkyně např. Lenka Klodová (fotodokumentace viz Příloha č. 97), Veronika Slámová (fotodokumentace viz Příloha č. 95) nebo Darina Alster. Díky jejich účasti a další opakované spolupráci se postupně podařilo vybudovat soudržnou uměleckou komunitu.

b) Strach mého muže (2011/2017)

Text obsahuje několik prolnutých prozaických příběhů s autobiografickými prvky, které jsou od fikce nerozeznatelné. Obsahuje odkazy na dříve vydané texty. Motiv strachu je hlavní osnovou knihy. Odvíjí se v několika úrovních a formách. Primárně je obsazen jako patologická společenská konstrukce. Je představen jako nástroj manipulace, který

[127] PIŽMO, č. 17, 2014.
[128] PIŽMO, č. 8, 2011.
[129] PIŽMO, č. 32, 2018.

deformoval společnost do stavu, kdy se stal její neoddělitelnou součástí. Strach je zde reflektován jako emoce, vzniklá v důsledku působení umělých konstruktů.

Obavy ze smrti jsou prokládány malichernými obavami. Princip střádání vážných a běžných situací prostupuje celou knihu. Kapitola V. začíná: *„V noci jsem příliš myslela na Smrt. Nenávidím to. Nemůžu potom žít."*[130] Následující kapitola začíná: *„Můj se někdy bojí, že vyrazím stěnu od chaty, když do ní jen tak kopnu."* [131]

Konkretizaci strachu, podobně jako v dřívějších textech, spojuje s církví. V knize se vedle postavy "Šmíráka" objevují nově modlenci a klekny. *„Zbytky se mají spotřebovat, jinak nás Šmírák potrestá."*[132] Dále strach spojuje s přítomností lidí: „*Vytváření rukodělných míst, aby strach mohl vstoupit, aby tam také mohl být. V krajině není. Tam si ho nosí Květa z domova."* [133] Popisuje paradox, kdy se z útočišť stala "sídliště strachu".

Vedle strachu obsahuje kniha dva nosné prvky, architekturu a tělesnost, jejichž prostřednictvím vyslovuje Sráč Sam své úvahy. *„Jeho strach vzniká pozvolna a stává se součástí míst. Na konci vzniká jednotný prostor děsu. Urbanisticky. Se všemi pojítky, zasazen a uznán. Tvoří zarovnané bloky ulic, a ten největší strach je kostel. Vystavěný pro ubožáky a ubožačky. Modlence a klekny a ještě větší strach z Boha."* Popisuje poddolovaná města. V těchto pasážích pronáší kritiku vůči dobové politické garnituře, která těžbě přitakává. V poetických popisech "černý slovanský dvůr existuje", lokalizuje děj do Plzně, města, které zčernalo kvůli zplodinám z továren. Vedle kostela se objevuje motiv nádraží, asociativní obraz místa loučení. Prostřednictvím architektury sleduje objektivizované vnější stavy, a naopak prostřednictvím tělesnosti přináší subjektivní pohledy. *„Podívám se na něj a je to jasný. Květa to má vždy vidět v očích. Tam to začne, potom prostoupí jeho tvář, a nakonec jeho veliké tělo. Na začátku jsem se mýlila. Neznala jsem to. Teď vím a přesně určuji každou jeho věc. Jdeme divokým lesem a Květova chůze se začíná měnit. Jiné dýchání. Květa je dělnej chlap, ale bojí se. Příšerně se bojí. Bojí se teď určitě, že ho zabiju, a jestli toho nenechá, tak to i udělám. Bojí se, že to nastane a on nakonec svou silou zabije mě. Bojí se, jak mě pak bude muset zachraňovat a potom jak bude hrabat díru na moje tělo, a nejvíc se bojí, že se potom bude muset bát už napořád."*

[130] SRÁČ, Sam. Strach mého muže. Praha: Rubato, 2017, s. 21. ISBN 9788087705575.
[131] Tamtéž, s. 23.
[132] Tamtéž, s.11.
[133] Tamtéž, s.11.

[134]Pro text jsou charakteristické nečekané přechody od seriózních témat směrem ke kuriózním, avšak se stejnou mírou vážnosti. *„Znám lékaře, co má tvar hlavy v úplném pořádku. Mám velké požadavky na tvar hlavy. On se nebojí smrti. Jen té své."* [135]

Na pozadí banálního dne, kdy hlavní postava knihy čeká, až jí uschnou vlasy, se rozvíjí úvahy, které jsou přerušovány všednodennostmi. *„Svět je v krizi, a to je pitomost, protože tam byl, co je, jako že tam i nikdy nebyl, protože krize neexistuje. Ale modlenci za to padají na kolena, aby se to vylepšilo. Ještě že jsme tak spotřební. Kapitál a Šmírák mají dvě knížky. Vkladní a výběrní."* Stejně "běžným" způsobem poukazuje na nerovnosti mezi východní a západní Evropou, které demonstruje na spektakularitě televizního vysílání: *„Ze CNN nemáme ani dekorace. Všechny totalitní země mají tohle připodobňování. Je to trapné a můj to nesnáší."*[136]. Mezi obecnými reáliemi současnosti se objevují i detailně popsané příběhy. Například skutečný příběh o historii aradecoru zrekonstruovaný z orální historie.

Součástí knihy je i genderová inverze stereotypu. Žena píše o strachu muže. Stejně tak se v krátké pasáži vztahuje k pohledu a práci s aparáty. *„Válku dříve zaznamenávaly ženy. Fotografovaly a natáčely. Dělní chlápci do sebe stříleli. Nemohli držet aparáty. Bylo to bezpečí ješitnosti. Mohly vzniknout jejich snímky při zabíjení, nebo když budou zabiti."*[137] Dalším politickým tématem, které se v knize objevilo, je romská problematika. XVII. kapitola začíná slovy: *„Nikdo v Čechách nekrade jako gadžo, nikdo nelže jako gadžo, a to přivedlo tuhle zemi k zatracenectví."*[138] V tvrzení vychází z vlastní zkušenosti, kde v jedné z úvodních kapitol popisuje, jak její matka v době socialismu kradla, ale říkalo se tomu "odnést domů". Na velmi osobním příkladu demonstruje ohebnost jazyka, kdy je "bílá společnost" je schopna krádež opisovat slovy "odnést domů".

Kniha je realistickou metaforou s řadou kritických, ale ne moralizujících výpovědí.

5.3 Závěr Vize

Z představení oblastí působení Sráče Sama je zřejmé, že *Vize*, kterou koncipovala v roce 1989 jako dvacetiletá žena, neskončila jako utopie i přesto, že se v průběhu realizace

[134] SRÁČ, Sam. Strach mého muže. Praha: Rubato, 2017, s. 9. ISBN 9788087705575.
[135] Tamtéž, s.12.
[136] Tamtéž, s. 35.
[137] Tamtéž, s. 14.
[138] Tamtéž, s. 57.

často setkávala s nedůvěrou. Zkušenost z procesu naplňování vystihuje teze *Etabluj se a jsi v pekle*[139]. Etablování se považuje za dosažení nějaké pozice/cíle, ustrnutí bez vůle reflektovat plynutí času. Zapouzdření v minulém. Proto je Vize dílem neustálého procesu.

Zřetelným příkladem vytvoření "vhodných sociokulturních podmínek" je platforma galerie sam83 s prioritou navazování dlouhodobých mezilidských vztahů a programem vedeným bez vlivu vnějšího zřizovatele. K "přirozenému automatickému převodu informací" dochází při rezidencích *Umělec na Chatě*, kde probíhá vzájemné učení. Zároveň je uskutečňován skrze opakované dlouhodobé spolupráce s jednotlivými umělci a prostřednictvím vzniklé sítě vztahů. "Umělé rámce", které ve společnosti vznikají na základě mocenských vztahů a vytvářejí hierarchické společenské struktury, jsou hlavním předmětem kritiky Sráče Sama. Jde o společenské rozložení vznikající z lhostejnosti nebo prospěchářství. Podobně jako nakládá s péčí, nakládá s kritikou. Je pro ni prostředkem, jak umělé rámce oslabit nebo na ně upozornit. Jednou z oblastí, které se dlouhodobě věnuje, je vliv církve na uspořádání společnosti a rodiny a následný vliv na utváření stereotypů. Příkladem kritiky jsou textové komentáře těchto dějů, ale i žité příklady.

Výjimečným rysem její práce je komplexita přístupu a pozornost k detailu. Analýza *Vize* přináší zprávu o vůli k etice na poli kultury, o nepodlomeném sebevědomí, o bezohledné péči a tvůrčí práci stojící na druhé straně spektáklu. Uskutečňování *Vize* v českém prostředí z pozice ženy je denní práce spojená s odvahou pokračovat v procesu udržování svobody.

[139] PIŽMO, č. 23, 2015.

2. ZÁVĚR

V textu práce sdružuji poznatky z praxe sociálně angažovaného umění regionu bývalého východního bloku. Definuji fenomén skrze jednotlivé příklady a popisuji uměleckou praxi, která usazuje novou roli umělce, včetně rozšíření kritérií o perspektivu etiky.

Pro uchopení zmíněných příkladů jsem použila zastřešující pojem sociálně angažované umění se zaměřením převážně na participativní rysy. Vybrané práce pracující s procesualitou a performativitou se odehrávají v mimoumělecké nebo veřejném prostoru nebo vycházejí z pojetí sbližující mimoumělecké činnosti a svět umění. V úvodní části textu práce jsem umístila terminologii včetně ilustrujících příkladů. Umělecká kritika i kunsthistorie ve střední a východní Evropě s obdobnými názvy pracovala již dříve, ale v místním politickém kontextu bylo označení angažovaný využíváno k popisu umění propagandy. V nultých letech zde postupně docházelo k přejímání západního diskurzu o politickém / sociálně angažovaném umění a s ním došlo i k osvojení terminologie v nových souvislostech.

Přestože se jedná o praxi fungující třicet let, je i nyní obtížné popisovat jev, který dosud nemá jasně definovanou kategorii. Charakteristické rysy nové formy umění byly zachyceny jako: proměna role umělce z tvůrce uměleckého díla na tvůrce situace, odklon od distancovaného zobrazování směrem ke skutečnosti, vytváření modelů jednání a příkladů možných způsobů života.

Souběžně s rozvojem této praxe se vyjevovaly reflexivní přístupy. Upozorňovaly na problematické momenty sociálně angažovaného umění. Jednalo se o problémy vycházející z eticky pochybných přístupů mezi které patří manipulace, estetizace utrpení nebo vykořisťování cizí práce. Skutečnost, že dílo obsahuje sociální téma neznamená, že je jeho obsah eticky přijatelný. Dalším příkladem jsou problémy vycházející z nereflektovaných mocenských vztahů umělce a lidí, s nimiž pracuje. Účastník se dostává do umělcem definované situace mnohdy nepoučen a jeho pozice pro něj může být nekomfortní, zvláště ve chvíli, kdy umělec uplatňuje paternalistický přístup. Dále potom problémy vycházející ze specifik uměleckého provozu. Například povrchní inklinace k trendu, bez vztahu k obsahům, které chce umělec artikulovat. Z toho vyplývá neefektivita vložené energie a vytváření "kýče". Posledním příkladem jsou problémy vycházející z kontextu, v němž umění vzniká a v němž je vnímáno. Některé projekty, byly

na jednu stranu řešením dílčího problému, ale druhou stranu zároveň generovaly další sociální problémy k řešení.

Pro nalezení a pochopení podmínek vzniku této praxe jsem hledala v jednotlivých státech její předobrazy. Historické bádání vycházelo z konceptu performativního umění, které generuje nový typ publika. Ve studii je zahrnuto umění s tendencí ke spolupráci, dále události, které měly mimo vznik artefaktu rovnocenný podíl na vytvoření společného zážitku. Z dnešního pohledu vizionářským dojmem působí akce *Chmelnice Mutějovice*, která skrze textovou dokumentaci dokládá posun hodnoty od artefaktu ke vztahu, který popsal Milan Kozelka v roce 1983: *„Myslím si, že se v případě Chmelnice nejedná jen a jen o všelijak okecané a profláklé posvátné Umění, ale spíš o bezprostřední a přirozené navození spontánní a zživotňující atmosféry vzájemné pospolitosti, ve které se ryze umělecký záměr nenásilně prolíná s pozvolným procesem krocení a ztlumování individuálního ega a z něho bobtnající ješitnosti."*[140]

Příklady jsem hledala především v oblasti kontrakultury a disentu, protože již z jejich postoje byla patrná elementární angažovanost ve smyslu nesouhlasu. Totalitní podmínky se u umělců bývalého východního bloku odrážely v tvorbě například tím, že většina z nich nemohla vystavovat ve státem zřizovaných galeriích, a proto byly jejich výstupy situované do veřejného prostoru nebo naopak do soukromí domova. Reflektovali téma nesvobody, vnitřního boje nebo naopak iniciovali sdružování podobně smýšlejících lidí.

Výběr jednotlivých projektů nesměřoval k jednoznačné definici, co sociálně angažovaný projekt je, nebo není. Vzájemné kompozice měly nastínit rozsah a podoby praxe směřující ke společenské změně.

Obecně lze říci, že umělci v mnoha případech různými způsoby interpretovali znevýhodněné postavení jedince nebo menšin (Janos Sugar: *Time Patrol*, Anna Daučíková: *Piano Trio in B Flat*). Nejrozšířenějším tématem, které se ve zkoumaných projektech objevilo, byla práce, postavení pracujících, hodnota práce a ekonomické předurčení. Objevuje se v dílech jednotlivců i skupin. Explicitní přístup měla maďarská skupina Big Hope v projektu *Talking About Economy* nebo Matej Bejenaru v *Strawberry Fields Forever* (2001). Dalším okruhem, kterému se někteří sociálně angažovaní umělci věnují, jsou mocenské vztahy. Vyvoláváním diskuzí těchto témat přispívají

[140] Sborník Chmelnice Mutějovice.

k destabilizaci nerovnosti vzniklé skrze sociální konstrukty (Larisa Crunţeanu a Sonja Hornung: *Femina Subtetrix*, Zmijewski: *Democracies*, Sráč Sam: *Jakým způsobem*).

Analýza *Vize pro novou kulturu a její místo* zde slouží jako případová studie kritického sociálně angažovaného umění přinášejícího společně s otázkami i adekvátní řešení. Představuje komplexní a dlouhotrvající přístup, který ve vztahu k umění reflektuje oblast politiky, ekonomiky a ekologie. V dlouhodobém průřezu *Vize* lze pozorovat řešení společenských otázek typických pro sociálně angažované umění. Patří mezi ně problém společenské segregace na základě jinakosti, téma ekonomického předurčení a především snaha o vyjasnění a označení hierarchických mocenských vztahů. Ve srovnání s jinými sociálně angažovanými přístupy je v případě Vize nadstandardní odpovědnost ke konkrétním tématům, komplexita a více než třicetileté trvání nezávislé na vnějších zdrojích dokládající skutečný zájem vedoucí k ozdravení společenských vztahů.

Od druhé poloviny devadesátých let je možné na území bývalého východního bloku sledovat ojedinělé případy sociálně angažovaného umění. Sociálně angažovaní umělci se i v zemích bývalého východního bloku pokusili o znovudefinování role umělce ve společnosti a estetické otázky byly nahrazeny etickými. Pokud bychom chtěli definovat prvotní intenci sociálně angažovaného umění, tak je to opakovaná snaha o nalezení smyslu umění v kontextu doby. Z pohledu těchto umělců je umění nedílnou součástí společnosti a v případě, že je její soudržnost narušena, je potřeba vytvářet nové pojivo.

3. SEZNAM LITERATURY

Seznam monografií

BISHOP, Claire. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship.* Verso, Tapa blanda – Ilustrado, 2012, s. 152. ISBN 978-1844676903.

BUDEN, Boris. *Konec postkomunismu: od společnosti bez naděje k naději bez společnosti.* V Praze: Rybka, 2013, s. 51. ISBN 978-80-87067-70-3.

GABLIK, Suzi. *Selhala moderna?*. Olomouc: Votobia, 1995, s. 138. Velká řada (Votobia). ISBN 80-85885-20-4.

GALLIERA, Izabel. *Socially Engaged Art after Socialism. Art and Civil Society in Central and Eastern Europe*. Bloomsbury Publishing, 2017, s. 85. ISBN 9781786732224.

HELGUERA, Pablo: *Education for Socially Engaged Art*. New York: Jorge Pinto Books, 2011, s. 3. ISBN 978-1-934978-59-7

HŮLA, Jiří a Barbora ŠPIČÁKOVÁ. *Galerie H*. Kostelec nad Černými lesy: Archiv výtvarného umění, 2016, s. 16. ISBN 978-80-905744-8-9.

LACY, Suzanne. *Mapping the Terrain: New Genre Public Art, Seattle a Washington*. Bay Press, 1995, s. 43. ISBN 0941920305.

PIOTROWSKI, Piotr. *Art and Democracy in Post-Communist Europe*, London, Reaction Books. 2012, s. 108. ISBN 9781861898951.

RAVEN, Arlene. *"Doing or Making Good", The Village Voice*, Living art. 1988, s. 3–4. ISBN neuvedeno.

RUSINOVÁ, Zora. *Umenie akcie 1965–1989*. Bratislava: Slovenská národná galéria, 2001, s. 24–40. ISBN neuvedeno.

SRÁČ, Sam. Strach mého muže. Praha: Rubato, 2017. ISBN 9788087705575.

ŠUBRT, Jiří. *Civilizační teorie Norberta Eliase*. Praha: Karolinum, 1996. Acta Universitatis Carolinae. ISBN 8071841978.

THOMPSON, Nato. *Living as Form: Socially Engaged Art from 1991–2011*. The MIT Press, 2012, s. 46. ISBN 978-0262017343.

VASSILEVA, Maria. *Izkustvo za promyana 1985–2015 / Art for Change 1985–2015*, Sofia Art Gallery, Sofia. 2015, s. 276. ISBN 978-619-7004-07-6.

ZÁLEŠÁK, Jan. *Umění spolupráce*. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, Vědecko-výzkumné pracoviště, 2011. Edice VVP AVU. ISBN 978-80-87108-26-0.

Seznam internetových zdrojů

Alex Mlynárčik (1934) is a Slovak artist. *Monoskop* [online]. 2021 [cit. 2022-02-20]. Dostupné z: https://monoskop.org/Alex_Mlyn%C3%A1r%C4%8Dik

Alica Sigmund Heráková: Brnox mezi Hrabalem a Troškou. *Romea.cz* [online]. 2017 [cit. 2017-07-10]. Dostupné z: http://www.romea.cz/cz/zpravodajstvi/alica-sigmund-herakova-brnox-mezi-hrabalem-a-troskou

BAGO, Ivana. *Something to think about: values and valeurs of visibility in Zagreb from 1961 to 1986*. *Tranzit.org* [online]. [cit. 2020-11-13]. Dostupné z: http://tranzit.org/exhibitionarchive/essays/ivana-bago-something-to-think-about-exhibiting-valeurs-of-visibility-in-zagreb-from-1961-to-1986/

BEREŚ, Jerzy. Manifestation Prophecy II, 1968, note from the Archive of Eustachy Kossakowski. *Artmuseum* [online]. [cit. 2021-11-06]. Dostupné z: www. artmuseum.pl.

Beuys visual textual presence art into-society. *Tate.org.uk* [online]. [cit. 2022-01-30]. Dostupné z: https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/32/beuys-visual-textual-presence-art-into-society

BIENNALE SAO PAULO. *Digitizing-ideas* [online]. 2021 [cit. 2018-04-15]. Dostupné z: http://www.digitizing-ideas.org/en/entry/20045

BISHOP, Claire. Řízení reality. Spolupráce a participace v současném umění. Výzkum, výuka, publikace [online]. 2002 [cit. 2020-09-29]. Dostupné z: http://vvp.avu.cz/wp-content/uploads/2014/08/sesit1-2-bishop.pdf

CZEGLÉDY, Nina. Polyphony Social Commentary in Contemporary Hungarian Art: video. *Catalog.c3* [online]. 1994 [cit. 2021-11-06]. Dostupné z: http://catalog.c3.hu/index.php?page=work&id=584&lang=EN

CZERSKA, Karolina. Panoramic Sea Happening – Tadeusz Kantor. *Culture* [online]. 2014 [cit. 2021-11-06]. Dostupné z: https://culture.pl/en/work/panoramic-sea-happening-tadeusz-kantor

DAVIS, Ben. A critique of social practice art. What does it mean to be a political artist?. *ISR* [online]. [cit. 2017-07-21]. Dostupné z: https://isreview.org/issue/90/critique-social-practice-art/

DISKUSE NAD PUBLIKACÍ BRNOX / PRŮVODCE BRNĚNSKÝM BRONXEM. *Artyčok* [online]. [cit. 2017-07-10]. Dostupné z: http://artycok.tv/38482/diskuse-nad-publikaci-brnox-pruvodce-brnenskym-bronxem

Dočasná autonomní zóna. *Intermedia* [online]. 2009 [cit. 2018-04-15]. Dostupné z: http://intermedia.ffa.vutbr.cz/taz

EGELAND, Byron a Alan SROUFE. Developmental sequelae of maltreatment in infancy. *Onlinelibrary* [online]. 1981 [cit. 2021-04-20]. Dostupné z: https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1002/cd.23219811106

ERHARDT, Miklós a Dominic HISLOP. Talking About Economy. *Bighope* [online]. 2022 [cit. 2022-02-20]. Dostupné z: http://www.bighope.hu/talkingabouteconomy/index.html

GABLIK, Suzi. Connective Aesthetics: Art after Individualism. *JSTORE*. The University of Chicago Press, **6**(2) s. 86. Dostupné z: doi:https://www.jstor.org/stable/3109088

GERHARDT, Ulrike. Femina Subtetrix: A Feminist Look at the APACA Textile Factory. *Artmargins* [online]. 2016 [cit. 2019-01-09]. Dostupné z: https://artmargins.com/femina-subtetrix-a-feminist-look-at-the-apaca-textile-factory/

GERHARDT, Ulrike. H.ARTA. *Cah.amu.edu* [online]. [cit. 2022-02-13]. Dostupné z: http://cah.amu.edu.pl/person/h-arta/

GOLESHEVSKA, Nora. Introduction to Bulgarian Contemporary Art (1982–2015). *Artmargins* [online]. 2020 [cit. 2020-11-13]. Dostupné z: https://artmargins.com/introduction-to-bulgarian-contemporary-art-1982-2015/

GRAHAM, Dan. The Social Turn: Collaboration and Its Discontents. *Artforum* [online]. 2006 [cit. 2021-11-06]. Dostupné z: https://www.artforum.com/print/200602/the-social-turn-collaboration-and-its-discontents-10274

GRAND PRIX 2019 – MILENA BARTLOVÁ. *Google* [online]. 2019 [cit. 2019-10-16]. Dostupné z: https://drive.google.com/file/d/1KiE5ZuqekMSPMO8UzpmbNIkyHxGmxjJO/view

Grupa Spomenik. *Grupaspomenik* [online]. [cit. 2019-01-04]. Dostupné z: https://grupaspomenik.wordpress.com/

Chapel Studio of György Galántai at Balatonboglár – 1972. *Artpool.hu* [online]. [cit. 2018-04-15]. Dostupné z: https://www.artpool.hu/boglar/1972/chrono72.html

IRWIN. *Wikipedia: The Free Encyclopedia* [online]. 2021 [cit. 2018-12-12]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/IRWIN

JELÍNEK, Matouš. Klouzání po povrchu: o vztahu sociální antropologie a umění v projektu BRNOX Kateřin Šedé. *Academia* [online]. [cit. 2020-09-10]. Dostupné z: https://www.academia.edu/37662192/Klouz%C3%A1n%C3%AD_po_povrchu_o_vztahu_soci%C3%A1ln%C3%AD_antropologie_a_um%C4%9Bn%C3%AD_v_projektu_BRNOX_Kate%C5%99in_%C5%A0ed%C3%A9

JEŘÁBKOVÁ, Edith. SKUPINA LÁDVÍ. *A2* [online]. 2002 [cit. 2022-01-30]. Dostupné z: https://www.advojka.cz/archiv/2007/6/skupina-ladvi

JUDLOVÁ, Marie. Sympozium Chmelnice v Mutějovicích. *Výzkum, výuka, publikace* [online]. s. 54 [cit. 2020-09-29]. Dostupné z: http://vvp.avu.cz/archivy/i-datum/165/?table=vystavy

Kateřina Šedá. *Katerinaseda.cz* [online]. [cit. 2020-09-29]. Dostupné z: https://www.katerinaseda.cz/

MONBIOT, George. Neoliberalismus vytváří osamění, jež trhá společnost na kusy. *A2larm.cz* [online]. 2016 [cit. 2018-06-15]. Dostupné z: https://a2larm.cz/2016/10/neoliberalismus-vytvari-osameni-to-ono-trha-spolecnost-na-kusy/

MORGANOVÁ, Pavlína. České výtvarné umění v období transformace: vztahy umění a "angažovanosti." *Národní galerie v Praze* [online]. 2010 [cit. 2022-01-30]. Dostupné z: https://ng.kpsys.cz/records/dd04479d-da72-455b-b085-b52b1ad49571?locale=fr

O nás. *Eastartmap* [online]. 2020 [cit. 2018-12-12]. Dostupné z: http://www.eastartmap.org/

O projektu. *Umělec na chatě* [online]. 2015 [cit. 2018-12-12]. Dostupné z: https://umelec-na-chate.webnode.cz/o-projektu/

Participatory practices hungarian contemporary art article. *Artmargins* [online]. [cit.

2021-11-06]. Dostupné z: https://artmargins.com/2-articles/614-participatory-practices-hungarian-contemporary-art-article

PIŽMO, číslo 19 / křest v Českých Budějovicích: video. *Sam83* [online]. ©2022 [cit. 2018-04-15]. Dostupné z: http://www.sam83.cz/video/pizmo-cislo-19-krest-v-ceskych-budejovicich/

PROKSCH-WEILGUNI, Stefanie. Performance Art in the Second Public Sphere. *Artmargins* [online]. 2019 [cit. 2021-04-05]. Dostupné z: https://artmargins.com/performance-art-in-the-second-public-sphere/

Roundtable: Grupa Spomenik [Part 1]: video. *Vimeo* [online]. 2012 [cit. 2019-01-09]. Dostupné z: https://vimeo.com/36890021

SLAČÁLEK, Ondřej. OD REVOLUCE K POTULCE. *A2* [online]. 2005 [cit. 2021-04-20]. Dostupné z: https://www.advojka.cz/archiv/2005/8/od-revoluce-k-potulce

Socha a město. *Lázně oblastní galerie Liberec* [online]. ©2022 [cit. 2020-11-06]. Dostupné z: https://www.ogl.cz/socha-a-město

TALL TOMKOVÁ, Denisa. *Profil súčasného výtvarného umenia*. Bratislava: Slovenská výtvarná únia, 2018, s. 43. ISSN 1335-9770.

The OHO Group. *Monoskop* [online]. 2021 [cit. 2018-04-15]. Dostupné z: https://monoskop.org/OHO

UMĚLCI JAKO SOCIÁLNÍ PRACOVNÍCI: S teoretičkou umění Claire Bishopovou. *A2* [online]. 2009 [cit. 2017-07-21]. Dostupné z: https://www.advojka.cz/archiv/2009/21/umelci-jako-socialni-pracovnici

VÁŇA, Jan. Kateřina Šedá a její varieté: jsou to lidi, nebo zvířata? *Host 7 dní online* [online]. 2017 [cit. 2017-07-27]. Dostupné z: http://www.h7o.cz/katerina-seda-a-jeji-variete-jsou-to-lidi-nebo-zvirata/

When Labour Becomes Form hand made crochet, 130 × 160 cm cotton yarn 2007. *Chitka* [online]. [cit. 2019-01-04]. Dostupné z: http://www.chitka.info/labour.html

Zorka Ságlová. *Artlist* [online]. ©2022 [cit. 2022-02-20]. Dostupné z: https://www.artlist.cz/zorka-saglova-499/

Група 8-ми март. Кратка история на изкуството през последните 25 години в текстове и картинки: video. *Issuu* [online]. 2014 [cit. 2019-01-09]. Dostupné z:

https://issuu.com/mariaart/docs/8th_march_history

Seznam periodik a sborníků

Bishop. Sešit pro teorii umění 1–2, s. 9.

Christian Kravagna, Sešit 1–2, s. 70.

Lind: Sešit pro teorii umění 1–2, s. 39.

Maria Lind. Sešit 1–2, s. 43.

Maria Lind. Sešit, s. 50.

Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny, č. 9, 2010, s. 57.

Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny 4–5, 2008.

Sborník Chmelnice Mutějovice.

Seznam článků v periodikách

ŠEVČÍK, Jiří a kol. Obraz města Mostu. *Architektura a Urbanismus XII*, 1978, č. **3**, s. 165–178. Dostupné z: https://www.fa.stuba.sk/buxus/docs/udta/SevcikObraz.pdf

DEWS, Peter. Uncategorical imperatives: Adorno, Badiou and the ethical turn, *Radical Philosophy 111*, leden/únor 2002, s. 33.

Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny, Praha: Vědecko-výzkumné pracoviště Akademie výtvarných umění v Praze, 2010, č. 9, s. 57–95.

ZÁLEŠÁK, Jan. Bod zlomu. Hledání sociálního obratu v českém umění. *Sešit pro umění a příbuzné zóny*, **5**(1), s. 47. Praha: Vědecko-výzkumné pracoviště Akademie výtvarných umění v Praze.

Seznam akademických prací

SVRČINOVÁ, Linda. *Děti v pěstounské péči a jejich školní výkon*. 2012. Dizertační práce. UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI. Vedoucí práce Helena Grecmanová.

ŠTEFKOVÁ, Zuzana. *Genderové aspekty tělesnosti v současném českém umění*. 2010, s. 119. Dizertační práce. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Konečný, Lubomír.

KUKUROVÁ, Lenka. *Politické aspekty v súčasnom umení. České a slovenské umenie v období 1989–2011*. 2012, s. 159. Dizertační práce. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Klimešová, Marie.

ZAJONCOVÁ, Jana. *Architektura a urbanismus Mostu, Litvínova a Teplic, 1945–1989*. 2011. MAGISTERSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE. UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI. Vedoucí práce Rostislav Švácha.

4. SEZNAM PŘÍLOH

Příloha č. 1: Obrazová příloha první část 1
Příloha č. 2: New Genre Public Art (NGPA) / nový žánr veřejného umění 2
Příloha č. 3: Konektivní estetika 3
Příloha č. 4: Vztahová estetika 5
Příloha č. 5: Kontextové umění 6
Příloha č. 6: Participativní praxe 7
Příloha č. 7: Kolaborativní umění 8
Příloha č. 8: Dialogické umění 9
Příloha č. 9: Skrytá nebo nevědomá manipulace 10
Příloha č. 10: Ambice prvních a možné zneužití problémů druhých 11
Příloha č. 11: Strašáci práce s lidským materiálem a hodnotící kritéria 12
Příloha č. 12: Balatonboglár Chapel Studio, instalace balatonboglárské skupiny, Maďarsko, červenec 1972 14
Příloha č. 13: Öndivatbemutato 1976 15
Příloha č. 14: Ana Lupas 16
Příloha č. 15: Ion Grigorescu 17
Příloha č. 16: Teodor Graur 18
Příloha č. 17: City Group 19
Příloha č. 18: Studentské kulturní centrum v Záhřebu 20
Příloha č. 19: Skupina Gorgona 21
Příloha č. 20: Skupina TOK 22
Příloha č. 21: OHO group 23
Příloha č. 22: Ewa Partum 24
Příloha č. 23: Jerzy Bereś 25
Příloha č. 24: Tadeusz Kantor 26
Příloha č. 25: Teresa Murak 27
Příloha č. 26: Galerie H 28
Příloha č. 27: Milan Kozelka 29
Příloha č. 28: Ján Budaj 30
Příloha č. 29: Jana Želibská 31
Příloha č. 30: Jiří Ševčík 32

Příloha č. 31: T-Club, foto: Libuše Jarcovjáková 1982–85 33
Příloha č. 32: Milan Knížák 34
Příloha č. 33: Vladimír Boudník Předvádění tvorby na ulici (Václavu Žížalovi), 1954 35
Příloha č. 34: Zorka Ságlová 36
Příloha č. 35: Alex Mlynárčik, Happsoc, 1965 37
Příloha č. 36: Big Hope: Talking about economy, 2003 38
Příloha č. 37: Gallery 8: Superwomen 39
Příloha č. 38: János Sugár 40
Příloha č. 39: Výstava: Polyphony: Social Commentary in Contemporary hungarian 41
Příloha č. 40: Katalin Tesch a Ildikó Szabó 42
Příloha č. 41: Tehnica Schweiz 43
Příloha č. 42: h.arta 44
Příloha č. 43: Matei Bejenaru 45
Příloha č. 44: Sonja Hornung (DE) a Larisa Crunţeanu (PL, RO) 46
Příloha č. 45: Ivan Moudov: MUSIZ 47
Příloha č. 46: The 8th of March Group 48
Příloha č. 47: East Art Map, 2000 / 2006 49
Příloha č. 48: Skupina Památník 50
Příloha č. 49: Where Everything is Yet to Happen 51
Příloha č. 50: Artur Żmijewski 52
Příloha č. 51: Joanna Rajkowska 53
Příloha č. 52: Anetta Mona Chisa a Lucia Tkáčová 54
Příloha č. 53: Anna Daučíková 55
Příloha č. 54: Sláva Sobotovičová 56
Příloha č. 55: Umělec na chatě (1986-současnost) 57
Příloha č. 56: Sráč Sam: Rekonstrukce chaty v Pošumaví (2015), foto: archiv sam83 57
Příloha č. 57: Sráč Sam: Stavba budovy pro rezidenční pobyty heARTbreaker (2013), foto: archiv sam83 58
Příloha č. 58: Sráč Sam: Rekonstrukce chaty v Pošumaví (2015), foto: archiv sam83 59
Příloha č. 59: Sráč Sam: Umělec na chatě (Ondřejovice, 2011), foto: archiv sam83 59
Příloha č. 60: Sráč Sam: Umělec na chatě (Štefle, 2010), foto: archiv sam83 60
Příloha č. 61: Sráč Sam: Šumavan, 1985, foto: archiv autora 60
Příloha č. 62: Sráč Sam: Žehlení (1990), foto: František Motl 61

Příloha č. 63: Sráč Sam: Hostitelská pěstounská péče (2005), foto: archiv sam83 62
Příloha č. 64: Sráč Sam: Hostitelská pěstounská péče (2009), foto: archiv sam83 64
Příloha č. 65: Sráč Sam: stavba galerie sam83, 2005, foto: archiv sam83 64
Příloha č. 66: galerie sam83: Jiří Valoch / Bronislava Šnajdrová - ga / Podle Slavíka, 2011, foto: archiv sam83 65
Příloha č. 67: galerie sam83: František Fekete, 2021, foto: archiv sam83 65
Příloha č. 68: galerie sam83: Nevím, jak tohle dopadne, Theo Alexander, 2016, foto: archiv sam83 66
Příloha č. 69: galerie sam83: Fčela: / Jan Fabián, 2015, foto: archiv sam83 67
Příloha č. 70: Sráč Sam: 4 okna / Trochu mi to nevyšlo, 2010 67
Příloha č. 71: 4 okna / autorské čtení: Matyáš Chochola, 2011 68
Příloha č. 72: Aradecor: ateliér Milady Hynkové, sběr dat, 2012 68
Příloha č. 73: Aradecor: ateliér Milady Hynkové, 2015 69
Příloha č. 74: Aradecor, katalog k výročí 50. let, 2016 70
Příloha č. 75: Umělec na chatě, rezidenční pobyt ateliéru z Katedry fotografie, 2017, foto: archiv sam83 70
Příloha č. 76: Umělec na chatě, rezidenční pobyt Ateliéru tělového designu, 2017, foto: archiv sam83 73
Příloha č. 77: Sráč Sam: Regresivní vývoj a bezohledná péče, display 2018, foto: archiv sam83 74
Příloha č. 78: heARTbreaker, stavba, 2013, foto: archiv sam83 76
Příloha č. 79: Javor, rekonstrukce, 2017, foto: archiv sam83 78
Příloha č. 80: Sráč Sam: bez názvu, 2016 80
Příloha č. 81: Sráč Sam: bez názvu, 2017 82
Příloha č. 82: Sráč Sam, bez názvu, 2011, foto: archiv sam83 84
Příloha č. 83: Sráč Sam, bez názvu, 2013, foto: archiv sam83 85
Příloha č. 84: Sráč Sam, bez názvu, 2010, foto: archiv sam83 85
Příloha č. 85: Sráč Sam, bez názvu, 2009, foto: archiv sam83 86
Příloha č. 86: Sráč Sam, Přikrývka, 2006, foto: archiv sam83 87
Příloha č. 87: Sráč Sam, Lavara, 2012, foto: archiv sam83 88
Příloha č. 88: Sráč Sam, bez názvu, 2012, foto: archiv sam83 89
Příloha č. 89: Sráč Sam: plakát PIŽMO, foto: archiv sam83 91
Příloha č. 90: Sráč Sam: PIŽMO, foto: archiv sam83 92

Příloha č. 91: Sráč Sam: PIŽMO, 2019, foto: archiv sam83 93
Příloha č. 92: Sráč Sam: plakát PIŽMO, foto: archiv sam83 95
Příloha č. 93: Sráč Sam: příloha PIŽMO, foto: archiv sam83 96
Příloha č. 94: Sráč Sam: PIŽMO, 2019, foto: archiv sam83 97
Příloha č. 95: Sráč Sam: křest PIŽMO, 2013, foto: archiv sam83 99
Příloha č. 96: Sráč Sam: křest PIŽMO, 2017, foto: archiv sam83 99
Příloha č. 97: Sráč Sam: křest PIŽMO, 2013, foto: archiv sam83 100
Příloha č. 98: Sráč Sam: PIŽMO, 2010 - současnost, foto: archiv sam83 100

5. PŘÍLOHY

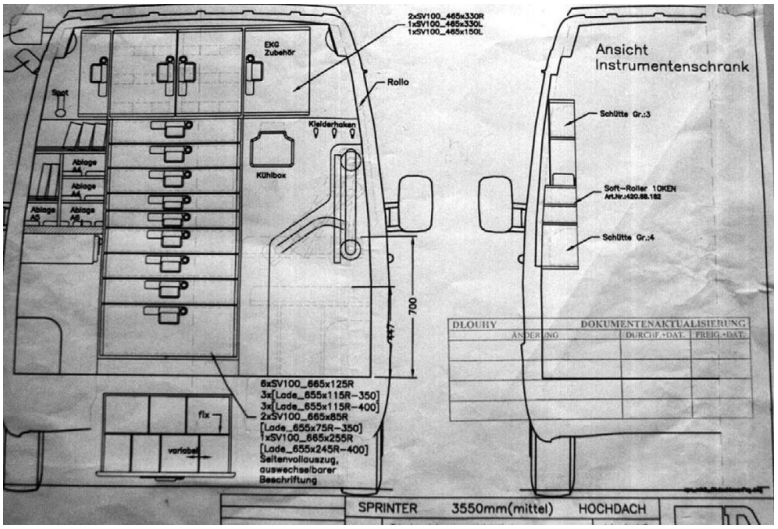
Příloha č. 1: Obrazová příloha první část

Sociálně angažované umění, sociální praxe a příbuzné oblasti

Wochenklausur: Lékařská péče pro lidi bez domova, 1993



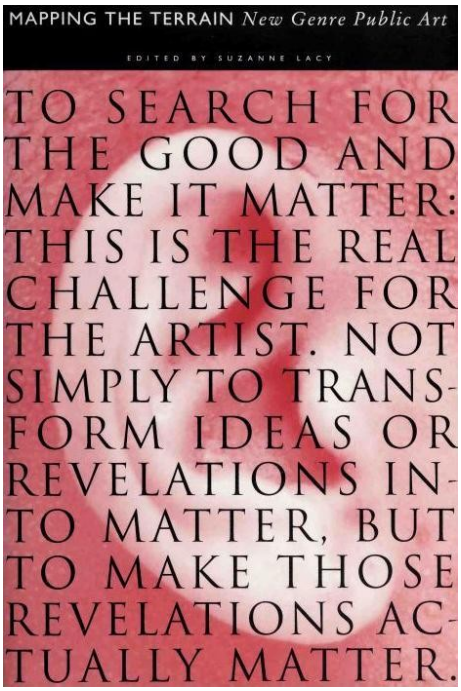


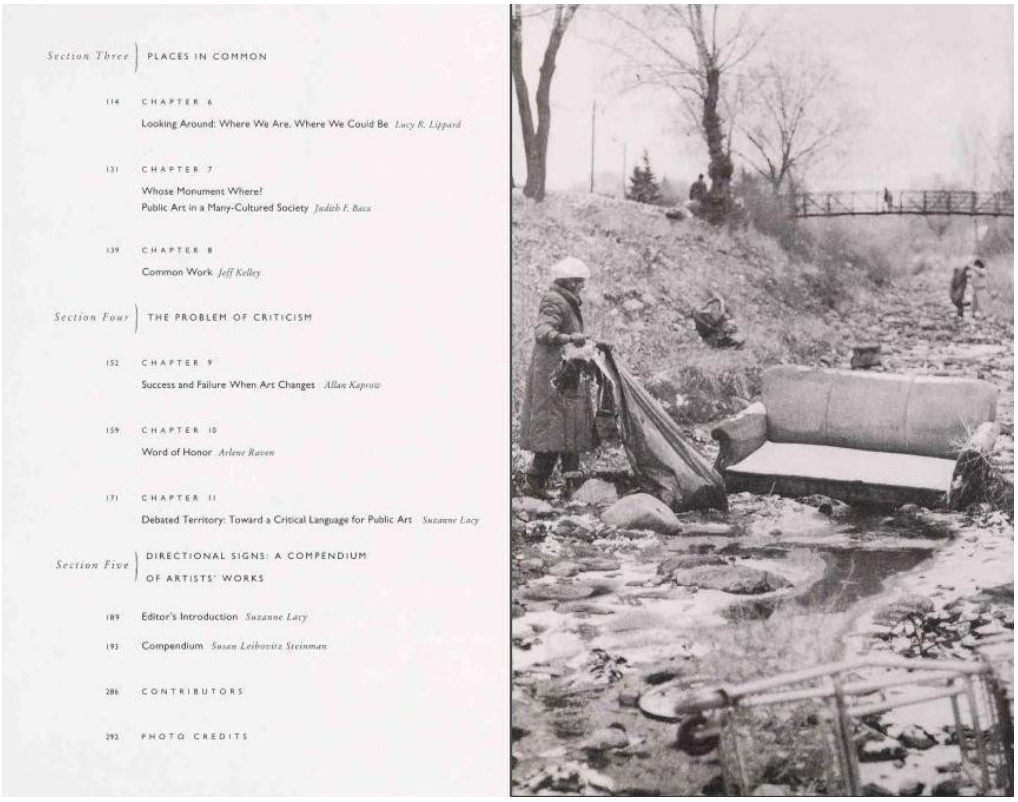


Zdroj: https://wochenklausur.at/projekt.php?lang=en&id=3

Příloha č. 2: New Genre Public Art (NGPA) / nový žánr veřejného umění

Richard Bolton: *Předmět: Mužské násilí* (1992)





Section Three | PLACES IN COMMON

114 CHAPTER 6
Looking Around: Where We Are, Where We Could Be *Lucy R. Lippard*

131 CHAPTER 7
Whose Monument Where?
Public Art in a Many-Cultured Society *Judith F. Baca*

139 CHAPTER 8
Common Work *Jeff Kelley*

Section Four | THE PROBLEM OF CRITICISM

152 CHAPTER 9
Success and Failure When Art Changes *Allan Kaprow*

159 CHAPTER 10
Word of Honor *Arlene Raven*

171 CHAPTER 11
Debated Territory: Toward a Critical Language for Public Art *Suzanne Lacy*

Section Five | DIRECTIONAL SIGNS: A COMPENDIUM OF ARTISTS' WORKS

189 Editor's Introduction *Suzanne Lacy*
193 Compendium *Susan Leibovitz Steinman*

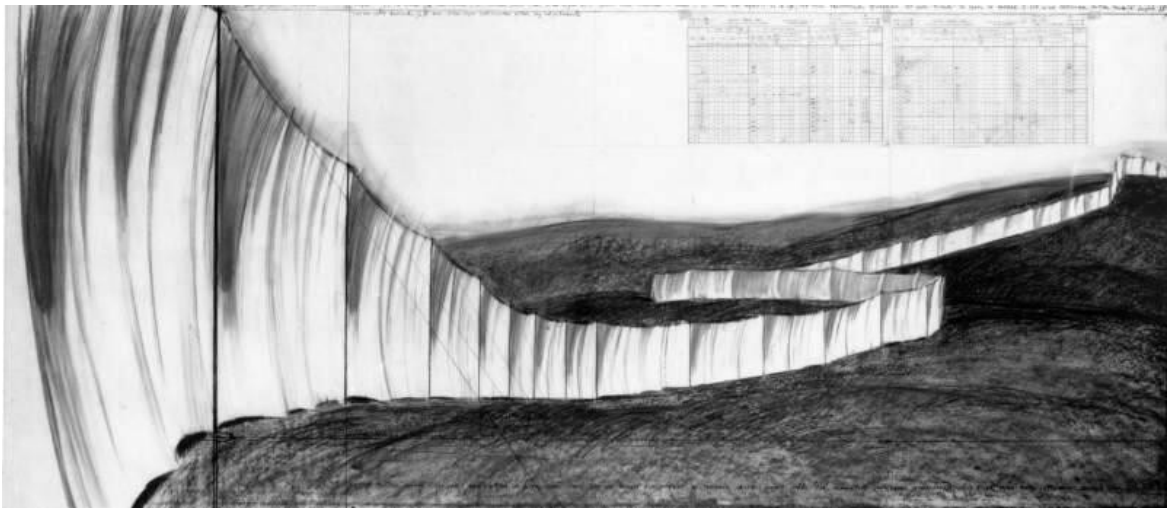
286 CONTRIBUTORS

292 PHOTO CREDITS

Zdroj:
https://monoskop.org/images/7/7c/Lacy_Suzanne_ed_Mapping_the_Terrain_New_Genre_Public_Art_1995.pdf

Příloha č. 3: Konektivní estetika

Christo a Jeanne-Claude: Running fence (1972-76)







Zdroj: https://www.petaluma360.com/article/entertainment/christos-running-fence-inspired-petalumans-imagination/?artslide=7

Příloha č. 4: Vztahová estetika

Andrea Zittel: Šestiměsíční uniforma, 1991



Zdroj: https://spruethmagers.com/exhibitions/andrea-zittel-a-z-uniform-series-1991-2002-munich/

Příloha č. 5: Kontextové umění

Peter Weibel: Kontext Kunst, 1993



Stephan Prina, Rudolf Stingel, Renee Green, Kasimir Malewitsch, Louise Lawler, Julia Scher (von links vorn beginnend im Kreis)



Kontext Kunst, Außenansicht

Zdroj: https://www.museum-joanneum.at/neue-galerie-graz/ausstellungen/ausstellungen/events/event/2228/trigon-93-kontext-kunst

Příloha č. 6: Participativní praxe

Francis Alÿs. When Faith Moves Mountains. Lima, Peru, 2002; 15:09 min





Zdroj: https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/francis-alys/francis-alys-story-deception-room-guide/francis-alys-3

Zdroj: https://arthur.io/art/francis-alys/when-faith-move-mountains

Příloha č. 7: Kolaborativní umění

Ládví



Prostříhání keřů. Prostříhání keřů za účelem znovuobnovení pohledu na kovový reliéf Praha-Ládví, sídliště Ďáblice, 2005. Foto: archiv skupiny Ládví.

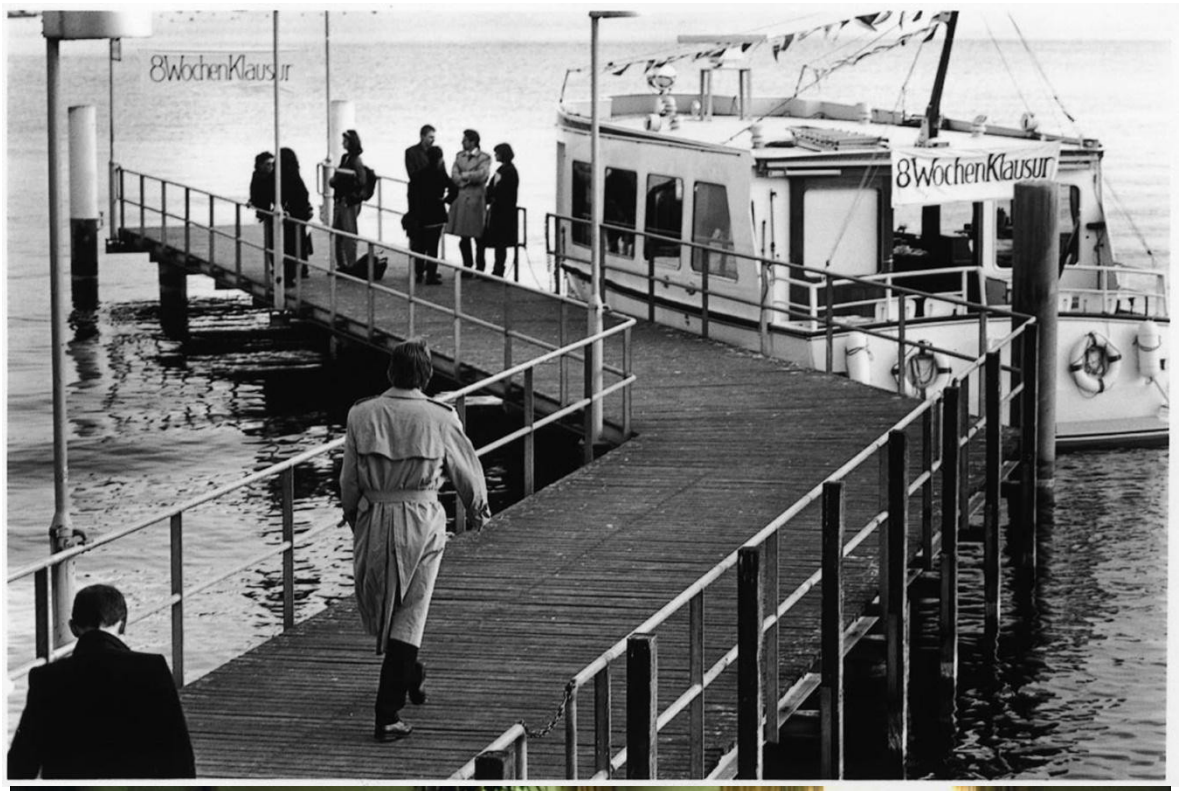


Stojan na křídy (2006). umístěno na dětské hřiště, Praha-Ládví

Zdroj: https://vvp.avu.cz/pub/att/autori/228/7.pdf

Příloha č. 8: Dialogické umění

Wochenklausur: Přístřeší pro drogově závislé ženy (1994)

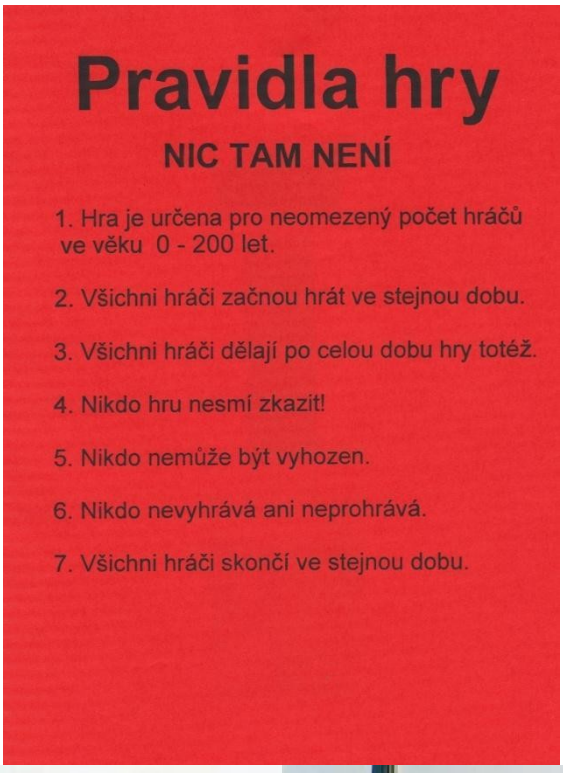




Zdroj: https://wochenklausur.at/projekt.php?lang=en&id=4

Příloha č. 9: Skrytá nebo nevědomá manipulace

Kateřina šedá: Nic tam není, 2003

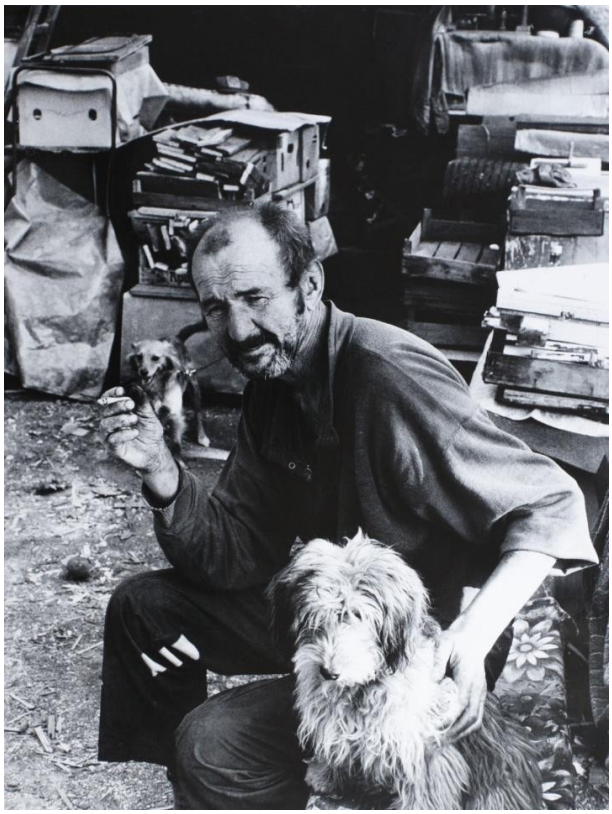




Zdroj: https://www.katerinaseda.cz/

Příloha č. 10: Ambice prvních a možné zneužití problémů druhých

Kateřina Šedá: Bezdomovec, 2000

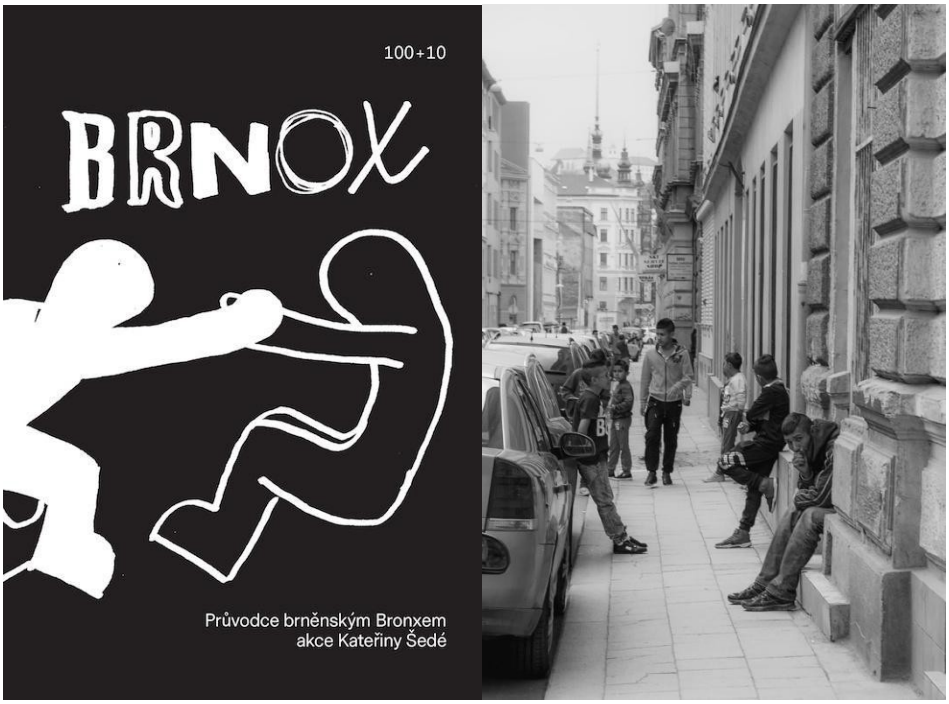




Zdroj: https://www.katerinaseda.cz/

Příloha č. 11: Strašáci práce s lidským materiálem a hodnotící kritéria

Kateřina Šedá: Brnox (2014–2021)







Zdroj: https://www.katerinaseda.cz/

1. Maďarsko – Minulost

Příloha č. 12: Balatonboglár Chapel Studio, instalace balatonboglárské skupiny, Maďarsko, červenec 1972



Zdroj: http://anambitiousprojectcollapsing.com/aapc/the-pecs-workshop

Příloha č. 13: Öndivatbemutato 1976

15 minut., Maďarsko, Tibor Hajas, film Experimentální

Náhodní kolemjdoucí v ulicích Budapešti jsou požádáni, aby se představili před kamerou, zatímco vypravěč mimo obrazovku hodnotí jejich výkony. Film ukazuje nejen rozdíl mezi vnímáním sebe sama a pohledem druhých, ale přináší i mimořádný přehled o tehdejším myšlení a módě.

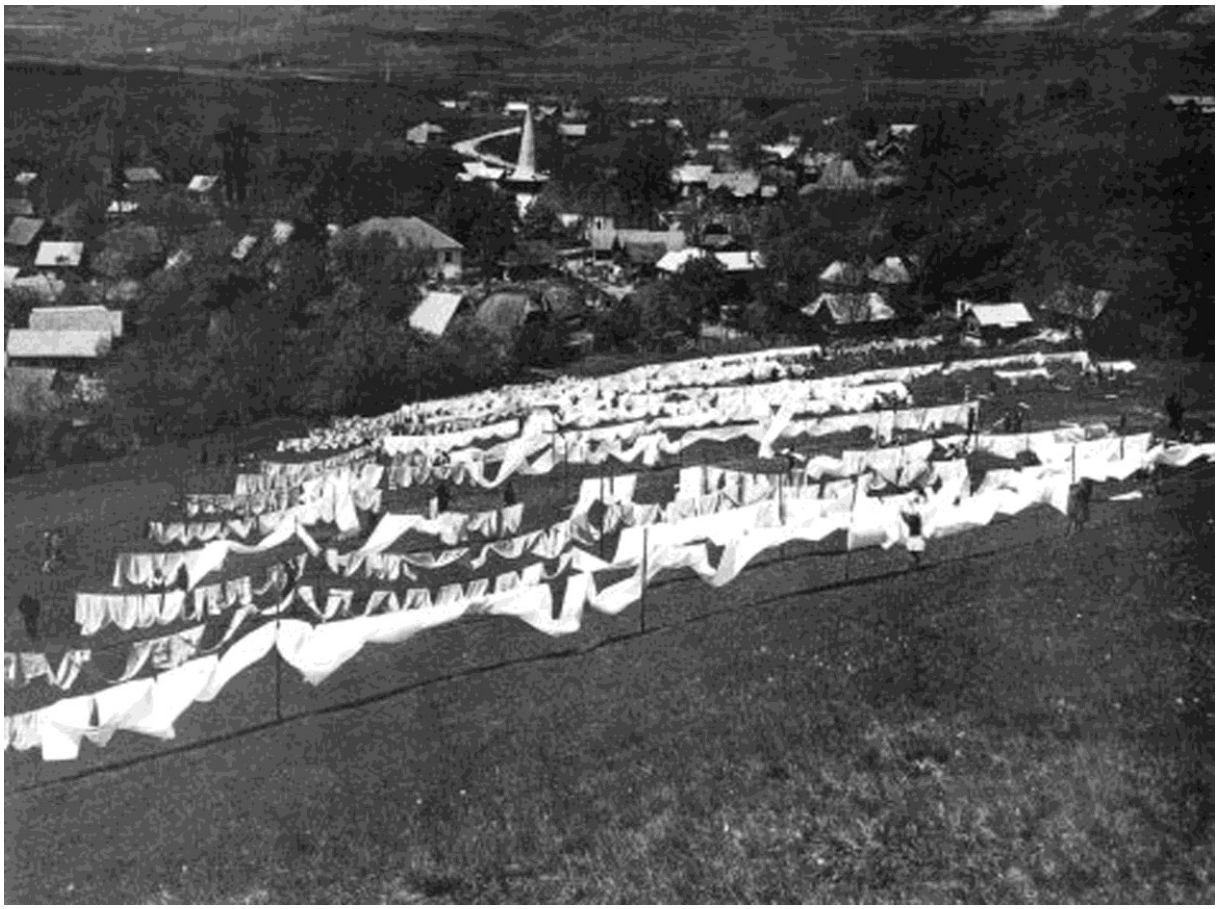


Zdroj: https://www.filmaffinity.com/ie/film661037.html

2. Rumunsko – Minulost

Příloha č. 14: Ana Lupas

Humid Installation, 1970



Zdroj: https://janiehallart.wordpress.com/artist-inspiration/ana-lupas/

Příloha č. 15: Ion Grigorescu

boxing, 1977





Zdroj: frame z videa, https://www.youtube.com/watch?v=IjSi3d7D6rA

Příloha č. 16: Teodor Graur

Most, 1987



Zdroj:
https://www.facebook.com/vargasmuseum.upd/photos/pcb.205478656541163/1015
4504425482667/

3. Bulharsko – Minulost

Příloha č. 17: City Group

Výstava „Earth and Sky“ na střešní terase na ulici Shipka 6, 1989



Zdroj: https://openartfiles.bg/en/topics/1404

4. Jugoslávie – Minulost

Příloha č. 18: Studentské kulturní centrum v Záhřebu

Soudružka Žena: Ženská otázka – Nový přístup?



Zdroj: https://www.libela.org/sa-stavom/7437-meni-je-8-mart-cak-i-kada-je-1-maj/

Příloha č. 19: Skupina Gorgona

Žádost o odpuštění - kolektivní práce, výstava Julia Knifera v Galerii současného umění v Záhřebu, 1966. fotograf: Branko Balić



Zdroj: http://www.avantgarde-museum.com/hr/museum/kolekcija/radovi/trazenje-oprosta-kolektivno-djelo~fi8307/

Příloha č. 20: Skupina TOK

Záhřeb, 1972



Zdroj: http://ilikethisart.net/?p=13451

Příloha č. 21: OHO group

Mt triglav, Lublan, 1968, 8 mm fim na video, 4 '26' ', kamera: Naško Križnar



Zdroj: frame z videa - https://vimeo.com/117665552

5. Polsko – Minulost

Příloha č. 22: Ewa Partum

„Hommage à Solidarno," 1981



Zdroj: https://artmargins.com/ewa-partum-d4/

Příloha č. 23: Jerzy Bereś

Oltář obličeje, 1974, foto: Lukasz Dziedzic



Zdroj: https://www.mutualart.com/Artwork/An-altar-of-a-face--Jerzy-Beres/0EDE13AFF46D3A6F

Příloha č. 24: Tadeusz Kantor

Panoramatický mořský happening, 23. srpna 1967, pláž v Łazy, foto Eustachy Kossakowski



Zdroj: http://cultural-opposition.eu/registry/?uri=http://courage.btk.mta.hu/courage/individual/n69828

Příloha č. 25: Teresa Murak

Rzeżucha, Lady´s Smock, 1975. Foto: Andrej Polakowsk



Zdroj: https://ownetic.com/wydarzenia/wp-content/uploads/2017/02/akcja-lublin-rozdzial-1-galeria-labirynt-lublin-2017-02-22-001.jpg

6. Československo – Minulost

Příloha č. 26: Galerie H



Zdroj: frame - https://www.youtube.com/watch?v=KusYjREUYKY

Příloha č. 27: Milan Kozelka

Trampolína, sympozium Chmelnice Mutějovice, 1983



Zdroj: archiv galerie sam83

Příloha č. 28: Ján Budaj

Oběd II. 1978, Bratislava Petržalka



J. Budaj: **Obed / Lunch II.** 1978. Bratislava – Petržalka

Zdroj: https://monoskop.org/images/d/da/Rusinova_Zora_2001_Jan_Budaj.pdf

Příloha č. 29: Jana Želibská

Snúbenie jari, 1970, happening v Dolných Orešanoch, Autor fotografie: Zuzana Mináčová



Zdroj: https://www.artlist.cz/dila/snubenie-jari-114159/

Příloha č. 30: Jiří Ševčík

Tři Krajina a dvě města



23 a ▶

23 b ▲

23 — *Ve starém městě charakteristické figury cest jsou sourisle ohraničeny rytmizovanými variacemi fasád, stavebních typů s funkčně vymezenými okraji. Vnímány vždy v úzké vazbě s ohnisky, které spojovaly. U nových okrsků často dominuje oddělená hmota bloků, cesta spojuje indiferentní prostory mezi nimi. Cesta se stává slepou ulicí nebo v druhém krajním případě artérií bez vyjádřeného východiska a cíle*

23a — *Bývalá Řeznická ulice ve starém Mostě, spojnice prvního a druhého náměstí*

23b — *Cesta v novém obytném okrsku nad nádražím*

24 — *Charakteristické sídliště, okrsek č. 21 v Mostě. Oblasti nových měst se kryjí s okrsky, jejichž vnitřní spojitost však není rozrušenou jednotou, ale opakováním stejných elementů, stejného způsobu členění, stejného složení obyvatel a malé funkční diferencovanosti. Hlavními rozlišujícími znaky jsou topografické zvláštnosti a nerovnek komunikací vyjádřené hranice*

pradávna vlastně jen jiným projevem stejných živých sil země jako kružnohorské stromy pokladů. Prameny tu byly využívány snad už v římské době, ve středověku se s nimi pojil křesťanský kult a koncem 18. a poč. 19. stol. kolem nich pulsovala lázeňská města s humanizovanou parkovou krajinou. I v nejbližším okolí Mostu je několik stále využívaných minerálních zdrojů. Město nepatřilo sice nikdy k proslulým čtyřem lázním, ale přítomnost vodního živlu musela být vždy součástí sounáležitosti s místem.

Třetím typem krajiny jsou pak bažinaté a močálovité pánve pod Krušnými horami, zbytky rozsáhlých jezer, kde zuhelnatěly rostlinné zbytky pralesů. Most s Hněvínem střežil na poslední výspě Středohoří přechod přes bažinatou pánevní rovinu.

Pocit identity do značné míry byl funkcí této různorodé krajiny: Krušných hor s jejich rudnými ložisky, sopečného Středohoří s úrodnými sopkami a prameny, a bažinatých jezerních pánví. Náležitost k místu určovala způsob pobytu obyvatel Mostu v jejich obci i celém přirozeném prostředí. Bohatství, které země vydává buď při tvrdé a usilovné práci na jejím povrchu nebo při nebezpečném hledání v hlubinách, vedlo k pozvolné přeměně romantické přírodní krajiny v kulturní krajinu, jež však přitom neztrácela nic ze své romantičnosti a dále spoluurčovala fantastičnost duchovního světa jejích obyvatel. Teprve odkrytí a exploatace hnědouhelných vrstev v třetím typu krajiny, v jezerních pánvích, zasáhla do života města.

Neopakovatelná půdorysná osnova Mostu měla mimořádnou stabilitu a udržela se až do současnosti téměř nezměněna. Rozrůstala se jen předměstí a s postupujícím těžením uhlí byly vysoušeny rybníky a jezera, zmizely hradby a stavba železnic prudce urychlila důlní činnost. Jako nezbytný doplněk horního podnikání se pak buduje průmysl, za druhé světové války v nedalekém Záluží vyrostly obrovské petrochemické závody a Most se postupně stal ostrovem, obklíčeným povrchovými doly s výsypkami. Přírodní krajina, která se postupně kultivovala, mění se v některých částech v měsíčnou, téměř kosmickou krajinu. Sedmisetletá historie starého města se pak uzavírá v roce 1964, kdy je na základě koncepce rozvoje energetiky a paliv rozhodnuto, že město, ležící na uhelných slojích, bude nahrazeno novým, v místech, kam se dosud rozšiřovalo. Vzniká koridor mezi starým a novým, zatím šedesátitisícovým sídlem, který natrvalo osamostatňuje novou část. Dnes starý Most definitivně ustoupil povrchovému dolu, jenž se rozevřel

25 a

25 b

1/ ohniska
2/ komunikační uzly
3/ cesty
4/ významné body
5/ hranice nového Mostu
6/ hranice starého Mostu
7/ bariéry
8/ oblasti

25 — *Příklady grafických schémat z výzkumu obrazu Mostu, konfrontující kontrastní strukturu starého a nového města:*

25a — *Obraz podle skic obyvatel*

25b — *Obraz pořízený nezávisle průzkumem odborníků*

Historické sídlo založeno na lapidární struktuře tří hlavních ohnisek, nové město určují komunikace při takřka úplné absenci prostorových prvků. Rozdílný aspekt prostorových informací. Nové obytné okrsky jsou častěji zaznamenávány jen pro svou izolovanost nebo náhodnou topografickou situaci. Jediná oblast v silném slova smyslu jako specifická tematická jednota leží pod Hněvínem a je pokládána za součást historického sídla

Zdroj: Architektura ČSR, 1981, roč. 40, č. 2, s. 61-68

Příloha č. 31: T-Club, foto: Libuše Jarcovjáková 1982–85



Zdroj: https://www.radio.cz/en/section/curraffrs/new-exhibition-puts-1980s-clandestine-prague-gay-scene-in-spotlight

Příloha č. 32: Milan Knížák

Kamenný obřad, 1971, fotografie Milan Knížák



Zdroj: https://www.artlist.cz/dila/kamenny-obrad-2861/

Příloha č. 33: Vladimír Boudník

Předvádění tvorby na ulici (Václavu Žížalovi), 1954



Zdroj: ukázka z knihy Grafik Vladimír Boudník, Vladislav Merhaut, Torst

Příloha č. 34: Zorka Ságlová

Kladení plín u Sudoměře, 1970



Zdroj: https://secondaryarchive.org/artists/zorka-saglova/

Příloha č. 35: Alex Mlynárčik, Happsoc, 1965



MANIFEST „HAPPSOC“

ČO JE TO HAPPSOC?

Je akcia nabádajúca k vnímaniu skutočnosti vymedzenej zo stereotypu svojej existencie. Táto nájdená realita, vymedzená v čase a priestore, pôsobí silou svojich vzťahov a napätí.

Zverejnenie tejto skutočnosti, ako nového pojmu, navodzuje aktivitu uvedomenia si nesmiernej šírky existujúcich súvislostí.

Je to nenásilná všeobecná angažovanosť.

Je procesom, v ktorom je objektívno použité k navodeniu subjektívnych stanovísk, ktoré ho povyšujú do novej polohy.

Je teda všeobecne platným a životným spôsobom artefakturalizácie nájdenej skutočnosti a získava takto schopnosť aktivizácie v absolútnej šírke.

Počíta s možnosťou umocnenia zvolenej skutočnosti nadreálnom. Je teda novou realitou, obohatenou sebe vlastným poetickým nábojom.

Je syntetickým prejavom spoločenskej existencie vôbec, a tým teda nutne aj spoločným majetkom.

Nadväzuje na celý rad počinov happeningu, šokuje svojou holou existenciou. Na rozdiel od happeningu je však jeho výrazom samotná neštylizovaná skutočnosť, ktorá je vo svojej pôvodnej forme neovplyvnená priamym zásahom.

Účastníkovi sa stáva objektom nielen jeho bezprostredné okolie, ale aj vzťahy a súvislosti vyplývajúce z vnímaného.

Jeho uskutočnenie nie je náhodné, ale uvedomelé a apelujúce.

Bratislava, 1. máj 1965

STANO FILKO, ZITA KOSTROVÁ, ALEX MLYNÁRČIK

HAPPSOC I.

STANO FILKO - ALEX MLYNÁRČIK

si vás dovoľujú pozvať k účasti na

„BRATISLAVA, 2. - 8.V.1965“

REALIZÁCIA:

1.	prvá skutočnosť BRATISLAVA	2. mája 1965
2.	druhá skutočnosť BRATISLAVA	3. mája 1965
3.	tretia skutočnosť BRATISLAVA	4. mája 1965
4.	štvrtá skutočnosť BRATISLAVA	5. mája 1965
5.	piata skutočnosť BRATISLAVA	6. mája 1965
6.	šiesta skutočnosť BRATISLAVA	7. mája 1965
7.	siedma skutočnosť BRATISLAVA	8. mája 1965

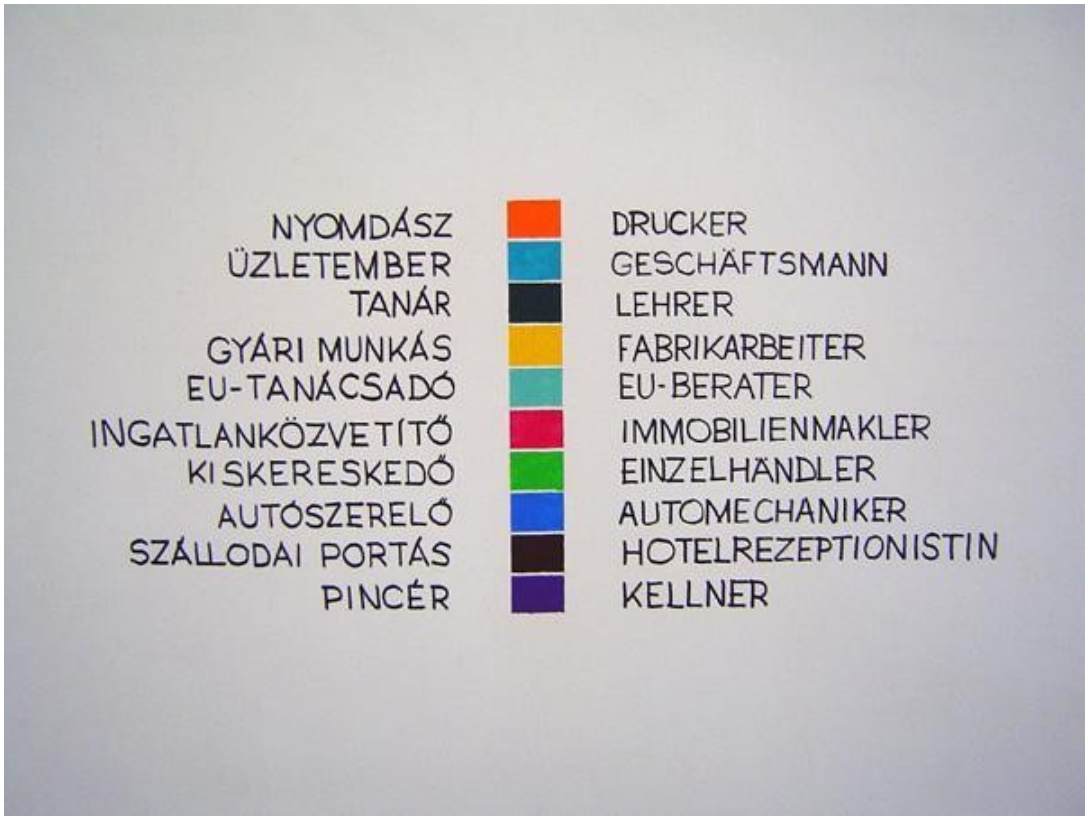
OBJEKTY:

1.	Ženy	138.936
2.	Muži	128.727
3.	Psi	49.991
4.	Domy (s prvizórami)	18.009
5.	Balkóny	165.236
6.	Poľnohospodárske usadlosti	22
7.	Prevádzkové budovy	525
8.	Byty	64.725
9.	Vodovody v bytoch	40.070
10.	Vodovody mimo bytov	944
11.	Sporáky elektrické	3.505
12.	Sporáky plynové	37.804
13.	Práčky	35.060
14.	Chladničky	17. 534
15.	Celá Bratislava	1
16.	Hrad	1
17.	Dunaj v Bratislave	1
18.	Pouličné lampy	142.090
19.	Televízne antény	128. 726
20.	Cintoríny	6
21.	Tulpány	1.000.801
22.	Divadlá (aj ochotnícke)	9
23.	Kiná, komíny, električky, autá, viechy, trolejbusy, písacie stroje, rádiá, obchody, knižnice, nemocnice atď.	

Zdroj: https://monoskop.org/Alex_Mlyn%C3%A1r%C4%8Dik

7. Maďarsko – Současnost

Příloha č. 36: Big Hope: Talking about economy, 2003





Zdroj: http://www.bighope.hu/talkingabouteconomy/pics/bud/tae_bud-dun02_600.jpg

Příloha č. 37: Gallery 8: Superwomen



Zdroj: http://gallery8.org/en/news/2/19/superwomen-czech-and-slovakian-roma-woman-artists-and-talents

Příloha č. 38: János Sugár

Időjárőr/Hlídka času, 2003





Zdroj: https://i0.wp.com/librarius.hu/wp-content/uploads/2014/05/sugar_51.jpg

Příloha č. 39: Výstava: Polyphony: Social Commentary in Contemporary hungarian



Zdroj: http://catalog.c3.hu/index.php?page=work&id=584&lang=EN

Příloha č. 40: Katalin Tesch a Ildikó Szabó

Re-habilitation (2009)



Zdroj: https://artmargins.com/wp-content/uploads/attachments/Szabo_Tesch_Re-habilitation.jpg

Příloha č. 41: Tehnica Schweiz

projekt v garážích Dunaújváros



Zdroj: http://tehnicaschweiz.com/the-garage-project-2/

8. Rumunsko – Současnost

Příloha č. 42: h.arta

Výstava Collect Call, 2004

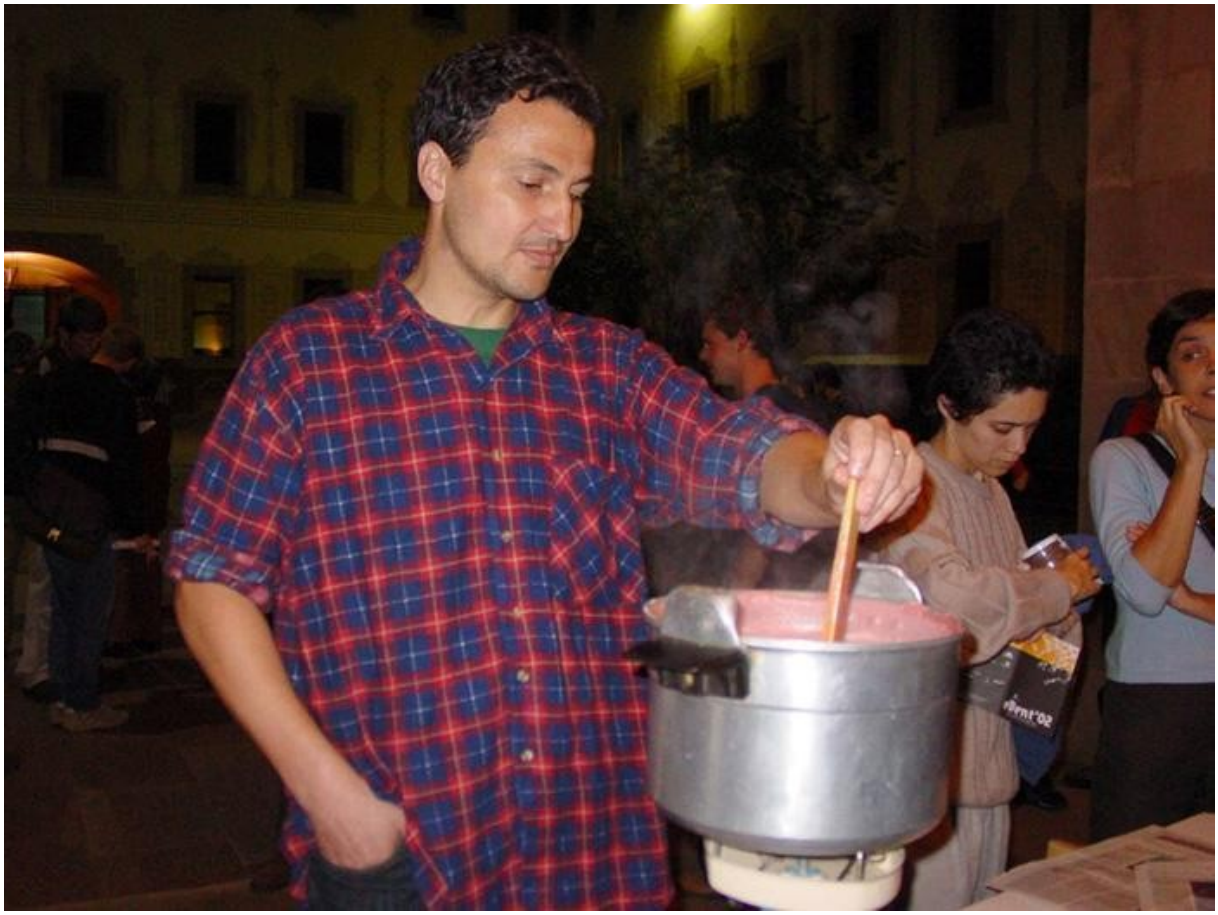


Zdroj: https://e-cart.ro/harta/collect/ro/p/collect5.jpg

Příloha č. 43: Matei Bejenaru

Strawberry Fields Forever (2001)

Matei Bejenaru, *Strawberry Fields Forever* , performance, eBent Festival, CCCB Barcelona (E), kurátorka: Maria Cosmes, 2002



Zdroj: https://www.mateibejenaru.net/strawberry.html

Příloha č. 44: Sonja Hornung (DE) a Larisa Crunţeanu (PL, RO)

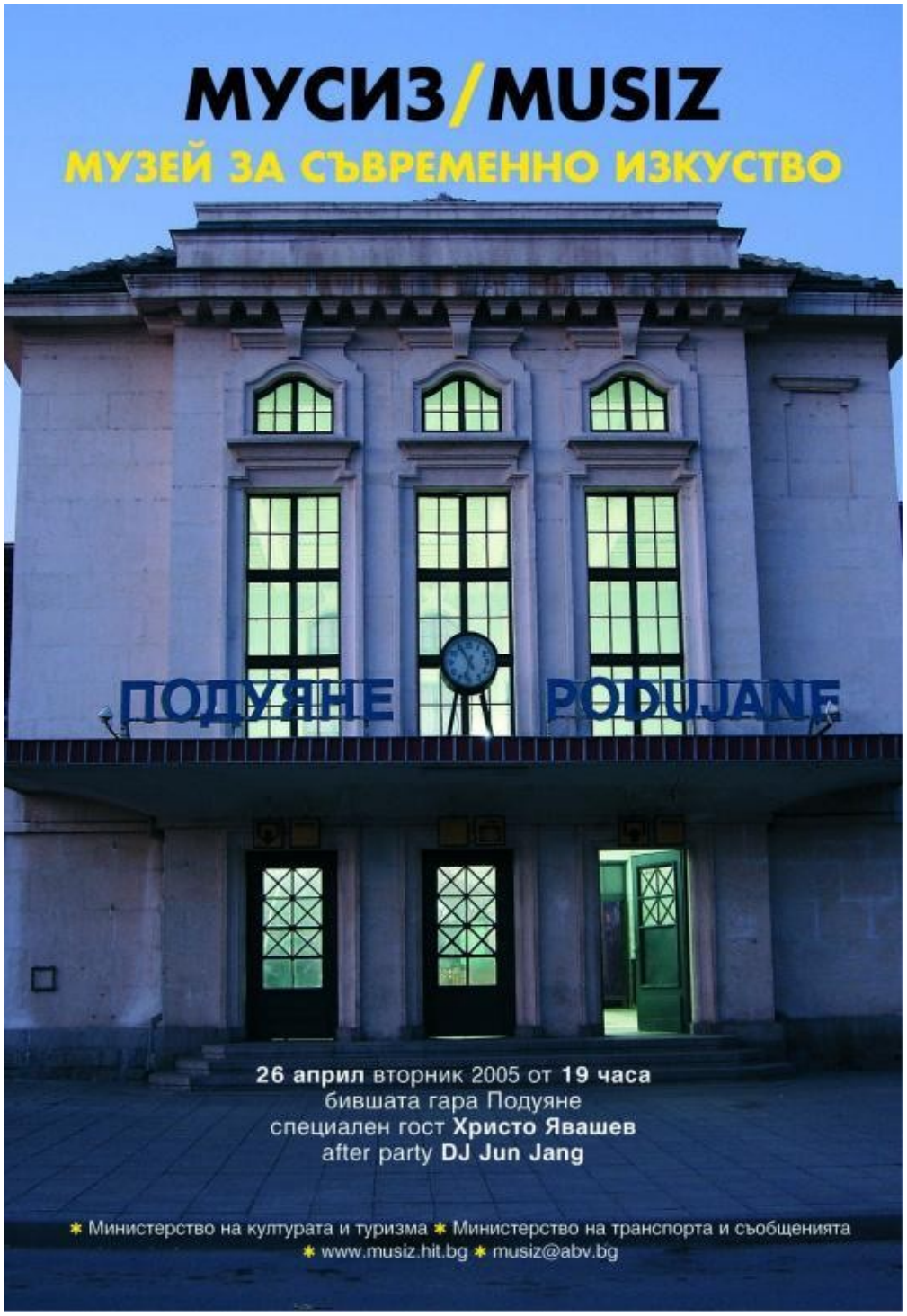
výstavní projekt Femina Subtetrix



Zdroj: https://artmargins.com/wp-content/uploads/2018/04/1TatasiFiulFactory.JPG

9. Bulharsko – Současnost

Příloha č. 45: Ivan Moudov: MUSIZ



Zdroj: https://vector.ica-sofia.org/en/publications/articles/item/71-fragments-of-the-museum-reflections-on-an-aspect-of-ivan-moudov-s-works

Příloha č. 46: The 8th of March Group

Obsession

The Central Mineral Baths, Sofia, 6. 4. 1999

Tanya Abadjieva, Adelina Popnedeleva, Dimitrina Sevova, Nadezhda Oleg Lyahova, Maria Vassileva, Nadya Genova, Elena Panayotova, Monika Romenska

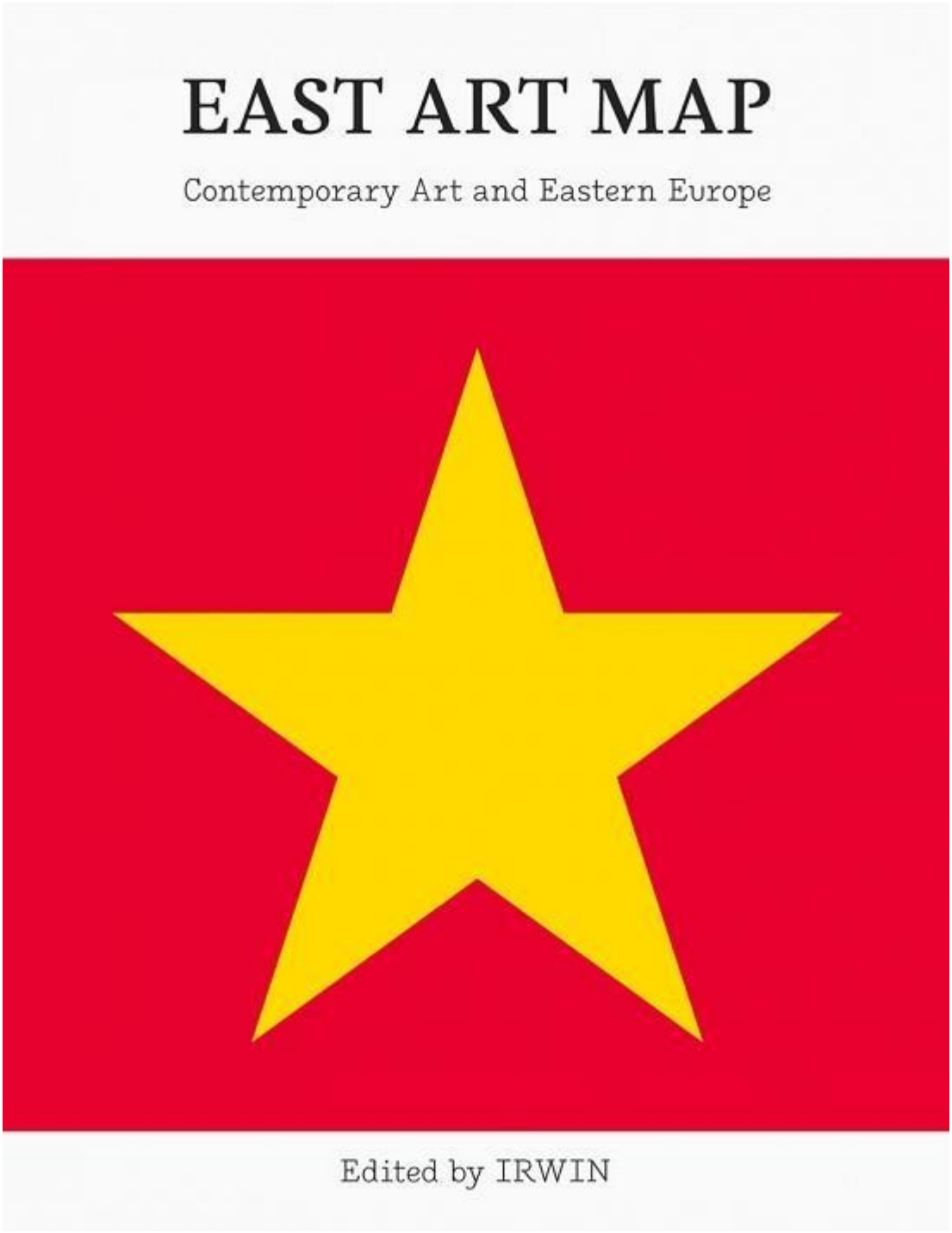


Zdroj: https://html.scribdassets.com/5342zxkt8g4umibt/images/99-011c3fd66e.jpg

10. Jugoslávie – Současnost

Příloha č. 47: East Art Map, 2000 / 2006

A (Re-)Construction of the History of Contemporary Art in Eastern Europe from 1945 to 2000.



Zdroj: https: https://www.irwin-nsk.org/works-and-projects/east-art-map/

Příloha č. 48: Skupina Památník

Matheme of Reassociation / Matematika znovuspojení

ZÁŘÍ 2008

Matematika opětovné asociace, přednáška/představení Grupa Spomenik/Branimir Stojanovic a Milica Tomic na konferenci Kultury paměti a emancipační politiky, revize minulosti a komunity v postjugoslávském prostoru, Centrum pro výzkum, umění a občanskou angažovanost "Město", Tuzla.



Zdroj: https://grupaspomenik.wordpress.com/timeline/

Příloha č. 49: Where Everything is Yet to Happen





Zdroj: archiv autora

11. Polsko – Současnost

Příloha č. 50: Artur Żmijewski

Male and Female Workers (2008–2009)



Zdroj: http: https://www.artnews.com/wp-content/uploads/2009/09/img-zmijewski-1150202194633.jpg

Příloha č. 51: Joanna Rajkowska

Dziennik snów (2001)

Deník snů, 2001, veřejný projekt

5. září 2001 Spiacy. Umělecká činnost Joanny Rajkowské v galerii 21. foto: Filip Cwik / Reportér

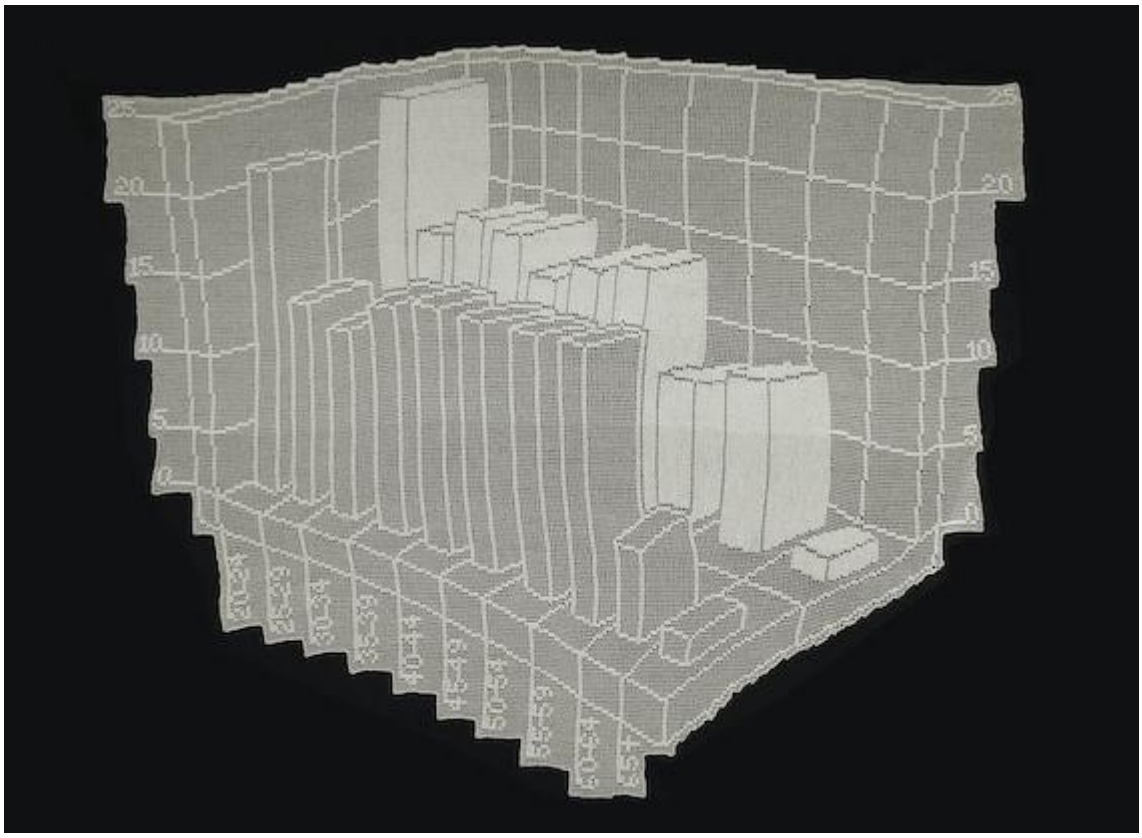


Zdroj: http://www.rajkowska.com/dziennik-snow/

12. Slovensko – Současnost

Příloha č. 52: Anetta Mona Chisa a Lucia Tkáčová

When Labour Becomes Form/Když se práce stává tvarem, 2007



Zdroj: http://www.chitka.info/labour.html

Příloha č. 53: Anna Daučíková

Moscow/Sunday/Woman/



Zdroj: https://duul.cz/wp/wp-content/uploads/2017/08/anna-daucikova_moscow-women-sunday_1988-1990_24-fotografii_2_orez.jpg

Příloha č. 54: Sláva Sobotovičová

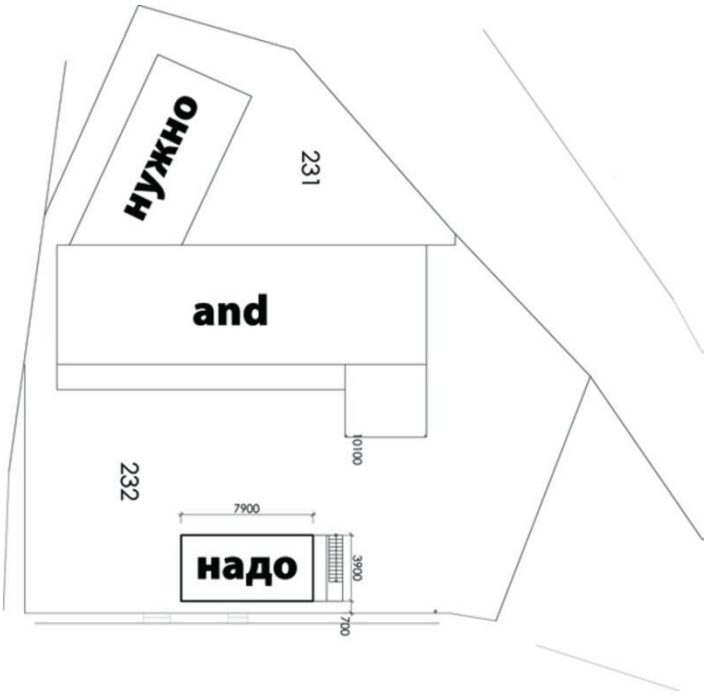
Holub (2009)



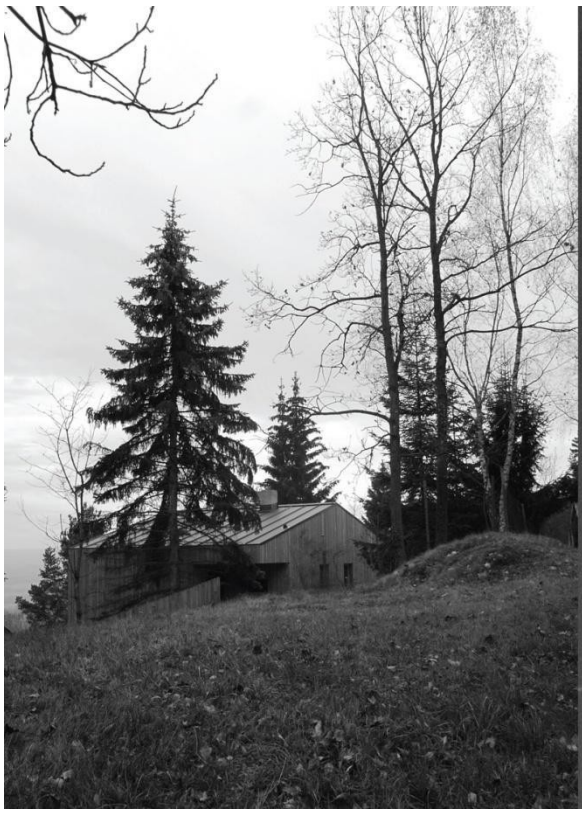
Zdroj: https://www.artlist.cz/dila/holubice-5949/

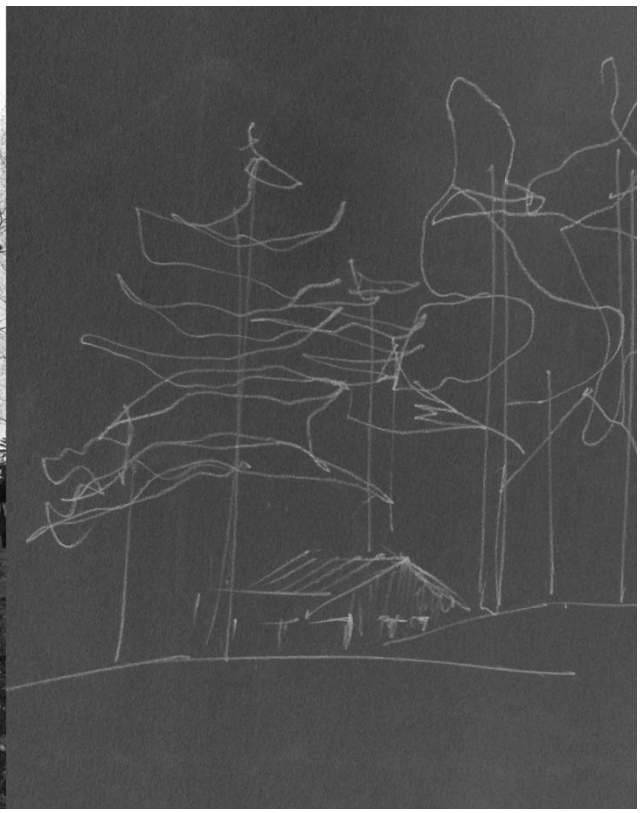
13. Sráč Sam

Příloha č. 55: Umělec na chatě (1986-současnost)



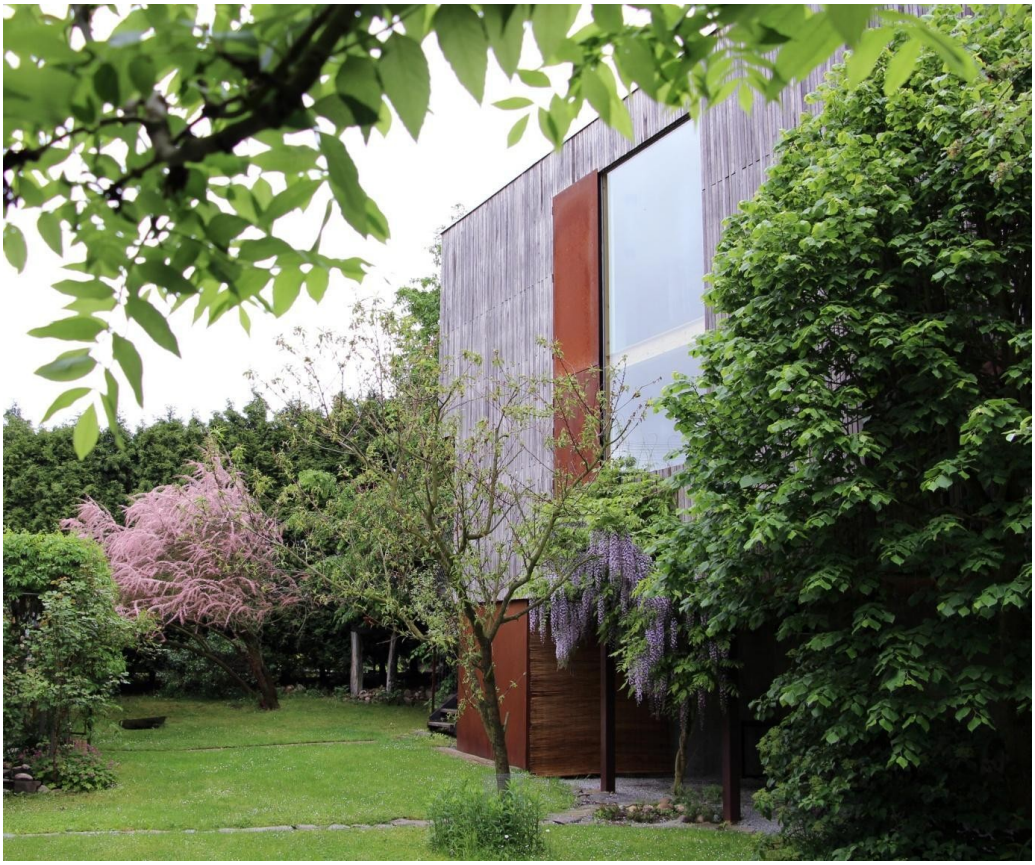
Příloha č. 56: Sráč Sam: Rekonstrukce chaty v Pošumaví (2015), foto: archiv sam83





Příloha č. 57: Sráč Sam: Stavba budovy pro rezidenční pobyty heARTbreaker (2013), foto: archiv sam83





Příloha č. 58: Sráč Sam: Rekonstrukce chaty v Pošumaví (2015), foto: archiv sam83



Příloha č. 59: Sráč Sam: Umělec na chatě (Ondřejovice, 2011), foto: archiv sam83



Příloha č. 60: Sráč Sam: Umělec na chatě (Štefle, 2010), foto: archiv sam83



Příloha č. 61: Sráč Sam: Šumavan, 1985, foto: archiv autora





Příloha č. 62: Sráč Sam: Žehlení (1990), foto: František Motl





Příloha č. 63: Sráč Sam: Hostitelská pěstounská péče (2005), foto: archiv sam83







Příloha č. 64: Sráč Sam: Hostitelská pěstounská péče (2009), foto: archiv sam83



Příloha č. 65: Sráč Sam: stavba galerie sam83, 2005, foto: archiv sam83



Příloha č. 66: galerie sam83: Jiří Valoch / Bronislava Šnajdrová - ga / Podle Slavíka, 2011, foto: archiv sam83



Příloha č. 67: galerie sam83: František Fekete, 2021, foto: archiv sam83



Příloha č. 68: galerie sam83: Nevím, jak tohle dopadne, Theo Alexander, 2016, foto: archiv sam83





Příloha č. 69: galerie sam83: Fčela: / Jan Fabián, 2015, foto: archiv sam83



Příloha č. 70: Sráč Sam: 4 okna / Trochu mi to nevyšlo, 2010



Příloha č. 71: 4 okna / autorské čtení: Matyáš Chochola, 2011



Příloha č. 72: Aradecor: ateliér Milady Hynkové, sběr dat, 2012

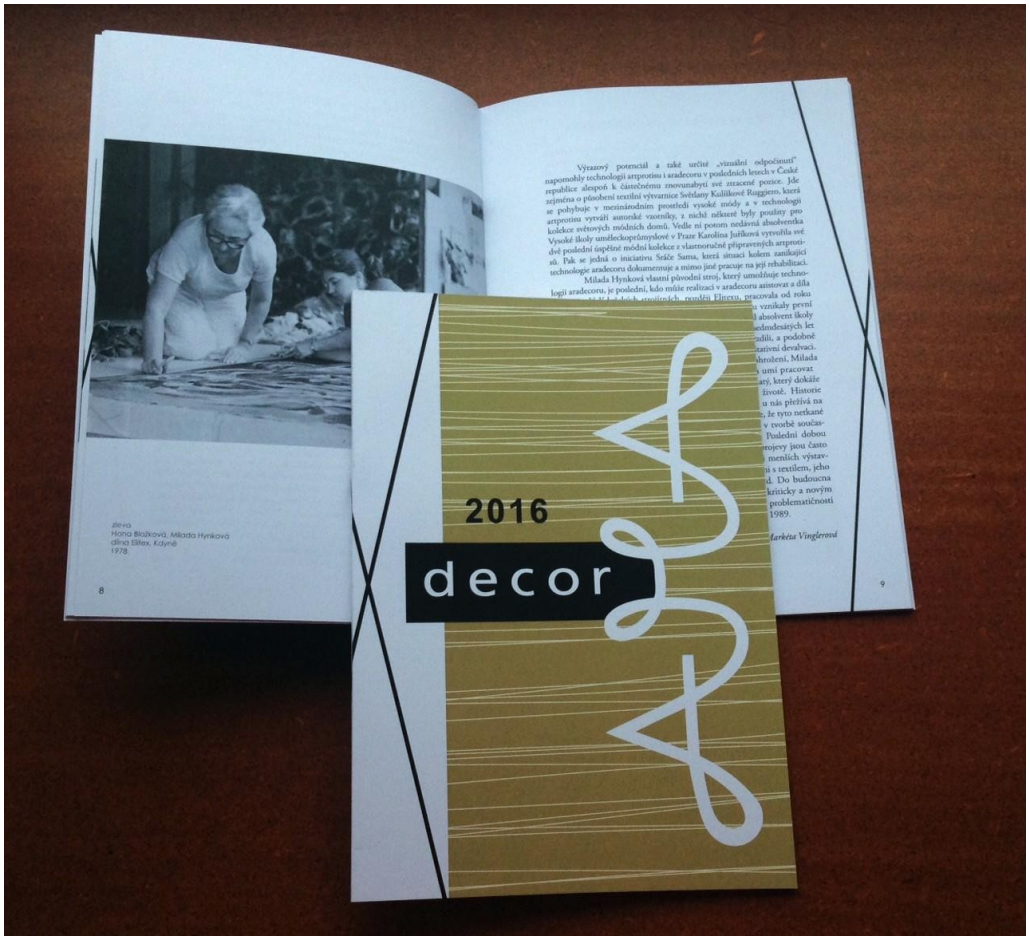




Příloha č. 73: Aradecor: ateliér Milady Hynkové, 2015



Příloha č. 74: Aradecor, katalog k výročí 50. let, 2016



Příloha č. 75: Umělec na chatě, rezidenční pobyt ateliéru z Katedry fotografie, 2017, foto: archiv sam83





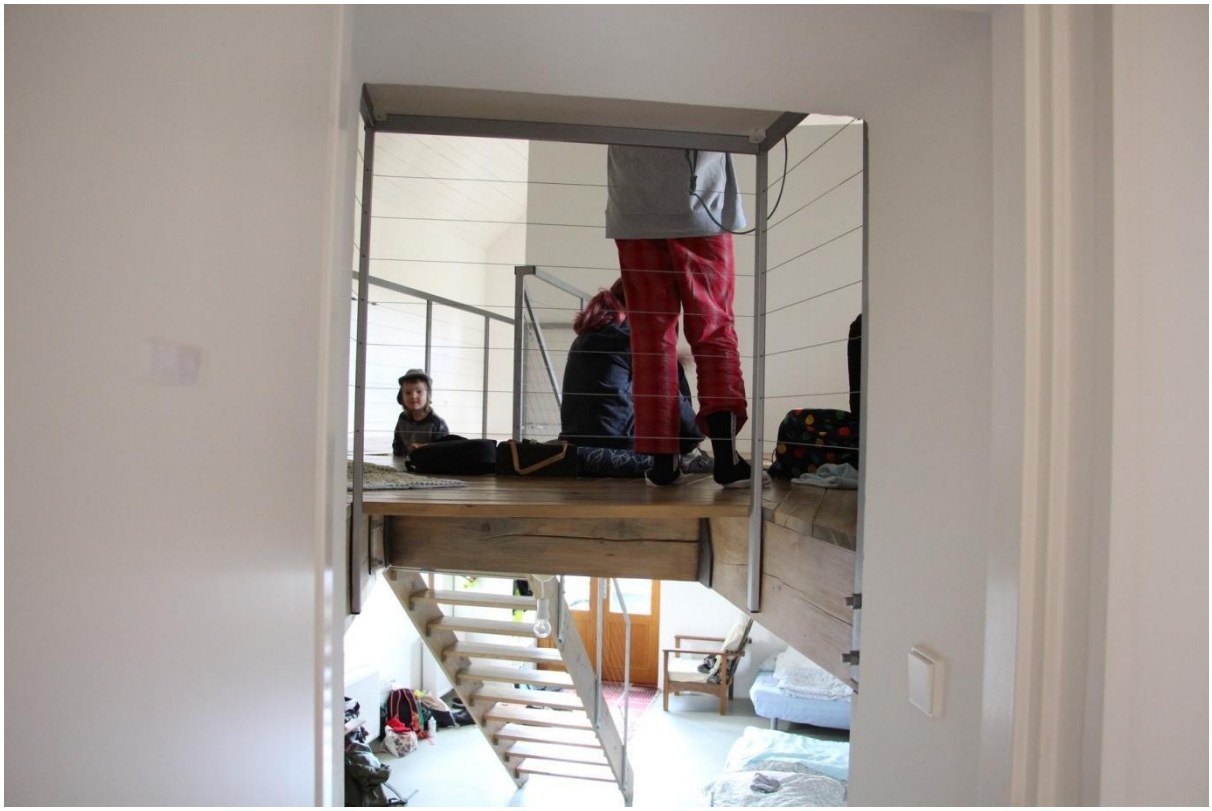








Příloha č. 76: Umělec na chatě, rezidenční pobyt Ateliéru tělového designu, 2017, foto: archiv sam83





Příloha č. 77: Sráč Sam: Regresivní vývoj a bezohledná péče, display 2018, foto: archiv sam83




Joana Hadjithomas
& Khalil Joreige
Still In Need
To Apologize


Nejistota mává vždy na příchod

Příloha č. 78: heARTbreaker, stavba, 2013, foto: archiv sam83









Příloha č. 79: Javor, rekonstrukce, 2017, foto: archiv sam83

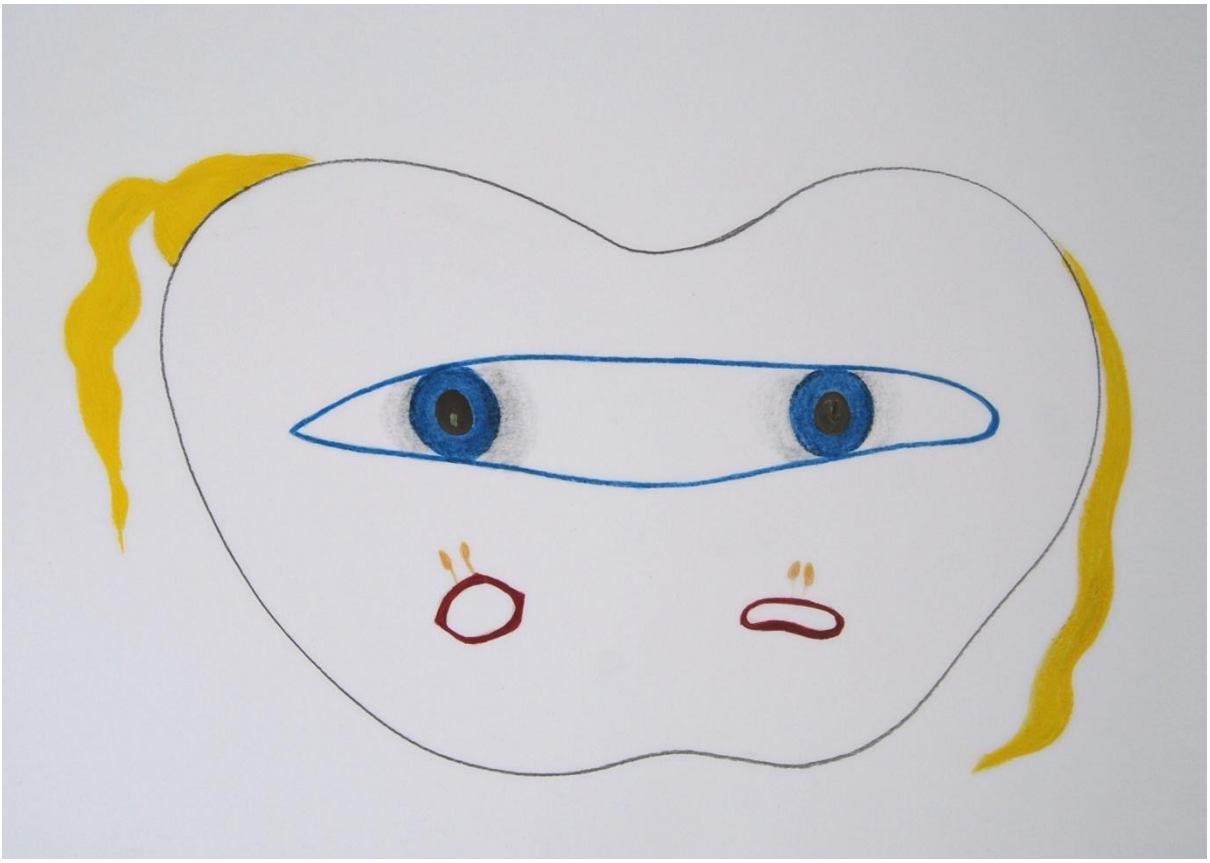


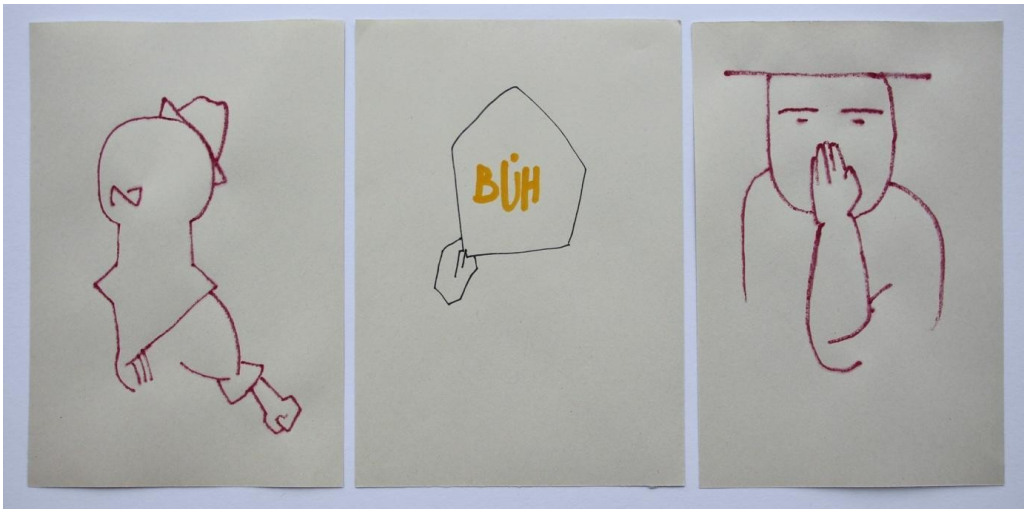






Příloha č. 80: Sráč Sam: bez názvu, 2016









Příloha č. 81: Sráč Sam: bez názvu, 2017

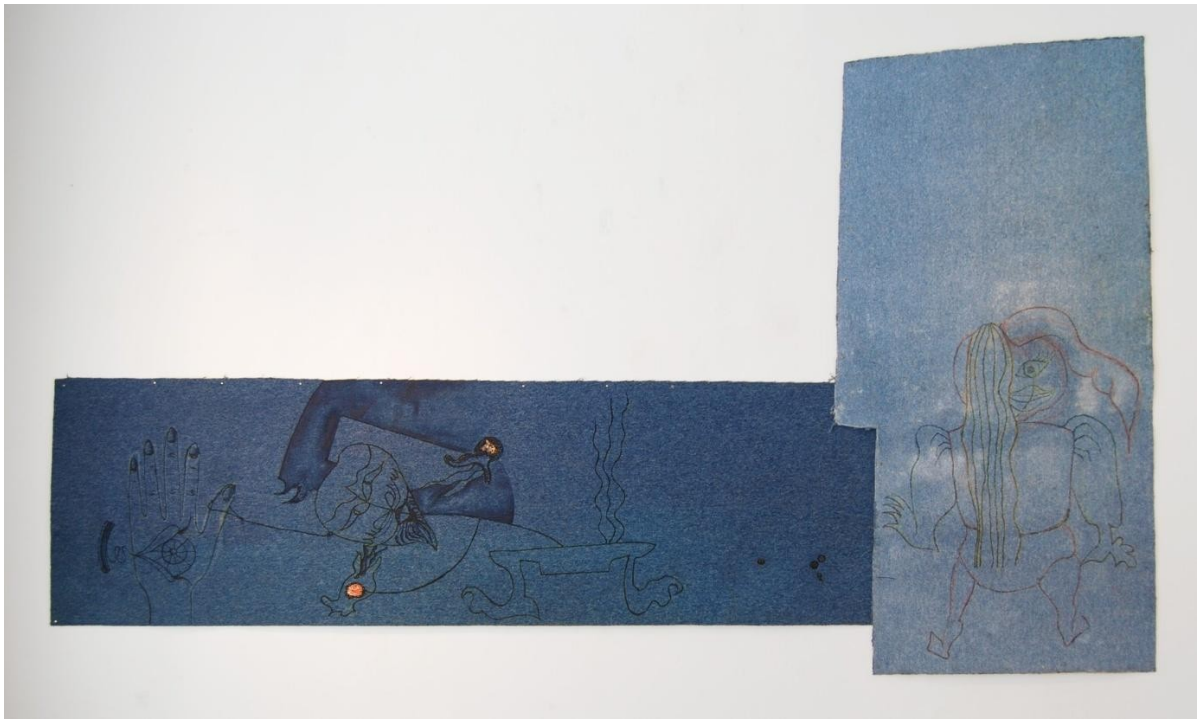





Exclusive

Příloha č. 82: Sráč Sam, bez názvu, 2011, foto: archiv sam83





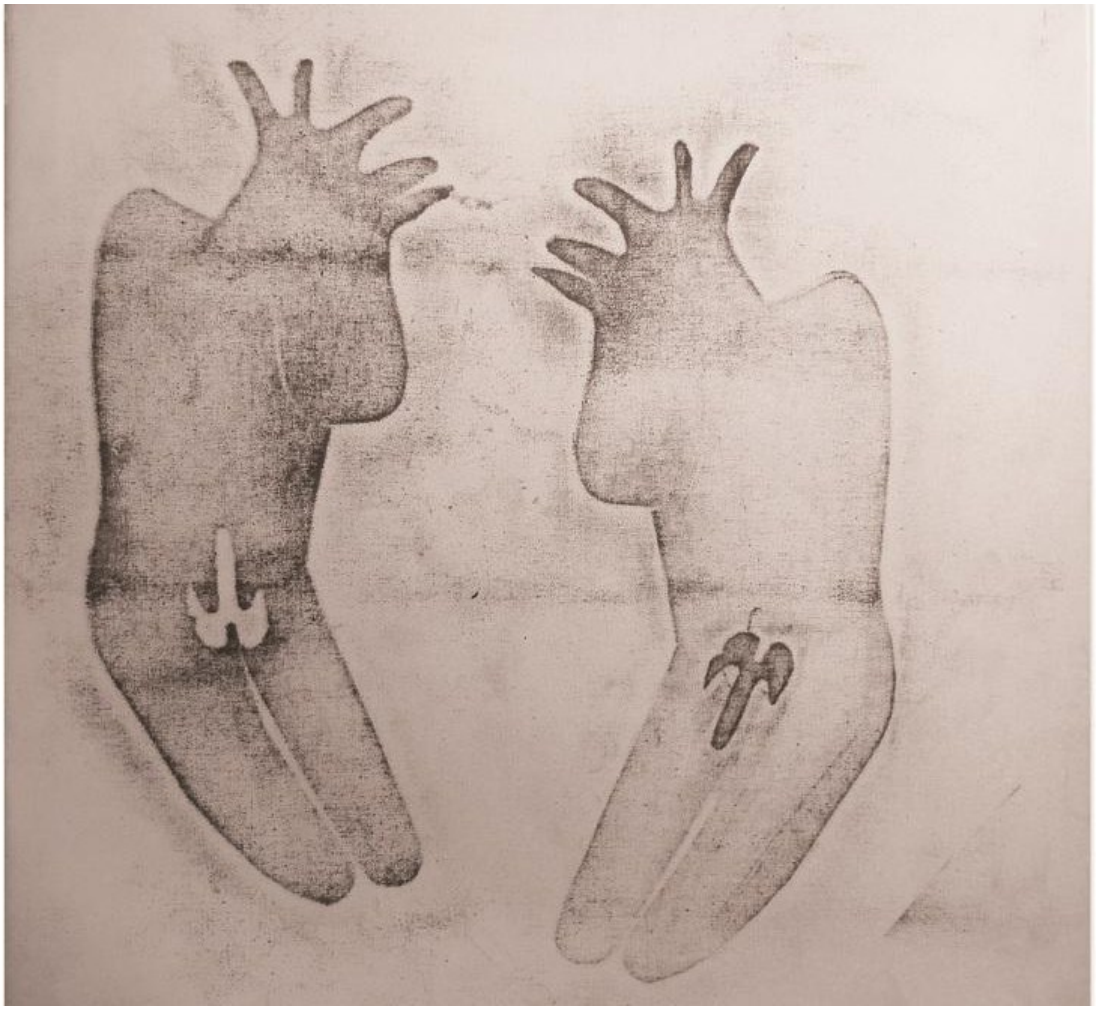
Příloha č. 83: Sráč Sam, bez názvu, 2013, foto: archiv sam83



Příloha č. 84: Sráč Sam, bez názvu, 2010, foto: archiv sam83



Příloha č. 85: Sráč Sam, bez názvu, 2009, foto: archiv sam83



Příloha č. 86: Sráč Sam, Přikrývka, 2006, foto: archiv sam83





Příloha č. 87: Sráč Sam, Lavara, 2012, foto: archiv sam83



Příloha č. 88: Sráč Sam, bez názvu, 2012, foto: archiv sam83

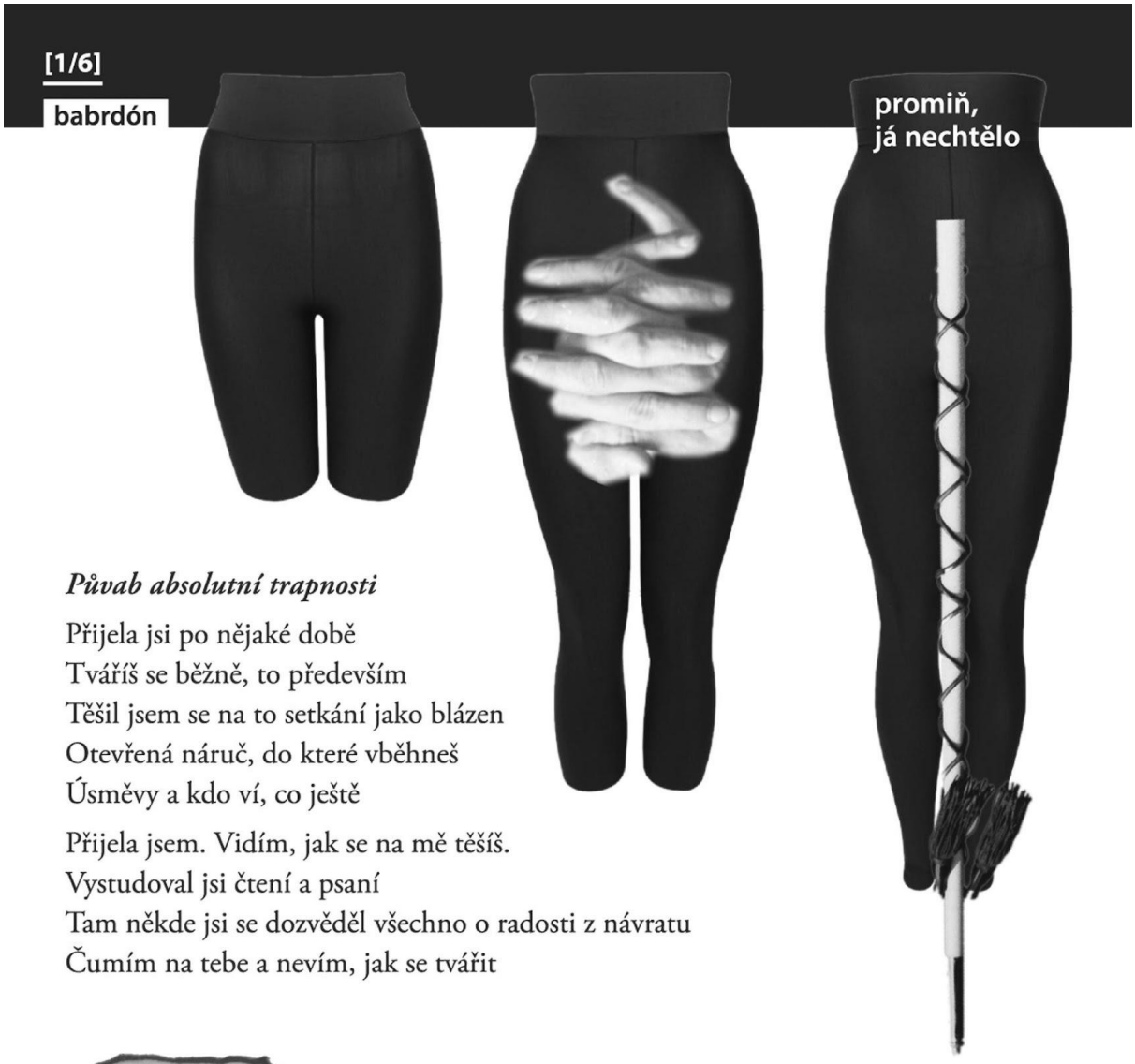








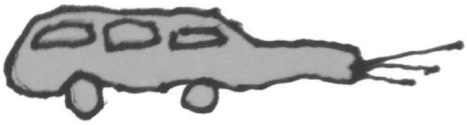
Příloha č. 89: Sráč Sam: plakát PIŽMO, foto: archiv sam83



Půvab absolutní trapnosti

Přijela jsi po nějaké době
Tváříš se běžně, to především
Těšil jsem se na to setkání jako blázen
Otevřená náruč, do které vběhneš
Úsměvy a kdo ví, co ještě

Přijela jsem. Vidím, jak se na mě těšíš.
Vystudoval jsi čtení a psaní
Tam někde jsi se dozvěděl všechno o radosti z návratu
Čumím na tebe a nevím, jak se tvářit



Nezůstanu

Kulaté oční bulvy v hájích se koulejí
V horkém letním poledni zasychají rány
Sýkory vesele dovádějí
Každé místo je služební

Chtěl být pietní

Myslím, že bych se měla za něco omluvit
Je nový den, omlouvám se

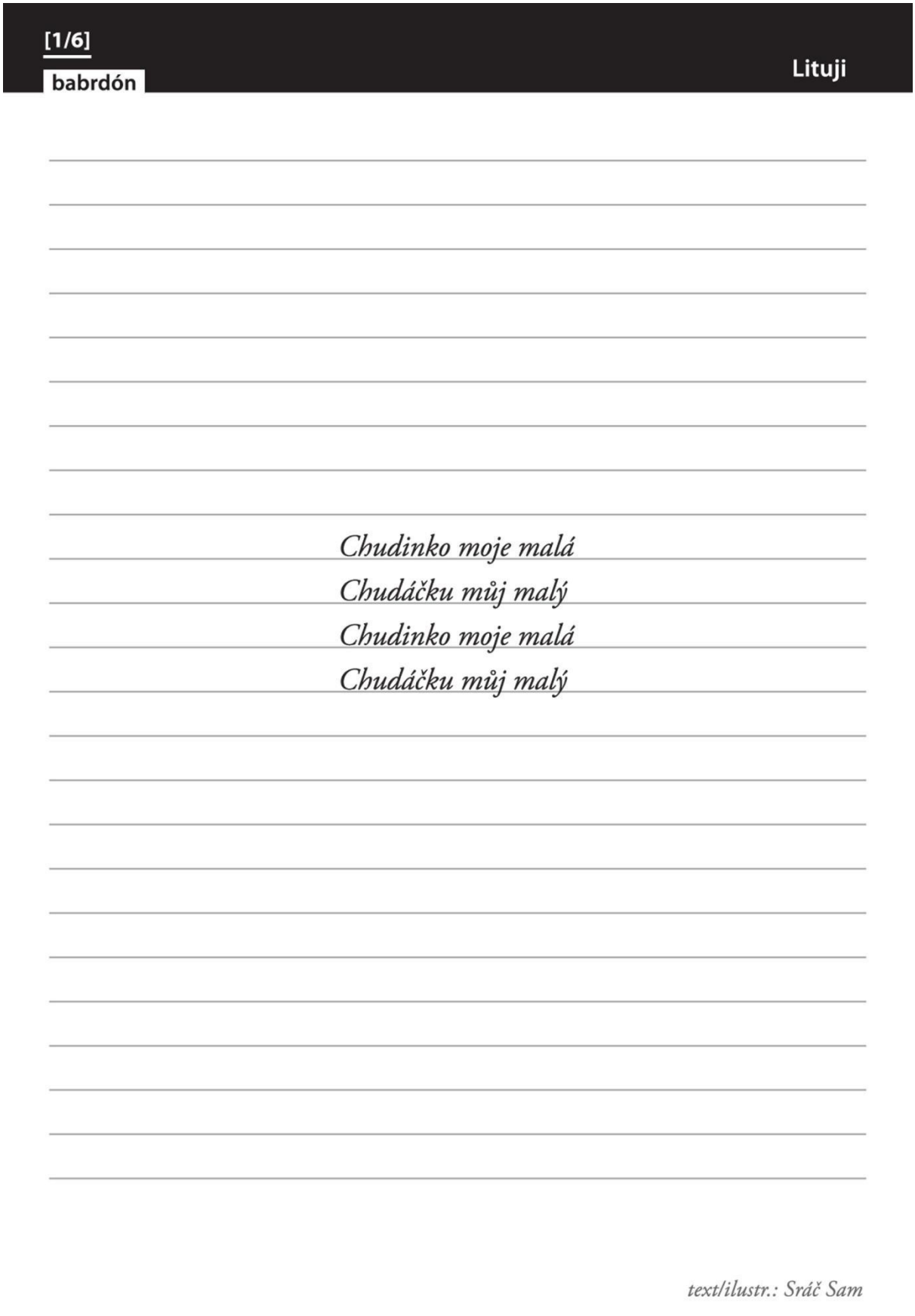
Pluj korábe píčusů za obzor
Pluj a ztrať se z dohledu
Táhni. Dál a dál

Myslím, že bych měla něco slíbit
Slibuji, že budu pietní

prosím o nějaké kapesníky pro plačící

text/ilustr.: Sráč Sam

Příloha č. 90: Sráč Sam: PIŽMO, foto: archiv sam83



Příloha č. 91: Sráč Sam: PIŽMO, 2019, foto: archiv sam83



kulturní čtvrtletník
40/2019 20 Kč

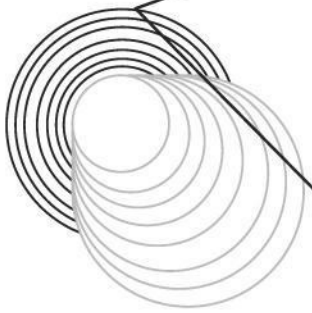
40 PÍSMO

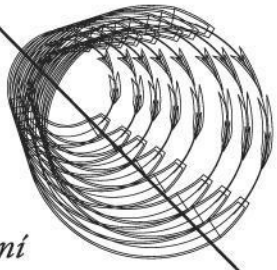
s patrně nutnou návazností





[1/3] Slovinští vizionáři
[1/4] [1/5] Firma
[1/6] Babrdón / s nevypočitatelnou přesností
[1/2] [1/7] [1/8] Vladimír Hendrich / rozhovor
[1/8] Pozvánky
[2/1–2/8] Vítr je v našich plachtách / plakát Sam

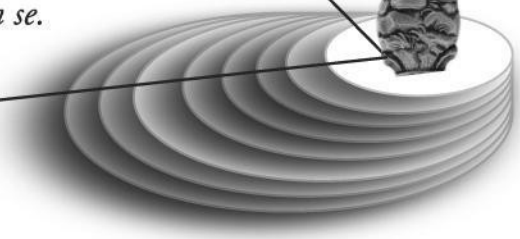






Spasiteli umění,

přes neproveditelné poranění se Ti pokusím ublížit. Opatření pro oba konce příběhu zčásti nebo zcela umožní ztrátu bezpečí. Jo, a také přestaň hrozit, nebojím se.



Příloha č. 92: Sráč Sam: plakát PIŽMO, foto: archiv sam83



Příloha č. 93: Sráč Sam: příloha PIŽMO, foto: archiv sam83

надо and нужно

Příloha č. 94: Sráč Sam: PIŽMO, 2019, foto: archiv sam83



Za lásku padni a na kolena nestačí

Za to si mohou sami

Čistka s průkazkou občanské spravedlnosti
Nežijeme v dlouhých dobách
Ovládáme se
Naši sousedé nás obětují v jasném pořadí
Nebojím se vás nebo tajím strach
Jsem vrchní koledník
a to je omluvenkou pro jejich násilí



Drahoušku, byli jsme tak mladí
Za úplněk světa,
za drahé kamení,
máminy prsy,
za zmrtvýchvstání našeho psa,
za nic to nemusíme vracet

Milý můj, naše děti mají systémové potíže
Funkce logiky selhala,
Mystická řešení jsou dočasná opatření před dalším nářkem
Naučíme nebo nenaučíme je padnout za lásku

První školní den Tancovalo dítě a už nebude

text/ilustr.: Sráč Sam

Příloha č. 95: Sráč Sam: křest PIŽMO, 2013, foto: archiv sam83



Příloha č. 96: Sráč Sam: křest PIŽMO, 2017, foto: archiv sam83



Příloha č. 97: Sráč Sam: křest PIŽMO, 2013, foto: archiv sam83



Příloha č. 98: Sráč Sam: PIŽMO, 2010 - současnost, foto: archiv sam83

