

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ

Katedra Elektronické kultury a sémiotiky

Bc. Jana Lecáková

**Vplyv nových technológií na zmeny
vo verejnom priestore a performatívny aspekt
umenia vo verejnom priestore**

Diplomová práca

Vedúci práce: prof. PhDr. Miroslav Marcelli, PhD.

Praha 2009

Čestné vyhlásenie

Vyhlasujem, že som predkladanú prácu spracovala samostatne a použila len uvedené pramene a literatúru. Súčasne dávam zvoľenie k tomu, aby táto práca bola prístupná v príslušnej knižnici UK a prostredníctvom elektronickej databázy vysokoškolských kvalifikačných prác v repozitári Univerzity Karlovej a používaná k študijným účelom v súlade s autorským právom.

V Prahe dňa 19. februára 2009

Jana Lecáková

Pod'akovanie

Na tomto mieste by som rada poďakovala vedúcemu tejto diplomovej práce prof. PhDr. Miroslavovi Marcellimu, PhD. za jeho cenné rady, ochotu, pomoc a spoluprácu.

Anotácia

Diplomová práca „Vplyv nových technológií na zmeny vo verejnom priestore a performatívny aspekt umenia vo verejnom priestore“ sa zaoberá vplyvom elektronických médií na premenu verejného priestoru a jej cieľom je poukázať na potenciál umenia v reflektovaní súčasnej situácie vo verejnom priestore. Práca sa zameriava na také umenie v mestskom priestore, ktoré sa prostredníctvom audiovizuálnych prvkov snaží prebudiť diváka k interakcii so svojim okolím a ponúka mu podnet na prehodnotenie svojho vzťahu k danému miestu. Problematika je riešená predovšetkým z perspektívy performatívneho prístupu, mediálneho vplyvu technológií a hľadania nového významu verejného priestoru umeleckými prostriedkami.

Annotation

Diploma thesis “Influence of new technologies on changes in public space and performative aspect of art in public space” deals with the influence of electronic media on transformation of public space and aims to point out the potential of art in reflecting the present situation in public space. The thesis focuses on art in urban space which utilizes audiovisual elements to awake the spectators to interact with their surroundings and offers them an impetus to reevaluate their relation to the place. The approach to the problem lies primarily in performativity, influence of technology on media and searching for new meanings of public space through artistic means.

Kľúčové slová

verejný priestor, verejnosť, umenie vo verejnom priestore, performancia, performativita, nové médiá, virtuálny priestor, hybridný priestor, technológia, relačná architektúra

Keywords

public space, public sphere, art in public space, performance, performativity, new media, virtual space, hybrid space, technology, relational architecture

Obsah

ÚVOD	8
1. MESTO	10
2. VEREJNÝ PRIESTOR	12
2.1 Verejný priestor – Hannah Arendtová	12
2.2 Verejný priestor – Jürgen Habermas.....	13
2.3 Verejný priestor – Richard Sennett	15
3. VIRTUÁLNY VEREJNÝ PRIESTOR	23
3.1 Pierre Lévy a kyberpriestor	24
3.2 Verejný priestor vs. kyberpriestor	26
3.3 Ako je možné chápať informačné mesto?.....	27
3.4 Hybridný verejný priestor	28
4. PRAGMATIZMUS	33
4.1 Pragmatizmus a filozofia jazyka – John L. Austin	33
4.2 Performatívna teória	35
4.3 Performačné štúdie	35
5. UMENIE VO VEREJNOM PRIESTORE	40
5.1 Verejné umenie – Public Art.....	42
5.2 Akčné umenie – Performance Art	43
5.3 Umenie nových médií – New Media Art	43
5.4 Lokačné médiá	47
6. RAFAEL LOZANO-HEMMER – RELAČNÁ ARCHITEKTÚRA	49
6.1 Definovanie termínu relačná architektúra	50
6.2 Body Movies – Tieňohra (Relačná architektúra 6).....	51
6.3 Vectorial Elevation – Vektorová projekcia (Relačná architektúra 4).....	52
ZÁVER	55

POUŽITÁ LITERATÚRA.....	57
ZOZNAM PRÍLOH	61
PRÍLOHY	62

Úvod

Skutočný zmysel verejných priestorov by mal byť v posilňovaní ‚genia loci‘, v poskytnutí možností stretávania sa so známymi i neznámymi ľuďmi, trávenia voľného času a príjemných chvíľ a vo vytváraní verejného života mesta. Takéto miesta určené na stretávanie sa ľudí priamo vplývajú na to, ako domáci obyvatelia i návštevníci mesto vnímajú, či sa s ním identifikujú a ako v ňom funguje spoločenský život. Verejný priestor, ktorého súčasťou sú napríklad námestia, historické centrá, parky, ihriská, trhoviská, nábrežia a priestranstvá medzi obytnými domami, sú dôležitou súčasťou každodenného života a hoci akoby nepatrili nikomu, patrí vlastne všetkým. Práve v tomto priestore nachádzajú živnú pôdu aj rôzne umelecké smery, ktoré sa navzájom prelínajú, a práve ich spoločným rysom je pokus umelca vstúpiť do priameho dialógu s masovým divákom. Vo fyzickom slova zmysle predstavuje verejný priestor voľné urbanistické prostredie, v dnešnom kontexte sa verejným priestorom rovnako stáva aj virtuálny priestor médií. Súčasná kultúra je charakteristická prelínaním množstva oborov činnosti: reči, umenia, identity, komunikačných systémov, ekonomických a právnych systémov. V takzvanej verejnej doméne vstupujú tieto činnosti vo vzrastajúcej miere do konfliktu. Nemusí to byť nutne nová záležitosť, avšak s rastúcou medializáciou a hybridnou virtualizáciou verejnej, súkromnej, obchodnej a vládnej sféry sa hranice medzi týmito sférami neustále menia. V tejto diplomovej práci sa pokúsime zmapovať zmeny vo verejnom priestore vplyvom médií a technológií. Hlavnými myšlienkovými líniami budú Sennettov performatívny prístup, mediálny vplyv digitálnych technológií a všadeprítomné hľadanie nového významu verejného priestoru umeleckými prostriedkami.

V prvej kapitole sa pokúsime priblížiť mesto, ktorého súčasťou je verejný priestor a zároveň aj verejnosť. Vzájomný vplyv verejného priestoru a verejnosti je najcitlivejší práve v mestách, avšak pre úplnosť je nutné dodať, že verejný priestor v svojej podstate nie je nijak vlastný pre mesto, nájdeme ho aj mimo charakteristicky mestský priestor.

Druhá kapitola mapuje vývoj myšlienky verejného priestoru a verejnosti. Hľadaniu významu verejnej sféry v modernej dobe sa venovali tri filozofie. Hanna Arendtová, ktorá je predstaviteľkou prvého smeru, uvažujúcom o verejnej sfére v tradícií idealizovanej antickej agory, priamo spája vznik verejnosti s mestským verejným priestorom. Predstaviteľ druhého smeru, Jürgen Habermas, chápe verejný priestor ako médium schopné sprostredkovať otvorenú komunikáciu. Dôležitosť média vidí aj v jeho mimoriadnom vplyve jednak na verejnosť, a jednak na rozmazávanie hraníc medzi

verejným a súkromným. Tretí prístup k problematike verejnej sféry zaujal sociológ Richard Sennett, ktorý ako predstaviteľ tzv. „performatívnej školy“ vysvetlil Habermasom pozorovaný zánik verejného priestoru úpadkom verejnej kultúry. Sennett kladie dôraz na otvorenosť a heterogénnosť verejného priestoru a na ich potenciál pri tvorbe kreatívneho a inovatívneho priestoru, ktorý podporuje vytváranie individuálnych a kolektívnych identít.

Tretia kapitola si všíma vzťah virtuálneho priestoru a verejného priestoru, ktorý v ňom vďaka technológiám nachádza svoje rozšírenie. Spojením verejného priestoru a technológií vzniká hybridný verejný priestor. Práve tento priestor má najväčší potenciál zmeniť vzťah ľudí k svojmu prostrediu, a to predovšetkým vďaka svojej heterogenite a performativite.

Štvrtá kapitola hovorí o vzniku performačných štúdií, ktoré majú svoj pôvod v performatívnej teórii vychádzajúcej z diela jazykového filozofa J.L. Austina. „Performatívny obrat“ súvisí s posunom v chápaní jazyka viac komunikatívnym a relačným spôsobom. Predmetom výskumu performačných štúdií je performativita rôznych kultúrnych a estetických javov a ako metódu skúmania využíva širokospektrálny prístup opierajúci sa o antropológiu, sociológiu, psychológiu a v neposlednom rade o dramatické štúdie. Performačné štúdie je podľa Schechnera možné aplikovať nielen na performačné umenie, ale na všetky oblasti kultúry. Následne sa práca venuje definovaniu termínov performancia a performativita v kontexte každodenného života a umenia.

V piatej kapitole nadväzujeme na predchádzajúce dve a sledujeme interakciu umenia a verejného priestoru. Jedným zo spoločných menovateľov vo vzťahu medzi umením a verejným priestorom je ich ovplyvnenie technológiou. Umenie nových médií a hybridný verejný priestor vytvárajú prostredie, v ktorom dochádza k prelínaniu, kolíziám a vymedzovaniu mnohých rozhodujúcich faktorov pre vývoj kultúry a ľudskej spoločnosti.

Posledná kapitola je venovaná praktickému príkladu verejného, performačného, digitálneho a tiež „site-specific“ umenia, ktoré demonštruje nielen možnosti vznikajúce kombináciou technológie a invencie, ale aj čoraz rozšírenejší aktívny prístup umelcov k vytváraniu verejnosti.

1. Mesto

Mesto v minulosti umožňovalo ľuďom prispôbiť sa podmienkam na prežitie a nájsť bezpečný prístrešok a istotu v „nepriateľskom“ svete prírodných živlov. Dnešnému mestu je naopak potrebné sa prispôbiť. Nastáva rozpad nielen fyzický, ale aj sociálny a kultúrny, pričom jeho strojcom je spôsob myslenia, ktorý je charakteristický práve pre túto dobu. Spoločnosť sme premenili, rozdelili na viacero oddelených a izolovane poznateľných jednotiek. Pre mesto je charakteristická fragmentácia. V niektorých prípadoch je rozdiel menej viditeľný, v iných viac, ako napríklad v architektúre. Skutočné mesto sa rozrastá živelne, vyvíja sa nekontrolovateľne a nekoordinovane (napríklad živelný nárast supermarketov a skladovacích terminálov). Dnešné mesto už úplne stratilo bezpečnosť stredovekých miest, ktoré predstavovali ohraničený bezpečný priestor s jasnými pravidlami prejavu súkromného a verejného života. Predstava o tom, že mestá sú stavané pre ľudí, sa vytráca so skutočnosťou, že mestá sa plánujú pre „sprostredkované“ funkcie, ako bývanie, práca či odpočinok. V utopistických predstavách mestá nadobúdali podobu geometricky dokonalej štruktúry. Mali byť prehľadné, symetrické čo vyvolávalo dojem istoty a kontroly.

Pri každodennom kontakte s mestom sa dostávame v podstate do stavu nevšímavosti, mesto nám zovšednie. „Identifikácia znakov v meste, ale aj v krajine či v texte, znamená určenie ich totožnosti, pomenovanie.“¹ Tak, ako v postmodernizme nastala, deštrukcia‘ textu, ktorý už nepredstavuje súbor znakov s určitými väzbami a vzťahmi, tak aj v prípade textu krajiny a mesta sa stráca usporiadanosť, ostáva len „svojevoľný“ súbor kombinácií. Zmenšovanie a postupné miznutie verejného priestoru znamená fragmentáciu mesta, pôvodný význam námestia a ulice ako nositeľa informácie je nahradený masovými komunikačnými prostriedkami a kyberpriestorom. Mesto stráca svoje spirituálne dimenzie, ostáva len odrazom myslenia ľudskej spoločnosti.

Riešenie problematiky správneho pomeru medzi neurčitnosťou, pocitom bezpečia a osobnou slobodou je úzko previazané s pojmom identity. V dôsledku udržania rovnováhy a hľadania odpovede v otázkach našej existencie sa v záujme lepšej orientácie dostávame k vytvoreniu určitého „poriadku“. Avšak poriadok sa dokáže rýchlo premeniť na kontrolu

¹ Jančura, P., *Identita človeka v mestskej krajine*, Bratislava: Ústav krajinnej ekológie SAV, [Životné prostredie](#), ročník 2001, číslo 4

a disciplínu. „Manipulácia s neistotou je podstatou a hlavným záujmom v boji o moc a vplyv v každom štruktúrovanom celku,“² píše Z. Bauman.

Naši predkovia riešili problém prežitia, pre nás je ‚to‘ identita. V našom prípade je potrebné obnoviť hodnotu miesta, tzn. do krajiny a mesta neprinášať len znaky, funkcie, účely, ale aj symboly. „Symbolické miesta v krajine sú dôležitými topologickými a geografickými bodmi,“³ a preto je potrebná identifikácia a stotožnenie sa s fyzickým miestom, ktoré obývame.

² Bauman, Z., *Globalizácia, dôsledky pre ľudstvo*, Bratislava: Kaligram, 2000, str. 124

³ Jančura, P., *Identita človeka v mestskej krajine*, Bratislava: Ústav krajinnej ekológie SAV, [Životné prostredie](#), ročník 2001, číslo [4](#)

2. Verejný priestor

Termín verejný priestor sa v dnešnom slova zmysle používa až od druhej polovice 20. storočia. Existujú určité nejasnosti v používaní termínov verejný priestor a verejnosť. V angličtine sa na popísanie priestorových kvalít verejného života používajú výrazy ‚public space‘ alebo ‚public place‘. Avšak medzi týmito dvoma termínmi existuje z filozofického hľadiska viacero rozdielov, a preto by sa nemali zamieňať. Termínom ‚miesto‘ je možné popísať pozíciu subjektu, ako sa o to snaží subjektívna filozofia či fenomenológia. Priestor si však nárokuje na istú objektívnosť, pričom tento termín bol už definovaný v predmodernej dobe.

Verejným priestorom sa jednak myslí priestor reálny či materiálny, ale aj priestor virtuálny. Mesto je živým priestorom, kde jednotlivci spolu komunikujú, stretávajú sa a naberajú skúsenosti. Avšak je to aj priestor fyzický, na ktorý vplyvajú spoločenské procesy a na základe nich sa premieňa, reaguje. Jedným zo zásadných potenciálov verejného priestoru je tak schopnosť artikulácie verejnosti, ktorú v tomto kontexte vnímame už predovšetkým ako orgán ustanovujúci spoločnosť, ako fenomén prostredníctvom ktorého je možné spoločnosť vidieť a počuť a ktorý sa formuje v diskusii, v určitej sociálnej lokalizácii.

2.1 Verejný priestor – Hannah Arendtová

Moderná doba zaznamenala tri prúdy filozofie hľadajúce význam verejnej sféry. Prvá sa stotožňuje so spismi Hannah Arendtovej. Arendtová uvažuje o verejnej sfére, vznikajúcej z idealizovanej agory antických Atén, zväčša vo vzťahu k politike, aj keď politike v širšom ponímaní. „Prostor společenského života vznikl, když vnitřní sféra domácnosti i se sobě vlastními činnostmi, starostmi a organizačními formami vystoupila z temnoty domu do plného světla veřejného politického života.“⁴ Vznik politickej sféry spojuje priamo so vznikom verejného mestského priestoru, kde sa práve objavuje potenciál mesta ako faktoru na vznik verejnosti. Za ideálnu verejnú sféru považuje takú, v ktorej môžu ľudia slobodne a rovným dielom diskutovať a debatovať; za týmto účelom sa musia oslobodiť od svojich konkrétnych, súkromných pomerov. Tento ideál je silný: ľudia ako občania by mali mať rovný hlas bez ohľadu na svoj pôvod, pohlavie, životný štýl a triedu,

⁴ Arendtová H., *Vita activa neboli O činném životě*, Praha: OIKEYMENH, 2007, str.51

a súkromné pomery nemajú vo verejnej sfére miesto. Arendtovej oslava občanov ako slobodných a rovných vďaka ich anonymite sa týka obzvlášť miest. Na základe jej presvedčenia, že slobodu anonymity vytvára hustota, určuje mieru mestského priestoru jeho hustotou. Jej názory na verejnú sféru intenzívne ovplyvnili urbanistov pri zmýšľaní o meste ako o čomsi viac než len o mozaike miestnych komún, o meste ako o celku, ktorý je viac než súčtom svojich častí, a o umiestnení tohto celku tam, kde mesto vytvára živé, husté centrum.

2.2 Verejný priestor – Jürgen Habermas

Pri spojení mesta, verejného priestoru a verejnosti je nutné spomenúť tiež Habermasovo pojetie priestoru ako priestoru komunikácie a diskusie, odohrávajúcej sa v kaviarňach ohraničujúcich mestský verejný priestor. Habermasov obraz verejnej sféry je v niektorých ohľadoch bohatší než Arendtovej, pretože nevyklučuje identitu osobnej práce a otázku triedy; verejná sféra je previazaná s týmito ekonomickými záujmami. Iný názor má aj na to, kde hľadať ‚verejnosť‘: tá nemusí byť nutne spojená s mestským centrom. „Pod termínom ‚verejný priestor‘ chápe v podstate akékoľvek médium, príležitosť a udalosť, ktoré vyvolávajú otvorenú komunikáciu medzi neznámymi ľuďmi; kým o pomeroch ľudí zmýšľa praktickejšie, pri zdôrazňovaní komunikačného procesu sa na fyzický priestor orientuje menej než Arendtová.“⁵ „Verejná sféra znamená, že každý, kto je ovplyvnený sociálnymi a politickými normami, sa zúčastňuje na verejnom diskurze a robí rozhodnutia týkajúce sa platnosti týchto noriem.“⁶

Habermas vo svojej knihe *Štrukturálna premena verejnosti* hovorí o občianskej spoločnosti ako o sfére súkromných osôb zhromaždených v publiku, vytvára v nej náčrt občianskej spoločnosti a stanovuje deliace línie medzi štátom a spoločnosťou, pričom oddeľuje sféru verejnú, ktorá sa obmedzuje na verejnú moc, od sféry súkromnej. V základnom náryse sociálnej štruktúry verejnosti v súkromnej oblasti si všima predovšetkým vytváranie ‚politckej a literárnej verejnosti‘, v oblasti verejnej potom moc polície a dvora. V oboch prípadoch upozorňuje na istú historickú kontinuitu a previazanosť. „Město není centrem života občanské společnosti pouze z ekonomického

⁵ Richard Sennett. The Public Realm [online] [8.1.2009]. Dostupné na WWW: <<http://www.richardsennett.com/site/SENN/Templates/General2.aspx?pageid=16>>

⁶ Habermas J., *Štrukturální přeměna veřejnosti*, Praha: Nakladatelství Filozofického ústavu AV ČR, 2000, str. 45

hľadiska; je protikladem dvora i z hľadiska kulturno-politického, zejména pokud jde o literární veřejnost, která se institucionalizuje v kavárnách, salonech a stolních společnostech. Dědicové oné humanisticko-intelektuální společnosti a jejich vzájemné rozhovory, z nichž se záhy vyvine veřejná kritika, tvoří spojnicí mezi tím, co tu zbylo z rozpadající se dvorské společnosti a zárodečnou formou veřejnosti nové, občanské...⁷

Termíny ‚verejný‘ a ‚súkromný‘ nadobúdali v rôznych etapách rôzne významy a vzájomné vzťahy.⁸ Starogrécka polis a stredoveká spoločnosť mali spoločné vnímanie súkromnej sféry, neprípisovali jej žiaden dôležitý význam. Pre antického občana predstavuje súkromná sféra (jeho dom, tj. práca otrokov a služba žien) len prostriedok na to, aby sa mohol venovať verejným veciam. V stredovekej spoločnosti verejnú sféru nenájde (zaniká v prospech zložitej hierarchie), atribút verejnosti je však spájaný s panstvom a jeho urodzeným správaním (dvorským, rytierskym) či cirkevnými obradmi reprezentovanými pred prostým ľuďom, ten je naopak súkromný v zmysle ‚bez verejného úradu‘. S príchodom novoveku sa však proti tejto verejnej moci stavia súkromná sféra, ako sféra slobody, ktorú je potrebné pred štátom chrániť. Začína sa presadzovať náboženská sloboda. Pre novo sa ustanovujúcu meštiansku spoločnosť sa zdrojom bohatstva stáva obchod a podnikanie, a tak tieto čisto súkromné záležitosti nadobúdajú novú ‚verejnú závažnosť‘. Meštianstvo na prelome 17. a 18. storočia objavuje svoju individualitu ako takú: nastáva zmena v spôsobe bývania (miznú veľké spoločenské priestory, každý člen rodiny má svoju izbu, salón na prijímanie hostí je jasne oddelený od intímnych častí domu), na úkor širokej rodiny sa presadzuje nukleárna rodina. Na politickej úrovni tento vývoj vrcholí vznikom modelu verejnej sféry, ktorá sa rozdeľuje na súkromnú a verejnú. Súkromná sféra zahŕňa obživu a intimitu a verejná sféra politiku, avšak keď sa na to pozrieme bližšie, zisťujeme, že súkromná sféra už nepredstavuje zázemie pre verejný život, a cieľom verejného rozvažovania je naopak usporiadať veci v prospech súkromných záujmov občanov. Habermas poukazuje na to, akú zásadnú rolu pri tom zohrala tlač, ktorá bola na začiatku využívaná autoritami ako prostriedok na zverejňovanie úradných rozhodnutí. Práve tlač, vynájdenú okolo roku 1450 Johanom Gutenbergom, môžeme považovať za najstarší oficiálny masovokomunikačný prostriedok. Masovokomunikačným prostriedkom (masmédiom) sa tlač stala až na začiatku 17. storočia v čase vzniku

⁷ Sitte C., *Stavba měst podle uměleckých zásah*, Praha: ARCH, 1995, str. 22

⁸ pozri Habermas J., *Strukturální přeměna veřejnosti*, Praha: Nakladatelství Filozofického ústavu AV ČR, 2000

periodickej tlače. Jej vznik dávame do súvislosti so vznikom a rozvojom meštianstva, ktoré z existenčných dôvodov potrebovalo masovú komunikáciu v národnom i medzinárodnom meradle. Druhým najstarším masovokomunikačným prostriedkom sa stal film, ktorý síce nezohrával úplnú totožnú úlohu v prenose informácií ako periodická tlač. Ďalším dôležitým masovokomunikačným prostriedkom je práve televízia, ktorá sa objavuje v prvej polovici 20. storočia.

Podľa Habermasa dochádza k ‚rozmazávaniu pôdorysov‘. Verejná sféra vstupuje do súkromných oblastí, ‚zosúkromňuje sa‘ (privatization). Tento jav je podporovaný aj vstupom elektronických médií do verejnej sféry, ktoré sa stávajú dôležitým zdrojom informácií. Na druhej strane upadá názorový individualizmus aj intimita súkromnej sféry. Tieto udalosti prinášajú postupný zánik verejnej sféry – stierajú sa hranice medzi verejnou a súkromnou sférou, verejnosť sa rozdeľuje.

2.3 Verejný priestor – Richard Sennett

Tretí prístup k problematike verejnej sféry predstavujú diela antropológa Clifforda Geertza a sociológov Ervinga Goffmana a Richarda Sennetta, ktorý teoretici nazvali ‚performatívnou školou‘, pričom sa orientuje na to, ako ľudia medzi sebou interagujú. Bližšie sa zameriame na pohľad Richarda Sennetta, ktorý priznáva mestskému prostrediu dôležitosť len za predpokladu, že ide o prostredie otvorené a prístupné. Mesto ako otvorený systém je založené na participácii a inklúzii. Jeho princípy Sennett voľne popisuje ako poróziu teritória umožňujúcu voľný pohyb osôb, naratívnu nedetermináciu (schopnosť reagovať v priebehu plánovania flexibilne na rôzne podnety) a nekompletnú formu, ktorá vzbudzuje tvorivosť a funguje ako protiváha vytesňovaniu obyvateľov.

Východiskový bod je menej politický a viac kultúrny než v prípade Arendtovej či Habermasa. Predstavitel'ov tejto školy zaujíma spôsob obliekania, zvyky a rituály pri zdravení a stolovaní, spôsoby vyhýbania sa očnému kontaktu, miesta, kde sa ľudia zhromažďujú, a miesta, kde si naopak udržiavajú odstup, kedy sú ľudia ochotní prehovoriť s neznámymi a kedy nie, reč tela, ktorá v neznámych vyvolá sexuálny záujem, a naopak, ktorá ho zamietne – verejnú sféru tvoria práve takéto drobnosti v správaní. Prostriedkom pre pochopenie správania vo verejnosti slúžilo predstaviteľom performatívneho prístupu

divadlo, antropologická metóda porovnávajúca prejavy na javisku a na ulici, čo tomuto prístupu vyslúžilo ďalšie označenie: ‚dramaturgická škola‘. Tvrdenia o verejnej kultúre sú priamočiare: expresívne správanie je jedným zo spôsobov, ktorým dávame najavo, že miesto, kde žijeme, je pre nás dôležité. Mesto by malo predstavovať demokratickú arénu, kde sa ľudia navzájom stretávajú bez toho aby sa poznali ako konkrétne osoby. Je to práve fyzická skúsenosť, ktorá predstavuje demokratické mesto, otvorené, prístupné a schopné koncentrovať rozdielnosti, a tak ho podporovať ako otvorený systém. Demokratické mesto je v tomto zmysle založené na občianstve a participácii. Podľa Sennetta sa participácia podieľa na fyzickej podobe a dizajne mesta.

Podľa Sennetta nová verejná kultúra vznikla v 18. storočí. Jeho časové vymedzenie je podobné Habermasovmu popisu rozkvetu verejnej sféry v období medzi zánikom politického absolutizmu, vyvolaným osvietenstvom, a vzostupom komerčných médií. Nová verejná kultúra sa objavuje v kaviarňach, a taktiež aj v nových verejných priestoroch ako boli napríklad bulváre. Špecifickým spoločenským ‚hercom‘ v modernom meste sa stáva dav. Heterogenita davu, ako ju popisujú napríklad Poe a Baudelaire, je ústredná pre kultúrny dynamizmus moderny. Ako formuluje Georg Simmel, charakteristickým zážitkom moderného mesta je život medzi cudzími ľuďmi, ktorí aj cudzími *zostávajú*: „cizinec tu tedy není chápan v onom až dosud častokrát zmiňovaném smyslu jako někdo putující, kdo dnes přijde a zítra odejde, nýbrž jako ten, kdo dnes přijde a zítra zůstane – jako jakýsi potenciálně putující, který, i když nepokračoval v cestě, nepotlačil zcela onu volnost v přicházení a odcházení“.⁹ Cudzí ľudia vo veľkomeste neprechádzajú len okolo, ako napríklad na dedine, ale zostávajú. Avšak ani keď zostanú, nestávajú sa nutne známymi. Je to práve toto zhromaždenie cudzích ľudí so sklonom vytvárať nečakané kombinácie, ktoré sú základom pre optimistickejšiu úvahu Richarda Sennetta o modernom mestskom živote. Podobne ako Sennett aj Benjamin zdôrazňuje rozpoltenosť (ambivalence) nových mestských priestorov; rozpoltenosť najsilnejšie pociťovanú v jeho analýze flanéra (flâneur), ktorého „spôsob života stále zakrýva za utišujúcim mrakom nadchádzajúcu bezútešnosť obyvateľa veľkého mesta. Flanér stojí na prahu metropole a strednej triedy, ani jedna z nich ho však nemá vo svojej moci. Ani v jednej sa necíti doma. Hľadá útočisko v dave.“¹⁰

⁹ Simmel G., *Peníze v moderní kultuře a jiné eseje*, Praha: Sociologické nakladatelství, 2006, str.26

¹⁰ Benjamin W., *The Arcades Project*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2002, str. 10, 9780674008021

Verejná kultúra závisela na vzdialenosti, ktorú dovoľovali spoločenské pravidlá a zvyky. Na ich základe sa mohli cudzí ľudia stretávať na verejnosti. „Hranie rolí v podobe spoločenského správania, konvencií a rituálnych gest je presne tým, z čoho sa utvárali verejné vzťahy“. ¹¹ Dôležitosť hrania rolí sa týka skúšania hraníc, posúvanie spoločenských pravidiel z povedomia toho čo považujeme za samozrejmé do verejného povedomia. „Podobne ako Habermas aj Sennett tvrdí, že emancipačné obdobie verejnej kultúry bolo príliš krátke a rovnováha medzi súkromným a verejným správaním sa počas 19. storočia postupne menila.“ ¹² „Čím väčšia je nerovnováha medzi verejným a intímny životom, tým sú ľudia menej expresívni.“ ¹³ Dôsledkom toho Sennett tvrdí, že verejný výraz sa stal blízky len pre niektorých jedincov, napríklad hercom, hudobníkom, umelcom a taktiež aj politikom. Ostatní ľudia sa namiesto toho uchýlili k obrannému mechanizmu v spôsobe sebaaprezentovania sa na verejnosti: ticho, jednotný odev a správanie. „Verejné správanie bolo vecou pozorovania, nečinnej účasti, zvláštneho druhu sledičstva.“ ¹⁴ Výraz bol vytlačený do súkromnej sféry rodinného života. „Vzájomné hranie rolí medzi neznámymi ľuďmi ako základ pre verejnú interakciu – interakciu, ktorá mohla viesť ku spoločnému politickému činu – bolo vytlačené dvojnásobne, po prvé ústupom pravého osobného výrazu do útočiska rodiny a po druhé zvýšeným spoliehaním na charizmatických svetských vodcov vo vyjadrovaní verejného výrazu. V tomto období sa politika začína stávať politikou *obrazu* (image) v modernom zmysle.“ ¹⁵ Verejný priestor je v 20. storočí čoraz viac zosúkromňovaný a virtualizovaný, siete a jednotlivci sú nahradzovaní televíznym vysielaním a jednotlivci sú čoraz menej občanmi a čoraz viac spotrebiteľmi. Televízia nebola pre Senetta jediným dôvodom, čo spôsobila tieto zmeny. Verejná sféra sa vyprázdňovala, a spolu s ňou rýchlo mizlo aj miesto spolu s jeho hlboko zakoreneným spoločenským a historickým významom. Dochádza k vyprázdňovaniu a vzniku tzv. „non-places“ ¹⁶.

Sennettovo bádateľské zameranie sa na antropologickú kultúru verejnej sféry mu umožnilo vykonať praktickú projekčnú prácu, a to vstúpiť do dialógu s architektmi o tom,

¹¹ Sennett R., *The Fall of Public Man*, New York: Knopf, 1977, str. 29

¹² Scott McQuire. The politics of public space in the media city [online]. 2.2.2006 [19.1.2009]. Dostupné na WWW: <http://outreach.lib.uic.edu/www/issues/special11_2/mcquire/>

¹³ Sennett R., *The Fall of Public Man*, New York: Knopf, 1977, str. 37

¹⁴ Sennett R., *The Fall of Public Man*, New York: Knopf, 1977, str. 27

¹⁵ Scott McQuire. The politics of public space in the media city [online]. 2.2.2006 [19.1.2009]. Dostupné na WWW: http://outreach.lib.uic.edu/www/issues/special11_2/mcquire/

¹⁶ Augé M., *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernit*, London: Verso, 1995, str. 42

ako sú využívané a obývané budovy a priestranstvá, t. j. postaviť most medzi vizuálnym a spoločenským. Dialóg pozostáva z otázok, akým spôsobom a nakoľko umožňuje konkrétny stavebný projekt ľuďom „adaptovať“ budovy ako nosiče spoločenského vyjadrenia. Nebezpečenstvo, ktorému samotný Sennett mnohokrát podľahol, spočíva v posudzovaní budov ako ekvivalentu scénografie, ako dekorácie a kulisy. Avšak aj pri vyhýbaní sa tomuto nebezpečenstvu smeroval výsledok tohto spoločného snaženia inam, než u Arendtovej či Habermasa. Budovy a priestranstvá, ktoré ľudia najľahšie prispôbia, sú mnohokrát malé a majú lokálny charakter, takže táto verzia verejnej sféry neuprednostňuje Arendtovej veľké a husté priestory. Tento antropologický princíp nevedie ani k Habermasom vyhľadávaným politickým cieľom. Mestská kultúra, podobne ako aj celá kultúra, prispieva k inému druhu ľudského putá, a to je puto rituálu. „Pokiaľ je mesto dostatočne otvorené a heterogénne, môže poskytnúť kreatívny, inovatívny priestor pre formovanie individuálnych a kolektívnych identít.“¹⁷

Sennett tvrdí, že „súčasná americká spoločnosť a západná spoločnosť vo všeobecnosti vykazujú stratu zmyslu pre inherentný resp. vnútorný význam a hodnotu verejného života, stratu zmyslu *res publica* (veci verejnej), myšlienky, že komunitný život mimo intímnej sféry rodiny je *res* (vec) alebo substancia, alebo realita.“¹⁸ Miesto toho je verejná sféra interpretovaná ako aréna, kde hodnoty nehrajú úlohu, ktorej sa jednotlivci zúčastňujú len kvôli tomu, aby sa uchádzali o tovar, a potom sa vrátili do svojich súkromných či rodinných sfér. Tento pohľad je degenerovaný, pretože verejná sféra nie je len súhrnom alebo agregáciou jednotlivcov, ani prostriedkom pre súkromné účely, ale kontextom pre zmysluplnú existenciu jednotlivcov s ich vlastnými hodnotami a uspokojeniami. Podľa Sennetta je „súčasná scéna ovládnutá ‚intímnou‘ víziou spoločnosti, v ktorej sú za zmysluplné považované iba intímne vzťahy, a neintímny svet cudzích ľudí, citovej odtážitosti a každodenného role-playingu je považovaný za bezvýznamný a hrozivý.“¹⁹ Podobne ako Lasch aj Sennett definuje túto tyraniiu intímneho ako socializovaný narcizmus. Nastáva vytlačenie verejnosti z verejného priestoru v prospech jeho intimizácie. „Verejný priestor by nebol ničím iným, než seba projekciou jednotlivcov s prehnanou snahou o sebarealizáciu, a stal by sa narcistickým mestským

¹⁷ Sennett R., *Growth and Failure: The New Political Economy and its Culture* In Faetherstone M, Lash S., *Spaces of Culture. City, nation, world*, London: Sage, 1999, str. 26

¹⁸ Cahoon L. E., *The Dilemma of Modernity: Philosophy, Culture, and Anti-culture*, New York: SUNY Press, 1988, str. 208

¹⁹ Cahoon L. E., *The Dilemma of Modernity: Philosophy, Culture, and Anti-culture*, New York: SUNY Press, 1988, str. 208

priestorom.²⁰ Tento fenomén verejného priestoru je charakterizovaný povrchným stvárnením (surface design), ktoré vyhľadáva prestíž, uznanie a obdiv, väčšou dôležitosťou v porovnaní s okolitými priestormi (bordering spaces) a dôrazom na emocionálne kvality zábavy. Podľa Sennetta by teda akýkoľvek umelecký pokus v rámci narcistického mestského priestoru zdegeneroval na perfekcionistické gestá nadradenosti. Napriek tomu, že by zdôrazňoval svoju prístupnosť pre všetky sociálne skupiny, bol by narcistický verejný priestor v skutočnosti konfrontovaný so stratou sociálnych väzieb.

„Zosúkromňovanie a konzumerizácia priestoru spoločne s potrebou zaistiť bezpečnosť“ prispieva podľa Christophersonovej „k zostrenému oddelovaniu, kontrole a vedie k homogenizovanému a administratívne úplne segregovanému mestskému prostrediu na miesta spotreby a miesta chudoby.“²¹ Otázka bezpečnosti či nebezpečenstva v dnešných mestských priestoroch, ktoré sú navrhnuté ako „zábavné parky“, vedie k otázke bezpečnosti *pre koho* a nebezpečenstva *odkiaľ*, takže nás zaujíma, *kto* je vlastne postmoderným mestským aktérom a *pre koho* je dnešný mestský verejný priestor „zábavným parkom“. Podoba mesta nie je neutrálna, odráža v sebe mocenské štruktúry. Christophersonová taktiež upozorňuje na to, že na zaistenie bezpečnejšieho mesta a jeho vyčistenia od toho „nebezpečného, druhého“ sa využívajú rôzne stratégie. Jedným z nástrojov predstavuje ohraničovanie oddelených území, ďalej kontrola a dohľad, ktoré nie sú v mestskom priestore úplne nové. Avšak oproti minulosti naberajú nové formy, ktoré sú neosobné, skryté, sofistikovanejšie, a tiež sa rozširujú zo súkromných budov na rozľahlejšie oblasti nákupných centier, komerčnejších a zábavnejších častí mesta. Mestské priestory sú čím ďalej tým viac strážené políciou a súkromnými bezpečnostnými službami, ktoré na kontrolu využívajú kamery (umiestnené na stropoch, nad podchodmi, vchodmi, príjazdovými cestami...). Verejný priestor je čím ďalej tým viac usporiadaný tak, aby podporoval mechanizmy neustálej kontroly. Priestor, ktorý je jednotlivcom pridelený je vždy vysoko organizovaný a hierarchizovaný a tomu odpovedá aj architektúra verejných priestorov. Podľa Foucaulta moderná spoločnosť uplatňuje svoje kontrolné systémy moci a vedenia prostredníctvom „viditeľnosti“, pričom odkazuje na zmenu, ktorá nastala nahradením temných kobiek „presvetleným“ väzením. Vedenie a moc sú vo Foucaultovej filozofii silno previazané: moc sa zakladá na vedení a umožňuje jeho využitie, súčasne ju

²⁰ Sennett R., *The Fall of Public Man*, New York: Knopf, 1977, str. 52

²¹ Christopherson S., *The Fortress City: Privatized Spaces, Consumer Citizenship* In Amin A., *Post-Fordism: A Reader*, Malden: Blackwell Publishers, 1997, str. 419

však vedenie produkuje a tvaruje v súlade s vlastnými anonymnými zámermi. Moc tak prostredníctvom vedenia opakovane ustanovuje sféru svojho vlastného vplyvu. Zvyšujúca viditeľnosť vedie k tomu, že sa moc presúva na stále individuálnejšiu úroveň. Nepretržitý dozor je prítomný v modernej spoločnosti od väzníc so zvýšenou kontrolou, cez chránené bývanie, sociálne úrady, políciu, školstvo, zdravotníctvo, zamestnanie až po domácnosť. Táto kontrola miest je zameraná na odstraňovanie neistoty a zabezpečovanie pocitu bezpečia. Tento strach, doslova viditeľný na úrovni mesta v jeho neustálej snahe o vyššiu a spoľahlivejšiu bezpečnosť, charakterizuje Sennett ako ‚strach z vystavenia sa‘ („fear of exposure“²²) Z toho dôvodu sa v mestskom priestore vytvárajú neutralizované priestory, ktoré ‚odstraňujú‘ ohrozenie zo sociálneho kontaktu. Sú to priestory, ktoré slúžia len k prechodu z miesta A do miesta B, a tak sa ‚verejný priestor stal odvođeninou pohybu‘²³, sú to mŕtve priestory. M. Petříček hovorí o verejnom priestore, ktorý je zakotvený v telesnosti, ako o mieste reflexie individuálneho prostredníctvom verejného. Na Sennetta odkazuje v termíne ‚ukazovanie sa na verejnosti‘, v ktorom zdôrazňuje expresivitu tela, vlastne tváre. ‚Veřejný prostor je tedy extenzí tváře, stává se scénou a polem ‚theatralizace‘, vizuální prezentace významu. Na místo protikladu doma – venku nastupuje protiklad viditelného a skrytého, jakožto i zvláštní zkřížení těchto protikladu, totiž prostor reprezentace, jímž se zakládá vizuální sémiologie veřejného prostoru: politika se svými rituály, architektura se svými (veřejnými a zveřejňovanými) hierarchiemi; sféra znaků (informace, reklama) a prostor předstírání či prostor simulace.‘²⁴ Avšak v nekonečnej hre interpretácií sa tvár stáva chýbajúcim referentom komunikovaných oznámení. ‚Veřejný prostor jako extenze tváře ztrácí zakotvení v tělesnosti, dematerializuje se a v podobě komunikačních sítí, hypertextových a fraktálových struktur se stává extenzi mozku.‘²⁵ A tak sa verejný priestor stáva komplexitou, pričom komplexný systém nemá žiadne trvale dominantné centrum, z čoho vyplýva, že telesne a výrazovo zviazaná metafora ‚perspektívy‘ v ňom stráca zmysel. Komplexita je sama pre seba výkladom, a tak každý jej výklad ruší jej identitu, z čoho vyplýva, že verejný priestor v tomto kontexte je limitovaná podoba otvorenosti, a tá sa z hraníc presúva dovnútra. Petříček tento stav popisuje slovami:

²² Sennett R., *The Conscience of the Eye. The Design and Social Life in Cities*, New York: Knopf, 1990, str. 12

²³ Sennett R., *The Fall of Public Man*, New York: Knopf, 1977, str. 14

²⁴ Miroslav Petříček. Rozměry veřejného prostoru [online]. 21.4.2006 [12.1.2009]. Dostupné na WWW: <http://www.fcca.cz/shared/events/prostor/enc_czech/TIC5.html>

²⁵ Miroslav Petříček. Rozměry veřejného prostoru [online]. 21.4.2006 [12.1.2009]. Dostupné na WWW: <http://www.fcca.cz/shared/events/prostor/enc_czech/TIC5.html>

„otevřenost je všude. Termíny jako ‚veřejný‘ a ‚prostor‘ začínají ztrácet svůj jasný smysl.“²⁶

Rozvoj globálnej ekonomiky a prechod k postindustriálnej či informačnej spoločnosti vplývajú na vývoj verejného mestského priestoru jednak priestorovo, jednak spoločensky. Súčasné mesto je tak na jednej strane otvoreným, dynamickým, ekonomickým centrom poskytujúcim atraktívny priestor pre nespočetnú rôznorodosť životných štýlov, hnutí a identít či potenciál pre mnohostrannosť ľudských životov a ich zoskupení, na druhej strane je zároveň podriadené kontrole, nedobrovoľnej segregácii, vylučovaniu jednotlivcov i skupín a ich priestorovému oddeľovaniu. Podľa Sennetta nepredstavuje mesto v tomto prípade otvorený systém, a tak nie je možné využívať jeho kreatívny potenciál.

Úpadok verejnej kultúry a s ním súvisiaci zánik verejného priestoru sú známou témou, ktorú rozoberajú koncom 20. storočia viacerí analytici; okrem spomínaných J. Habermasa a R. Sennetta napríklad aj M. Berman, J. Jacobs či D. Harvey. Verejná kultúra, ktorá charakterizovala skorú modernu, bola vytlačená všadeprítomným ústupom do verejnej sféry. Po druhej svetovej vojne sa elektronické médiá ako televízia a rozhlas podieľali na integrácii prímestských oblastí späť do mestského centra. Týmto elektronické médiá preberajú úlohu, ktorú niesol doteraz verejný priestor. D. Dayan a E. Katz v svojej knihe *Media events: the live broadcasting of history* definujú ‚mediálnu udalosť‘ v kontexte zosúkromňovania verejnej sféry: udalosti, ktoré v minulosti boli zažívané kolektívne vo verejnom priestore konzumuje stále väčší počet ľudí v súkromí svojich domovov. P. Virilio hovorí o nahradení tradičných verejných miest ‚verejným obrazom‘: „Ako náhle sa raz verejný priestor poddá verejnemu obrazu, dá sa očakávať, že aj dohľad a verejné osvetlenie sa presunú z ulíc na domáci obrazový terminál.“²⁷ Tento proces je momentálne silno ovplyvňovaný novými generáciami mediálnych technológií. Od vzniku mobilných zariadení dochádza k čoraz väčšej konzumácii médií na verejnosti, tým pádom podľa S. McQuira dochádza k návratu ‚mediálnej udalosti‘ späť do verejnej domény, kde sa podieľa na vytváraní novej formy predstavenia (spectacle). „Zaujímavým javom u veľkých obrazoviek“ v porovnaní s obrazovkami, ktoré sa vyskytujú napr. u mobilných

²⁶ Miroslav Petříček. Rozměry veřejného prostoru [online]. 21.4.2006 [12.1.2009]. Dostupné na WWW: <http://www.fcca.cz/shared/events/prostor/enc_czech/TIC5.html>

²⁷ Virilio P., *Stroj videnia*, Bratislava: SFÚ, 2003, str. 64

telefónov a MP3 prehrávačov, „je ich orientácia na kolektívne formy účasti (engagement).“²⁸ S touto premenou je úzko prepojený práve Internet, ktorý predstavuje novú formu verejného priestoru, virtuálny verejný priestor. V nasledujúcej kapitole sa bližšie pozrieme práve na virtuálny verejný priestor z pohľadu Pierra Lévyho a vznik hybridného verejného priestoru.

²⁸ Scott McQuire. The politics of public space in the media city [online]. 2.2.2006 [19.1.2009]. Dostupné na WWW: http://outreach.lib.uic.edu/www/issues/special11_2/mcquire/

3. Virtuálny verejný priestor

Diskusia o vzťahu nových médií a verejnosti sa začala rozvíjať v 70. a 80. rokoch 20. storočia. Téma verejnosti je v kontexte rannej kyberkultúry spájaná s rozvojom nových médií. Kyberpunková vízia vykresľuje technologizovanú spoločnosť ako spoločnosť charakteristickú ústupom verejného priestoru. Kyberpriestor sa začína chápať ako otvorená komunikačná platforma, ako nová forma verejného priestoru, ktorá má za cieľ oživenie verejnej sféry. Zizi Papacharissová zhrňuje základné východisko technooptimistov, postavené na charakteristike technológií, ktoré poskytujú informácie a nástroje umožňujúce posilnenie role verejnosti v sociálnej i politickej aréne. Napríklad Zizi Papacharissova a Mark Poster sa zhodujú v tom, že kyberpriestor je špecifickou formou verejného priestoru. V dnešnej dobe rozoznávame tri tendencie vývoja vzťahu medzi verejnou sférou a kyberpriestorom. Prvá z nich sa nakláňa k názoru, že kyberpriestor podľa vzoru verejného priestoru príjme súčasnú politickú kultúru a bude komercializovaný, dôsledkom čoho sa nezúčastní na premene verejnosti. Druhá, ako tvrdí napríklad Robert McChesney, vidí v kyberpriestore nástroj na posilnenie spoločenských a politických minorít. Posledný prístup vidí dôsledok komunikácie prostredníctvom nových médií v tvorbe výraznejšej individualizácie a privatizácie spoločenského jednania, a tak verejnosť prichádza o svoju silu a oslabuje sa. V akom štádiu sa nachádzame v súčasnosti, nie je možné zatiaľ jednoznačne určiť. Problematike kyberpriestoru a verejného priestoru sa venuje napríklad Pierre Lévy v svojej knihe *Kyberkultúra*.

Internet resp. počítačové databázy, podobne ako fyzický verejný priestor bol pripodobnený Posterom ku konceptu Panoptika (M. Foucault) ako nepretržitého anonymného dohľadu. Práve tam dochádza k on-line monitorovaniu užívateľských aktivít a zbieraniu ich osobných údajov a informácií o ich správaní. Svet je podľa Foucaulta veľké divadlo plné divákov, alebo skôr by sa dalo povedať spoluobčanov, ktorý na seba navzájom dohliadajú. Diváci v tomto ‚elektronickom Panoptiku‘, tak isto ako dozorcovia v klasickom Panoptiku, vidia a zároveň ich nie je vidieť, pričom divákovi môže byť polícia, vláda ale i hocijaký jednotlivec, tí všetci môžu prispievať k permanentnému masovému dohľadu. Počítačová databáza je pre Postera formou absolútneho panoptika (superpanopticon), keďže súčasná doba vedie k zhromažďovaniu dát o každom jednotlivcovi.

3.1 Pierre Lévy a kyberpriestor

Slovo ‚kyberpriestor‘ vymyslel v roku 1984 William Gibson v sci-fi románe *Neuromancer*. V tomto románe sa týmto termínom označuje vesmír digitálnych sietí popísaných ako pole, na ktorom medzi sebou bojujú nadnárodné spoločnosti, ako nová ekonomická a kultúrna hranica. Termín bol následne prebratý používateľmi a tvorcami digitálnych sietí. Toto nové prostredie je povolane k tomu, aby uviedlo do činnosti a prepojilo všetky ostatné zariadenia na tvorbu a záznam informácií, komunikáciu a simuláciu.

Lévy definuje termín ‚kyberpriestor‘, ktorý nazýva tiež ‚sieť‘, ako ‚nové komunikační prostredí, ktoré povstáva z celosvetového propojení počítačov. Tento termín označuje nejen hmotnou infraštrukturu digitálnej komunikácie, ale zároveň nesmírný oceán informácií, ktoré v ní sídlí, stejně tak jako lidské bytosti, které se po něm plaví a zásobují jej. Novotvar kyberkultura zde označuje soubor technik (materiálních a intelektuálních), praktických zvyklostí, postojů, způsobů uvažování a hodnot, které se rozvíjí ve vzájemné vazbě s růstem kyberprostoru.‘²⁹

Lévy si kladie otázku: ‚Umožní rozvoj kyberprostoru odlehčit velká městská centra a bude příležitostí k novému rozložení ekonomických aktivit?‘³⁰ Avšak hned predkladá aj rýchlu a stručnú odpoveď – nádej na zmenu je mizivá. Ako ukazujú štúdie a rôzne štatistiky, prístup k digitálnym technológiám je najjednoduchší v hlavných vedeckovýskumných centrách, hospodárskych a finančných centrách a ich používanie je tu najrozšírenejšie. Dôsledkom tohto trendu je jednoduchšia kontrola stále sa rozrastajúcich technologických, ekonomických a ľudských sietí. Tento spôsob komunikácie však vyžaduje zmenu spôsobu myslenia, organizácie a politických mravov. Jej hlavným zámerom by malo byť, ako píše Lévy, ‚podporovat obnovování sociálních vazeb, snížit byrokracii, optimálně a v reálnem čase využívat městských zdrojů a vybavení, vyzkoušet nové demokratické metody‘.³¹ Pod slovným spojením ‚demokratické metody‘ má autor na mysli používanie interaktívnej a kolektívnej komunikácie na sieti občanmi. Tento spôsob

²⁹ Lévy P., *Kyberkultúra*, Praha: Nakladatelství Karolinum, 2000, str. 15

³⁰ Lévy P., *Kyberkultúra*, Praha: Nakladatelství Karolinum, 2000 str. 167

³¹ Lévy P., *Kyberkultúra*, Praha: Nakladatelství Karolinum, 2000 str. 167–168

komunikácie má za cieľ prispievať okrem iného k sprehľadneniu politiky verejnej správy a umožniť občanom túto politiku hodnotiť a kriticky sa k nej vyjadrovať.

Pri otázke týkajúcej sa vplyvu technológie na nás, tzn. či nás technológia determinuje, alebo podmieňuje, Lévy hovorí, že „technika podmieňuje tak, že otvára určité možnosti, bez jejichž prítomnosti by se některé kulturní nebo společenské volby nemohly vážně uskutečnit“.³²

Digitalizácia je základným technickým predpokladom virtuality. Slovo ‚virtuálny‘ sa vykladá prostredníctvom troch významov, a to v spojení s informatikou, v bežnom zmysle a vo filozofickom zmysle. Vo filozofickom pojatí je „virtuální to, co existuje jen jako síla, a ne jako skutek, je to pole sil a problémů, které má sklon k řešení aktualizací“.³³ V tomto prípade sa jedná o veľmi dôležitú súčasť reality, pričom v bežnom živote sa slovo ‚virtuálny‘ používa na vyjadrenie niečoho nereálneho, pomyselného. Väčšinou si myslíme, že vec môže byť buď skutočná, alebo virtuálna, ale vo filozofickom zmysle virtuálne nie je opakom skutočného, ale aktuálneho, a z toho vyplýva, že virtualita a aktualita sú len dva rôzne druhy reality. Kyberkultúra je podľa autora s virtuálnym spojená dvoma spôsobmi: priamym a nepriamym. Priamym sa myslí digitalizácia, ktorá sa prirovnáva k určitému druhu virtualizácie. Jedná sa o informačné kódy, ktoré sú vpísané na disketách, pevných diskoch či iných záznamových médiách, sú neviditeľné, ľahko prevoditeľné či kopírovateľné a takmer nezávislé na presných časopriestorových súradniciach. Digitálne informácie sa zdajú byť virtuálne aj z dôvodu ich neprístupnosti – môžeme sa s nimi zoznámiť len prostredníctvom aktualizácie v určitom druhu zobrazenia (text, obrázky, zvuky). Nepriame prepojenie kyberkultúry a virtualizácie sa prejavuje v rozvoji interaktívnych digitálnych sietí. Toto prepojenie je známe už z minulosti – telefonické spojenie, rozhlas, televízia. Avšak až technické zvláštnosti kyberpriestoru dovoľujú členom skupiny zdieľať spoločnú pamäť, organizovať, spolupracovať a to v reálnom čase a bez ohľadu na geografické rozloženie členov.

Jedným z hlavným motorom kyberkultúry je úloha kolektívnej inteligencie. Čím viac sa rozvíjajú jej procesy, tým lepšie si jednotlivci aj skupiny osvojujú technické zmeny, a tým menej prináša zrýchľovanie technológie pocit odcudzenia a vyradenia ľudí zo

³² Lévy P., *Kyberkultúra*, Praha: Nakladatelství Karolinum, 2000, str. 23

³³ Lévy P., *Kyberkultúra*, Praha: Nakladatelství Karolinum, 2000 str. 45

spoločenskej komunikácie. Lévy zároveň upozorňuje, že kyberpriestor sa javí ako jeden z privilegovaných nástrojov kolektívnej inteligencie. Vzťah medzi kyberpriestorom a kolektívnou inteligenciou je zložitý a ambivalentný. A tak „růst kyberprostoru nedeterminuje automaticky rozvoj kolektívni inteligence, pouze mu poskytuje příznivé prostředí“.³⁴ Taktiež môžeme dnes na interaktívnych digitálnych sieťach zaznamenať prítomnosť napr. závislosti, izoláciu a preťaženie zo stresu, vplyv dominancie a iné. V prípade, že sa vďaka kyberkultúre procesy kolektívnej inteligencie rozvíjajú pozitívne, dochádza k ďalšiemu zrýchľovaniu rytmu technosociálnej premeny. Ak sa rozhodneme ostať na druhej strane, sme tí, ktorí nevstúpili do pozitívneho cyklu tejto zmeny, sme postupne vyradovaní a izolovaní od diania.

Virtuálna realita stále častejšie slúži ako komunikačné médium. Geograficky rozptýlení ľudia môžu medzi sebou komunikovať, vymieňať si informácie. Len čo jedna strana zmení obsah zdieľanej digitálnej pamäte, ostatní používatelia to zaznamenajú a okamžite vnímajú nový stav spoločenského prostredia.

3.2 Verejný priestor vs. kyberpriestor

Vplyv kyberpriestoru na verejný priestor sa odzrkadľuje vo viacerých oblastiach. Ako upozorňuje M. Marcelli, napriek revolučnému rozvoju komunikačných technológií netreba zabúdať na spoločenský a kultúrny význam verejného priestranstva: „trvalé zanedbávanie tohto významu vedie k úpadku verejného života so všetkými nevyhnutnými konkvenciami“.³⁵ Napriek zvyšovaniu dôležitosti komunikačnej technológie netreba zabúdať na dôležitosť kultúrnych a estetických kvalít fyzického prostredia. Rozvoj v tejto oblasti nám poskytuje možnosť pohybovať sa a komunikovať na miestach, ktoré sú geograficky vzdialené od nášho fyzického pôsobiska.

Táto skutočnosť viedla k prijatiu termínu ‚deteritorializácia‘ priestoru Deleuzom a Guattarim³⁶. Pri deteritorializácii dochádza k úniku zo zažitého funkcionálneho okruhu a k otvoreniu nových, doposiaľ ešte neznámych možností, ktoré však v sebe skrývajú i hrozbu totálneho rozpadu integrity jedinca. Z tejto koncepcie deteritorializácie vyplýva,

³⁴ Lévy P., *Kyberkultúra*, Praha: Nakladatelství Karolinum, 2000, str. 27

³⁵ Marcelli M., *Town and its Public Space*, Bratislava: Ústav krajinej ekológie SAV, [Životné prostredie](#) ročník 2001, číslo 4

³⁶ Deleuze G., Guattari F., *L'Anti-Oedipe*. Paris: Les Editions de Minuit, 2004, ISBN 0826476953

že práve ona je základom medzi rôznymi svetmi. Jedná sa o vzájomné prepojenie dvoch svetov, ktoré nie sú nikdy hermeticky uzavreté a tak vytvárajú sieť medzisvetov, v ktorých sa navzájom prepojujú. Tieto jednotlivé svety sú spájané rhizomatickým spôsobom. Deteritorializácia v tomto zmysle v elektronickej spoločnosti znamená odlúčenie fyzickej existencie od účasti na telekomunikačných procesoch.

Vývoj najskôr analógových, neskôr digitálnych médií v podstatnej miere rozšíril oblasť bezprostredného okolia. Vplyvom nových obrazov (populárnej kultúry), nových technológií, nových štruktúr ekonomického usporiadania a aj nových imigračných a demografických šablón sa súčasné mestá prezentujú v novom svetle a fungujú iným spôsobom. V súčasnosti existuje rozsiahly popis zániku tradičnej formy mesta a verejného priestoru, ktorá sa vyvíjala na základe humanistických a demokratických myšlienok.³⁷ Poňatie európskeho a amerického mesta prechádza hlbokou reštrukturalizáciou. Dnešné informačné mesto je charakterizované jednak hybridným verejným priestorom, jednak homogenizáciou, fraktalizáciou a polarizáciou priestoru, pričom tieto zmeny nastali pod vplyvom ekonomických a technologických síl.

3.3 Ako je možné chápať informačné mesto?

Na inej úrovni je možné túto zmenu v priestore popísať ako rastúcu neurčitost' priestorových hraníc, ako priesečník súkromného a verejného, ekonomického a posvätného, kultúrneho a prírodného. V priebehu dejín tieto priestory koexistovali bez toho, aby sa ich hranice rozmazávali, a niektorý z nich prevládal: sakrálny priestor v antickom Grécku a v stredoveku, verejný priestor v renesančnom meste a ekonomický priestor v modernom meste. Tento tradičný model priestoru sa v súčasnom priestore zastiera a prelína a my sa cítime nechránení, nahí a dezorientovaní. V rámci tohto nového mesta zažívame okolie so zvyšujúcou sa mobilitou (hypermobilita), čo nám umožňuje ísť kamkoľvek, takisto ako môžeme zostať v pohodlí domova a priniesť svet do našich obývačiek (teleprezencia). Obe oblasti rozvoja prinášajú so sebou možnosť vidieť všetko bez toho, aby sme boli videní („omnivoyance“). Vo svetle hypermobility a teleprezencie sa zdá, že skutočný verejný priestor stráca čím ďalej tým viac svojho opodstatnenia. Stáva sa zanedbávaným a zabudnutým, a my kapitulujeme silám tohto vývoja.

³⁷ Ponímanie verejnosti, ktorý je blízky ponímaniu Habermasa: verejnosť sa vyvíja z verejného prejavu a tlačových médií.

Novou dimenziou verejnej sféry je naša schopnosť vyrábať, riadiť a uvoľňovať ‚informačné prostredie‘, do ktorého prenášame naše individuálne a kolektívne zážitky a ktoré má na jednotlivca do istej miery väčší vplyv ako životné prostredie. Je badateľný posun k vzhľadu, povrchnosti a bezobsažnosti, ktorý prináša zásadné dôsledky pre život jednotlivca. Postmoderní autori³⁸ popisujú, ako sa čas a časovosť postupne nahrádzajú synchronicitou a stratou dejinných súvislostí.

Humanistický pohľad na miesto obohatil E. Relph, ktorý si osvojil kritický prístup k otázke špecifickosti miesta vo svete charakterizovanom globalizáciou. Relph tvrdí, že kombinácia ekonomickej a kultúrnej globalizácie a mohutnej mobility transformuje vzťahy medzi ľuďmi a miestom, a preto sa musí zmeniť teoretické myslenie na tému miesta a tvorby miest. Takto sa dostáva k formulovaniu kardinálnej otázky týkajúcej sa autentického vytvárania miesta a tzv. bezmiestnosti („placelessness“). Tento autentický význam miesta pretrváva ako dôležitý zdroj identity jednotlivcov a komunity. Relph nadväzujúc na Heideggera tvrdí, že „pre tento moderný svet je symptomatická strata diverzity miest a strata významu miesta“.³⁹ Neautentický postoj, ktorý je charakteristický pre dnešnú modernú dobu, produkuje bezmiestnosť a rozširovanie homogenity. Relph poukázal tiež na „prepojenie medzi neautenticitou homogénnych a štandardizovaných miest so zvyšujúcou sa mobilitou a šírením masovej kultúry a masových hodnôt“.⁴⁰ Bezmiestnosť spôsobuje nevedomovanie si hlbokého a symbolického významu miest a tak oslabuje ich identitu. Relphova analýza vedie smerom k relačnému chápaniu miesta, ktoré zdôrazňuje, že miesta neexistujú ako ohraničené teritoriálne jednotky, ale sú situované v sociálnom, politickom, ekonomickom a historickom kontexte, ktorý ich formuje.

3.4 Hybridný verejný priestor

Verejná doména je miesto, kde ľudia konajú, a tak vytvárajú spoločenský svet plný rozdielov. Dnešný verejný priestor sa stal hybridným vďaka prítomnosti bezdrôtových a mobilných médií ako sú GSM, GPS, Wi-fi a RFID (lokačné médiá, ‚locative media‘).

³⁸ Jameson (1984), Virilio (1983), Flusser (1991)

³⁹ René Matlovič, Kvetoslava Matlovičová. Koncept miesta vo vývoji geografického myslenia. [online]. 28.8.2007 [23.1.2009]. Dostupné na WWW: <http://www.fhvp.unipo.sk/~matlovicova/koncept_miesta.pdf>

⁴⁰ Peet R., *Modern Geographical Thought*, Blackwell: Oxford, 1998, str. 51

Tieto médiá môžu slúžiť jednak ako nástroj kontroly, ale na druhej strane predstavujú veľký potenciál v rukách umelcov, ktorý ich môžu využiť v prospech verejného priestoru. Lev Manovich hovorí o takomto prostredí ako o obohatenom priestore („augmented space“). V tomto priestore hrajú dôležitú úlohu bezdrôtové (rádiové) vysielače a prijímače, ktoré umožňujú interakciu a výmenu informácií na diaľku. Miniaturizácia, diaľkové ovládanie a predovšetkým masová výroba značiek RFID prisunuli sen o kváziinteligentnom, reagujúcom prostredí na dosah inžinierom digitálnych technológií.

Spoločenský úkaz „flash mob“⁴¹ vymedzil špecifický vzťah medzi časom, miestom a technológiou. Jedna z prvých akcií tohto druhu bola organizovaná textovými správami, a jej úspešnosť bola indikátorom meniacich sa vzťahov pri používaní a usporiadaní verejného priestoru. Je to práve mobilita a okamžitosť média, ktoré dali príležitosť vzniknúť novým spoločenským morfológiám ako flash mob, ktoré však stále prevažne indikujú mobilnú „okamžitú komunitu“ vo fyzickom verejnom priestore. Čo vlastne tento nový druh sociálnej morfológie znamená?

Doposiaľ najdôležitejšia sociologická teória o tomto jave je vysvetlená v diele *Rise of the Network Society*, v ktorom jeho autor Manuel Castells popisuje vzostup flexibilných sociálnych sieťových pripojení, ktoré boli výsledkom ekonomických a spoločenských premien v neskorých priemyslových spoločnostiach a posilnené uvedením a rozšírením nových technológií, predovšetkým komunikačnej a informačnej. Castells postuluje, že sieť sa stala dominantnou formou v novom type spoločnosti, ktorú nazýva sieťovou spoločnosťou. Považuje vplyv sieťovej formy za spoločenskú organizáciu vo fyzickom a spoločenskom priestore a ustanovuje nový druh dichotómie. Podľa Castellsa existujú dva protichodné typy logiky priestoru: logika materiálnych miest a lokalít (priestor miesta) a logika nehmateľných tokov informácií, komunikácie, služieb a kapitálu (priestor toku). „Toky“, ako ich popisuje Castells, „nepredstavujú len jeden element spoločenskej organizácie, ale vyjadrujú proces dominancie nášho ekonomického, sociálneho a symbolického života.“⁴² Kým priestor miest a lokalít je jasne umiestnený a spojený s miestnou históriou, tradíciou a pamäťou, Castells vidí priestor toku ako v podstate ahistorický, bez umiestnenia a spojitý. Spojitosť je daná predovšetkým presahom cez viaceré časové pásma, takže v istom zmysle je tento priestor nielen bez umiestnenia, ale aj

⁴¹Dostupné na WWW: <http://dictionary.reference.com/browse/flash%20mob>

⁴² Castells M., *The Rise of Networked Society*, London: Blackwell, 1996, str. 412

nadčasový. Castells verí, že medzi týmito dvoma druhmi priestoru existuje zásadná asymetria: kým drvivá väčšina obyvateľov sveta žije, býva a pracuje v priestore miest a lokalít, dominantné ekonomické, politické, spoločenské a nakoniec i kultúrne funkcie sa stále viac presúvajú do priestoru tokov, kde vytvárajú možné bezmiestne ahistorické sieťové prepojenia, medzinárodné trendy, mocenské komplexy a pohyby kapitálu.

Podľa E. Kluitenberga je „Castellsom naznačený kontrast medzi fyzickými miestami a lokalitami a nehmatateľným priestorom tokov zavádzajúci a v konečnom dôsledku dokonca kontraproduktívny pre jeho politickú agendu: zámerné budovanie mostov medzi fyzickým a informačným priestorom.“⁴³ Všetky technologické a spoločenské trendy jasne indikujú miesto ostrého oddelenia týchto sfér ich vzájomné prepletanie. Druh všeobecného modelu, ktorý navrhol Castells, je úplne nevhodný pre analýzu tejto blízkosti a pre pochopenie, ako v nej vznikajú možnosti verejnej a súkromnej činnosti, a to najmä z dôvodu, že Castellsova teória sa úzko orientuje na informačno-komunikačné technológie (IKT). My sa zameriame na zmeny v prežitej skúsenosti s mestským prostredím, a preto je lepšie v tomto zmysle uvažovať o ‚médiu‘ ako o prostredí v zmysle McLuhana a zamerať sa na dlhšiu a rozmanitejšiu históriu sprostredkovaného vytvárania mestského priestoru.

Proti bezmiestnosti a kontinuity Castellsovho ahistorického ‚priestoru tokov‘ stojí nespojitosť a rôznorodosť hybridného priestoru. Hybridnosť tohto konceptu priestoru sa vzťahuje nielen na vrstvený charakter fyzických priestorov a v nich obsiahnutých elektronických komunikačných sietí, ale tiež na nespojitosť ‚konektivity‘ alebo miery prepojenia komunikačných sietí, veď napokon za samozrejmu nie je možné považovať ani telefónnu prípojku. Ešte dôležitejším je však prepojenie miestnych spoločenských a elektronických sietí: to, kto s kým komunikuje a v akom kontexte, sa v rôznych regiónoch či v rôznom čase určuje inak. Vzhľadom k tomu, že priestor elektronickej komunikácie je zakotvený v miestnych sieťach, je spojený aj s miestnou históriou. A na otázku, kto má elektronický priestor pod kontrolou či kto sa s elektronickým priestorom zoznamuje, nie vôbec ľahké odpovedať. Ravi Sundaram, spoluzakladateľ programu Sarai: the New Media Initiative v Dillí, neustále upozorňuje na vznikajúcu ‚modernitu elektronického pirátstva‘,

⁴³ Eric Kluitenberg. The Network of Waves [online]. 2.7.2007 [19.1.2009]. Dostupné na WWW: <<http://www.skor.nl/download.php?id=3231>>

čo je jeho pomenovanie pre nelegitímne a neoprávnené pripojenie sa miestnych skupín či jednotlivcov na televízne, telefónne či internetové linky, zrejme v súlade s heslom ‚Nikdy si nepýtaj povolenie, jednoducho sa ukáž!‘. Hybridný priestor nikdy nie je výhradne lokálny, malé lokálne siete, či už ‚hacknuté‘ alebo nie, nikdy nezostávajú obmedzené na miestne možnosti, ale preplietajú sa s medzinárodnými sieťami a prenikajú do nich. Ako vraví Saskia Sassen, lokálnosť sa ustanovuje nanovo ako mikroprostredie s celosvetovým dosahom, ‚a tak sa rozpadáva stará hierarchia – lokálnosť, regionálnosť, národnosť a globálnosť‘.⁴⁴ ‚Moderné mesto sa stalo mediálno-architektonickým komplexom, v ktorom sa mediatizované vytváranie mestského priestoru stalo konštitutívnym rámcom pre nový spôsob spoločenského zážitku.‘ Tento zážitok McQuire charakterizoval prostredníctvom relačného priestoru: ‚priestor, ktorý je zbavený inherentných kvalít, ako sú stále dimenzie a vzťah (a samozrejme stále spoločenské významy), a je čoraz viac zažívaný ako pohyblivý, premenlivý a podmienený.‘⁴⁵ Relačný priestor je definovaný jedine dočasnou pozíciou subjektov vo vzťahu k ostatným subjektom, pričom ho nie je možné zjednotiť, a to z toho dôvodu, že každý subjekt patrí do viacerých prostredí a sietí, ktoré sa navzájom prekrývajú. ‚Heterogenita relačného priestoru je kľúčovým zážitkom súčasnej globalizácie a žiada si nové spôsoby uvažovania o tom, ako by sme mali zdieľať priestor za účelom ustanovenia kolektívneho zážitku.‘⁴⁶

Táto kapitola sa venovala popisovaniu virtuálneho verejného priestoru. V úvode sme naznačili tri tendencie smerovania vývoja kyberpriestoru a jeho vzťahu ku verejnému priestoru. Na to, aby sme presnejšie určili dôsledky jeho vzniku a pôsobenia na verejný priestor, ešte neubehlo tak veľa času, aby to bolo možné. Zámerom nového spôsobu komunikácie je, ako hovorí Lévy, podporovať obnovovanie sociálnych väzieb a optimálne využívanie mestských zdrojov za účelom interaktívnej a kolektívnej komunikácie, ktorá prebieha nielen v Internete, ale aj vo verejnom priestore. Ľudia svojim performatívnym správaním komunikujú v určitom kontexte a pod vplyvom rôznych kultúrnych faktorov, a tým naplňajú jeho funkcie. Na interpretácii súčasnej kultúry sa podieľajú performačné

⁴⁴ Saskia Sassen, *Reading the city in a global age*, Read S., Roseman J., Eldijk J.V, *Future City*, London: Routledge, 2000, str. 152

⁴⁵ Scott McQuire. The Politics of Public Space in the Media City [online]. 2.2.2006 [19.1.2009]. Dostupné na WWW: http://outreach.lib.uic.edu/www/issues/special11_2/mcquire/

⁴⁶ Scott McQuire. The Politics of Public Space in the Media City [online]. 2.2.2006 [19.1.2009]. Dostupné na WWW: http://outreach.lib.uic.edu/www/issues/special11_2/mcquire/

štúdie, ktoré majú svoj pôvod v performatívnej teórii. Bližšie sa na tento tzv. ‚performatívny obrat‘ pozrieme v nasledujúcej, štvrtej kapitole s názvom Pragmatizmus.

4. Pragmatizmus

Pragmatika jazyka ako jedna z aktívnych modulov reči sa dlhú dobu podceňovala a prehliadala. Ako názov vypovedá, konceptuálne vychádza z filozofie konania, pragmatiky. Formovaná bola na konci 19. a začiatkoch 20. storočia hlavne Wiliamom Jamesom, Charles Sanders Peircom a Johnom Deweyom a priniesla antianalytickú a antimetafyzickú vzburu do filozofie a vedy a vypudila z nej samoučelné antinomické otázky. Termín pragmatizmus, ako veľa iných výrazov, zmenil časom svoj pravý význam. V dnešnej dobe sa ním označuje skôr prehnaná praktickosť, niekedy až mechanická racionálnosť, čo je dosť ďaleko od skutočnosti. V pragmatizme sa viera v konečnom dôsledku prejaví práve konaním, ktoré ju manifestuje. A podobne význam nie je idealistický invariant nad reprezentáciou, ale určuje všetky naše budúce správania nad vecou (syntaktickou schránkou). Pragmatizmus sa opiera iba o funkcionálny obal entít, t.j. skúmať sa dá iba to čo sa prejavuje.

4.1 Pragmatizmus a filozofia jazyka – John L. Austin

Pragmatizmus sa najmä zásluhou Johna L. Austina dotkol aj filozofie jazyka, ktorý sa na výpovede, či už hovorené alebo písané, začal pozerat' ako na konanie formou určitého rečového aktu. Podľa neho je prínosnejšie zamerat' sa na to, ako sa slová *používajú* v rôznych situáciách. Človek často krát využíva jazyk na to, aby niečo o svete konštatoval aby fakty opísal, v iných prípadoch môže človek pomocou slov upozorňovať, chváliť, vyhrážať sa, blahoželať atď. Austin preto tvrdí, že o jazyku sa dozvieme veľa zaujímavého ak sa zameriame na činy, ktoré jeho pomocou vykonávame: „Vysloviť výpoveď znamená vykovať čin“.⁴⁷

Austin si uvedomoval, že nie všetky výpovede sa dajú analyzovať výlučne cez jazyk logiky, interpretovaním vety, tj. priradením pravdivostnej hodnoty nad nejakými prediktátmi. Tento fakt o tzv. klame opisu ilustruje Austin v úvode svojej knihy *Ako niečo robiť slovami* na príkladoch ako:

- „Beriem (totiž, beriem si túto ženu za svoju zákonitú manželku)“ – vyslovené v priebehu svadobného obradu.

⁴⁷ Austin J.L. *Ako niečo robiť slovami*, Bratislava: Kaligram, 2004, str. 24

- „Pomenúvam túto loď menom Queen Elizabeth“ – vyslovené pri roztriešení fľaše o provu lode.
- „Dávam a odkazujem svoje hodinky svojmu bratovi“ – nachádzajúce sa v závete.
- „Stavím sa s tebou o šesťpencovku, že zajtra bude pršať“

Následne ich komentuje: „V týchto príkladoch sa zdá byť jasné, že vysloviť vetu (samozrejme za vhodných okolností) neznamená popisovať svoj výkon toho, čo o mne takáto výpoveď hovorí, že robím, či tvrdím, že to robím: vysloviť vetu znamená urobiť to.“⁴⁸ Žiadna z uvedených výpovedí nie je ani pravdivá, ani nepravdivá: tvrdím to ako niečo samozrejmé a nedokazujem to. „Slová/vety, zaväzujúce nás, ako aktérov rečových aktov k činom, môžeme rozdeliť na dve základné skupiny: performatívy a konštatívy.“⁴⁹ V priebehu svojich prednášok však došiel Austin k záveru, že zásadne rozlišovanie medzi konštatívnymi a performatívnymi výpoveďami nie je udržateľné.

Aby bol performatív úspešný, musí zahrňovať nejakú konvenčnú procedúru, ktorá musí byť splnená. Všeobecné podmienky pre vydarený performatív by mohli vyzeráť takto: „(A.1) musí existovať prijatá konvenčná procedúra, zahŕňajúca vyslovenie slov určitým spôsobom atď.; (A.2) osoby a okolnosti musia byť primerané na dovolanie sa danej procedúry; (B.1) procedúra sa musí vykonať správne a (B.2) úplne; a navyše ak procedúra predpokladá určité myšlienky a činy, tak (Γ.1 a Γ.2) aj tie sa musia realizovať.“⁵⁰ Každý performatív obsahuje nejaký komunikačný protokol, po jeho naplnení účastníci tohto aktu preberajú určité záväzky, dôsledky, ktoré z daného performatívu plynú. Posledné dve pravidla sa líšia od pravidiel A a B, tým, že sa dovolávajú na vnútornú korektnosť a uvedomelosť účastníkov. Tu sa dostávame k vyššie spomínanému klamu, ktorý nastáva keď akt je síce zavŕšený, ale bol zneužitý. Klam môže existovať len za predpokladu, že parazituje na konvenčných procedúrach performatívov, ale aj konštatívov, ktorých vnútornú štruktúru si hovoriaci uvedomuje a dovoláva sa jej, keďže je štandardom ich komunikácie. Z toho vyplýva, že pri vysvetľovaní nejakého performatívu nejakému etniku nestačí len opísať jeho konštrukciu, ale je potrebné zaviesť úplný nový stereotyp správania, ‚rituál‘, pričom pri jeho vysvetľovaní sa dostávame do oblasti kultúry. Takto

⁴⁸ Austin J.L. *Ako niečo robiť slovami*, Bratislava: Kaligram, 2004, str. 23

⁴⁹ Austin J.L. *Ako niečo robiť slovami*, Bratislava: Kaligram, 2004, str. 12

⁵⁰ Austin J.L. *Ako niečo robiť slovami*, Bratislava: Kaligram, 2004, str. 24-25

chápaný rečový akt (performatív + konštantív) už zasahuje do oblasti kultúrnej antropológie a memetiky.

4.2 Performatívna teória

„Performatívny obrat“ ovplyvnil v posledných rokoch mnoho oborov, predovšetkým lingvistiku, antropológiu, sociológiu a estetickú teóriu. Performatívna teória sa teda týka kultúry jednak všeobecne, jednak konkrétne výtvarného umenia, následkom čoho podnietila mnoho interdisciplinárnych výskumov vo viacerých akademických oboroch. Napriek tomu, že za východiskový bod veľkej časti performatívnej teórie je možné označiť knihu J.L. Austina *How to Do Things with Words* (1962) a jej pôvodné úvahy o rečovej teórii, dnešná performatívna teória sa aplikuje okrem lingvistiky aj na mnohé ďalšie disciplíny, v neposlednom rade i na kultúrne štúdie a estetiku. To by nemalo byť prekvapivé vzhľadom ku komplikácii teórie výrazu („expression theory“), ktorá dlho existovala v rámci literárnej teórie i teórie umenia, a ktorá tvorí dôležitú, i keď samozrejmu, časť pôvodného Austinovho tvrdenia. Totiž, že „performatívne rečové akty sú konvenčné a relačné, z čoho vyplýva závislosť takýchto aktov od *inštitucionálneho kontextu a svedka*.“⁵¹ Týmto tvrdením Austin odsúva pochopenie rečového aktu z oblasti jednotlivca do oblasti sociálneho a relačného, t. j. problém prestáva byť čisto výrazový, a začína sa viac týkať intersubjektivity a kontextov. Posun k viac komunikatívne a relačnému, avšak stále konvenčnému a kontextovému chápaniu jazyka v jeho použití ako *rečového aktu* bol pohotovo prijatý mnohými disciplínami aj mimo lingvistiku, pretože zrejme ponúka nástroje na presnejšiu interpretáciu súčasnej kultúry v jej rozmanitých a mnohostranných hľadiskách. Týmto vznikol celkovo nový obor, performačne štúdie (performance studies), ktorej predmetom výskumu je performativita rôznych kultúrnych a estetických javov. Napriek tomu, že performačné štúdie nemusia nutne zahŕňať úvahy o performativite v Austinovskom zmysle, performatívna teória (performative theory) a performačné štúdie majú mnoho priesečníkov.

4.3 Performačné štúdie

Performačné štúdie kombinujú znalosti a metódy divadelných a dramatických štúdií, z ktorých vychádzajú, so znalosťami a metódami antropológie, psychológie,

⁵¹ Gade R., Jerslev A., Bepler C., *Performative Realism: Interdisciplinary Studies*. In *Art and Media*, Copenhagen: Museum Tusulanum Press, 2005, str. 8

sociológie a niekoľkých ďalších disciplín. Z tohto prepojenia odborov a postupov vychádza myšlienka spoločenských a psychologických drám, rituálov a mentálnych scenárov, taktiež aj zovšeobecnený pohľad na svet ako divadlo. Ako pravý hybridný obor však nie je možné stotožniť performačné štúdie s určitou metódou a subjektom, pretože sa ako heterogénna oblasť vzpiera definícii. Performačné štúdie, podobne ako sémiotika, považujú za svoj subjekt *všetko*, pretože v performatívnom akte je možné *všetko* pokladať za znak a za symbolický prvok. Charakterizuje ho však i jeho záujem o spoločenskú oblasť, skutočný svet; jeho odhodlanie zasahovať do skutočnosti, „testovať“ ju, či len hravo jednať o rôznych priestoroch a úrovniach skutočnosti. John McKenzie tvrdí, že „performačné štúdie, podobne ako kultúrne štúdie, vyzývajú teóriu, aby sa stala skutočnou, a taktiež vyzývajú samy seba teoretickými otázkami týkajúcimi sa stavu ‚skutočnosti‘.“⁵² V tomto sa stretávajú s performatívnou teóriou, ktorá od svojho úplného počiatku pragmaticky trvala na preskúmaní každodenných spôsobov využívania jazyka. Ako poznamenáva Mieke Bal, v posune Austinovej jazykovednej teórie „od kategorizácií k analýze každej zložky“ je vlastne možné nájsť aj iný posun, a to „od vedeckého k analytickému prístupu ku kultúre.“⁵³ Tento posun taktiež „umožňuje rozšíriť doménu performatívneho z jazyka, jednej z kategórií kultúrnych javov, na najrôznejšie udalosti v kultúrnej doméne, ktoré sa dejú, pretože ich niekto koná.“⁵⁴

Mieke Bal popisuje performanciu, čiže jedinečnú realizáciu diela, ktorá je iného druhu než performativita, čo je aspekt slova, ktorý činí to, čo hovorí. „Performancia vo vzťahu k performativite teda *nie je* to, čo je hmota k materiálnosti, konkrétne k abstraktnému či predmetný pojem k teoretickému pojmu. Oba tieto termíny sa odvodzujú od anglického slovesa ‚to perform‘, čiže vykonávať, účinkovať či fungovať, ako pojmy však nie sú spojené.“⁵⁵ Performancia a performativita sú nepochybne rôzne pojmy, z ktorých každý má svoju vlastnú históriu v odlišných akademických oboroch. Rovnako tak je však nepochybné, že toho majú spoločné viac než len vzájomnú priamu fonetickú asociáciu. Najzjavnejším príkladom je odkazovanie oboch pojmov na skutočné (re)akcie (actions) odohrávané sa medzi viacerými osobami.

⁵² McKenzie J., *Perform or Else: From Discipline to performance*, London: Routledge, 2001, str. 40

⁵³ Mieke Bal. *Performance and Performativity*. In Slager H., Balkema W. A., *Exploding Aesthetics*, Amsterdam: Rodopi, 2001, ISBN 9789042013155, str. 110

⁵⁴ Mieke Bal. *Performance and Performativity*. In Slager H., Balkema W. A., *Exploding Aesthetics*, Amsterdam: Rodopi, 2001, str. 110

⁵⁵ Mieke Bal. *Performance and Performativity*. In Slager H., Balkema W. A., *Exploding Aesthetics*, Amsterdam: Rodopi, 2001, str. 110

„V kontexte umenia sa termín *performancia*⁵⁶ používa na označenie uskutočňovania či vykonávania umeleckej činnosti pred obecnstvom. *Performativita* je naopak spojená so situačnou dimenziou prijatia diela divákom a so skutočnosťou, že toto prijatie je činnosť vykonávaná tu a teraz.“⁵⁷ Na rozdiel od inscenovaného predstavenia, ktoré vyžaduje dávku istého druhu „umeleckého“ či „dramatického“ remesla, performativita vyžaduje ani nie tak remeselnú zručnosť, ako nadobudnuté kultúrne určované správanie. Performativita je v dôsledku toho termínom nesúcim širší antropologický a sociologický význam, okrem iného i v kontexte umenia. Performativitu je možné skúmať štúdiom spoločenského života, textov a performancií, nakoľko je imanentným aspektom všetkých menovaných kategórií. Strojenosť v divadle je estetickou funkciou prikladajúcou zvláštny význam objektom, ktoré by bežne mimo divadlo nemali túto semiotickú hodnotu. Strojenosť v bežnom živote vynesie nanajvyš označenie za čudáka. Tento druh strojenosti je sebauvedomujúcim sa, zmeneným performatívnom, ktoré sa zmenilo na performanciu, a je možné ho, ako každé performatívno, skúmať štúdiom spoločenského života, textov a performancií.

Marvin Carlson delí túto oblasť performačných štúdií na tri hlavné útvary: „1) performancia a sociálne vedy, 2) umenie performancie a 3) performancia a súčasná teória“.⁵⁸ Termín performancia sa tak spája s uvedomením si či predstieraním niečoho iného. Richard Schechner nazýva tento jav „obnoveným správaním“, čo znamená, že správanie je oddelené od normálnej reality predvádzajúcej osoby. Vyskytuje sa v divadle, rituáloch, tranzoch, šamanizme, maškaráde. Schechnerovo chápanie obnoveného správania ako konštitučnej nevyhnutnosti performancie spolieha na vzťah, a presnejšie na vzdialenosť, medzi sebou samým a predvádzanou úlohou. „Aj keď je činnosť na javisku zhodná s činnosťou v skutočnom živote, na javisku je „predvádzaná“ a mimo neho iba

⁵⁶ pozri [Slovník cudzích slov \(akademický\)](#):

1. kniž. činnosť, stváranie

2. *lingv.* (v generatívnej gramatike) použitie sústavy jazykových pravidiel pri tvorbe konkrétneho jazykového prejavu

3. *umel.* forma akčného umenia 70. rokov 20. stor., umelecké predstavenie väčšinou nakrútené a až potom predvádzané

⁵⁷ Anne Ring Petersen. *Between Image and Stage. The Theatricality and Performativity of Installation Art*. In Gade R., Jerslev A., Bepler C., *Performative Realism: Interdisciplinary Studies in Art and Media*, Copenhagen: Museum Tusulanum Press, 2005, str. 213

⁵⁸ Marvin C., *Performance a Critical Introduction*, New York & London: Routledge, 2004, str. 2

„vykonávaná“.⁵⁹ Spoločenská interakcia takisto obsahuje úlohy, ktoré sú predvádzané, a uvedomenie si predvádzania je možné ľahko spojiť s každodenným životom a normálnosťou: „Zistenie, že naše životy sa konštruujú podľa opakovaných a spoločensky schválených spôsobov správania, upozorňuje na možnosť, že všetky ľudské činnosti je potenciálne možné považovať za performanciu, alebo aspoň za činnosti vykonávané pri uvedomovaní samého seba.“⁶⁰ Aj v prípade, že obecnstvom je sám subjekt, performancia sa koná za účelom jej vedomého posúdenia, hodnotenia a vnímania. Toto chápanie performancie ako vedomej činnosti ju odlišuje od performatívneho. Performatívne je funkciou procesu, v každodennom živote alebo ako súčasť performancie, alebo mimovoľné opakovanie naučeného správania a naučených psychologických reakcií. Môžeme hovoriť aj o performatívnej funkcii spoločenských „inštitúcií“, ktoré sa pokúšajú vytvoriť padnúcich, normatívnych členov. Zakaždým, keď nás obvyklý normatívny aspekt performatívnej funkcie prekvapí, zakaždým, keď je neobvyklý, máme sklon to vyhodnotiť ako negatívnu kategóriu a označiť za teatrálnu, za niečo neprirodzené, mimo seba samého. Toto je jeden z hlavných rozdielov medzi performanciou (spoločenskou, behaviorálnou) a performatívnom: performancia je vykonávaná vedome, performatívno „vlastne“ nie je vedomé, aj keď si ho môžeme uvedomiť prostredníctvom rozvinutej sebarefektivity. Oboje je naučené, ale pre performanciu je typické „obnovené správanie“. Súbor naučených performatív, ktoré zapadajú do štandardov určitej spoločnosti, sa považuje za ustanovujúci prvok prirodzeného, normálneho seba.

Richard Schechner nazýva prístup performačných štúdií „širokospektrálnym prístupom“. Ide o metódu skúmania, ktorá umožňuje aplikáciu performačných štúdií nielen na divadelný obor, performačné umenie, ale prakticky na všetky oblasti kultúry. Performatívne správanie v tomto kontexte odkazuje k sociálnemu správaniu. Rozdiel medzi performatívnym a jednoduchým správaním je možné vysvetliť iba vo vzťahu ku kultúre a zložitým usporiadaniam spoločností. Ľudia sú performatívnym správaním skoro úplne oddelení od jednoduchého správania, čo je nevyhnutným predpokladom prináležania ku kultúre. John McKenzie zachádza pri rozširovaní Schechnerovho širokospektrálneho prístupu ešte ďalej, a chápe performačné štúdie ako „vznikajúcu vrstvu moci a vedomostí“.⁶¹

⁵⁹ Marvin C., *Performance a Critical Introduction*, New York & London: Routledge, 2004, str. 3

⁶⁰ Marvin C., *Performance a Critical Introduction*, New York & London: Routledge, 2004, str. 4

⁶¹ McKenzie J., *Perform or Else: From Discipline to performance*, London: Routledge, 2001, str. 18

Táto kapitola nám podala v stručnosti popis vzniku performačných štúdií, ktoré vychádzajú z performatívnej teórie. Predmetom ich výskumu je performativita rôznych kultúrnych a estetických javov, ktoré sú súčasťou nášho každodenného života a taktiež sa podieľajú na vytváraní verejnej sféry. Je to tým, že tieto udalosti sa v kultúrnej doméne dejú, niekto ich vykonáva, pričom pri tomto performatívnom akte je možné považovať za znak či symbol všetko, čo je jeho súčasťou. Takýto prístup sa uplatňuje i pri umeleckých experimentoch, ktoré prebiehajú vo verejnom priestore a ktorých cieľom je aktívne sa podieľať na tvorbe kolektívneho zážitku. V nasledujúcej kapitole s názvom Umenie vo verejnom priestore priblížime umelecké intervencie, ktorých cieľom je znovu získať verejnú doménu skrz a pre viaceré rôznorodé skupiny.

5. Umenie vo verejnom priestore

Verejná doména je kombináciou mnohých stupňov a vrstiev otvorených a uzavretých fyzických priestorov, mediálnych kanálov, foriem komunikácie a výrazov kultúry. Neustále sa mení, nie je nikdy pevná, a v dôsledku toho je nutné ju neustále znovu objavovať. Mesto je stále hlavným dejiskom experimentov s novou verejnou doménou; je to pásmo pnúťia, v ktorom sa sociálne konflikty a nestability stávajú produktívne. Na mesto je možné nazerať ako na rozhranie k rôznym verejnostiam, aj ako na generátor nových takýchto rozhraní. A súčasne meniaci sa mediálna sféra (telekomunikácia, vysielanie, web atď.) vytvára translokálnu topológiu verejnej domény, ktorá je jednak zakotvená v mestskom území, a jednak ho presahuje. Rozhranie je dejiskom potenciálnej činnosti, a preto bolo stredobodom záujmu niektorých umeleckých experimentov hľadajúcich nové vyjadrenia mediálnych technológií a ľudských činov v mestskom a translokálnom prostredí.

Mediálne technológie hrajú kľúčovú úlohu v súčasnom obmedzovaní mestskej verejnej domény. Udalosti, ako je presun ekonomických činností do uzavretých ekonomických sietí, zosúkromňovanie verejných oblastí, homogenizácia a separácia funkcií pridelením konkrétnych zón pre nákup, zábavu, bývanie, dopravu atď., usilujú o zvýšenie bezpečnosti a výkonnosti, ale takisto podkopávajú podstatu verejnej domény ako zóny nekontrolovateľnosti. Nestabilita verejnej domény je podmienkou jej demokratického potenciálu. Umelecké zásahy v oblasti mesta sa snažia pôsobiť proti bezpečne sledovanému a utíšenému mestskému terénu transparentného mesta s jeho technológiami zabezpečenia a zosúkromňovanie – rozdelenie na zóny, bezpečnostné kamery, biometrické systémy atď. – prostredníctvom taktiky a technológie konfliktu a participácie s cieľom navrátiť verejnú doménu jej účastníkom. Definícia verejnej domény sa rozšírila prostredníctvom používania priestorov elektronických médií, od rozhlasu a televízie až po Internet. Dôraz na komunikáciu a slobodu vyjadrenia v rámci elektronických médií vytvoril aspoň tri pomerne špecifické nové umelecké postupy. Podľa Josephine Bosma „závisia na spolupráci, mediálnom prístupe a praktickej technológii. Konkrétne umelecké postupy sú nasledujúce: prostredia a performancie využívajúce nejakú podobu prístupu k Internetu, umelcom uvádzané reprezentačné platformy, alebo miesta na stretávanie

v Internete a Softvérove umenie.⁶² Práve mediálny prístup a znalosť mediálnych technológií (spoločenskej a technickej) sú dôležité pre spontánnu aktivitu v mediálnom prostredí.

Viditeľnosť, prítomnosť a činnosť definujú tri úrovne jestvovania na verejnosti. Predstavujú taktiež hlavné slabiny verejného konfliktu. Neviditeľnosť je jednou zo stigiem modernej spoločnosti. Či už v prípade menších, spoločenských hnutí alebo zvláštnych záujmových skupín môže dosiahnutie viditeľnosti, t.j. viditeľná faktickosť konkrétnej spoločenskej skupiny, znamenať dôležitý úspech na ceste za politickou účinnosťou. Viditeľnosť je ale vždy spojená s možnosťou kontroly. Podobne ako iné formy verejného dohľadu aj zvyšujúci sa počet bezpečnostných kamier vo verejných a súkromných priestoroch naznačuje, že viditeľnosť je predmetom záujmu verejného poriadku. Čo je verejne viditeľné, to nesie aj potenciál nelegálnosti, nevhodnosti či inej neprijateľnosti. Zviditeľnenie v mestskom prostredí preto často prebieha ako tajná činnosť, ako napríklad v prípade neoprávneného vylepovania plagátov, maľovania graffiti či tagov, pirátskeho rozhlasového vysielania, prevzatia falošnej identity v Internete alebo letmý výskyt vo väčšom zhromaždení osôb. V týchto mediálnych stratégiách sú režimy viditeľnosti, anonymity a identity zaseknuté v problematickej nerovnováhe.

Pojem viditeľnosti je spojený s prchavým, nestálym vnímaním času, a preto je prinajlepšom taktickým prvkom výskytu na verejnosti. Naproti tomu pojem prítomnosti, ktorý nie je nevyhnutne spojený s viditeľnosťou, uplatňuje nárok na ‚bytie tu a teraz‘ a predstavuje potvrdenie verejného stavu. Prítomnosť je bezprostredná, t. j. nie je ju možné uskutočniť prostredníctvom mediálnej reprezentácie. Prítomnosť sa zároveň potvrdzuje v podobe mediality, prejavuje sa vždy ako médium – graffiti sa prejavuje ako znaky a obrazy v mestskom priestore, rozhlasové programy sa prejavujú prítomnosťou rozhlasových vln, squatting je fyzické obsadenie priestoru vyhláseného za prázdny a nepoužívaný. Prítomnosť je potvrdením identity a súčasnosti („teraz“) v konkrétnom mediálnom prostredí.

⁶² Josephine Bosma. Construsting Media Spaces.[online] 12.2.2007 [25.1.2009]. Dostupné na WWW: <http://www.medienkunstnetz.de/themes/public_sphere_s/media_spaces/scroll/>

Ani viditeľnosť, ani prítomnosť nemôžu samy o sebe poskytnúť potenciál stať sa verejne aktívnym. Tento pojem verejnej činnosti sa vzťahuje na formu politického pôsobenia, ktorého cieľom je účinne transformovať materiálne a symbolické situácie prostredníctvom argumentu a viac či menej okamžitých performatívnych aktov. Možnosti takýchto činností sa znižujú tam, kde symbolická reprezentácia, sprostredkovaná účasť a rovnosť spotreby a demokracie nahradili zmysel aktívnej prítomnosti a zapojenia sa do verejných záležitostí. Bytie vo verejnosti sa stotožňuje na jednej strane s potenciálnou nelegálnosťou a na druhej strane s nebezpečenstvom osobnej ujmy. Opätovné získanie verejných domén ako miest konštruktívneho konfliktu a vývoja demokratických foriem pôsobenia pre nové priesečnice virtuálneho a fyzického verejného prostredia je preto v súčasnej situácii nevyhnutné.

5.1 Verejné umenie – Public Art

„Verejné umenie“ je doslovný preklad anglického termínu „public art“, ktorý sa používa ako odborný termín označujúci umelecké výtvary umiestnené vo verejných priestoroch. Ako samostatný umelecký obor sa táto činnosť rozvíja od 60. rokov predovšetkým v USA, a to v dvoch paralelných líniách. Prvá línia predstavuje oficiálne a finančne podporované projekty, väčšinou sú to trvalé artefakty inštalované s cieľom zlepšiť kvalitu životného prostredia, individualizovať miesto, pripomenúť jeho dejiny apod. Druhá línia verejného umenia je označovaná ako „New Genre Public Art“. Tento termín zaviedla Suzanne Lacy vo svojej knihe *Mapping the Terrain*. New genre public art má formu dočasných umeleckých projektov vychádzajúcich z iniciatívy umelcov, ktoré smerujú priamo k prebudeniu verejnej reflexie prítomných. Zakladá sa na vzťahu medzi priestorom a divákmi. Sociálnu úlohu verejného umenia definovala Patricia C. Phillips slovami: „Verejné umenie nie je verejným preto, že je umiestnené pod šírým nebom, alebo v nejakom identifikovateľnom občianskom prostredí, ale preto, že je každému dostupné. Je verejné preto, že je manifestáciou umeleckých aktivít a stratégií, ktoré chápu myšlienku verejného ako genézu a predmet analýzy.“⁶³ Verejné umenie je z časti jednoducho zistenie potreby verejného diskurzu, ktorý vytvára verejnosť ako takú, a teda i verejnú sféru. „Čím ďalej tým viac umelcov a agentúr verí, že ich povinnosťou nie je vytvárať trvalé prezentačné objekty v tradične prijímaných verejných miestach, ale miesto toho pomáhať

⁶³ Patricia C. Phillips. *Public Constructions*. In Lucy S., *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, Seattle: Washington Press, 1995, str. 60

vo vytváraní verejnosti: prostredníctvom činov, nápadov a zásahov povzbudzovať zúčastnené publikum tam, kde zdanlivo žiadne neexistovalo.⁶⁴

5.2 Akčné umenie – Performance Art

Akčné umenie vzniklo v 60.–70. rokoch 20. storočia ako nový umelecký prejav. Z angličtiny sa preniesol výraz *performance* – ‚predstavenie‘, vo výtvarnom umení je to verejná akcia, ktorá je inscenovaná umelcom. Pre autorov performancií je veľmi dôležitá myšlienka, obsah a celkové prežívanie akcie, často krát aj fyzické nasadenie a interakcia s divákom. Prehľadom performancie siaha k aktivitám dadaistov, surrealistov i Bauhausu. Ranné performancie mali často konceptuálne východisko a nie vždy sa podobali na divadelné či tanečné predstavenie. Prvé akcie tohto druhu sa konali v galériách alebo exteriéroch a trvali niekoľko minút až niekoľko dní; len výnimočne sa predpokladalo ich reprízovanie. Druhá generácia umelcov, zaraďujúca sa do *performance art* v 70. rokoch, odmietala strohosť konceptuálneho umenia a zamerala sa na posilnenie intermediálneho charakteru performancie, v rámci ktorého sa začali uplatňovať nové médiá, ako napríklad video.

5.3 Umenie nových médií – New Media Art

Umenie nových médií úzko súvisí s existenciou digitálnych médií, ktoré sa rozvíjali v 50. rokoch 20. storočia. V dnešnej podobe sa digitálne médiá zrodili s vynálezom digitálneho kódovania. „Nová média se vzťahujú na hraniční oblasti vizuální a audiovizuální kultury, na prostor, kde dochází k propojení vzorců lidského myšlení, stroje a artefaktu.“⁶⁵ Umenie nových médií sa začalo vyvíjať na začiatku postmodernej v informatickej spoločnosti. Postmoderné myslenie sa začalo šíriť v 60. rokoch; v 70. rokoch nastáva umelecký obrat od moderny k postmoderne.

Umenie nových médií chápeme v kontexte umeleckej tvorby 20. storočia (1. a 2. umelecká avantgarda), vizuálnej kultúry, kyberkultúry, vývoja informačných technológií a postmodernej filozofie. V konceptuálnej, či teoretickej rovine ich zaraďujeme

⁶⁴ Patricia C. Phillips. *Public Constructions*. In Lucy S., *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, Seattle: Washington Press, 1995, str. 62

⁶⁵ Pijoan, J. *Dějiny umění /12*, Praha: Knižní klub, Balios, 2002, str. 312

do širšieho kontextu smerovania umeleckej tvorby smerom k intermedialite, dematerializácii umeleckého diela, k dôrazu na procesualnosť, zrušenie hierarchie vzťahu autor – vnímateľ a presahu umeleckej tvorby do mimoumeleckých oblastí, bez toho aby sme zabúdali na špecifický jazyk nových médií. Tvorba v oblasti umenia nových médií osciluje medzi dvoma pólmi: na jednej strane je to tvorba rozvíjajúca technologický a ideologický potenciál nových médií; na druhej strane sa stále výraznejšie presadzuje prístup, ktorý vychádza z kritickej analýzy funkcie médií v súčasnej spoločnosti. Najzaujímavejšie sa potom javí umelecká tvorba, ktorá je založená na dialógu s históriou umenia nových médií, demaskovaní, alebo recyklácii utopických vízií spojených s počiatkami umeleckej tvorby využívajúce médiá (rádio, film, televízia, video, informačné technológie). Témy sa už netýkajú samotného umenia, ale vyjadrujú sa k identite umelca, politike. Umenie sa vyvíja globálnym smerom a objavuje sa eklekticismus.

Súčasnú diskusiu a kritiku vzostupu elektronických médií vo verejnom priestore sa zaoberajú vizuálnymi podobami, ktorými sa tieto médiá prejavujú, napríklad obrazovky, projekcie či elektronické značky. Mediálni umelci sa pokúšajú prekonať práve vnútorné obmedzenie obrazovky, ktorá je obdĺžniková, plochá a má obmedzené rozlíšenie, a to práve prístupmi ako sú napr. priestorové typy inštalácií, interaktívne médiá, „v ktorých sa samotná obrazovka stáva objektom, s ktorým je možné pohybovať a manipulovať, projekcie na steny, tkaniny, zakrivené obrazovky, iné než pravouhlé obrazovky, zrkadlené projekcie, pohyblivé projekcie, projekcie na sklo atď.“⁶⁶ V niektorých postupoch je obrazovka nahradzovaná hmatovými rozhraniami, stereoskopickými helmami a zvukovým výstupom.

Interaktívne umenie nových médií nie je ani zďaleka prvým interaktívnym umením, ktoré sa zaujíma o interakciu vnímateľa s umeleckým dielom. Myšlienka interaktivity sa v podstate uplatňuje už na začiatku 20. storočia umeleckými smermi moderny a avantgárd a po 2. svetovej vojne je to vlna umeleckých aktivít (happening, event, performance), následne zhrnuté pod termínom performance art, ktoré charakterizuje zameranie umelcov na samotný prežitok interakcie vnímateľom, ktorý sa tak stáva aktívnym spolutvorcom umeleckého zážitku. V tejto súvislosti môžeme hovoriť o „komunikačných hrách“, kde prebieha dialóg medzi tvorcom a prijímateľom, striedanie rolí hovorcu a poslucháča.

⁶⁶ Eric Kluitenberg. The Network of Waves [online]. 2.7.2007 [19.1.2009]. Dostupné na WWW: <<http://www.skor.nl/download.php?id=3231>>

Priekopníkom mediálneho a interaktívneho umenia je napríklad Peter Weibel, ktorý v roku 1968 vytvoril dielo Action Lecture No. 2, pri ktorom na seba premietal filmy, ktoré súčasne prednášal, a obecenstvo mohlo ovplyvňovať prevádzku filmovej premietačky, magnetofónu a ďalšieho magnetofónu s hudobným sprievodom. „Weibel neskôr roku 1989 predpovedal, že moderné umenie ako celok prechádza vývojom smerom k princípu ‚medi-‘, a predvídal spoločenské možnosti ponúkané touto technológiou, napríklad účasť a interakcia s dielom ako model emancipačných komunikačných foriem.“⁶⁷

Pôvodne sa interaktivita objavovala v súvislosti s novými médiami ako ich charakteristická vlastnosť, ale časom sa však stáva skôr prostriedkom tematizácie všeobecného problému poznávania ľudského vnímania a spôsobu komunikácie, ktoré používame. Termín interaktívny sa definuje ako „schopnosť poskytnutá používateľovi, ktorý môže zasahovať do výpočtových procesov a vidieť výsledky týchto zásahov v reálnom čase. Tiež sa používa v teórii komunikácie na popis ľudskej komunikácie založenej na dialógu a výmene.“⁶⁸ Ako je zrejmé z tejto definície, interaktivita odkazuje k dvom oblastiam, a to k štruktúram a procesom, ktoré sú realizované digitálnymi médiami. Sú to jednak informačné techniky a technológie, ktoré slúžia ako vyjadrovacie prostriedky, a na druhej strane teória ľudskej interakcie a komunikácie, pričom jej komplexnosť nás predurčuje vyjadrovať sa v podobe metafor a vytvárať modely našich predstáv o možných princípoch, ktoré ju formulujú.

Termín ‚interaktivita‘ sa v súčasnej dobe stal tak závažný, že má tendenciu byť prekonaný. Každý mediálny produkt sa dnes vlastne spolieha na nejakú formu rozhrania a interakcie, bez ohľadu na to, či ide o osobný počítač, multimedialný mobilný telefón, prenosné technológie, inteligentnú tabuľu, multimedialnú servisnú stanicu, inteligentného sprievodcu či systém interaktívneho umenia, zábavy a vzdelávania. Digitálne médiá je možné chápať ani nie ako interaktívne, ale skôr ako nástroj, ktorý slúži na modelovanie ľudskej komunikácie a vnímania, a tak poukazuje na ľudskú interakciu, nie ako k analógii, ale ako k metafore. S týmto ponímaním sa mení aj vnímanie umenia digitálnych médií. Zvýšený záujem programátorov o prežitok interakcie bol prvým znakom zmeny perspektívy pri programovaní interaktívnych programoch. Posun v chápaní interaktivity súvisí s prechodom od záujmu o ergonomicky vhodné technické a programované

⁶⁷ Sommerer Ch., Lahkmi C. J., Mignonneau L, *The Art and Science of Interface and Interaction Design*, Springer, 2008, str. 1

⁶⁸ Lister M., *New Media: A Critical Introduction*. London – New York: Routledge, 2003, str. 20

prostriedky styku človeka s počítačom (Computer-Human Interface; CHI). V 80. rokoch tento prístup nahradilo sústredenie sa na problematiku interakcie medzi človekom a počítačom ako dvoma špecifickými médiami (Human-Computer Interaction; HCI). Tejto problematike sa venoval aj Alan Kay, ktorý spolu so svojimi spolupracovníkmi v roku 1981 vyvinul prvú komerčnú pracovnú stanicu Xerox Star, ktorá disponovala prvým grafickým používateľským rozhraním, ľahko a intuitívne použiteľným. V protiklade k tradičnej predstave umeleckého diela ako jedinečného a neopakovateľného objektu a k chápaniu umelca ako geniálneho tvorca stavia umenie využívajúce interaktívne médiá, interaktívne umenie, úplne protikladné princípy: takéto umelecké dielo má potenciálne nekonečný rad podôb, ktoré naberá cez interaktivitu. Proti jednému autorovi stavia kolektívne, kolaboratívne autorstvo. Pri kladení otázky, kedy začali umelci vo svojich dielach využívať interaktivitu, je podľa autorov knihy *The Art and Science of Interface and Interaction Design* „nutné rozlišovať medzi interakciou ako spoločenskou formou a interakciou ako účasťou a vykonávaním pokynov, ako bola už praktikovaná v účastníckych dielach Dada (1916-1920), Fluxus (60. roky) a v koncepčnom umení (60. roky)“⁶⁹. Interakcia bola realizovaná prostredníctvom technológií. Do druhej kategórie patria diela autorov, ako sú napríklad Schoeffler, Seawright, Ihnatowicz a Martin, ktoré reagovali na prostredie a divákov prostredníctvom senzorových technológií. „Fleischmann a Strauss upozorňujú na súčasný trend vnášania interaktívnych zážitkov a zásahov do verejného mestského priestoru a citujú napríklad dielo ‚Blinkenlights‘ skupiny Chaos Computer Club v budove Haus des Lehrers v Berlíne, v rámci ktorého mohli používatelia mobilných telefónov odosielať správy na priečelie budovy, ktorá obsah týchto textových správ zobrazila rozsvetovaním svojich okien.“⁷⁰ Z toho vyplýva, že umelci už od 20. storočia považovali interakciu a účasť za prostriedok zapojenia sa do spoločenského dialógu. V posledných rokoch sa mediálne fasády a verejné priestory stávajú dejiskami mediálneho umenia. Jedná sa väčšinou o participačné projekty, ktoré sú dočasne inštalované, inscenované vo verejnom priestore. Tieto akcie je jednak možné sledovať, ale tak isto je možné sa ich aj aktívne zúčastniť. Tento prístup nám ponúkajú aj projekty autora Rafaela Lozana Hemmera z cyklu *Relačná architektúra*. Autor sa vo svojich projektoch snaží vytvárať spoločenské situácie, ktoré prostredníctvom technológie kombinujú performancie

⁶⁹ Sommerer Ch., Lahkmi C. J., Mignonneau L, *The Art and Science of Interface and Interaction Design*, Springer, 2008, str. 2

⁷⁰ Sommerer Ch., Lahkmi C. J., Mignonneau L, *The Art and Science of Interface and Interaction Design*, Springer, 2008, str. 5

a stretnutia, čím menia vzťah ľudí k mestskej architektúre. V poslednej kapitole sa zameriame bližšie na projekty Body Movies a Vectorial Elevation.

5.4 Lokačné médiá

„Technológie digitálneho a satelitného mapovania uchvátili v súčasnosti pozornosť novej generácie umelcov a technikov, ktorí skúmajú možnosti využitia prenosných, sieťových a lokačných výpočtových zariadení pri používateľskom mapovaní, tvorbe sociálnych sietí a umeleckých zásahoch, v ktorých sa geografický priestor stáva plátnom.“⁷¹ Týmto prístupom sa otvárajú umeleckým postupom nové možnosti, a to s cieľom dostať umenie jednak von z galérií, a jednak preč z obrazoviek.

Za predchodcu lokačných médií vo svete umenia by sa mohol považovať Richard Long, ktorý svoje diela vytvára prechádzkami krajinou a označovaním fyzického prostredia kameňmi či inými materiálmi, pričom obohatený priestor dokumentuje fotografiami. Dnešní umelci reagujú na technické možnosti lokačných a sieťových médií riešením otázky ‚čo je možné zažiť teraz v porovnaní s minulosťou‘. Toto bádanie vyúsťuje v niektorých prípadoch do viac či menej konvenčného stvárnenia lokačných údajov, v iných prípadoch sa umelci pohrávajú s možnosťami média ako takého. „Prieskumné aktivity v oblasti lokačných médií vedú k zblížovaniu geografického a dátového priestoru, čo obracia trend nazerania na digitálny obsah ako na bezmiestny a vyskytujúci sa iba v amorfnom a ‚inom‘ priestore Internetu.“⁷² Ako uvádza Drew Hemment, zatiaľ nie je možné ponúknuť presnú topológiu umenia lokačných médií, vymedziť túto oblasť presnými definíciami či hranicami. Momentálne sa umelci využívajúci lokačné médiá zameriavajú príliš na technológia a na nástroje, a nie na samotné umenie či jeho obsah. Mnohí umelci sa venujú podobným oblastiam záujmu, avšak neodkazujú na podobné diela svojich kolegov a tak sa prax nedostáva do širšieho umeleckého kontextu. Dôležitým prvkom, ktorý má možnosť posunúť lokačné umenie, sa nezakladá na otázkach dizajnu, ale zameriava sa na premenu vzťahu ľudí k ich prostrediu, a to nie len v ich pozícií, ale aj v kontexte. „Sú to skôr nástroje, prostredníctvom ktorých dochádza k stretnutiu (encounter) s kontextom a použitie ktorých sa stáva

⁷¹ Drew Hemment. Locative Art. [online] 15.9.2004 [29.1.2009]. Dostupné na WWW: <<http://www.drewhemment.com/pdf/locativearts.pdf>>

⁷² Drew Hemment. Locative Art. [online] 15.9.2004 [29.1.2009]. Dostupné na WWW: <<http://www.drewhemment.com/pdf/locativearts.pdf>>

najzaujímavejším, keď sa kladie dôraz nie iba na zadávanie údajov, ale na otváranie priestoru pre nejednoznačnosť a hru.⁷³

⁷³ Drew Hemment. Locative Atr. [online] 15.9.2004 [29.1.2009]. Dostupné na WWW: <<http://www.drewhemment.com/pdf/locativearts.pdf>>

6. Rafael Lozano-Hemmer – Relačná Architektúra

Nové mediálne umenie premieňa neutrálne priestory na účastnícke prostredia, mení význam samotného miesta z tichého miesta na prostredie aktívnej komunikácie a učenia sa. Existujú dva základné spôsoby, ktorými mediálne umenie prispieva k vytváraniu hybridných miest. Jeden sa uskutočňuje vo vnútri múzeí, a ten druhý sa realizuje vo verejných priestoroch. Druhý prípad je reprezentovaný rozsiahlymi interaktívnymi inštaláciami a výstavami v mestských priestoroch, ktoré využívajú už existujúcu architektúru vo verejných priestoroch a následne modifikujú jej pôvodný význam. Ukážkou tohto druhého prípadu je práca mexicko-kanadského mediálneho umelca Rafaela Lozana-Hemmera, ktorý vytvoril verejné inštalácie meniace ľudské správanie a vnímanie verejných priestorov.

„Globalizace prohloubila krizi v tom, co město reprezentuje.“⁷⁴ Hemmer hovorí, že väčšina budov v dnešnej dobe nereprezentuje záujmy a potreby ľudí. Budovy rozdeľuje podľa dvoch trendov, a to výstavba ‚standardných budov‘ – generická architektúra, ktorá reprezentuje štandardné správanie spoločnosti a optimalizáciu kapitálu. Druhým trendom sú budovy, nazvané podľa španielskeho architekta Emilia Lópeza – Galliacha – ‚upírie budovy‘. Jedná sa o budovy symbolického charakteru, ktorých životnosť sa udržuje umelo – rekonštrukciou, pripomínaním a virtuálnou simuláciou.

Cieľom Hemmerovej práce je vytvárať prostredníctvom relačnej architektúry performatívny kontext, vďaka ktorému sa môžu niektoré budovy zahaliť do špecifickosti a ‚upírie budovy‘ majú možnosť premeniť svoje fasády, a tak sa aspoň na chvíľu zbaviť svojej identifikácie. Diela majú dočasný charakter. Ako píše autor týchto diel: „Chci, aby budovy predstíraly, že jsou něčím jiným než samy sebou, aby se angažovaly s jakési přetvářce.“⁷⁵ Na vytvorenie tohto dojmu používa Hemmer technológie, ktoré sa väčšinou používajú na reklamné a spoločenské akcie: projekcie, robotiku, zvuky, sieťové prepojenia a lokálne senzory s prepojením na spätnú väzbu od účastníkov.

Práca sa vyvíjala v kontexte mediálneho umenia s dôrazom na kolektívne zážitky. Ľudia sa v dnešnej dobe stretávajú – osobne – čoraz menej, a to v dôsledku napríklad

⁷⁴ Mediální fasády, Praha, Zlatý řez, 2007, str. 26

⁷⁵ Mediální fasády, Praha, Zlatý řez, 2007, str. 26

telekomunikácie, dizajnu mestského priestoru, nárastu pracovnej záťaže a flexibility pracovnej doby.

6.1 Definovanie termínu relačná architektúra

Termín relačná architektúra zaviedol Lozano-Hemmer roku 1994 ako technologickú aktualizáciu budov a mestského priestoru o cudziu pamäť. Jeho cieľom bolo pretvoriť dominantné výpovedné prvky určitej budovy či mestskej lokality ich prekrytím audiovizuálnymi prvkami, ktoré ich ovplyvňujú, pôsobia na nich a včleňujú ich do nového kontextu. Termín je prebratý z neurologických štúdií Maturany a Varely a zároveň sa slovo ‚relačný‘ používa od 60. rokov k popisu databázy vzájomných odkazov. Taktiež bol používaný brazílskymi umelcami – Lygia Clarková a Hélio Oiticica – na pomenovanie objektov a inštalácií aktivovaných používateľom. Termín ‚relačný‘ používa Lozano-Hemmer preto, lebo sa chce vyhnúť termínu ‚interaktívny‘ (je to pre neho prázdny, vágny termín). „Relační je horizontálnější, je kolektivnější: události se odehrávají na poli činnosti, která může rezonovat na několika místech sítě.“⁷⁶

Relačná architektúra si kladie za cieľ „pretvoriť hlavný popis budovy pridaním prípadne odobratím audiovizuálnych prvkov, ktoré ju ovplyvňujú, pôsobia na ňu a vkladajú ju do nového kontextu“.⁷⁷ H. Willis popisuje relačnú architektúru ako „úsilie o naviazanie nových foriem vzťahu medzi ľuďmi a ich okolím vytvorením performatívneho prostredia využívajúceho premietanie obrazov, osvetlenie a ďalšie formy technológie, ako sú web a mobilné telefóny. Vzhľadom k tomu, že budovy pôsobia na verejný priestor určitou mocou a kontrolou – symbolizujú inštitúcie, kapitál a národnú identitu, vytvárajú dokonalé javisko pre inscenáciu radu intervencií, ktoré umožňujú ľuďom zúčastniť sa nielen kladenia otázok týkajúcich sa stálosti tejto moci, ale i vymýšľať viac otvorené, angažované a premenlivé formy verejnej intervencie a prepojenia.“⁷⁸ Tieto projekty zdôrazňujú okrem iného i spôsob situovania inštitucionálnej moci a úradov v univerzálnej kultúre. „Odtelesnená moc, zároveň neviditeľná i priamo na očiach, sa aspoň na chvíľu stáva pevným povrchom, voči ktorému je možné reagovať nielen vizuálnymi nástrojmi, ale i experimentálnym vyjednávaním hraníc medzi subjektom a svetom.“⁷⁹ Ďalej by sme sa

⁷⁶ Mediální fasády, Praha, Zlatý řez, 2007, str. 28

⁷⁷ Hansen, Mark B. N., *Bodies in Code*, CRP Press, 2006, str. 31

⁷⁸ Willis H., *New Digital Cinema*, Wallflower Press, 2005, str. 93

⁷⁹ Willis H., *New Digital Cinema*, Wallflower Press, 2005, str. 94

bližšie sústredili na dve konkrétne diela Lozano-Hemmera, prelomové *Vectorial Elevations: Relational Architecture 4* (2000) a *Body Movies: Relational Architecture 6* (2001), ktoré pretvárajú existujúce priestory námestí na sprostredkované lokality verejného diania a interakcie a sú v tomto zmysle aj platformami, v rámci ktorých je aktívna účasť hybnou silou.

6.2 Body Movies – Tieňohra (Relačná architektúra 6)

Jedna z najväčších interaktívnych inštalácií vo verejnom priestore bola vytvorená v období medzi 31. augustom a 23. septembrom 2001 na námestí Schouwburplein v centre Rotterdamu Rafaelom Lozanom-Hemmerom s názvom *Body Movies* (obr. 1. – 4.). Pomocou roboticky riadených projektorov, ktoré boli umiestnené na vežiach okolo námestia, sa premietalo vyše tisíc portrétov vytvorených v uliciach Rotterdamu, Madridu, Mexiko City a Montrealu. Inštalácia fungovala tak, že ako náhle sa po námestí začali pohybovať ľudia, začali sa premietat' ich tieň na budovy v ktorých sa následne objavili portréty. Ľudia, pohybujúci sa na námestí, mohli meniť veľkosti rozmerov portrétov, zmenšovať či zväčšovať ich a to svojim priblížením a oddialením, menila sa ich silueta v rozmedzí od 2 do 22 m. Tejto hry sa mohlo zúčastniť 50 ľudí v ktorúkoľvek hodinu, pričom spoločne ovládali 1200 m² projekcií a vytvárali tak kolektívnu skúsenosť alebo sa mohli na hre podieľať samostatne ako jednotlivci. Hemmer použil budovu zahalenú v lešení ako priestor na upevnenie veľkoplošného premietacieho plátna, ktoré bolo zároveň miestom, kde boli projektorom premietané fotografie ľudí pri bežných činnostiach v mestskom prostredí: telefonovanie, nakupovanie, prechádzanie cez cestu, čakanie. Avšak tieto fotografie neboli viditeľné, pretože to isté plátno bolo osvetlené dvoma silnými svetelnými reflektormi. Až reálni chodci zasahovali do silného osvetlenia svojou postavou, ktorou vytvárali tieňové divadlo, a zároveň vo vlastnom tieni mohli objaviť premietané fotografie portrétov. Keď sa tieň zúčastnených okoloidúcich prekryli so všetkými portrétmi, tieto portréty zmizli. Po krátkej chvíli napätia sa objavila ďalšia séria portrétov. Všetko sa deje pomerne rýchlo, nič tu nie je pevné, všetko podlieha procesu vzniku. Celému každovečernému happeningu náhodne okoloidúcich dopomáhal rytmický zvuk. Tieto interaktívne zásahy v jednotlivých mestách (v Madride, Linci, Grazi, Mexiko City, Havane a Istanbule), skúmali prienik medzi novými technológiami, mestským priestorom, aktívnou účasťou a „cudzou pamäťou“, ktorú Hemmer považuje za akýsi mestský katalyzátor. Ide v skutočnosti o anti-monument: pre umelca tento termín znamená „akciu,

performanciu čo jasne odmieta myšlienku monumentu, ako symbol moci z elitárskeho uhla pohľadu“.⁸⁰ Každý si je vedomý umelosti tohto anti-monumentu, ktorý predstavuje alternatívu fetišu miesta a fetišu reprezentácie symbolu moci. Inštalácia veľkoryso ponecháva na účastníkoch výber role a spôsob, akým sa chcú zúčastniť. Zaujímavosťou je, že účastníci dávali prednosť inscenovaniu bábkového divadla pomocou svojich tieňov. „Lozano-Hemmer vníma funkciu tieňa ako odtelesnenej časti tela, neoddeliteľnej od tela, ale ani nie súčasťou tela.“⁸¹ Pozornosť väčšiny ľudí sa sústredila viac na vlastné tieň ako na portréty. Účastníci s veľkým tieňom sa mohli hrať s malými tieňmi alebo ich „utláčať“ (napríklad zašliapnutím), malé tieň zase mohli interagovať jeden z druhým alebo provokovať (napríklad štekliť) veľké tieň. Cudzí ľudia spontánne vytvárali paródie a na námestí vládla karnevalová atmosféra.

„Dielo ukázalo, že aj kontrolovaná spoločnosť je schopná hravej i keď prchavej angažovanosti.“⁸² Kultúrni teoretici Elizabeth Grosz a Brian Massumi chápu pojem tela ako „dvojrzmernú topologickú podobu, membránu otvorenú smerom von“.⁸³ Podľa Massumiho názoru to znamená, že nežijeme v Euklidovskom priestore, ale medzi dimenziami. Väčšina ľudí však stále považuje svoje telo za pevnú a nezávislú entitu. Lozano-Hemmerova práca zvráteným spôsobom „otvára“ telo účastníka bytostiam a udalostiam, ktoré sú mimo neho. Projekt Body Movies podobne ako ostatné projekty z cyklu Relaçná architektúra využíva kolaboratívne prvky a súčasnú technológiu na kreatívne využitie verejného priestoru, a tak umožňuje obyvateľom pracovať so svojimi návykmi a interagovať i s neznámymi ľuďmi.

6.3 Vectorial Elevation – Vektorová projekcia (Relaçná architektúra 4)

Ďalšia inštalácia prebiehala v Mexiko City v období od 26. decembra 1999 do 7. januára 2000 s názvom Vectorial Elevation (obr. 5 – 8). Prostredníctvom internetovej stránky www.alzado.net mohli návštevníci navrhovať obrovské svetelné skulptúry na

⁸⁰ Hemmer R. L., *Vectorial Elevation, Relational Architecture No. 4.*, Mexico City: Conaculta and Ediciones San Jorge, 2000, str. 32

⁸¹ Fernández M., Illuminating Embodiment: Rafael Lozano – Hemmer’s Relational Architectures, In *Architectural Design*, vol. 77 no.4, júl/august 2007, str. 12

⁸² Fernández M., Illuminating Embodiment: Rafael Lozano – Hemmer’s Relational Architectures, In *Architectural Design*, vol. 77 no.4, júl/august 2007, str. 13

⁸³ Grosz E., *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*, St. Leonards: Allen & Unwin, 1994, str. 16

námestí Zócalo v historickom centre mesta. Jednalo sa o telerobotickú inštaláciu s reflektormi vybavenými xenónovými lampami s dosahom 15 km. Návštevníci určovali smer a zameranie 18 reflektorov umiestnených na strechách budov. Námestie je obklopené významnými historickými budovami, ktoré predstavujú symboly moci: katedrála, budova najvyššieho súdu, národný palác a luxusné hotely, a v neposlednom rade aj aztécke ruiny, ktoré ležia pod námestím. Samotné námestie je jedným z najväčších na svete s kapacitou vyše 200 000 ľudí. Podľa A. Broeckman tento projekt „vyvoláva fundamentálne otázky týkajúce sa identity jednotlivca v kyberpriestore, vzťahu medzi verejným a elektronickým priestorom a opätovného výkladu občana budúcnosti, jeho spoločenskej a politickej funkcie“.⁸⁴

Vectorial Elevation (Relačná architektúra 4) pozostáva z 18 roboticky riadených reflektorov nainštalovaných na budovách okolo námestia Zócalo v Mexiko City. Svetlá boli kontrolované na diaľku prostredníctvom webovej stránky na Internete, ktorá umožňovala používateľom kresliť rozličné obrazce na 3-D online modely, ktoré boli potom premietané do fyzického priestoru. Online účastníci mohli vidieť fyzické následky ich kreslenia prostredníctvom troch webových kamier umiestnených priamo na námestí. Tento projekt spájal netradičným spôsobom digitálny priestor s fyzickým prostredím. Vo všeobecnosti, kyberpriestor je obyčajne videný ako miesto, do ktorého používateľa môžu vstúpiť a vytvoriť nové digitálne svety, ktoré neobsahujú, nezahrňujú fyzické priestory. V tomto projekte bol digitálny priestor použitý na úpravu fyzického námestia. Rovnako dôležitým faktorom bol spôsob, akým obyvatelia mesta reagovali na túto inštaláciu.

Tento projekt otočil obvyklý kontext väčšiny projektov Lozano-Hemmera: tento krát fyzicky prítomní účastníci boli pasívni, kým weboví surferi, skutoční herci tejto udalosti, boli aktívni. Novotvar ‚telekreácia‘⁸⁵ príhodne popisuje tento projekt. Na webovej stránke sa zobrazovala trojrozmerná simulácia námestia Zócalo a rozhranie, ktoré účastníkom umožňovalo vytvárať inscenovaný svetelný návrh a vizualizovať ho z rôznych perspektív. Návrh sa následne odoslal do riadiaceho centra v Mexiko City, kde sa očísloval a zaradil do fronty. Projektory zmenili polohu každých šesť sekúnd, novú konfiguráciu

⁸⁴ Hemmer R. L., *Vectorial Elevation, Relational Architecture No. 4.*, Mexico City: Conaculta and Ediciones San Jorge, 2000, str. 32

⁸⁵ Brouwer J., Mulder A., *TransUrbanism*, Rotterdam: V2 Publishing/ NAI Publishers, 2002, str. 155

natáčali tri webové kamery a vysielali ju naživo. Pre každého účastníka sa vytvorila archívna webová stránka obsahujúca meno a bydlisko účastníka, komentáre a dátum a čas premietania jeho návrhu. Po zobrazení návrhu účastník dostal email s adresou svojej osobnej stránky. Námestie Zócalo už pred touto akciou predstavovalo významný referenčný bod v meste, avšak projekt Vectorial Elevation zvýšil jeho fyzický vplyv. Ľudia začali navštevovať námestie počas noci s cieľom sledovať svetelnú show, a to premenilo námestie na živý verejný priestor.

Záver

Do nepreberného množstva výrazových prostriedkov umenia sa celkom prirodzene začleňovala počas svojho vývoja aj technológia, teda presnejšie celá škála nástrojov, postupov, riešení a koncepcií, ktoré vznikali ako priamy alebo vedľajší produkt (nielen) komerčného technologického výskumu a vývoja. Na vrchole pomyselnej technologickej ‚potravinovej‘ pyramídy majú svoje miesto nepochybne digitálne technológie, ktoré disponujú potenciálom vskutku nedozerým: spôsobili nielen revolúciu v komunikácii a spracovaní informácií, ale nepriamo aj revolúciu, ak nie singularitu, v našom chápaní sveta a ľudskej spoločnosti. Je problematické predpovedať vývoj technológie čo len na jedno-dve desaťročia dopredu, je však zrejmé, že ani zajtra nevyužijeme všetky možnosti, ktoré máme k dispozícii už dnes. Umenie nie je výnimkou: napriek zjavnému trendu niektorých umeleckých smerov držať krok s rozširujúcimi sa hranicami technologických možností a byť neustále priekopníkom, čo je iste chvályhodné a nezriedka prospešné, i keď priam hraničiace s jednostranným technokratickým prístupom, spočíva najdôležitejšia úloha umenia v schopnosti reflektovať a vyvolať reflexiu.

Transformujúcim účinkom technologického rozvoja sa pochopiteľne nemohla vyhnúť ani verejnosť a verejný priestor, o čom svedčí aj to, že najväčšími zmenami prešlo chápanie verejného práva v novodobých dejinách súbežne s industrializáciou, neskôr medializáciou a najnovšie informatizáciou. Či je tento vplyv technológií na verejnú sféru priamy alebo sprostredkovaný skrze ich vplyv na ľudskú spoločnosť ako takú, nie je v tejto chvíli podstatné: verejný priestor sa preukázateľne zmenil a táto zmena stále prebieha. Je nutné podotknúť, že s veľkou pravdepodobnosťou ide o zmenu vo svojich dôsledkoch deštruktívnu, ohrozujúcu ak nie spoločnosť, tak celkom isto jej podobu, akú sme poznali počas jej histórie a akú poznáme dnes. Jednou z mála protiváh destabilizujúcemu účinku komerčného využitia mediálnych technológií je umenie, predovšetkým jej novodobé smery, ktoré sú jednak bez výnimky podmienené existenciou tejto technológie, jednak im však tá istá technológia ponúka prostriedok, ktorý má v spojení s umeleckou invenciou potenciál obrátiť pozornosť človeka späť smerom von.

Táto práca pojednáva o možnostiach umenia a jej výpovednej sily pôsobiť na prebiehajúce zmeny vo verejnom priestore, či dokonca ich zvrátiť. Jedným zo súčasných novodobých umeleckých smerov disponujúcich potrebným potenciálom je projekt Reláčna

architektúra. Svojimi zásahmi sa snaží prebudiť diváka a nadviazať s ním obojstrannú komunikáciu, čím ho integruje do svojej performancie, čini ho súčasne i aktérom a v neposlednom rade podnecuje k interakcii účastníkov publika medzi sebou. Tým projektuje svoju performativitu do verejného priestoru, ktorý tak nachádza potrebné oživenie.

Relačná architektúra ako forma audiovizuálneho umenia sa vyvíjala v kontexte mediálneho umenia a dáva prednosť kolektívnym zážitkom pred individuálnou účasťou. Kombináciou technológie a performativity je schopná vytvoriť prostredie pre aktívnu účasť. Prijatie tejto formy umenia publikom závisí na kultúrnom kontexte, avšak vo väčšine prípadov je zamýšľaný efekt dosiahnutý aspoň čiastočne. Diváci sú ochotní do istej miery akceptovať túto ‚hru‘ aj v pomerne rigidnom kultúrno-spoločenskom prostredí. Autorov zámer rekonštruovať pomocou dočasných, podružných príbehov vzťahy medzi miestom a verejnosťou pôsobí dekonštruktívne na bezprostredné mestské prostredie slúžiace ako ‚kulisy‘ a núti účastníkov prehodnocovať svoj vzťah k týmto miestam a i k samotným symbolom, ktoré predstavujú. Relačná architektúra tak ponúka prostriedok, pomocou ktorého môže verejnosť účinne reflektovať na verejný priestor i na samu seba.

Použitá literatúra

- [1.] Arendtová H., *Vita activa neboli O činném životě*, Praha: OIKEYMENH, 2007, ISBN 978-80-7298-185-4
- [2.] Augé M., *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, London: Verso, 1995, ISBN 9781859840511
- [3.] Austin J.L. *Ako niečo robiť slovami*, Bratislava: Kaligram, 2004, ISBN 80-7149-659-6
- [4.] Bauman, Z., *Globalizácia, dôsledky pre ľudstvo*, Bratislava: Kaligram, 2000, ISBN 80-7149-335-x
- [5.] Benjamin W., *The Arcades Project*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2002, ISBN 9780674008021
- [6.] Brouwer J., Mulder A., *TransUrbanism*, Rotterdam: V2 Publishing/ NAI Publishers, 2002, ISBN 9781889890556
- [7.] Cahoon L. E., *The Dilemma of Modernity: Philosophy, Culture, and Anti-culture*, New York: SUNY Press, 1988, ISBN 9780887065491
- [8.] Castells M., *The Rise of Networked Society*, London: Blackwell, 1996, ISBN 9780631221401
- [9.] Christopherson S., *The Fortress City: Privatized Spaces, Consumer Citizenship* In Amin A., *Post-Fordism: A Reader*, Malden: Blackwell Publishers, 1997, ISBN 9780631188575
- [10.] Fernández M., *Illuminating Embodiment: Rafael Lozano – Hemmer's Relational Architectures*, In *Architectural Design*, vol. 77 no.4, júl/august 2007
- [11.] Gade R., Jerslev A., Bepler C., *Performative Realism: Interdisciplinary Studies in Art and Media*, Copenhagen: Museum Tusulanum Press, 2005, ISBN 8763500787
- [12.] Groz E., *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*, St. Leonards: Allen & Unwin, 1994
- [13.] Hansen, Mark B. N., *Bodies in Code*, CRP Press, 2006, ISBN 9780415970164
- [14.] Habermas J., *Strukturální přeměna veřejnosti*, Praha: Nakladatelství Filozofického ústavu AV ČR, 2000 ISBN 80-7007-134-6
- [15.] Hemmer R. L., *Vectorial Elevation, Relational Architecture No. 4.*, Mexico City: Conaculta and Ediciones San Jorge, 2000, ISBN 970- 18- 5553-1
- [16.] Jančura, P., *Identita človeka v mestskej krajine*, Bratislava: Ústav krajinnej ekológie SAV, [Životné prostredie](#), ročník 2001, číslo 4

- [17.] Marcelli M., *Town and its Public Space*, Bratislava: Ústav krajinej ekológie SAV, [Životné prostredie](#) ročník 2001, číslo 4
- [18.] Marvin C., *Performance a Critical Introduction*, New York & London: Routledge, 2004,
- [19.] McKenzie J., *Perform or Else: From Discipline to performance*, London: Routledge, 2001, ISBN 9780415247689,
- [20.] Bal M., *Performance and Performativity*. In Slager H., Balkema W. A., *Exploding Aesthetics*, Amsterdam: Rodopi, 2001, ISBN 9789042013155
- [21.] Lévy P., *Kyberkultúra*, Praha: Nakladatelství Karolinum, 2000, ISBN 80-246-0109-5
- [22.] Lister M., *New Media: A Critical Introduction*. London – New York: Routledge, 2003, ISBN 9780415223782
- [23.] Peet R., *Modern Geographical Thought*, Blackwell: Oxford, 1998, ISBN 1557862060
- [24.] Anne R. Petersen, *Between Image and Stage. The Theatricality and Performativity of Installation Art*. In Gade R., Jerslev A., Bepler C., *Performative Realism: Interdisciplinary Studies in Art and Media*, Copenhagen: Museum Tusulanum Press, 2005, ISBN 9788763500784
- [25.] Patricia C. Phillips, *Public Constructions*. In Lucy S., *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, Seattle: Washington Press, 1995, ISBN 9780941920308
- [26.] Pijoan, J. *Dějiny umění /12*, Praha: Knižní klub, Balios, 2002, ISBN 80-242-0720-6
- [27.] Sassen S., *Reading the city in a global age* In Read S., Roseman J., Eldijk J.V., *Future City*, London: Routledge, 2000, ISBN 9780415284516
- [28.] Sennett R., *The Fall of Public Man*, New York: Knopf, 1977, ISBN 0141007575
- [29.] Sennett R., *Growth and Failure: The New Political Economy and its Culture*. In Faetherstone M, Lash S., *Spaces of Culture. City, nation, world*, London: Sage, 1999, ISBN 9780761961222
- [30.] Sennett R., *The Conscience of the Eye. The Design and Social Life in Cities*, New York: Knopf, 1990, ISBN 9780393308785
- [31.] Simmel G., *Peníze v moderní kultuře a jiné eseje*, Praha: Sociologické nakladatelství, 2006, ISBN 80-86429-59-8
- [32.] Sitte C., *Stavba měst podle uměleckých zásah*, Praha: ARCH, 1995, ISBN 978-80-254-3733-9
- [33.] Sommerer Ch., Lahkmi C. J., Mignonneau L, *The Art and Science of Interface and Interaction Design*, New York: Springer, 2008, ISBN 9783540798699

[34.] Virilio P., *Stroj videnia*, Bratislava: SFÚ, 2003, ISBN: 80-85187-31-0

[35.] Willis H., *New Digital Cinema*, London: Wallflower Press, 2005, ISBN 9781904764250

[36.] Mediální fasády, Praha, Zlatý řez, 2007, ISSN 1210-4760

Internetové zdroje:

Richard Sennett. The Public Realm [online] 20.2. 2008 [8.1.2009]. Dostupné na WWW: <<http://www.richardsennett.com/site/SENN/Templates/General2.aspx?pageid=16>>

Scott McQuire. The politics of public space in the media city [online]. 2.2.2006 [19.1.2009]. Dostupné na WWW: <http://outreach.lib.uic.edu/www/issues/special11_2/mcquire/>

Miroslav Petříček. Rozměry veřejného prostoru [online]. 21.4.2006 [12.1.2009]. Dostupné na WWW: <http://www.fcca.cz/shared/events/prostor/enc_czech/TIC5.html>

René Matlovič, Kvetoslava Matlovičová. Koncept miesta vo vývoji geografického myslenia. [online]. 28.8.2007 [23.1.2009]. Dostupné na WWW: <http://www.fhvp.unipo.sk/~matlovicova/koncept_miesta.pdf>

<http://dictionary.reference.com/browse/flash%20mob>

Josephine Bosma. Construsting Media Spaces.[online] 12.2.2007 [25.1.2009]. Dostupné na WWW: <http://www.medienkunstnetz.de/themes/public_sphere_s/media_spaces/scroll/>

Eric Kluitenberg. The Network of Waves [online]. 2.7.2007 [19.1.2009]. Dostupné na WWW: <<http://www.skor.nl/download.php?id=3231>>

Drew Hemment. Locative Art. [online] 15.9.2004 [29.1.2009]. Dostupné na WWW: <<http://www.drewhemment.com/pdf/locativearts.pdf>>

Zoznam príloh

Príloha č. 1: Body Movies – Tieňohra (Relačná architektúra 6) – Rotterdam (obrázok)

Príloha č. 2: Body Movies – Tieňohra (Relačná architektúra 6) – Rotterdam (obrázok)

Príloha č. 3: Body Movies – Tieňohra (Relačná architektúra 6) – Rotterdam (obrázok)

Príloha č. 4: Body Movies – Tieňohra (Relačná architektúra 6) – Rotterdam (obrázok)

Príloha č. 5: Vectorial Elevation – Vektorová projekcia (Relačná architektúra 4) – Mexico City (obrázok)

Príloha č. 6: Vectorial Elevation – Vektorová projekcia (Relačná architektúra 4) (obrázok)

Príloha č. 7: Vectorial Elevation – Vektorová projekcia (Relačná architektúra 4) – Dublin (obrázok)

Príloha č. 8: Vectorial Elevation – Vektorová projekcia (Relačná architektúra 4) – Dublin (obrázok)

Prílohy



Príloha č. 1: Body Movies – Tieňohra (Relačná architektúra 6) – Rotterdam



Príloha č. 2: Body Movies – Tieňohra (Relačná architektúra 6) – Rotterdam



Príloha č. 3: Body Movies – Tieňohra (Relačná architektúra 6) – Rotterdam



Príloha č. 4: Body Movies – Tieňohra (Relačná architektúra 6) – Rotterdam



Príloha č. 5: Vectorial Elevation – Vektorová projekcia (Relačná architektúra 4) – Mexico City



Príloha č. 6: Vectorial Elevation – Vektorová projekcia (Relačná architektúra 4)



Príloha č. 7: Vectorial Elevation – Vektorová projekcia (Relačná architektúra 4) – Dublin



Príloha č. 8: Vectorial Elevation – Vektorová projekcia (Relačná architektúra 4) – Dublin