

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ

Bakalářská práce

Současné umění ve veřejném prostoru a diváctví
(v historickém a teoretickém kontextu)

Julie Nešlehová

Vedoucí práce: PhDr. Václav Hájek, Ph.D.

Praha 2019

Prohlašuji, že jsem práci vypracovala samostatně. Všechny použité prameny a literatura byly řádně citovány. Práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 28. 6. 2019

.....

podpis

Obsah

Úvod.....	4
1 Historický kontext zveřejňování umění ve 20. století.....	6
1.1 20. léta	6
1.2 50. léta	9
1.3 60. léta	12
1.4 Normalizace.....	14
1.5 90. léta	17
1.6 2000	19
1.7 Současnost	22
2 Teoretická část.....	25
2.1 Pojem umění ve veřejném prostoru, veřejný prostor.....	25
2.1.1 Veřejný prostor.....	25
2.1.2 Definování umění.....	27
2.1.3 Umění ve veřejném prostoru	27
2.2 Úvod do sociologie umění.....	28
2.3 Vysoké a nízké umění.....	30
2.4 Pierre Bourdieu.....	32
2.5 Brian O'Doherty.....	34
2.6 Jan Zálešák	35
2.7 Ernst Hans Gombrich	37
3 Rozbor a rozvaha aneb příklady současného umění ve veřejném prostoru.....	39
3.1 Artwall galerie	41
3.2 Galerie Ferdinanda Baumanna	43
3.3 Signal Festival	45
3.4 Kateřina Šedá.....	47
3.5 The Chemistry Gallery	49
Závěr	52

Úvod

Ve své bakalářské práci se zabývám uměním ve veřejném prostoru a diváctvím v historickém a teoretickém kontextu. Umění v tradičních výstavních prostorech jako galerie či muzeum se pojí s úzkým okruhem diváků, umění ve veřejném prostoru z hlediska jeho přístupnosti představuje potenciál pro rozšíření onoho úzkého diváckého okruhu. Umění ve veřejném prostoru je vystavené většímu počtu diváků, lze tak předpokládat, že divácká struktura bude značně diverznější než v případě galerijního a muzejního umění. Umění ve veřejném prostoru zároveň existuje v mnoha odlišných formách. Nemyslím tím jen odlišnost umělecké formy jako např. malba oproti plastice, ale samotné pojetí dané umělecké situace a její význam. Například politicky angažované umění se snaží upoutat pozornost co největšího počtu diváků a předat nějaké poselství, jiný typ veřejného umění naopak klade důraz na svou vizuální stránku či estetizaci veřejného prostoru. V návaznosti na tuto diverzitu budu zkoumat, zda diverzita panuje i uvnitř diváctví.

Vzhledem k rozmanitosti umění ve veřejném prostoru je jeho pozice ve společnosti a zároveň i samotná definice problematická. Toto umění není tak jasně uchopitelné jako umění v galerii či muzeu, na které je nahlíženo jako na umění bez pochyb.

Cílem mé práce je zjistit, zda divák dokáže být uměleckým dílem ve veřejném prostoru zasažen takovým způsobem, aby danou situaci vnímal jako součást uměleckého diskurzu, a jak se liší předpoklady tohoto zasažení. Mou hypotézou je, že jednotlivé vzorce diváctví v odlišných typech umění ve veřejném prostoru se budou lišit.

Práci jsem rozdělila do tří částí, do části historického kontextu, části teoretické a části rozvahové.

V první části se zabývám historickým kontextem zveřejňování umění v průběhu 20. století v české společnosti. Cílem této části je zkoumat, jaké formy umění ve veřejném prostoru byly v minulosti divákům odkrývány a jak se proměňoval vztah umění a společnosti. Tato část nepředstavuje komplexní průřez celým 20. stoletím a nevěnuje se všem druhům umění, které vznikalo. Zvolila jsem několik dobových mezníků, které byly pro společnost klíčové, což se následně projevilo i v oblasti umělecké. Tato část je značně obsáhlá, kladu na ni ale velký důraz, neboť pro úvahy o současném umění ve veřejném prostoru tvoří nedílný základ.

Ve druhé, teoretické, části, se věnuji problematice pojmu umění ve veřejném prostoru a veřejnosti samotné, dále se na problematiku umění ve veřejném prostoru a diváctví zaměřuji z hlediska sociologie umění, která se zabývá vztahem mezi uměním a společností. Nejprve se zabývám teoriemi Pierra Bourdieua, jednoho z nejvýznamnějších představitelů sociologie umění, poté problematiku zkoumám z hlediska Jana Zálešáka, Briana O'Dohertyho a Ernsta Hanse Gombricha.

Ve třetí části formou rozvahy nahlížím na současné příklady umění ve veřejném prostoru, porovnávám je z hlediska diváctví. Pro tuto část jsem utvořila pět pracovních kategorií současného umění ve veřejném prostoru, z nichž každá je odlišně zaměřená. Cílem mé práce je zjistit, zda diverzita převládá i mezi různými typy diváků, zda se v jednotlivých kategoriích diváci uměleckých děl liší, nebo jsou si podobní.

1 Historický kontext zveřejňování umění ve 20. století

1.1 20. léta

První část historického kontextu představují 20. léta, pro českou společnost významné období první republiky, meziválečné avantgardy, výrazného společenského rozvoje, který zasahoval i do oblasti kultury a umění. Ve válkou zasažených evropských zemích panovala revoluční nálada, radostná idea nového a lepšího života prostupovala celou společností. Politická levice v čele s komunisty se snažila nastolit nový, sociálně spravedlivější společenský řád. Tímto smýšlením se nechala inspirovat i umělecká sféra.¹

Roku 1920 v Praze vzniklo umělecké hnutí Devětsil (Umělecký svaz Devětsil, později Svaz moderní kultury Devětsil).² Tato levicově orientovaná skupina výtvarníků a literátů představovala nejvýznamnější a nejaktivnější hnutí této doby, značně ovlivňující společnost. Hlavním zakladatelem a mluvčím skupiny byl Karel Teige, teoretik a kritik umění, výtvarný umělec a publicista, předsedou spisovatel Vladislav Vančura, mezi další členy patřil např. básník Jaroslav Seifert, architekt Josef Havlíček, malíř a architekt Alois Wachsman, malíř a karikaturista Adolf Hoffmeister, spisovatel Vítězslav Nezval.³

Členové Devětsilu viděli vzor v ruské revoluci, která usilovala o dosažení hospodářské rovnosti a spravedlnosti v novém ideálním společenském řádu osvobozením proletariátu z područí stávajícího vykořisťujícího systému.⁴ Podle ruské revoluce umění koexistuje ve vzájemné souvislosti se životem, samotnému umění přidává revoluce sociální poslání. Umění se tak stává ideologickým prostředkem k dosažení společenského blaha. Umění se po vlně „lartpouarlartismu“ uzavřelo do salonů a ateliérů a bylo adresováno jen velmi omezenému počtu lidí, tzv. elitě.⁵ Avantgarda by měla být na světě pro člověka, diváka, hlavně pro proletariát, který představuje budoucnost.⁶

Karel Teige usiluje o vznik tzv. proletářského umění. Proletářské umění je

¹ ADLEROVÁ, Alena a kol. *Dějiny českého výtvarného umění: IV/2. 1890/1938*. 1998, s. 142.

² tamtéž, s. 151.

³ tamtéž, s. 151.

⁴ SEIFERT, Jaroslav a TEIGE, Karel. *Revoluční sborník Devětsil*. 2010, reprint 1. vyd. z r. 1922, s. 5.

⁵ tamtéž, s. 11.

⁶ tamtéž, s. 11.

charakteristické kolektivním smýšlením a cítěním, jeho podstatou je srozumitelnost a zábavnost, kladný vztah ke třídě, ke které náleží – k proletariátu.⁷ Řídí se tím, co proletariát potřebuje. Proletariát shledává zálibu v kině, cirkusu, variétě, v prosté literatuře.⁸ Právě tyto oblasti umění chce Teige prostřednictvím Devětsilu ovlivnit nejvíce.

Program Devětsilu se tedy snaží přiblížit umění lidové vrstvě, proletariátu. Své myšlenky propagovali členové spolku pořádáním přednášek, tvorbou almanachů a uváděním divadelních představení.⁹ Skupina je charakteristická kolektivisticky organizovanými aktivitami, pouhý jedinec podle nich nemůže nic změnit.

Devěsilští umělci ve svých publikacích šířili své myšlenky a zaměřili se v nich na uměleckou typografii, což umožnilo rozšíření kvalitních uměleckých děl v podobě knih a časopisů a plakátů pro širokou veřejnost. Karel Teige dodal typografii 20. let konstruktivistickou formu s charakteristickou asymetrickou kompozicí, geometrickým členěním plochy a užíváním kontrastních barev.¹⁰ Vznikaly obrazové básně, ve kterých se malířství propojovalo s poezií.¹¹

I oblast architektury byla ovlivněna působením Devětsilu. Architektonická idea spočívala podle Teigeho v účelnosti. Nechtěl vytvářet monumentální stavby, které něco reprezentují, ale pouze stavby, které něčemu slouží – např. obchodní domy, továrny, budovy ministerstev.¹² Mezi devěsilské architekty patřili Josef Havlíček a Alois Wachsman. 20. léta jsou charakteristická urbanistickou regulací českých měst a obcí.¹³ Jednalo se o tzv. teorii zónování, která rozdělovala města na části podle jejich dominantních funkcí (obchodní, obytné, rekreační, průmyslové) a snažila se zabránit jejich prolínání.¹⁴

Další typ umění, se kterým se lidé na veřejnosti běžně setkávali, byly pomníky a plastiky umístěné ve městech. Členem Devětsilu byl i významný sochař 20. let Zdeněk Pešánek.¹⁵ Věnoval se kinetické plastice, jako představitel konstruktivismu se inspiroval

⁷ SEIFERT, Jaroslav a TEIGE, Karel. *Revoluční sborník Devětsil*. 2010, reprint 1. vyd. z r. 1922, s. 15.

⁸ tamtéž, s. 16.

⁹ ADLEROVÁ, Alena a kol. *Dějiny českého výtvarného umění: IV/2. 1890/1938*. 1998, s. 155.

¹⁰ tamtéž, s. 175.

¹¹ tamtéž, s. 164.

¹² tamtéž, s. 29.

¹³ tamtéž, s. 12.

¹⁴ tamtéž.

¹⁵ ADLEROVÁ, Alena a kol. *Dějiny českého výtvarného umění: IV/2. 1890/1938*. 1998, s. 199.

technickými inovacemi, používal nové materiály a kombinoval nové techniky. Mezi jeho nejznámější díla patří návrh na *Pomník letcům* (nikdy nebyl realizován) nebo plastika na Edisonově transformační stanici v Jeruzalémské ulici v Praze.¹⁶

Scénickou sekci Devětsilu představovalo Osvobozené divadlo založené roku 1926 pod vedením režisérů Jiřího Frejky a Jindřicha Honzla.¹⁷ Divadlo uvádělo hry, balety a básně devětsilských autorů, poetistické adaptace klasických komedií a díla moderních zahraničních autorů.¹⁸ Zároveň se přibližovalo zájmům proletariátu, inspirovalo se cirkusem, music-hallem, parodiemi a improvizacemi filmových grotesek. V roce 1929 se vedení divadla ujali Voskovec s Werichem a divadelní scéna se stala prostorem pro levicově orientované veselohry.¹⁹

Kromě divadla se Voskovec a Werich věnovali také filmu, natočili např. snímky *Svět patří nám*, *Peníze nebo život* nebo *Hej rup!*, na kterém se podílel i Martin Frič, režisér a scénárista, který významně ovlivnil podobu české filmografie.

Na činnost Devětsilu v roce 1929 navázala skupina Levá fronta, která působnost Devětsilu jako hlavního hybatele české kultury omezila.²⁰

Pro období 20. let je tedy zásadní činnost levicově orientované skupiny Devětsil, která ovlivňovala podobu kultury a umění, snažila se přiblížit umění lidové vrstvě, proletariátu. Společností se tak šířilo devětsilské umění prostřednictvím typografie, plastik, architektury, dále se rozvíjelo divadlo či film.

¹⁶ tamtéž, s. 201.

¹⁷ tamtéž s. 183.

¹⁸ tamtéž, s. 184.

¹⁹ tamtéž, s. 186.

²⁰ tamtéž, s. 203.

1.2 50. léta

Dalším pozoruhodným mezníkem jsou 50. léta. Pro 50. léta československé společnosti je klíčový komunistický převrat roku 1948. Když se komunistická strana ujala moci, začala prosazovat sovětské metody ve všech oblastech života.²¹ Kultuře a umění přikládala velký význam, neboť je využívala jako ideologický nástroj k uplatňování svých idejí a upevňování své moci. Toto stalinistické období je charakteristické procesem sdružování a vznikáním svazů.²² Začala se budovat nová struktura výtvarného života, aby mohla socialistickorealistickeá díla vznikat co nejdříve a struktura byla dobře organizována. Roku 1948 vznikl Svaz československých výtvarných umělců, který byl založen Národní frontou pod vedením Antonína Zápotockého.²³ Svaz sdružoval veškeré umělecké spolky (např. Sdružení výtvarných umělců Mánes, Umělecká beseda), které ale rychle ztratily svou autonomii.²⁴ Komunistická strana tak řídila veškerou činnost umělecké scény. Svaz československých výtvarných umělců se prohlašuje za „jedinou vrcholnou organizaci výtvarných umělců, která se přihlašuje spontánně k aktivní a kladné spolupráci na vybudování života nové společnosti.“²⁵

Umělecká díla vznikala na státní zakázku, byla určena k výzdobě nových institucí, veřejných budov a prostranství a pro pravidelné přehlídky (např. vojenské).²⁶ Výtvarná tvorba byla řízena praktickým modelem plánování dle Sovětského svazu.²⁷ Umělci se mohli sdružovat jen na základě místa bydliště. Jednotlivá střediska svazu řídila tvorbu umělců, vybírala autory pro různé soutěže a výstavy. Umělci tak měli zajištěné finanční ohodnocení, které je motivovalo k práci. Rozvoj socialistickorealistickeho výtvarného umění měl přispívat k budování socialistické společnosti.²⁸

Socialistickorealistickeá díla měla vyzařovat optimismus, měla ideově přetvářet historické skutečnosti tak, aby mohla působit výchovně, zobrazovala hrdiny socialistické

²¹ BREGANTOVÁ, Polana a kol. *Dějiny českého výtvarného umění: V. 1939/1958*. 2005, s. 279.

²² tamtéž.

²³ tamtéž, s. 283.

²⁴ tamtéž.

²⁵ tamtéž, s. 344.

²⁶ tamtéž.

²⁷ tamtéž.

²⁸ tamtéž, s. 346.

budoucnosti, byla charakteristická třídní tematikou a „revoluční romantikou“.²⁹

Politický tlak směřoval do malby, plastiky, grafiky a monumentálního umění. V popředí zájmu byla monumentální tvorba, která, vytvářená v jednotě s architekturou, prezentovala nové velké myšlenky socialismu.³⁰

Socialistickorealistická architektura měla za úkol vytvářet stavby, které budou srozumitelné pro pracující lid, zároveň by měly probouzet pocit hrdosti z pracovního úspěchu.³¹ Realistická podstata měla vycházet ze vzorů pokrokových tradic světové i domácí minulosti. Architekti se inspirovali českou renesancí, architekturou osvícenství a lidovým stavitelstvím.³²

Součástí monumentální tvorby byly mozaiky a sgrafita, které dekorovaly interiéry i exteriéry veřejných budov.³³ Velkoformátové obrazy zobrazovaly každodenní život pracujícího lidu, optimistické hodnoty budoucnosti jako mír, bohatství, budování nové společnosti.³⁴

Dále vznikala dočasná monumentální díla pro masové slavnosti. Propagační akce, nazvané *výstavy ve veřejném prostoru*, oslavovaly nově vzniklé svátky, byly součástí významných jednání komunistické strany, sportovních událostí nebo odhalování památníků.³⁵

Výchovné a propagační účely nejlépe splňovalo sochařství.³⁶ Nejznámější plastikou této doby představuje monumentální Stalinův pomník od Otakara Švece, zbudovaný v pražských Letenských sadech.³⁷

Další formou přiblížení umění veřejnosti byl program *Kultura výroby*.³⁸ Umělci byli vysíláni na vesnice a do továren s cílem vzbudit zájem o masové umění. Vznikaly tak kulturní brigády, které měly smazat rozdíl mezi městem a vesnicí, měly podporovat aktivity krajských výtvarných spolků a šířit do nich ideje socialistického realismu.³⁹

²⁹ BREGANTOVÁ, Polana a kol. *Dějiny českého výtvarného umění: V. 1939/1958*. 2005, s. 357.

³⁰ tamtéž, s. 346.

³¹ tamtéž, s. 290.

³² tamtéž.

³³ tamtéž, s. 350.

³⁴ tamtéž, s. 351.

³⁵ tamtéž, s. 353.

³⁶ tamtéž, s. 354.

³⁷ tamtéž, s. 352.

³⁸ tamtéž, s. 360.

³⁹ BREGANTOVÁ, Polana a kol. *Dějiny českého výtvarného umění: V. 1939/1958*. 2005, s. 360.

Dalším druhem umění, který se mohl snadno a rychle rozšířit v celé společnosti, byly plakáty. Nejužívanější formou byly tzv. politické plakáty, které sloužily jako významný ideologický nástroj, zobrazovaly politicky významné osoby, šťastný pracující lid a další motivy socialistického realismu.⁴⁰ Dále se věnovaly poučným tématům jako boji proti alkoholismu a kouření, zdravotnické osvětě, bezpečnosti dopravy a žnám.⁴¹ Typografie 50. let byla charakteristická výraznou barevností, fotografie byly často nahrazovány reprodukcemi realistické malby.⁴²

Kultura a umění byly radikálně sovětizovány. Konaly se pouze velké státní výstavy, např. *Výtvarná úroda* nebo *Přehlídka československého výtvarného umění 1949 –1951*.⁴³ Vznikl nový časopis *Výtvarné umění*, který se orientoval pouze na propagaci sovětského pojetí socialistického realismu.⁴⁴

Během 50. let se začala vytvářet síť krajských galerií, které byly umístěny do krajských měst, např. Jihlava, Litoměřice, Ostrava, Olomouc, Hradec Králové.⁴⁵ Hlavní funkce krajských galerií spočívala v osvětové a výchovné činnosti.

Během 50. let došlo v českém uměleckém prostředí k mnoha změnám, umění se stalo ideologickým nástrojem komunistické strany, umělci se museli podřídit centralizaci a jednotné umělecké koncepci, vznikl Svaz československých umělců, začalo se rozvíjet socialistickorealisticke umění, které zrcadlilo myšlenky a ideje socialistického realismu.

⁴⁰ tamtéž, s. 468

⁴¹ tamtéž s. 469.

⁴² tamtéž, s. 468.

⁴³ tamtéž, s. 361.

⁴⁴ tamtéž, s. 362.

⁴⁵ tamtéž, s. 291.

1.3 60. léta

Podstatný zlom nastal v 60. letech. V roce 1956 komunistická strana uznala krizi v budování socialistické společnosti a stala se tolerantnější vůči odlišným politickým názorům. I když během 60. let byla komunistická strana stále u moci, částečně ztrácela moc ovládat myšlení lidí a ve společnosti postupně docházelo k politickému uvolnění, snahám o reformu a parciální duchovní svobodě.⁴⁶

Proud uvolnění se projevoval i v uměleckém světě. Z hlediska výtvarného umění jsou 60. léta dobou, kdy si společnost uvědomila, že umění není ideologický nástroj moci, ale doplněk společenského dění.⁴⁷ Významným znakem výtvarného umění 60. let byly pocity sebedůvěry v národ a pocity hrdosti, které umělci v rámci uvolněného období promítali do své tvorby.⁴⁸

Působení stále existujícího Svazu československých umělců bylo postupně oslabováno díky činnosti vznikacích menších tvůrčích skupin. V roce 1964 dosáhly úspěchu, když byl Adolf Hoffmeister zvolen novým předsedou svazu. Svaz se pod novým vedením začal postupně zbavovat metod socialistického realismu.⁴⁹ Důležitou roli v oslabování vlivu svazu hrál Blok tvůrčích skupin, který fungoval jako volné sdružení bez členské evidence, stanov a formalizované struktury, po roce 1964 měl na čas možnost reformovat kulturu i vně rámce své instituce.⁵⁰ Centralizace a řízení uměleckých aktivit shora byly tedy oslabovány a vznikaly nové, necentralizované instituce.

60. léta jsou tedy charakteristická sdružováním umělců do tzv. tvůrčích skupin a zakládáním uměleckých spolků. Důvody pro jejich zakládání byly různé. Umělci se sdružovali především na základě přátelských svazků a vnitřního porozumění, nikoli na základě shodného uměleckého stylu či názoru.⁵¹ Další důvod byl praktický – pro skupinu výtvarníků bylo uspořádat výstavu snazší než pro pouhého jednotlivce, neboť každá výstava musela být schválena komisí. Zároveň skupinové umělecké aktivity symbolizovaly meziválečný

⁴⁶ BREGANTOVÁ, Polana a kol. *Dějiny českého výtvarného umění VI/1. 1958/2000*. 2007, s. 24.

⁴⁷ tamtéž, s. 26.

⁴⁸ tamtéž s. 25.

⁴⁹ tamtéž, s. 26.

⁵⁰ tamtéž, s. 116.

⁵¹ tamtéž, s. 99.

modernismus a avantgardu, na které chtěli umělci 60. let navázat.⁵² „Vznik skupin na konci 50. let souvisel se snahou vytvořit spontánní opozici vůči monolitnímu výtvarnému uskupení, výběrovému Svazu československých umělců.“⁵³

První skupiny, které zahájily rozvoj dalších uměleckých sdružení byly Máj a Trasa, vznikaly již v průběhu 50. let. V Praze poté vznikly skupiny UB 12, M 57, MS 61, Experiment, Etapa, Blok, Radar, 8 výtvarníků a další, v Brně např. Brno 57, Profil 58.⁵⁴

Skupina M 57 zakládala svoji tvorbu na každodennosti, prostotě a civilnosti, čímž se odlišovala od socialistického realismu. Chtěla se postavit tváří v tvář lidem.⁵⁵ „Nechceme plnit muzea a galerie, chceme, aby naše práce žila na ulici, v nových sídlištích, a aby prostoupila všední den každého člověka.“⁵⁶ U skupiny M 57 lze vysledovat výraznou tendenci přiblížení umění širšímu publiku a vyproštění se z galerií a muzeí, umělci se snažili svou tvorbu postupně přesouvat do veřejného prostoru.

Z hlediska výtvarného umění 60. let je také významná činnost několika pražských galerií, především Galerie mladých U Řečických, Nová síň a Galerie Václava Špály, které podporovaly činnost nově vzniklých tvůrčích skupin.

Galerie Václava Špály vznikla roku 1957 na Národní třídě v Praze. V letech 1965-1970 fungovala tato galerie pod vedením uznávaného výtvarného a literárního teoretika a kritika Jindřicha Chalupického. Na začátku 60. let v galerii vystavovaly umělecké skupiny jako Etapa či M 57. Následně se roku 1964 v galerii konala výstava *Realizace* ke 40. výročí svazu. Výstava se snažila bojovat s „uzavřením umění do výlučného světa subjektivních otázek a formálních problémů“⁵⁷, snažila se přiblížit moderní umění každodennímu životu. Součástí výstavy proto byly umělecké realizace do veřejného prostoru, jednalo se např. o plastiky Miloslava Chlupáče a Stanislava Kolíbala.

Galerie Nová síň existuje od roku 1934 díky činnosti výtvarného spolku Jednota umělců výtvarných. Roku 1959 se v Nové síni konala výstava skupiny M 57.⁵⁸ Galerie

⁵² BREGANTOVÁ, Polana a kol. *Dějiny českého výtvarného umění VI/1. 1958/2000*. 2007, s. 103.

⁵³ tamtéž, s. 99.

⁵⁴ tamtéž.

⁵⁵ tamtéž, s. 104.

⁵⁶ tamtéž, s. 104.

⁵⁷ tamtéž, s. 116.

⁵⁸ tamtéž, s. 90.

mladých U Řečických fungovala v letech 1954 –1964.⁵⁹

V 60. letech lze vysledovat proud uvolnění v závislosti na slábnutí moci komunistické strany, pro uměleckou činnost bylo důležité omezení centralizace, umělci se začali sdružovat, vznikaly umělecké spolky a skupiny, do umělecké tvorby se postupně dostávala částečná volnost.

1.4 Normalizace

Po „uvolněných“ 60. letech přichází zvrát situace a nastává normalizace. Období normalizace lze datovat od vstupu okupačních vojsk Varšavské smlouvy na území ČSSR roku 1968 po pád reálného socialismu roku 1989.⁶⁰ Na uvolněná šedesátá léta a období společenského a kulturního rozkvětu navázala doba okupace a potlačování svobody.

Od roku 1969 začala být kultura opět hlídána a centrálně řízena. Rušila se organizační struktura uměleckého společenství, umělecké svazy byly rozpouštěny. Dosavadní Svaz československých výtvarných umělců byl zrušen a vznikly nové normalizované svazy – Svaz českých výtvarných umělců a Zváz slovenských výtvarných umělců.⁶¹ Vstup do těchto svazů byl přísně vázán na politickou způsobilost, což umožnilo efektivně normalizovat kulturu a umělecký svět.⁶² Režim podporoval pouze umělce loajální k režimu, i když nebyli úspěšní v předcházejících uvolněných letech a nedosáhli postavení ve svazech. Naopak umělci, kteří se odmítli podrobit okupaci, byli ekonomicky postihnuti vyřazováním z veřejných zakázek, rušením pracovních smluv a zákazem vystavování a znemožněním prodeje.⁶³ Umělecký svět se rozdělil na oficiální, reprezentativní skupinu a na veřejně nepřijatelnou a nepodporovanou skupinu.⁶⁴ Reprezentativní československá kultura byla v rukou tehdejších stoupců poválečného socialistického realismu.

Umělecká díla byla tvořena na státní zakázku, hlavním kritériem hodnocení bylo

⁵⁹ *Galerie mladých, U Řečických* [online]. [cit. 2019-06-21]. Dostupné z: <http://abart-full.artarchiv.cz/institute.php?IDinstitute=271>

⁶⁰ KAROUS, Pavel. *Vetřelci a volavky*. 2013, s. 13.

⁶¹ tamtéž, s. 189.

⁶² tamtéž.

⁶³ BREGANTOVÁ, Polana a kol. *Dějiny českého výtvarného umění: VI/1. 1958/2000*. 2007, s. 370.

⁶⁴ tamtéž, s. 447.

politické hledisko, loajalita ke komunistické straně a souhlas s okupací.⁶⁵ Díla vznikala pro výstavní přehlídky, na výzdobu monumentálních novostaveb a urbanistických celků (plastiky, mozaiky, dekorativní objekty připomínající události druhé světové války či protifašistický odboj). „Umělecká díla měla oživovat a individualizovat prostředí nových institucí, sídlišť i celých měst.“⁶⁶ Během 70. a 80. let byla zastavěna většina volných ploch ve vnitřní Praze, proto se hledaly nové volné prostory pro další výstavbu panelových sídlišť. Budovala se převážně pražská sídliště Jižní Město a Jihozápadní Město, nová výstavba města Most a centrum Ústí nad Labem.⁶⁷

V období normalizace vznikalo obrovské množství výtvarných realizací ve veřejném prostoru, převážně díky zákonu, podle kterého každá státní stavba (což byla v té době většina stavebních projektů) byla povinna věnovat 1-4% z celkového rozpočtu právě na výzdobu.⁶⁸ Toto tzv. čtyřprocentní umění estetizovalo veřejný prostor u vznikajících sídlišť, obchodních domů, poliklinik, administrativních a správních budov. Na umělecká díla byly vypisovány soutěže, díla ve formě společenských zakázek byla posuzována komunistickou stranou. Ideologie režimu se orientovala na prostor veřejný, nikoli na soukromý.⁶⁹ Komunistická strana proto plně podporovala masovou realizaci těchto děl. Umělecké tvorbě měla dominovat politická tematika, nicméně většina výtvarníků se z pocitu nechuti ke stále se opakujícím politickým motivům a odporu k okupaci uchýlila k prostým tématům jako rodina, sport, práce, fauna a flora.⁷⁰

Dalším charakteristickým rysem normalizačního umění je akční umění, které se rozvíjelo v 60. a 70. letech. Jednalo se o nové koncepční umělecké projekty, které měly za cíl vyvézt umění z galerijních prostorů do města či přírody. Umělci se přesouvali do veřejných prostor, dostali se do kontaktu s běžným životem, oslovovali „nepřipravené, ale žíznivé publikum“⁷¹, které si získávali mimo jiné skrze společný odpor k režimu. Jednalo se o různé formy umění, často i konceptuální, divák se v tomto případě stával spoluúčastníkem na uměleckém projektu.

⁶⁵ BREGANTOVÁ, Polana a kol. *Dějiny českého výtvarného umění: VI/1. 1958/2000*. 2007, s. 372.

⁶⁶ tamtéž, s. 456.

⁶⁷ tamtéž, s. 456.

⁶⁸ KAROUS, Pavel. *Vetřelci a volavky*. 2013, s. 14.

⁶⁹ tamtéž s. 15.

⁷⁰ tamtéž.

⁷¹ BREGANTOVÁ, Polana a kol. *Dějiny českého výtvarného umění: VI/1. 1958/2000*. 2007, s. 374.

Komunistický režim také významně ovlivnil podobu pražského veřejného prostoru výstavbou metra. Metro bylo vystavěno „jako důkaz humánního vztahu socialistické společnosti k občanovi coby individuální bytosti“.⁷² Výstavba metra probíhala od 70. let. Představovala příležitost k prezentování nových uměleckých děl, která byla součástí jednotlivých stanic, byla tedy přístupná široké veřejnosti. Veškeré umělecké realizace se řídily ideologickými parametry a byly schvalovány stranickou komisí.⁷³ Umělecká díla vystavená v metru měla reprezentovat soudobou oficiální výtvarnou kulturu. Nejbohatěji byly dekorovány vysoce frekventované stanice jako Můstek, Staroměstská, Sokolovská (dnešní Florenc) nebo Leninova (dnešní Dejvická). Stanice byly dekorovány výchovnými mozaikami na téma Vítězný únor 1948, hospodářský a kulturní rozvoj českých zemí.⁷⁴

Po pádu komunistického režimu roku 1989 docházelo k vlně euforie a radosti z vítězství. Neodborná společnost na tuto změnu reagovala vandalismem – ničením uměleckých děl ve veřejném prostoru, které byly realizovány během normalizace, bez ohledu na jejich uměleckou hodnotu. Likvidovány byly převážně pomníky a plastiky významných komunistických představitelů. Společnost v nich spatřovala pouze odraz režimu a okupace.

V období normalizace bylo umění opět zcela centrálně řízeno a podrobováno politickému režimu, umělecká tvorba byla tvořena na státní zakázku, byla podmíněna politickým významem a umělcovou loajalitou ke komunistické straně. Umění ve veřejném prostoru dosáhlo velkého rozvoje povinným uplatňováním čtyřprocentního zákona, dále veřejný prostor ovlivnila výstavba metra.

⁷² BREGANTOVÁ, Polana a kol. *Dějiny českého výtvarného umění: VI/1. 1958/2000*. 2007, s. 457.

⁷³ tamtéž.

⁷⁴ tamtéž.

1.5 90. léta

Po pádu komunistického režimu přichází nový rámec společnosti a jejího vztahu k umění. Pro 90. léta jsou zásadní události roku 1989, kdy došlo k pádu komunistického režimu. Nespokojenost společnosti s politickou a ekonomickou situací vyústila v sametovou revoluci, po které následovala vlna změn, podstatných i pro kulturu a umění. Veškerá moc a rozhodování o chodu státu již nebyla v rukou komunistické strany, ve společnosti panoval odpor k „převychovávání lidu“.

Oblast kultury se radikálně změnila, „stát už nepředstavoval jediného garanta uměleckého trhu, financování tvorby a rozhodování o veřejných zakázkách.“⁷⁵ Centrální státní podpora byla zrušena, což podstatně změnilo fungování umělecké scény. Stát nadále financoval Národní galerii, Galerii hlavního města Prahy, České muzeum výtvarných umění (fungovalo do roku 2009), Galerii Rudolfinum (od roku 1994) a Obecní dům (po jeho znovuootevření roku 1997).⁷⁶

Svaz československých výtvarných umělců zanikl, roku 1990 vznikla Unie jakožto jeho dědička, pod kterou patřil např. Mánes, Nová síň, Galerie Václava Špály, Galerie mladých U Řečických.⁷⁷

Po zrušení státního systému financování umělecké tvorby se začal utvářet systém grantů, které udělovaly velké instituce jako Ministerstvo kultury České republiky, v 90. letech ale nefungovalo příliš výrazně.⁷⁸ První významný pokus, jak podpořit mladé umělce, představuje Cena Jindřicha Chalupického, která je udělována od roku 1990. Umožňovala umělcům zahraniční studijní pobyty a výstavu v Galerii Václava Špály, později např. ve Veletržním paláci.⁷⁹

Pro podporu uměleckých aktivit mělo zásadní vliv Sorosovo centrum soudobého umění, které vzniklo roku 1992 v New Yorku, s cílem podporovat umění v postkomunistických zemích.⁸⁰ Sorosovo centrum poskytovalo umělcům stipendia a granty, financování tvůrčích pobytů v zahraničí a možnost vystavovat na výročních výstavách.

⁷⁵ BREGANTOVÁ, Polana a kol. *Dějiny českého výtvarného umění: VI/2. 1958/2000*. 2007, s. 865.

⁷⁶ tamtéž.

⁷⁷ tamtéž.

⁷⁸ tamtéž, s. 866.

⁷⁹ tamtéž, s. 873.

⁸⁰ tamtéž.

Problematicke veřejného umění se věnovala výstava *Umělecké dílo ve veřejném prostoru* (1997) ve Veletržním paláci, která měla za cíl očistit umění ve veřejném prostoru od ideologického nádechu nedávného režimu.⁸¹ Umělci prezentovali návrhy na projekty využívající nové techniky ve veřejném prostoru, z nichž mnohé byly realizovány. V roce 1998 pražské Sorosovo centrum zaniklo, v jeho činnosti pokračovalo nově vzniklé Centrum pro současné umění, které dodnes sídlí v Galerii Jelení.⁸²

Umělecké aktivity byly dále z vlastní iniciativy podporovány i některými bankami a mnoha soukromými institucemi a nadacemi.⁸³ Tento způsob financování ale znamenal, že si umělci museli hledat své sponzory, což nebylo vždy snadné. Vznikalo tak riziko tzv. skrytého režimu kontroly, v jehož důsledku se rozhodovalo o tom, jaké umění má vzniknout, dřív, než ho umělci vytvořili.⁸⁴

V důsledku sociálních a ekonomických změn v oblasti kultury a umělecké tvorby v 90. letech vznikaly nové soukromé a nestátní galerie, z nichž většina usilovala o nekomerční provoz.⁸⁵ V Praze vznikla např. Galerie MXM, Galerie Jiřího Švestky, Galerie Bayer & Bayer, Galerie Jaroslava Fragnera.

V 90. letech lze vysledovat výrazný přesun mladé umělecké tvorby z uzavřených prostor galerií do veřejného prostoru.⁸⁶ „Moderní umění se už na počátku 20. let, ne-li dříve, ocitlo z různých důvodů v určité izolaci vůči širokému publiku.“⁸⁷ Tendence soudobých umělců se podobala principům umělecké avantgardy, jen v menší míře utopie. Umělci se snažili o to, aby se jejich díla stala součástí každodenního života, „aby oslovovala větší okruh lidí než elitní vrstvu galerijních návštěvníků a aby byla schopna vyjádřit se k základním životním problémům“.⁸⁸ Do povědomí české široké veřejnosti se podařilo proniknout např. Davidu Černému. Mezi jeho nejvýznamnější počiny lze zařadit přetření sovětského tanku na růžovo jakožto reakci na uplynulé politické události.

Dalším výrazným uměleckým počinem ve veřejném prostoru je kolektivní výstava

⁸¹ BREGANTOVÁ, Polana a kol. *Dějiny českého výtvarného umění: VI/2. 1958/2000*. 2007, s. 874.

⁸² tamtéž.

⁸³ tamtéž, s. 867.

⁸⁴ tamtéž, s. 873.

⁸⁵ tamtéž, s. 865.

⁸⁶ tamtéž, s. 962.

⁸⁷ tamtéž.

⁸⁸ tamtéž.

99 CZ, která byla roku 1999 uspořádána sdružením studentů pražské Akademie výtvarných umění Artlab.⁸⁹

90. léta jsou obdobím mnoha společenských změn, fungování umělecké scény bylo ovlivněno zrušením centrální státní podpory umění, umělci byli financováni granty a hledali si své sponzory, začalo fungovat Sorosovo centrum soudobého umění, udělovala se Cena Jindřicha Chalupceckého. Vznikaly nové a nestátní soukromé galerie, umělci svou tvorbu postupně začali přesouvat do veřejného prostoru.

1.6 2000

Od roku 2000 dochází k určitým posunům, společnost se adaptuje na nové podmínky, volnost se projevuje vznikáním nových alternativních výstavních prostor a stále více aktivit a uměleckých forem ve veřejném prostoru.

V roce 1996 vznikla umělecká skupina Bezhlavý jezdec, jednalo se o uskupení umělců na základě spolužáctví a shodných názorů a postojů.⁹⁰ Jejich nejvýznamnějším dílem je *Vývěsková síň*, známá jako „vitrínka“, v pražských Holešovicích, která původně vznikla pro výroční výstavu Sorosova centra pro současné umění *Umělecké dílo ve veřejném prostoru*.⁹¹ Tento projekt lze považovat za intervenci do veřejného prostoru, jedná se o jeden z prvních alternativních výstavních prostorů pojmutých jako „negalerie“.⁹² Podstatou negalerií je jejich volnější forma, neomezený prostor neohraničený zdmi na rozdíl od prostorově omezené galerie; zároveň se negalerie úzce vážou ke konkrétním uměleckým skupinám.⁹³

V roce 2000 vznikla umělecká skupina PAS (Produkce aktivit současnosti). Na jejím vzniku se podílel Tomáš Vaněk, Vít Havránek a Jiří Skála.⁹⁴ PAS představovala produkční platformu s cílem organizovat a produkovat projekty, které by zprostředkovaly komunikaci mezi uměním a veřejností. Prvním projektem chtěli umělci rozšířit distribuci vitrínových galerií, v návaznosti na vitrínku Bezhlavého jezdce se pod záštitou PAS objevily obdobné

⁸⁹ 99CZ [online]. [cit. 2019-06-13]. Dostupné z: <https://www.jankadlec.com/art/99cz>

⁹⁰ ZÁLEŠÁK, Jan. *Umění spolupráce*. 2011, s. 91.

⁹¹ tamtéž.

⁹² ŠEBOROVÁ, Sylvie. Negalerie. *Art & Antiques*. 2010, 9(7/8), s. 48–52.

⁹³ ZÁLEŠÁK, Jan. *Umění spolupráce*. 2011, s. 128.

⁹⁴ tamtéž, s. 92.

vitrínové galerie v Praze na Proseku, v Brně, Ostravě, Plzni a ve Stuttgartu.⁹⁵

Lenka Sýkorová, česká kurátorka, teoretička a kritička umění, ve své práci *Nezávislé kurátorství ve volném čase* (2016) analyzovala nezávislé kurátorské aktivity a alternativní výstavní prostory v České republice v letech 2000–2016. Významnou část těchto výstavních aktivit tvoří prezentace umění ve veřejném prostoru. Sýkorová tento typ galerií nazývá „nonstop galerie“, které jsou nepřetržitě přístupné a zprostředkovávají setkání diváka s uměním přímo na ulici.⁹⁶ Jedná se např. o galerii *Mimochodem*, umístěnou ve vestibulu pražského metra na Karlově náměstí. Galerie vznikla díky iniciativě studentů UMPRUM. Umělci vystavující v tomto prostoru chtěli oživit vestibul metra, místo každodenního spěchu, snažili se oslovit kolemjdoucí, kteří by do galerie běžně nešli.⁹⁷

Obdobná vitrínová galerie byla založena v Liberci pod názvem *Ahoj Nazdar Čau*, stala se místem pro setkávání a pořádání kulturních událostí a performancí.⁹⁸

V Ústí nad Labem také vznikla *Galerie In Vitro* (2012) ve spolupráci se studenty místní fakulty umění, výstavní díla jsou umístěována do tří otevřených betonových vitrín.⁹⁹

Další galerie atypicky umístěná ve veřejném prostoru je *Galerie Stožár*, která byla v roce 2012 založena na vlajkovém stožáru v pražských Holešovicích jako reakce na gentifikaci této lokality, vernisáže se konaly přímo na ulici.¹⁰⁰

V roce 2014 byla založena galerie *Vzájemnost* v pasáži na Vítězném náměstí v Praze. Galerie byla podporována majitelem domu, název *Vzájemnost* symbolizuje vztah mezi dílem a divákem, který vytváří smyslounou podstatu této galerie.¹⁰¹

Podobná vitrínová galerie s názvem *Galerie Ferdinanda Baumanna* vznikla v pražské Štěpánské pasáži, o té dále pojednám v kapitole 3.2.

V pražských Vršovicích fungoval v letech 2012–2017 netradiční výstavní prostor v podobě venkovní galerie *ProLuka*. Po zbourání bloku domů vzniklo „území nikoho“, které se na čas proměnilo v centrum kulturních a společenských aktivit, kde se mohli lidé setkávat se sousedy i s uměním. Galerie fungovala pod kurátorským vedením Denisy Václavové a

⁹⁵ ZÁLEŠÁK, Jan. *Umění spolupráce*. 2011, s. 195.

⁹⁶ SÝKOROVÁ, Lenka. *Nezávislé kurátorství ve volném čase*. 2016, s. 37.

⁹⁷ tamtéž, s. 40.

⁹⁸ tamtéž, s. 41.

⁹⁹ tamtéž, s. 40.

¹⁰⁰ tamtéž.

¹⁰¹ tamtéž, s. 41.

Křištofa Kintery, byla zaměřena na současné české umělce, kteří v místě realizovali site specific projekty.¹⁰²

Kromě atypických výstavních prostor bylo možné se s uměním veřejně setkat i jinou formou. V letech 2008–2014 probíhal v pražském Jižním Městě a později na Černém Mostě festival umění a veřejného prostoru *Street For Art*.¹⁰³ Festival se zaměřoval na různé formy umění ve veřejném prostoru, od výtvarného umění po divadlo či hudbu. Díky jeho působení přímo na ulici usnadňoval lidem přístup k umění a umožňoval aktivně se zapojit. „Festival děláme celý proto, abychom zdůraznili, že veřejný prostor je v první řadě o lidech. Tedy ideálně by měl být uzpůsoben potřebám těch, kteří ho užívají.“¹⁰⁴ Lokalizace festivalu v této oblasti zdůrazňuje, že práce na vylepšování veřejného prostoru by se neměla týkat jen centra Prahy, ale i městských okrajových částí, které jsou hustě obydleny, nicméně kulturní a společenský život a veřejný prostor se zde nerozvíjejí.

Aby mohla umělecká díla a aktivity vznikat ve veřejném prostoru, je zapotřebí souhlas majitelů konkrétních prostor ke zrealizování daného projektu, další nedílnou součástí je finanční podpora.

Po ukončení činnosti Sorosova centra pro současné umění v Praze na něj navázala Nadace pro současné umění Praha ve spolupráci s Centrem pro současné umění Praha, které podporují umělecké aktivity ročními grantovými programy.¹⁰⁵ Jedná se o granty podporující realizaci uměleckého díla ve veřejném prostoru, ale i o granty pro projekty jednotlivců či institucí a umělecké projekty soustředící se na sociální minority. Grantový program funguje díky darům Open Society Foundations George Sorose v New Yorku, Ministerstva kultury ČR, Magistrátu hl. m. Prahy a dalších.¹⁰⁶

Umění ve veřejném prostoru se nedostává dostatečné pozornosti, zvláště po roce 1991, kdy byl v důsledku sametové revoluce oficiálně zrušen zákon stanovující povinnost vyčlenit určitou procentuální část finančního rozpočtu staveb na realizaci uměleckého díla v prostoru

¹⁰² VÁCLAVOVÁ, Denisa a KINTERA, Křištof. *ProLuka*. 2017, s. 17.

¹⁰³ *Street for Art: Několik otázek pro Michaelu Hečkovou, programovou ředitelku festivalu* [online]. [cit. 2019-06-15]. Dostupné z: <http://www.earch.cz/cs/revue/street-art-nekolik-otazek-pro-michaelu-heckovou-programovou-reditelku-festivalu>

¹⁰⁴ *Street for Art a ZÓNA IDEAL na Jižním Městě* [online]. [cit. 2019-06-15]. Dostupné z: <https://www.archiweb.cz/en/n/home/festival-street-for-art-a-zona-ideal-na-jiznim-meste>

¹⁰⁵ *Nadace pro současné umění Praha* [online]. [cit. 2019-06-16]. Dostupné z: <https://fca.fcca.cz/granty/>

¹⁰⁶ *Nadace pro současné umění Praha* [online]. [cit. 2019-06-16]. Dostupné z: <https://fca.fcca.cz/granty/>

kolem staveb.¹⁰⁷ Ve společnosti přetrvává nedůvěra k uměleckým realizacím ve veřejném prostoru, neboť bývají spojovány s ideologickým nástrojem. Tento zákon však nepochází z komunistické diktatury, v mnoha městech se dnes běžně používá.¹⁰⁸

Financování uměleckých děl tedy zůstává v rukou grantů, Ministerstva kultury a Magistrátu hl. m. Prahy a dalších institucí.

Umělecká tvorba od roku 2000 je tedy charakteristická vznikáním mnoha alternativních galerií či negalerií převážně ve veřejném prostoru, významnou část představují galerie vitrinové. Proměnilo se i financování kultury, činnost Sorosova centra pro současné umění byla ukončena, navázala na něj Nadace pro současné umění a Centrum pro současné umění Praha, fungovaly grantové a nadační programy, na financování se dále podílel i stát.

1.7 Současnost

V současnosti lze v uměleckém světě vyzorovat návrat ke „družstevnímu“ umění, dochází ke sdružování umělců působících jak ve veřejném, tak v galerijním prostoru. Tento princip *sdružování* nazval Jan Zálešák *spoluprací*.¹⁰⁹ Umělecká spolupráce probíhá mezi umělci samotnými, ale i mezi umělci a lidmi mimo umělecký svět.¹¹⁰ Spolupráce v rovině umělců se projevuje seskupováním umělců do uměleckých skupin.

Jedna z nejznámějších současných uměleckých skupin, zasahující do veřejného prostoru, jsou Rafani. Lze je zařadit především mezi představitele politického umění. „Umělci vstupují přímo do prostoru *skutečného světa* a snaží se v něm dosahovat reálných změn. Nejen že se vzdávají bezpečného zázemí institucí světa umění, ale často také sahají k pracovním postupům, které nejsou nahlíženy jako specificky umělecké, a v tom případě hrozí, že jejich praxe nebude rozeznána jako umělecká.“¹¹¹ Rafani na české umělecké scéně působí od roku 2000, a přes mnohé změny uvnitř této skupiny jsou stále aktivní. „Cílem občanského sdružení Umělecká skupina Rafani je činnost, která přispívá k dosažení společnosti s vyšší kvalitou lidství. Prostředkem je boj na umělecké frontě. Jedním z kroků, který směřuje k tomuto cíli, je

¹⁰⁷ KAROUS, Pavel. *Vizuální umění ve veřejném prostoru v "Reálném kapitalismu"* [online]. [cit. 2019-06-16]. Dostupné z: <http://www.vetrelciavolavky.cz/texty/vizualni-umeni-ve-verejnem-prostoru-v-realnem-kapitalismu>

¹⁰⁸ tamtéž.

¹⁰⁹ ZÁLEŠÁK, Jan. *Umění spolupráce*. 2011, s. 9.

¹¹⁰ tamtéž, s.9.

¹¹¹ tamtéž, s. 136.

aktivita, při které jsou zobrazovány jevy a události, jež jsou vytěšňovány z historického vědomí, záměrně zatajovány a překrucovány.“¹¹²

Jejich první intervence do veřejného prostoru představoval projekt *Láska* (2000), který spočíval v přetření Lennonovy zdi, čímž si tento veřejný objekt skupina přivlastnila.¹¹³

V rámci projektu *Vstup a účast* (později přejmenováno na *My*) členové skupiny vstoupili roku 2002 do Komunistické strany Čech a Moravy a jeden rok se aktivně podíleli na stranické činnosti. Smyslem tohoto projektu bylo ohlédnout se za minulostí a poodhalit příčiny chování v naší společnosti v návaznosti na komunistické smýšlení.¹¹⁴

Projekt *Hymna* (2004, nikdy nerealizován) se zaměřoval na žadatele o azyl v uprchlickém zařízení, kteří měli formou performance zpívat českou hymnu na veřejném prostranství.¹¹⁵ „Umění by nemělo být pouze autonomní estetickou oblastí, ale širší součástí lidského všedního světa.“¹¹⁶

Jejich nejnovější projekt nese název *Rafani Art Apartment in the Heart of the City*, který se konal v březnu roku 2019. Tímto projektem skupina upozornila na problematiku veřejného prostoru v městských centrech, bytové politiky, sdílené ekonomiky a přemíru fungování platformy na sdílení bytů Airbnb.¹¹⁷ Rafani přetvořili prostory pražské Galerie NoD v byt se všemi potřebnými parametry, který si lidé mohli pronajmout prostřednictvím platformy Airbnb.

Mezi další umělecké skupiny, které se v současnosti věnují politickému umění, patří např. Pode Bal, Guma Guar či Ztohoven.¹¹⁸

Významnou současnou umělkyní, která působí ve veřejném prostoru, je Kateřina Šedá. Lze ji zařadit do sféry participativního, sociálního umění.

Šedá se zaměřuje především na práci s komunitami, které ve svých projektech aktivně zapojuje, což je hlavní aspekt chápání jejich děl.¹¹⁹ Užívá umění jako nástroj ke změně. Její

¹¹² RAFANI, *Rafani* (katalog výstavy). Galerie Václava Špály, 2002. In: ZÁLEŠÁK, Jan. *Umění spolupráce*. 2011, s. 155.

¹¹³ ZÁLEŠÁK, Jan. *Umění spolupráce*. 2011, s. 150.

¹¹⁴ ZÁLEŠÁK, Jan. *Umění spolupráce*. 2011, s. 239.

¹¹⁵ tamtéž, s. 159.

¹¹⁶ tamtéž.

¹¹⁷ *Rafani Art Apartment in the Heart of the City* [online]. [cit. 2019-06-27]. Dostupné z: <https://nod.roxy.cz/gallery/exhibitions-detail/441/rafani-art-apartment-in-the-heart-of-the-city>

¹¹⁸ ZÁLEŠÁK, Jan. *Umění spolupráce*. 2011, s. 170.

¹¹⁹ POSPISZYL, Tomáš. Popírání Ponětovic. *Sešit pro umění, teorie a příbuzné zóny*. 2008, 2(4-5), s. 163.

první projekt nese název *Nic tam není* (2003). Šedá chtěla ozvláštnit nudný, nezajímavý, každodenní život v malé moravské vesnici Ponětovice, který tak popisovali její obyvatelé. V rámci svého projektu přiměla obyvatele vesnice, aby sesynchronizovali na jeden den veškeré obyčejné aktivity jako nákup, úklid, vaření či zhasnutí světel, čímž se z nezajímavé každodennosti stal pozoruhodný jev.¹²⁰

V dalším projektu *Každý pes, jiná ves* (2007) se Šedá zaměřila na komunitu obyvatel brněnského sídliště Nová Líšeň. Chtěla učinit krok proti narůstající anonymitě, která panovala mezi obyvateli sídliště, pokusila se je zmobilizovat a pozvala je na společnou vernisáž.¹²¹

Její poslední projekt, *UNES-CO*, se konal v Českém Krumlově v letech 2017–2019. Šedá chtěla ukázat, jaké negativní důsledky má zvýšená míra turismu na centrum města, konkrétně v Českém Krumlově, kde je situace umocněná umístěním města na památkový seznam Unesco. V důsledku turismu jsou městská centra vylidněná a obvatelé jsou nuceni přesouvat se do okrajových částí. Šedá nabídla lidem možnost ubytovat se zdarma na tři měsíce v bytech v centru Českého Krumlova, aby navrátila centru *normální* život.¹²²

V současnosti lze vyzorovat mnoho různorodých intervencí ve veřejném prostoru, o současné umělecké praxi a dalších příkladech umění ve veřejném prostoru dále pojednám v třetí části práce.

¹²⁰ ZÁLEŠÁK, Jan. *Umění spolupráce*. 2011, s. 218.

¹²¹ *tamtéž*, s. 81.

¹²² *UNES-CO* [online]. [cit. 2019-06-26]. Dostupné z: <http://www.unes-co.cz/cs/>

2 Teoretická část

V této části definuji pojem umění ve veřejném prostoru a veřejný prostor samotný, dále na umění ve veřejném prostoru nahlížím z hlediska sociologie umění. Nejprve pojednám o samotné sociologii umění jakožto vědním oboru, poté se zaměřím na teorie Pierra Bourdieua, který patří mezi nejvýznamnější představitele tohoto oboru. Dále sleduji umění ve veřejném prostoru v návaznosti na teze Briana O'Dohertyho, Jana Zálešáka a Ernsta Hanse Gombricha.

2.1 Pojem umění ve veřejném prostoru, veřejný prostor

2.1.1 Veřejný prostor

Pro pojednání o uměním ve veřejném prostoru je nejprve třeba tyto pojmy vymezit, neboť se jedná o široký koncept.

Veřejný prostor lze nahlížet mnoha způsoby, obvykle se staví do protikladu k soukromému. Důležitou vlastností veřejnosti je její volně otevřená přístupnost; vstup do prostoru soukromého je umožněn pouze jedincům s jistým oprávněním.¹²³ Veřejný prostor lze chápat z hlediska jeho smyslu a podstaty, z hlediska aktivit, které se v něm odehrávají, a z hlediska jeho fyzické podoby.¹²⁴ Pro účel své práce použiji definici veřejného prostoru Hannah Arendtové a Jürgena Habermase.

Samotným pojmem *veřejný* Arendtová označuje „vše, co se ukazuje před obecnstvem, vše, co může každý vidět a slyšet, a proto tomu náleží nejvyšší možná veřejnost. (...) Zadruhé slovo *veřejný* označuje svět sám, nakolik je právě náš svět tím, co je nám společné, a jako takový se odlišuje od toho, co nám patří jako soukromé, tedy od místa, jež nazýváme soukromým vlastnictvím.“¹²⁵ Ve veřejném prostoru dle Arendtové dochází k důležité lidské aktivitě – k jednání, které člověku umožňuje ukázat se ve své individualitě ostatním. Veřejný prostor je prostorem ukazování, který se utváří prostřednictvím lidského jednání.¹²⁶

¹²³ KRATOCHVÍL, Petr. *Městský veřejný prostor*. 2015, s. 13.

¹²⁴ tamtéž, s. 12.

¹²⁵ ARENDT, Hannah. *Vita activa neboli O činném životě*. 2007, s. 66.

¹²⁶ ARENDT, Hannah. *The Human Condition*. 1998, s. 198.

Dle Arendtové se dále veřejný prostor, městský veřejný prostor, úzce pojí se vznikem politické sféry, tyto dvě oblasti jsou na sobě vzájemně závislé, neboť veřejný prostor „propůjčuje lidským vztahům politickou vizibilitu“.¹²⁷

Umění ve veřejném prostoru se díky své otevřené přístupnosti ukazuje před svým obecnstvem a náleží mu tedy veřejnost, podílí se také na lidském jednání, ke kterému dle Arendtové právě ve veřejném prostoru dochází. Provázanost veřejného prostoru s politickou sférou hraje v úvahách o umění ve veřejném prostoru důležitou roli, neboť umění ve veřejném prostoru do politické sféry často zasahuje, může být nositelem politických sdělení.

Podle Habermase je veřejný prostor (sféra) zprostředkovatelem mezi veřejností a státem, jehož hlavní role spočívá ve vykonávání kritické kontroly státní moci prostřednictvím veřejného mínění. Vznik veřejnosti udává Habermas do souvislosti se vznikem moderního státu a občanské společnosti, časově její formování řadí do přelomu 18. a 19. století.¹²⁸ Důležitou roli v utváření veřejnosti sehrály salony a kavárny, kde se scházeli různí lidé k otevřené diskuzi. Nejprve tak vznikala veřejnost literární, která se poté přetvořila ve veřejnost politickou.¹²⁹ Veřejná sféra, oddělená od sféry soukromé, je tedy prostorem komunikace, veřejný prostor je tak klíčový pro utváření diskuze.

Setkání diváka s uměním ve veřejném prostoru lze pojmut jako určitou reakci, která může ovlivnit lidské jednání a veřejné mínění.

Je třeba podotknout, že i galerie a muzea mohou být nahlížena jako veřejný prostor. Galerie a muzea lze připodobnit k určitým institucím, které tvořily součást Habermasovy veřejné sféry. Galerie a muzea na sebe navazují poněkud omezený okruh lidí, na toto omezení může mít vliv např. habitus, který definoval francouzský sociolog Pierre Bourdieu (více v kapitole 2.4), jenž nahlížel na omezený přístup k umění z hlediska struktury společnosti a sociálního postavení jedince.

¹²⁷ ŠULEŘOVÁ, Michaela. Potenciál a limity městského prostoru. *Sociální studia*. 2006, s. 43.

¹²⁸ HABERMAS, Jürgen. *Strukturální přeměna veřejnosti*. 2000, s. 121.

¹²⁹ tamtéž, s.

2.1.2 Definování umění

Otázka, co je to vůbec umění, představuje jednu z nejdiskutovanějších problematik světa uměleckého, filosofického, estetického, společnosti samotné. Tomáš Kulka a Denis Ciporanov v díle *Co je umění?* (2010) předkládají shrnutí teorií a estetických přístupů definování umění převážně angloamerických autorů 20. století.

Jelikož umění ve veřejném prostoru čelí na základě své rozrůzněnosti obtížím při vlastním definování a zařazení do společnosti, použiji zde pro rámcové definování umění institucionální přístup. Institucionální definice umění se nezaměřuje na vnitřní vlastnosti či funkce uměleckého díla, ale na kontextuální podmínky jeho vzniku.¹³⁰ Jeden z nejvýznamnějších představitelů tohoto přístupu, Arthur Danto, americký filosof a kritik umění, v eseji *Artworld* (1964) zavádí pojem *svět umění*, který odděluje umělecká díla od ostatní lidské praxe.¹³¹ Rozdíl mezi uměním a neuměním spočívá v čemsi neviditelném, kontextuálním, jedná se o neviditelnou vazbu na uměleckohistorický kontext, který uměleckému dílu propůjčuje *duši*, tedy umělecký význam.¹³² Aby mohl být dle Danta určitý artefakt považován za umělecké dílo, „musí se na něj vztahovat určité ustavené nebo právě se ustavující pojmové schéma z etablovaného teoretického rámce, jehož prostřednictvím teoretikové o umění tradičně hovoří“.¹³³

2.1.3 Umění ve veřejném prostoru

V minulosti se za umění ve veřejném prostoru považovaly pouze sochy, památníky či kašny, které dekorovaly veřejná prostranství, zastávaly tedy funkci dekorativní a jejich význam spočíval především v symbolickém uctívání památky. V současnosti se ve veřejném prostoru nachází mnoho forem umění, často i v jiné než fyzické podobě, proto je definice umění ve veřejném prostoru problematická.

Do své práce zahrnuji umění ve veřejném prostoru v podobě plastik, památníků, architektonických dekorací, městského designu, ale také o novější umělecké formy jako

¹³⁰ KULKA, Tomáš a CIPORANOV, Denis. *Co je umění?* 2010, s. 89.

¹³¹ tamtéž, s. 90.

¹³² KULKA, Tomáš a CIPORANOV, Denis. *Co je umění?* 2010, s. 90.

¹³³ tamtéž, s. 90.

performance, instalace, site specific art, land art a politicky a sociálně angažované umění.¹³⁴

V 90. letech vznikl nový žánr veřejného umění, který spadá právě pod novější umělecké formy, tzv. *new genre public art*¹³⁵, který ve své práci *Mapping the Terrain: New Genre Public Art* (1995) definovala americká umělkyně Suzanne Lacy. Tento typ umění je charakteristický kladením důrazu na vztah mezi umělcem a publikem, touží zaujmout, zapojit a ovlivnit své diváky.¹³⁶ *New genre public art* se věnuje tématům každodenního života, která jsou publiku blízká, a tím si získává jejich pozornost. Tato forma umění se stává nástrojem ke změně postojů vůči společenským problémům.¹³⁷ Divák, tedy osoba, která se setká s uměleckou situací, je její nedílnou součástí, toto umění vzniká právě pro diváky, nikoli např. pro umělecké instituce.¹³⁸ Pro tento typ umění je nutné, aby bylo realizováno ve veřejném prostoru, nejedná se však o umění pro veřejný prostor, ale o umění, které se věnuje veřejným věcem, a proto musí být umístěno ve veřejném prostoru.¹³⁹

2.2 Úvod do sociologie umění

Předmětem sociologie umění je vztah mezi uměním a společností. Sociologie umění se zabývá produkcí uměleckých děl a jejich konzumací a významu ve společnosti. V oblasti umění a společnosti panují nerovnosti uvnitř umělecké tvorby a mezi umělci, zároveň v přístupnosti a porozumění umění. O nerovnostech v rámci umění pojednával již např. Leonardo Da Vinci ve svém díle *Úvahy o malířství* (1994), ve kterém povyšoval malířství nad ostatní druhy umění.¹⁴⁰

Výraznou problematikou sociologie umění je dále rozlišování mezi uměním vysokým

¹³⁴ SHAFFREY, Clíodhna. *What Is Public Art* [online]. [cit. 2019-05-22]. Dostupné z: <https://imma.ie/wp-content/uploads/2018/10/whatispublicart.pdf>

¹³⁵ V české literatuře pro tento pojem není oficiální překlad, užívám proto originální název (pozn. aut.).

¹³⁶ LACY, Suzanne, ed. *Mapping the Terrain: New Genre Public Art* [online]. Seattle: Baypress, 1995 [cit. 2019-05-20], s. 19. Dostupné z:

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

¹³⁷ JACOB, Mary J. *Unfashionable Audience*. In: LACY, Suzanne. *Mapping the Terrain: New Genre Public Art* [online]. Seattle: Baypress, 1995 [cit. 2019-05-20], s. 53. Dostupné z:

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

¹³⁸ tamtéž, s. 54.

¹³⁹ tamtéž.

¹⁴⁰ DA VINCI, Leonardo. *Úvahy o malířství*, 1994.

a nízkým, s čímž se pojí nerovnosti spočívající v recepci umění. Vysoké umění bývá spojováno s vyššími vrstvami společnosti, nižší společenské vrstvy inklinují k umění nízkému.¹⁴¹

Sociologie umění jako disciplína však není pevně definovaná a vymezená, prolíná se s estetikou, vizuálními a kulturními studiemi, filosofií či kulturní antropologií.

Mezi současné české teoretiky zabývající se sociologií umění lze zařadit např. Miroslava Paulíčka či Pavla Zahrádka.

Pavel Zahrádka, filosof a sociolog zabývající se sociologií umění a estetikou, spojuje předmět zájmu sociologie umění s vysokým a nízkým uměním, tato disciplína by dle něj měla zkoumat problematiku, která spočívá v tom, že vysoké umění je považováno za významnější a je spojováno s elitou na rozdíl od umění nízkého. Sociologie umění by měla zkoumat, jak a prostřednictvím jakých institucí se udává toto rozdělení mezi vysokým a nízkým uměním, jaké umění preferují rozdílné společenské vrstvy a jak se to projevuje v sociální stratifikaci.¹⁴² Touto problematikou se detailně zabývá se svým díle *Vysoké versus populární umění* (2009).

Dle Miroslava Paulíčka by se sociologie umění měla zabývat otázkou vkusu a institucí. Dále se autor také zabývá vysokým a nízkým uměním ve svém díle *Nikdo se neodvází říci, že je to nudné* (2012).

Jan Mukařovský, český estetik a literární teoretik přelomu 19. a 20. století, který byl pro sociologii umění také významným autorem, se zabýval estetickou funkcí a hodnotou umění. Mukařovský přiřadil umění funkci estetickou, nicméně funkce a postavení umění se ve společnosti v minulosti výrazně měnily.¹⁴³ Mukařovský říká, že umění mělo zároveň funkci vzdělávací (v náboženství sloužil obraz jako výklad evangelií), funkci praktickou (zpodobňování osob skrze portréty), nebo funkci magickou (morové sloupy chránící místa před dalšími epidemiemi).¹⁴⁴ Umění mělo obecně funkci sdělovací, protože většina společnosti nebyla dostatečně gramotná, malovaný obraz sloužil jako nástroj ke sdělení.¹⁴⁵

¹⁴¹ Zahrádka, Pavel. *Vysoké versus populární umění*. 2009, s. 62.

¹⁴² tamtéž, s. 10.

¹⁴³ Mukařovský, Jan. *Studie I*. 2000, s. 185.

¹⁴⁴ tamtéž.

¹⁴⁵ Z nedostatečné gramotnosti (i „vizuální gramotnosti“) obecně pramení omezená přístupnost k umění. V renesanční době byla hlavní překážkou v přístupnosti umění pro nižší společenské vrstvy jazyková bariéra, protože vysoká kultura užívala latinský jazyk. Navíc knihy i obrazy byly pro nižší vrstvy cenově nedostupné

Za jednoho z nejvýznamnějších představitelů sociologie umění lze považovat Pierra Bourdieua, francouzského sociologa a antropologa, který se věnoval převážně omezené přístupnosti umění v závislosti na společenském postavení jedince. O teoriích Pierra Bourdieua dále pojednám v kapitole 2.4.

2.3 Vysoké a nízké umění

Některá díla jsou ve společnosti považována za významnější, kvalitnější, než jiná. Jeden umělec může být v jedné zemi či době obdivován, v jiné znevažován. Tyto úsudky vycházejí z pojetí vkusu a institucí, zároveň je ale vysvětlení takovýchto úsudků značně problematické. Vкус je sociálně podmíněný a je považován za výsledek společenských faktorů, nemělo by se ale opomíjet ani estetické působení uměleckých děl nebo psychologické vlastnosti diváka.¹⁴⁶ Instituce jsou pro umění klíčové, protože právě tam umělecká díla vznikají, přežívají a skrze ně se i šíří. Problematika vkusu a institucí utváří tzv. estetický hierarchismus, jehož předmětem je rozpor mezi vysokým a nízkým uměním.¹⁴⁷

Na tento hierarchismus je možné nahlížet ze dvou odlišných pohledů. Kritérium rozlišení mezi vysokým a nízkým uměním lze zaprvé zdůvodňovat hlediskem estetickým, které říká, že rozdíly mezi vysokým a nízkým uměním spočívají v umělecké hodnotě a vlastnostech uměleckého díla, a hlediskem sociálním, ve kterém jsou tyto rozdíly sociálním konstruktem zcela nezávislým na kvalitě uměleckého díla, rozdíly vycházejí z odlišného sociálního postavení recipientů uměleckého díla.¹⁴⁸ Umělecké dílo má tedy jistou estetickou hodnotu, zároveň i funkci sociální.

Sociologové odmítají důvod rozlišení mezi vysokým a populárním, nízkým uměním na základě estetické hodnoty, důvod přisuzují sociálnímu kontextu a společenským vztahům.

(Burke, 2006). Od 16. století se pomalu měnilo postavení umění ve společnosti. Umění bylo stále považováno za řemeslo, vzrostl ale zájem o umění ze strany vyšších tříd. Klientelou produkce umění se stali bohatí zákazníci, z obyčejných řemeslníků se stali sebevědomější řemeslníci, kteří začali tvořit, kdy také chtěli, ne když měli (Burke, 1996). Až v období romantismu přestalo umění být řemeslem, vzrostla symbolická hodnota umění a umělec nabyl specifického statusu (Paulíček, 2012, s. 23).

¹⁴⁶ PAULÍČEK, Miroslav. *Nikdo se neopováží říci, že je to nudné*. 2012, s. 15.

¹⁴⁷ tamtéž, s. 16.

¹⁴⁸ ZAHŘÁDKA, Pavel. *Vysoké versus populární umění*. 2009, s. 26.

Konzumenti vysokého umění skrze tento pojem zdůrazňují svou společenskou nadřazenost, svůj vytříbený vkus, upevňují si tak svůj společenský status.¹⁴⁹

Vysoké umění je ve společnosti považováno za významnější, elitářské; nízké umění naopak patří nižším vrstvám společnosti a je méně významné. Vysoké umění často konzumují lidé vyššího věku, vyššího příjmu, vyššího vzdělání, tím pádem i vyššího společenského statusu. S vysokým uměním se pojí racionalita, s nízkým emoce.¹⁵⁰

Podle Pierra Bourdieua vznikl pojem nízké umění pouze jako negativní vymezení vůči pojmu vysoké umění. Pro porozumění nízkému, populárnímu umění se nepředpokládá předchozí znalost dějin umění, pro správné pochopení umění vysokého je tato znalost klíčová.¹⁵¹

Utváření hranice mezi vysokým a nízkým uměním je poměrně problematické a citlivé. Obě kategorie se vzájemně prolínají.

Americká socioložka Vera Zolberg ve svém díle *Constructing a Sociology of the Arts* (1991) rámcově rozdělila různé umělecké kategorie na vysoké a nízké umění (jedná se o analýzu západní americké společnosti). Výtvarné umění vystavené v muzeích a galeriích spadá pod umění vysoké, umění ve veřejném prostoru se rozděluje na *public monumental art*, které představuje umění vysoké, umění nízké v tomto případě představují např. náhrobky. Street art a graffiti spadají pod umění nízké, často jsou odrazem nižších společenských tříd. Plakáty představují symbol popkultury. Jedná se o umění, které se dá technicky snadno rozmnožit, a tím spadá pod nízké umění.¹⁵²

Otázkou zůstává, zda má smysl dnes mezi vysokým a nízkým uměním rozlišovat, když jsou hranice mezi nimi tak tenké. Mnohé umělecké žánry je obtížné vůbec někam zařadit, podle nedávných výzkumů navíc konzumenti vysokého umění konzumují zároveň umění nízké. Úvahy o tom, co je umění a co již ne, které umění je kvalitní a které méně, dále spadají převážně do oblasti estetiky.

¹⁴⁹ PAULÍČEK, Miroslav. *Nikdo se neopovází říci, že je to nudné*. 2012, s. 32.

¹⁵⁰ tamtéž, s. 19.

¹⁵¹ BOURDIEU, Pierre. *Distinction*. 2010, s. 48.

¹⁵² ZOLBERG, Vera L. *Constructing a Sociology of Arts*. 1990, s. 144.

2.4 Pierre Bourdieu

Jedním z nejdůležitějších představitelů sociologie umění je francouzský sociolog Pierre Bourdieu. Zabýval se také problematikou vysokého a nízkého umění, především se ale věnoval přístupnosti umění a jeho porozumění a sociální podmíněnosti vkusu.

Bourdieu říká, že přístupnost k umění je dána sociálním postavením jedince, jeho původem a výší vzdělání. Touto problematikou se zabýval ve svém díle *L'Amour de l'art, Les Musées d'art européens et leur public* (1966). Pozoroval návštěvníky muzeí v pěti evropských zemích, měřil, jak často návštěvníci muzea navštěvují nebo kolik času v muzeu stráví, hlavním aspektem byla příslušnost sociální třídy nebo dosažené vzdělání.

Na základě svého výzkumu zjistil, že návštěvnost muzeí roste s mírou dosaženého vzdělání.¹⁵³ Návštěvníci muzeí příslušející k vyšším třídám společnosti stráví v muzeu v průměru více času než návštěvníci příslušející k třídám nižším. Rodinné zázemí má výrazný vliv na vztah k umění a frekvenci muzejních návštěv. Pokud jedinec vyrůstá v rodině, kde je zvykem navštěvovat muzea, zvyšuje se tím pravděpodobnost, že v budoucnosti bude o umění jevit zájem.¹⁵⁴ Schopnost porozumět umění je dána také výší vzdělání. Jedinci, kteří nedosáhli vysokoškolského titulu, mají k umění téměř lhostejný vztah, zatímco lidé, kteří absolvovali vysokou školu, jsou k umění více nabádáni a jeví o něj větší zájem.¹⁵⁵

Přístupnost umění a jeho porozumění se tak uzavírá do jakéhosi koloběhu. Lidé, kteří pro porozumění umění nemají předpoklady, se o něj pravděpodobně zajímat nebudou. I když vstup do muzea není nijak limitovaný, lidé se řídí touto neviditelnou, sociálně vykonstruovanou bariérou přístupnosti. Umění vystavenému v muzeích či galeriích zůstává elitářský charakter.

Bourdieu definuje společnost jako sociální prostor, ve kterém aktéři, jedinci, neustále svádějí symbolický boj o výhodné pozice. Zavedl pojem *pole*, který představuje „prostor, který se řídí svými vlastními zákony fungování a transformace, jinými slovy jde o strukturu objektivních vztahů mezi pozicemi, které v něm zaujímají jednotliví jedinci či skupiny konkurující si v úsilí o legitimitu“.¹⁵⁶ Pole je tedy autonomní část sociálního prostoru, můžeme

¹⁵³ BOURDIEU, Pierre. *L'Amour de l'art: Les Musées d'art européens et leur public*. 1966, s. 69.

¹⁵⁴ tamtéž, s. 70.

¹⁵⁵ tamtéž, s. 70.

¹⁵⁶ BOURDIEU, Pierre. *Pravidla umění*. 2010, s. 282.

rozlišovat mezi různými typy polí – např. pole politické, náboženské, mediální nebo umělecké. V díle *Pravidla umění* (1992) zkoumal proces autonomizace umění, resp. autonomizace právě uměleckého pole a problematiku chápání uměleckých děl.

Pojem *pole* společně s pojmem *habitus* tvoří klíčové prostředky Bourdieuovo analytické metody, která umožňuje zkoumat umění a umělecká díla. Habitus představuje nabytou vědomost a také jmění, které za jistých okolností může fungovat jako kapitál.¹⁵⁷ Bourdieu předpokládá, že umělecké dílo existuje jako symbolický předmět obdařený smyslem a hodnotou pouze v případě, že je takto chápáno diváky/čtenáři, kteří jsou nadáni estetickými vlohami a estetickou kompetencí, které umělecké dílo vyžaduje.¹⁵⁸ Umělecké dílo by se tedy mělo zkoumat z pohledu samotného díla a z pohledu pole, do kterého patří, včetně historického a společenského kontextu, ve kterém vzniklo; důležitou roli hraje i habitus.

Proces autonomizace umění Bourdieu řadí do 19. století, kdy si literární umělecké pole začínalo vydobývat nezávislost na mocenském poli, které zasahovalo do politiky, ekonomiky a uměleckých institucí. Vzniklo tzv. umění pro umění (*l'art pour l'art*, *l'artpourlartismus*), jehož cílem byla produkce čistého umění (*l'art pur*).¹⁵⁹ Umění pro umění se stavělo do opozice k buržoaznímu umění a vymezovalo se vůči umění užitečnému, sociálnímu umění. Oprošťuje se od všech společenských funkcí, jeho podstatou je samotné umění. Nově vytvářené čisté umění se tak uzavřelo do úzké společnosti, mezi umělce a ty, kteří umění rozumí, širší veřejnosti bylo zcela nepřístupné.¹⁶⁰

Autonomizace umění byla završena proměnou práce umělce. Umělec se stává závislým na ostatních osobách, které se podílejí na interpretaci a vykreslení kontextu uměleckého díla. Umělecký diskurz, teoretici a kritici se stávají klíčovými pro význam a pochopení uměleckého díla.¹⁶¹

„Les règles définissant à chaque époque la lisibilité de l'art contemporain ne sont qu'une application particulière de la loi générale de la lisibilité.“¹⁶²

¹⁵⁷ tamtéž, s. 238.

¹⁵⁸ tamtéž, s. 377.

¹⁵⁹ tamtéž, s. 108.

¹⁶⁰ tamtéž, s. 109.

¹⁶¹ BOURDIEU, Pierre. *Pravidla umění*. 2010, s. 112.

¹⁶² BOURDIEU, Pierre. *L'Amour de l'art: Les Musées d'art européens et leur public*. 1966, s. 77. (překl. aut. *Pravidla, která určují chápání soudobého umění, jsou v každé době pouhým užíváním obecných pravidel chápání.*)

Ve své práci budu nahlížet na umění ve veřejném prostoru také v návaznosti na teorie Pierra Bourdieua. Umění ve veřejném prostoru je díky svému otevřenému umístění přístupné široké veřejnosti, mohou se s ním setkat i jedinci, kteří by do muzea či galerie nešli, v tomto případě odpadá ona neviditelná hranice a potřeba habitu.

Otázkou zůstává, zda je možné užívat zmíněné francouzské teorie v oblasti současného českého umění, protože struktura francouzské a české společnosti se značně liší a s tím i postavení umění ve společnosti. Ve Francii si umění získalo svou pevnou tradici podstatně dřív než v České republice. Francii významně ovlivnila éra osvícenství, později vznik umění pro umění, umění se rozvíjelo, bylo společností opěvováno, značilo vysoké společenské postavení. Českým zemím se dlouho nedostávalo politické nezávislosti, neexistoval tak stabilní prostor a společnost, kde by se umění mohlo utvářet a rozvíjet, respektive v rámci „národní reprezentace“ byly hledány jiné strategie společenského etablování.

2.5 Brian O'Doherty

Z hlediska galerijního provozu a umělecké praxe se touto omezeností či izolovaností zabýval Brian O'Doherty, irský umělec a kritik. Ve svém významném díle *Uvnitř bílé krychle* (2014), jenž je tvořeno čtyřmi eseji, autor kriticky pojednává o umění a výstavních prostorech 20. století a jeho proměnách z institucionálního hlediska. O'Doherty nazývá galerijní prostory „bílou krychlí“, místem, ve kterém převládá snaha eliminovat veškeré prvky kolem uměleckého díla, které tak nebude nijak zpochybňováno a bude jisté, že se jedná o umění.¹⁶³ Jakákoli „obyčejná“ věc se tak může stát uměním, pokud bude umístěná v takovémto prostoru, galerie dává dílu „umělecký status“.¹⁶⁴

„Estetika se změnila v jistý druh společenského elitářství – prostor galerie je čímsi *exkluzivním*. Vystavené věci umístěné do izolovaných prostorových políček vypadají tak trochu jako drahé a vzácné zboží, jako klenoty či poklady: estetika se změnila v komerci a galerijní prostor je *drahý*.“¹⁶⁵ Sterilním a „exkluzivním“ prostředím bílá krychle může také způsobovat odcizení umělce od diváka. Umělecké dílo v galerii zároveň představuje zboží na

¹⁶³ O'DOHERTY, Brian. *Uvnitř bílé krychle*. 2014, s. 15.

¹⁶⁴ tamtéž.

¹⁶⁵ tamtéž, s. 67.

prodej, čímž ve společnosti posiluje sociální status.

Umění ve veřejném prostoru se oproti umění uzavřenému v bílé krychli zásadně liší. Umění ve veřejném prostoru je obklopeno spoustou prvků, které mohou působit jako rušivé elementy, což může stěžovat jeho chápání, dekódování. Ony zdánlivě rušivé elementy jsou však často součástí uměleckého díla, které je přizpůsobeno konkrétnímu místu. Pokud bude do veřejného prostoru umístěna nějaká obyčejná věc, s největší pravděpodobností nebude považována za umění, jako v případě umístění v bílé krychli. Umělecká díla ve veřejném prostoru zpravidla nejsou určena na prodej, představují spíše jakýsi projev, který tvoří součást daného kontextu. Umění ve veřejném prostoru má ve společnosti stále problematickou a nejasnou pozici, často nemá pevně daný umělecký status, vedou se spory o tom, zda se jedná o umění či nikoli. Na druhou stranu se umění ve veřejném prostoru pro diváky může jevit jako *příjemnější*, není uzavřené v onom chladném a sterilním prostředí, neexistují zde pravidla chování jako v galerii, v tomto případě se může snižovat pocit odcizení umělce od diváka a může docházet ke zprostředkování umění širšímu okruhu lidí.

2.6 Jan Zálešák

V této kapitole budu nahlížet na problematiku přístupnosti umění z pohledu českého autora, kurátora a teoretika umění, Jana Zálešáka, neboť jeho práce se jeví jako zásadní pro pojednání o současném českém umění a umělecké praxi, zahrnuje i umění ve veřejném prostoru. V díle *Umění spolupráce* (2011) se Zálešák věnuje participativnímu umění, umění a společnosti, přesahu umění do fungování společnosti. Participativní umění je umění založené na tvořivé spolupráci. Zálešák se zabývá spoluprací, která se týká umění, jeho produkce a zprostředkování.¹⁶⁶

Zálešák vychází z obratu ke spolupráci, ke kterému ve světovém uměleckém kontextu dochází od 90. let, kdy probíhaly snahy o proměnu koncepce umění ve veřejném prostoru v rámci výše zmíněného nového žánru *new genre public art*.¹⁶⁷ Tento žánr odlišuje veřejné umění od uměleckých děl jako jsou sochy a památníky na náměstích či v parcích. *New genre public art* je charakteristický aktivistickým rázem, jedná se o umění, které často vzniká mimo

¹⁶⁶ ZÁLEŠÁK, Jan. *Umění spolupráce*. 2011, s. 9.

¹⁶⁷ ZÁLEŠÁK, Jan. *Umění spolupráce*. 2011, s. 86.

umělecké instituce. To umělcům umožňuje bližší kontakt s publikem a zvýšení divácké účasti. Umělci se věnují sociálně a politicky angažovanému umění, interpersonálním vztahům a sociální interakci. Lidé podporující tento žánr tíhnou k demokratizaci umění, multikulturní reprezentaci a společenskému konsenzu.¹⁶⁸

Standardní vzorec provozu dnešních galerií funguje na principu *aktivní autor – objektivě založené dílo – pasivní divák*.¹⁶⁹ Umění se takto stává luxusním zbožím dostupným pouze omezené vrstvě společnosti. „Přechod od individuálního ke kolektivnímu autorství je tak vnímán jako útok na systém zkomodifikované produkce umění, jehož důsledkem je podle přesvědčení avantgardních umělců i jejich podporovatelů ztráta společenské role umění.“¹⁷⁰

Participativní umění se snaží toto schéma narušit, tíhne především k aktivizaci pasivního diváka, který se stává spoluvůrcem projektu. Zálešák definuje obrat ke spolupráci jako nárůst projektů, v nichž spolupráce nějakým způsobem akcentuje. Ke spolupráci dochází v horizontální rovině, vzniká spolupráce mezi umělci a kurátory, již mají všichni stejné postavení, a ve vertikální rovině, kde dochází ke spolupráci umělců a lidí mimo umělecký svět, zároveň lidí rozdílného postavení. Právě vertikální rovina spolupráce může představovat jedno z řešení otázky jak rozšířit umělecké publikum prostřednictvím participativního umění.¹⁷¹

Umělci se snaží zrušit distanci mezi běžným životem a uměním. Pozornost diváka lze upoutat skrze aktuální společenská témata a problémy nebo je možné zacílit na konkrétní komunity, které jsou např. sociálně znevýhodněny. Tato spolupráce je úzce spjata s historickými událostmi a strukturou dané společnosti. V americké společnosti je kladen důraz na témata kulturní tradice a rasové segregace, v evropské naopak témata sociální a politická.¹⁷² Česká republika byla poznamenána světovými válkami, obdobím normalizace, socialistickým režimem. To vše se odráží také v uměleckém světě. Pokud uvažujeme ve světovém měřítku, obrat ke spolupráci je zasazen do společnosti, která došla

¹⁶⁸ LACY, Suzanne, ed. *Mapping the Terrain: New Genre Public Art* [online]. Seattle: Baypress, 1995 [cit. 2019-05-20], s. 19. Dostupné z:

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

¹⁶⁹ ZÁLEŠÁK, Jan. *Umění spolupráce*. 2011, s. 14.

¹⁷⁰ tamtéž.

¹⁷¹ tamtéž, s. 86.

¹⁷² ZÁLEŠÁK, Jan. *Umění spolupráce*. 2011, s. 121.

k postfordismu a neoliberalismu.¹⁷³ Změny ve společnosti vedou k sociální nejistotě, zodpovědnost pomalu přechází ze státu na jedince. Jedinci se na trhu práce pohybují bez jistot, bez trvalých smluv, dochází k práci na černo, migraci... Participativní umění v tomto případě přináší z jedné strany řešení pro marginalizované, představuje tzv. empowering, posilování marginalizovaných, a podporuje jejich aktivizaci.¹⁷⁴

Mary Jane Jacob, americká umělkyně a kurátorka, říká, že i když se podstatně rozšířily alternativní výstavní prostory ve veřejném prostoru, nedochází tím k rozšíření diváckého publika, které je schopné umění ocenit. Vzniká tak pouze tzv. umělecký turista, který se sice s uměním střetává, zůstává ale stále pasivním divákem.¹⁷⁵ Právě tuto pasivitu se participativní umění prostřednictvím zapojování diváků snaží odbourat.

Mezi nejvýznamnější příklady participativního umění na české scéně patří např. již zmíněná skupina Rafani nebo Kateřina Šedá (viz kapitola 1.7). Rafani svým politicky angažovaným uměním cílí na konkrétní společensko-politické problémy, pozornost veřejnosti získávají díky kontroverzním činům. Kateřina Šedá prostřednictvím sociálně angažovaného umění zapojuje do svých projektů „obyčejné“ lidi či komunity, se kterými nadále spolupracuje, zaměřuje se na témata jí blízká jako např. zdánlivě prázdný život na vesnicích. Činnost Kateřiny Šedé budeme detailněji sledovat ve třetí části práce, v kapitole 3.4.

2.7 Ernst Hans Gombrich

Dle Ernsta Gombricha, významného britsko-rakouského teoretika a historika umění 20. století, umělecké dílo a jeho význam nevytváří pouze umělec a jeho tvorba, nýbrž i jeho čtení divákem. Divákova schopnost rozpoznat zobrazený objekt je základním předpokladem recepce uměleckého díla.¹⁷⁶

Recepce uměleckého díla podle Gombricha funguje na principu lidské schopnosti projekce, která lidské mysli umožňuje hledat a spojovat významy odpovídající danému

¹⁷³ tamtéž, s. 11.

¹⁷⁴ tamtéž, s. 12.

¹⁷⁵ JACOB, Mary J. *Unfashionable Audience*. In: LACY, Suzanne. *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. 1995, s. 53.

¹⁷⁶ MIKŠ, František. *Gombrich: tajemství obrazu a jazyk umění*. 2014, s. 54.

zobrazení v uměleckém díle, které funguje jako spouštěč tohoto procesu.¹⁷⁷ Schopnost projekce se odvíjí od nabytých znalostí a zkušeností každého diváka, které souvisejí s daným vyobrazením.

Gombrich se dále domníval, že recepci uměleckého díla předchází *divákovo mentální přednastavení*, určité rozpoložení mysli.¹⁷⁸ Když se divák chystá pozorovat umělecké dílo, činí tak s vědomím, že se jedná o umělecké dílo, a má v mysli jakési očekávání, se kterým k dílu přistupuje.

To, jak divák pochopí umělecké dílo, se tedy odvíjí od jeho očekávání, které se pojí s jeho zkušenostmi a vědomostmi. Očekávání může být naplněno či nenaplněno. Pokud divákovo očekávání naplněno není, divák je konfrontován něčím, co nezapadá do jeho schémat utvořených nabytými vědomostmi a zkušenostmi, zažije šok. Divák je ale schopný se s novou, „šokující“ zkušeností vypořádat a zařadí ji do svých schémat, zvykne si na ni a rozšíří si tak možnosti svých očekávání.¹⁷⁹ Gombrich říká, že to, co nás ovlivňuje při chápání uměleckého díla, je spíš síla našeho očekávání nežli konceptuální znalosti.¹⁸⁰

Otázka umění ve veřejném prostoru a jeho nedostatečného přijetí z pohledu diváků spočívá v jeho problematickém uchopení. Umění se v očích diváků jeví jako neužitečné, diváci se ocitají v rozpacích, protože při setkání s uměleckým dílem ve veřejném prostoru se nenaplní jejich standardní očekávání, hodnotí dílo jako pouhé zkrášlení prostoru. „Hlavní smysl umění je však zřejmě v tom nastavit svému okolí i samo sobě alespoň střípek zrcadla; dát podnět k tomu, aby člověk zahlédl možnost svobodného rozhodování o věcech, které se běžně zdají být dány.“¹⁸¹

¹⁷⁷ GOMBRICH, Ernst Hans. *Umění a iluze*. 1985, s. 64.

¹⁷⁸ MIKŠ, František. Gombrich: *tajemství obrazu a jazyk umění*. 2014, s. 60.

¹⁷⁹ MIKŠ, František. Gombrich: *tajemství obrazu a jazyk umění*. 2014, s. 60.

¹⁸⁰ GOMBRICH, Ernst Hans. *Umění a iluze*. 1985, s. 259.

¹⁸¹ HLAVÁČEK, Ludvík, ed. *ARTWALL: Katalog výstav pražské galerie pod širým nebem za léta 2005 a 2006*. 2006.

3 Rozbor a rozvaha aneb příklady současného umění ve veřejném prostoru

V závěrečné části mé práce se zaměřím na vybrané současné příklady umění ve veřejném prostoru, budu je analyzovat a porovnávat z hlediska jejich vzájemné odlišnosti a divácké recepce.

Umění ve veřejném prostoru se v současnosti potýká s velkou diverzitou, můžeme se s ním setkat v mnoha formách, od plastik, pouličních umělců, street artu po performance či site specific art. Znamená to, že i diváci, lidé pohybující se ve veřejném prostoru, kteří s veřejným uměním přijdou do styku, jsou diverzní? Pokud porovnáme diváky ve veřejném prostoru a diváky tradičního uměleckého prostředí jako galerie či muzeum, lze předpokládat, že rozrůzněnost diváctví bude převládat mezi diváky ve veřejném prostoru. Pokud člověk jde do galerie či muzea, značí to, že se tak ze své vůle rozhodl, a proto bude mít jistá očekávání. Když se setká s uměleckými díly uvnitř výstavního prostoru, bude si vědom toho, že se jedná o umění a tímto způsobem bude na dílo nahlížet skrze své mentální přednastavení. Jestliže se člověk setká s uměním ve veřejném prostoru, často může jít o setkání náhodné, člověk může být uměleckou situací konfrontován, aniž by s ní počítal, a proto nebude mít vůči umělecké situaci žádná očekávání, nebude moci reagovat skrze své mentální přednastavení. Divák si uměleckého díla také nemusí všimnout, nebo si ho může splést například s reklamou či jiným mediálním sdělením, kterému nechce věnovat pozornost. Recepce umění je v tomto případě problematická.

Na druhou stranu v sobě umění ve veřejném prostoru skrývá značný potenciál pro zpřístupnění umění širšímu publiku, než jak tomu bývá v tradičním uměleckém prostředí, se kterým je spjat úzký elitní okruh společnosti se zájmem a znalostmi o umění. Díky jeho otevřené přístupnosti mezi diváky může odpadnout pocit „nepatřičnosti“, který by mohli diváci pociťovat při návštěvě galerie či muzea. Jedná se o tzv. nízkoprahovou prezentaci umění, ve které neplatí pravidla pro diváky jako v galerijním a muzejním prostředí, snižuje se zde neviditelný práh přístupnosti, podle kterého se mohou řídit diváci, kteří usoudí, že není vhodné, aby navštívili muzeum či galerii. Umění ve veřejném prostoru není fyzicky ani symbolicky ohraničeno, není uzavřené v *bílé krychli* s jasnými hranicemi. S uměním ve veřejném prostoru se může setkat kdokoli, bez ohledu na to, jaký má kdo habitus či jakým kapitálem disponuje.

Umění ve veřejném prostoru plní funkci estetickou, zkrášluje veřejný prostor, zastává ale i jiné funkce jako např. funkci politickou, sociální či estetickou. Vzhledem k výše zmíněné diverzitě současného veřejného umění jsem mezi jeho formami vytvořila pět pracovních kategorií na základě různých uměleckých funkcí a tematizace jednotlivých uměleckých projektů. Každá kategorie je reprezentována právě jedním výstavním prostorem, umělcem nebo projektem. První kategorie je pražská galerie Artwall, která představuje funkci politické apelace. Druhou kategorií je pražská Galerie Ferdinanda Baumanna, která zastává funkci estetickou. Třetí kategorií je pražská Chemistry Gallery, která zastupuje funkci subkulturní prezentace. Čtvrtou kategorií je pražský Signal Festival, který zastává funkci zábavní a populární. Poslední, pátou kategorií jsou umělecké aktivity Kateřiny Šedé, které plní funkci sociální.

Cílem mého zkoumání je zjistit, zda umělecké dílo ve veřejném prostoru dokáže zasáhnout diváka takovým způsobem, aby danou uměleckou situaci vnímal jako součást uměleckého diskurzu. Jak se u těchto vybraných případů, kategorií, liší předpoklad, že bude divák takto zasažen? Budou se jednotlivé *vzorové diváctví* na základě jednotlivých kategorií lišit, anebo si budou podobné?

Budu předpokládat, že mezi jednotlivými uměleckými kategoriemi a jejich diváky bude panovat značná diverzita.

3.1 Artwall galerie

Artwall, neboli Galerie Na zdi, je umístěná na opěrných zdech pod pražskými Letenskými sady na nábřeží Kapitána Jaroše. Tento prostor původně sloužil k propagaci komunistického režimu, až v roce 2000 tam byl realizován první projekt americké umělkyně Barbary Benish, jejíž činnost poté inspirovala další umělce k tvorbě v netradičním výstavním prostoru.¹⁸² Od roku 2005 se z tohoto prostoru stala rozlehlá galerie pod širým nebem, fungovala pod vedením Centra pro současné umění Praha. Cílem galerie bylo oživit pražský veřejný prostor, konfrontovat kolemjdoucí či jedoucí návštěvníky se současným uměním a zároveň rozvinout diskuzi o významu „veřejnosti“ a podstatě umění ve veřejném prostoru.¹⁸³

Galerie fungovala pouze do roku 2008, kdy byla nucena ukončit svou činnost v důsledku rozhodnutí Magistrátu hl. m. Prahy, jenž je oficiálním vlastníkem zdi. Výstava *Kolektivní identita* umělecké skupiny Guma Guar, kritizující ovlivňování a utváření názoru a veřejného mínění občanů prostřednictvím peněz z veřejného sektoru, vyvolala ve společnosti ostré reakce a stala se podnětem pro ukončení galerie z důvodů politicko–mocenských.¹⁸⁴ Dále zde byly realizovány výstavy umělecké skupiny Pode Bal, Lenky Klodové, Michala Rydvala, Martina Zeta, Mirelly Bentivoglio a dalších.¹⁸⁵ Kurátorem Artwallu byl v té době Ludvík Hlaváček, který se mimo jiné angažuje v úvahách o umění ve veřejném prostoru a jeho fungování.

V roce 2011 se galerie znovu otevřela ve spolupráci nového vedení pražského magistrátu, tehdejšího pražského primátora Bohuslava Svobody, a opět Centra pro současné umění Praha.¹⁸⁶ Galerie je v provozu do současnosti, nyní pod kurátorským vedením Zuzany Štefkové a Lenky Kukurové. Galerijní činnost byla zahájena výstavou ruské umělecké kontroverzní skupiny Voina s názvem *Voina: Wanted*. Výstava vzpomíná na popravu několika ruských homosexuálů a gastarbeitřů v roce 2008, pro českou společnost bylo a je toto téma aktuální vzhledem ke vzrůstající nesnášenlivosti vůči etnickým a jiným menšinám, zároveň se

¹⁸² HLAVÁČEK, Ludvík, ed. *ARTWALL: Katalog výstav pražské galerie pod širým nebem za léta 2005 a 2006*. 2006.

¹⁸³ tamtéž.

¹⁸⁴ ŠTEFKOVÁ, Zuzana, ed. *ARTWALL: Katalog výstav pražské galerie pod širým nebem za léta 2007 a 2008*.

¹⁸⁵ tamtéž.

¹⁸⁶ WOHLMUTH, Radek. Voina a mír?! *Art & Antiques*. 2012, **10/11**(12/1), s. 68-69.

symbolicky pojí s rokem 2008, kdy byl provoz galerie shora ukončen.¹⁸⁷ Výstava zároveň ukazuje, že i umělecká činnost se v demokratickém řízení může stát záminkou pro pronásledování a cenzuru.¹⁸⁸

V následujících letech byla realizována např. výstava Tomáše Třeštíka *Letenští* (2014), která se věnovala problematice bezdomovectví a městského veřejného prostoru, který (ne)náleží lidem bez domova. Výstava *Ztroskotání* (2015) Olivera Resslerera poukazovala na uprchlickou krizi, výstava *Vynikající* (2016) Uliho Westphala upozorňovala na plýtvání potravinami velkoobchodními řetězci, výstava *Země se nesmí stát mrtvou planetou* (2018) Rudolfa Sikory poukazovala na důsledky politické transformace na naše životní prostředí a další.¹⁸⁹ Nejnovější, současná výstava Ivany Šátekové nese název *Každodenní sexismus*, poukazuje na genderové stereotypy a sexismus, které bývají společností aplikován převážně na ženy, čímž řídí jejich život.¹⁹⁰

Veškeré výstavy mají společné nadrámcové téma, týkají se současných společenských a politických problémů nebo událostí z minulosti, které zasáhly naši společnost, a snaží se na ně upozornit. Galerie Artwall okrajově navazuje na funkci tohoto prostoru v minulosti, kdy na těchto zdech komunistický režim propagoval svá hesla. Dnes se samozřejmě nejedná o politickou propagandu, galerie ale využívá potenciálu prostoru, který je ve své podstatě hojně navštěvován a dobře viditelný z mnoha míst, proto skrze něj provokuje veřejnost a upozorňuje na aktuální problémy jiným způsobem, než je tomu např. v médiích, podněcuje diskuzi a zamyšlení. Vzhledem ke svému exponovanému umístění a vysoké frekvenci dopravní komunikace se Artwall považuje za jednu z nejnavštěvovanějších českých galerií.¹⁹¹

Artwall jsem zařadila do kategorie politické, galerie může zastávat funkci politické apelace. Z hlediska diváků této umělecké činnosti lze usoudit, že Artwall se snaží zaujmout, nebo spíše docílit toho, aby si vystavených děl všimlo co nejvíce lidí v jejich blízkosti. Tento typ umění ve veřejném prostoru není striktně předurčen pro určitý typ diváka. Vzhledem k tomu, že se umělecké projekty vyjadřují k důležitým záležitostem naší společnosti, měly by být blízké většině lidí; zároveň pokud někdo o dané záležitosti není informován, galerie může

¹⁸⁷ WOHLMUTH, Radek. Voina a mír?!. *Art & Antiques*. 2012, **10/11**(12/1), s. 68-69.

¹⁸⁸ tamtéž.

¹⁸⁹ *Artwall Gallery* [online]. [cit. 2019-06-17]. Dostupné z: <https://www.artwallgallery.cz/cs/exhibitions-archive>

¹⁹⁰ tamtéž.

¹⁹¹ ŠTEFKOVÁ, Zuzana, ed. *ARTWALL: Katalog výstav pražské galerie pod širým nebem za léta 2007 a 2008*.

plnit také funkci edukační.

Vzhledem k uplynulým výstavám lze usoudit, že vystavované umění se v tomto případě jeví jako srozumitelné, jeho pochopení nutně nevyžaduje znalosti dějin umění, což Pierre Bourdieu považoval za klíčový aspekt chápání galerijního a muzejního umění (viz kapitola 2.4). Možnou překážkou v pochopení vystavovaných děl může být spíše nedostatečná znalost tématu, kterého se daná výstava týká. Dále hrozí riziko, že si divák uměleckých děl nevšimne, nebo je bude považovat např. za reklamní sdělení a nebude jim věnovat pozornost. Přestože Artwall díky svému umístění zprostředkovává umění velkému počtu lidí, ne každý divák bude uměleckou situací zasažen. V porovnání s participativním umění či *new genre public art* (viz kapitola 2.1.3) Artwall diváky do svého umění nijak nezapojuje, výsledek umělecké recepce tedy závisí na všímavosti a povaze diváka.

3.2 Galerie Ferdinanda Baumanna

Galerie Ferdinanda Baumanna je vitrínová galerie umístěná v pražské Štěpánské pasáži mezi ulicemi Štěpánská a Ve Smečkách. Funguje od roku 2010, kdy tento atypický výstavní prostor zahrnoval pouze dvě vitríny, později byl rozšířen o jednu podlouhlou výlohu.¹⁹² Na založení galerie se podíleli Daniel Vlček, český umělec, hudebník a galerista, člen skupiny Guma Guar, a Matouš Mědílek, kteří působí i jako kurátoři. Galerie se zaměřuje na současnou českou uměleckou tvorbu, kurátoři oslovují převážně mladé a začínající umělce, výjimkou ale nejsou ani již etablovaní umělci.¹⁹³ Zároveň se galerie snaží spolupracovat i se zahraničními galeriemi (hlavně v Rakousku a Německu), oslovuje zahraniční umělce a snaží se tak rozšířit zaměření galerie, kterému nyní dominuje scéna česká.¹⁹⁴ Matouš Mědílek v rozhovoru pro *Artyčok TV* uvedl, že v této formě galerijního provozu se jako kurátor zcela necítí, za nejzajímavější považuje specifičnost tohoto prostoru, který umělcům dá k dispozici a nechá je, aby se s prostorem vypořádali.¹⁹⁵ Umělci mají velkou volnost, vzhledem k povaze výstavního prostoru jsou často „nuceni“ vytvořit něco odlišného od své běžné tvorby, často tak lze hovořit

¹⁹² LABUDA, Radim. Galerie Ferdinanda Baumanna. In: *Artyčok* [videozáznam online]. [cit. 2019-06-18]. Dostupné z: <https://artycok.tv/25632/galerie-ferdinanda-baumannaferdinand-baumann-gallery>

¹⁹³ tamtéž.

¹⁹⁴ tamtéž.

¹⁹⁵ tamtéž.

o site specific art.¹⁹⁶

Jako první v galerii v roce 2010 vystavovala Lenka Vítková, následovaly výstavy Maria Chromého, Patricie Fexové, Petra Strouhala, Ludmily Smejkalové, Jana Vytisky, Petra Písaříka a další.¹⁹⁷ V poslední době byly v galerii realizovány výstavy Ondřeje Malečka, Juliany Höschlové, Antoine Renard, Anny Sagström a další.¹⁹⁸

Kromě výstavní činnosti se galerie věnuje publikaci autorských knih a pořádání festivalu *Performance*. V rámci jednotlivých ročníků se performance konaly nejprve v místě galerie a na blízkém Václavském náměstí, poté se přesunuly do míst v pražských periferiích, v závislosti na tématu festivalu. V roce 2013 se festival konal na Nákladovém Nádraží Žižkov, tato lokace symbolizovala protest proti jeho bourání, jiný ročník se konal v usedlosti Cibulka v pražských Košířích fungující jako squat – festival v tomto případě poukazoval na zanedbanost tohoto prostoru, na možné využití neudržovaných prostorů pro kulturní akce a instituce.¹⁹⁹

Svým umístěním je galerie veřejně a snadno přístupná mnoha lidem, galerie tedy umožňuje setkání s uměním širokému publiku. „Pasáž je ve veřejném prostoru, galerie je tedy také veřejným prostorem, proto nás baví pořádat různé performance, které můžou vidět běžní diváci, kteří pouze prochází.“²⁰⁰ Přesto je nutné si uvědomit, že většina návštěvníků procházejících pasáží si možná galerie a vystaveného umění ani nevšimne.

Z vybraných analyzovaných kategorií pro tuto část práce se Galerie Ferdinanda Baumanna nejvíce přibližuje tradičním galerijním výstavním prostorům, od nichž se liší pouze svou otevřenou přístupností a bezplatným vstupem. Tradičním galeriím se podobá i z hlediska typu vystavovaného umění. Přiřadila jsem jí tak funkci estetickou, galerie má za cíl vizuálně vylepšit prostředí pasáže, její činnost se primárně nevyznačuje politickými, sociálními ani zábavními znaky. Vzhledem k mnoha výstavám, které byly doposud během existence galerie realizovány, lze říci, že galerie prezentuje současné výtvarné umění v podobě malby, grafiky, geometrické abstrakce či plastiky s konceptuálními prvky, jenž pravděpodobně zaujme úzký okruh diváků, podobně jako běžné galerie a muzea. Díky své otevřené přístupnosti představuje

¹⁹⁶ tamtéž.

¹⁹⁷ tamtéž.

¹⁹⁸ *Galerie Ferdinanda Baumanna* [online]. [cit. 2019-06-18]. Dostupné z: <http://fbgallery.cz/vystavy/>

¹⁹⁹ LABUDA, Radim. *Galerie Ferdinanda Baumanna*. In: *Artyčok* [videozáznam online]. [cit. 2019-06-18]. Dostupné z: <https://artycok.tv/25632/galerie-ferdinanda-baumannaferdinand-baumann-gallery>

²⁰⁰ tamtéž.

potenciál pro rozšíření uměleckého publika, nicméně značný počet náhodných diváků si vystaveného umění nemusí všimnout. Pokud si divák umění všimne, otázkou zůstává, jaký dojem v něm daná umělecká situace zanechá. Vystavované objekty nemusí být pro každého srozumitelné, nedostatečné porozumění může u diváků vyvolat negativní reakce. Lze předpokládat, že hlavní cílovou skupinu, na kterou se Galerie Ferdinanda Baumanna zaměřuje, tvoří diváci se zájmem o umění, kteří do této galerie přijdou na výstavu, stejně jako kdyby šli do galerie jiné. Tito diváci sem přicházejí s vědomím, že se setkají s uměním, disponují jistým očekáváním i přednastavením. V této umělecké kategorii bude mezi diváky hrát velkou roli habitus (viz kap. 2.4), který, dle Pierra Bourdieua zásadně ovlivňuje chápání tradičního umění, usměrní divákovu recepci.

3.3 Signal Festival

Signal Festival je festivalem světelných instalací a videomappingů, který každoročně na několik dní přetváří pražský veřejný prostor. Propojuje umění, moderní technologie a městské prostředí. Koná se od roku 2013, proběhlo celkem šest ročníků.²⁰¹ Festival lze považovat za největší a nejnavštěvovanější kulturní událost České republiky, oslovuje odbornou i širokou veřejnost.²⁰²

Zakladatelem a současným ředitelem festivalu je Martin Pošta, český producent v oblasti kultury, dále se na festivalu podílí Jan K. Rolník jakožto kurátor a projektový manažer, Pavel Karous, vizuální umělec, který se věnuje site specific art a uměleckým intervencím do veřejného prostoru, autor např. projektu *Vetřelci a volavky*, Jiří Sulženko, ředitel projektu *Plzeň – Evropské hlavní město kultury 2015*, podílel se na také na festivalu ve veřejném prostoru *Street For Art*, Ondřej Horák, výtvarník a autor výstavních prostorů, Richard Loskot, umělec, který se věnuje instalacím kombinující moderní technologie a prostorovou kompozici, a další.²⁰³

Festival se odehrává na různých místech v centru Prahy a jiných čtvrtích, jednotlivé instalace jsou přizpůsobovány konkrétním místům (např. historické budovy), jedná se tedy

²⁰¹ *Signal Festival* [online]. [cit. 2019-06-17]. Dostupné z: <https://www.signalfestival.com/o-festivalu/>

²⁰² Světelná magie v Praze. *Art & Antiques*. 2013, 12(11), s. 48.

²⁰³ *Signal Festival* [online]. [cit. 2019-06-17]. Dostupné z: <https://www.signalfestival.com/o-festivalu/>

většinou o site specific instalace. Mezi nejvýraznější a divácky nejoblíbenější instalace patří např. videomapping na kostele sv. Ludmily na Náměstí Míru. V prvním festivalovém ročníku pro toto místo stvořila projekci česká audiovizuální umělecká skupina The Macula, v dalších letech španělské studio Onionlab nebo francouzský vizuální umělec Yann Nguema.²⁰⁴ Do festivalu se zapojují čeští i zahraniční umělci.

Vzhledem k úspěchu a narůstající popularitě festival dostává mnoho finanční podpory, otázkou ale zůstává, jak festival obohacuje současnou výtvarnou scénu. Jeden ze způsobů, jak nahlízet na současné umění, je jeho funkce ve společnosti. Umění může být didaktické, sociálně kritické a politicky angažované, může se věnovat kulturním či vědeckým tématům.²⁰⁵ „Pokud se podíváme na ohlasy umění uvedeného v rámci Signal festivalu, pak zjistíme, že jeho rolí je zejména stimulace masové turistiky. Nasnadě je tedy otázka, zda by podobně dotovaná akce neměla mít i jiný přínos než jen vyšší obsazenost hotelů a nárůst počtu prodaných piv ve staroměstských restauracích.“²⁰⁶ Přestože Signal festival podporuje tvorbu českých umělců a zprostředkovává umění široké veřejnosti, postrádá určitý význam a společenský přesah. Festival oslovuje primárně masové publikum, většina ohlasů ale zůstává na poli sociálních sítí mezi nadšenými či méně spokojenými návštěvníky.²⁰⁷

Porovnáme-li Signal festival např. s festivalem Street For Art (viz kapitola 1.6), Street For Art sice nebyl tak hojně navštěvován a není možná tolik známý, věnoval se ale veřejnému prostoru a jeho fungování, kromě zprostředkování uměleckých aktivit obyvatelům Jižního Města měl za cíl obohatit a vylepšit aktuální situaci v této oblasti, podnítil nejen občany ale i veřejnost a vedení dané městské části ke smýšlení o veřejném prostoru a o možných změnách.

Signal festival dokázal efektivně umožnit přístup k umění širšímu publiku, číselně se každého ročníku účastnilo v průměru 400 tisíc lidí.²⁰⁸ Festival díky své pověsti a popularitě zajisté přiláká velké množství diváků, kteří se ho účastní vědomě. Tito diváci budou mít od setkání s danými uměleckými situacemi určitá očekávání, lze předpokládat, že k uměleckým situacím budou přistupovat s jistým přednastavením (viz kapitola 2.6). Zároveň ale festival může díky lokaci instalací ve frekventovaných částech města zahrnovat diváky,

²⁰⁴ tamtéž.

²⁰⁵ PILKA, Lukáš. Proč (ne)milujeme Signal festival. *Art & Antiques*. 2018, 17(11), s. 86-87.

²⁰⁶ tamtéž.

²⁰⁷ tamtéž.

²⁰⁸ Světelná magie v Praze. *Art & Antiques*. 2013, 12(11), s. 48.

kteří se s uměleckými situacemi setkají náhodou, budou jimi konfrontováni. Vzhledem ke spektakulární a zábavní povaze festivalu lze u diváků náhodných i záměrných očekávat vysokou míru pozitivních dojmů. Světelné umělecké instalace často obsahují prvky optických iluzí, moderní technologie jako např. trojrozměrné projekce dokáží diváka zaujmout a fascinovat. Jedná se o představení, spektakl, hrající převážně na naše zrakové a sluchové vjemy. Ani v případě Signal festivalu divák nemusí disponovat znalostmi dějin umění, aby si mohl uměleckou situaci užít. Pro celkový dojem nepotřebuje většinou ani žádné jiné znalosti (jako např. u galerie Artwall), neboť podstatou těchto uměleckých instalací je pouze dechberoucí efekt, neskrývá se v nich nijaký hlubší význam.

3.4 Kateřina Šedá

Další zkoumanou uměleckou kategorií zastupuje Kateřina Šedá, současná umělkyně, nejvýznamnější představitelka českého sociálně angažovaného umění. Kateřina Šedá do svých projektů zapojuje jedince mimo umělecký svět, praktikuje uměleckou spolupráci na vertikální úrovni (viz kapitola 2.5). Věnuje se převážně komunitnímu, sociálně koncipovanému umění, na umělecké scéně se projevuje od roku 2000. Po jejím vstupu do uměleckého světa ji mnoho kritiků nezařazovalo mezi současné umělce, neboť její tvorba se zdála být více sociální než umělecká.²⁰⁹ Šedá nevytvářela umělecká díla, která by se vystavovala nebo byla na prodej, její tvorba byla na pomezí sociálních prací. Postupem času si ale v uměleckém světě Šedá vydobyla své pevné místo, získala i mnoho ocenění. V roce 2005 získala Cenu Jindřicha Chalupického za projekt *Je to jedno*, ve kterém Šedá přiměla svou babičku, aby nakreslila veškerý sortiment domácích potřeb, se kterými v minulosti pracovala, čímž ji probudila ze stařecké letargie.²¹⁰ V roce 2017 získala ocenění Architekt roku, přestože její profese není architektka. Cena jí byla udělena za přístup k veřejnému prostoru a vztahům mezi lidmi, protože ten by měl být základním pilířem architektury.²¹¹

Reakce na tvorbu Kateřiny Šedé byly a jsou různé. Artur Zmijewski, polský současný umělec, v tvorbě Kateřiny Šedé vidí prvky komunismu a totality, projektem *Nic tam není* Šedá

²⁰⁹ LINDAUROVÁ, Lenka. Kateřina Šedá: Umění na venkově. *Art & Antiques*. 2002, 1(4), s. 95.

²¹⁰ WOHLMUTH, Radek. Žili jsme spokojeně...: Kateřina Šedá v Domě umění České Budějovice. *Art & Antiques*. 2014, 13(11), s. 76-77.

²¹¹ BARTLOVÁ, Anežka. Kateřina Šedá: Architektkou roku. *Art & Antiques*. 2017, 16(10), s. 8.

dle Zmijewskiho přinutila občany vesnice dělat všechno stejně a společně tak, jak tomu bylo za komunismu, snaží se autoritativně ovládat lidi ve svém okolí.²¹² Tomáš Pospiszyl, český historik a teoretik umění, naopak uvádí, že cílem projektu *Nic tam není* bylo „zviditelnit sounáležitost lidí, vybudovat zpřetrhané sociální vazby na vesnici a pomocí hry vytvořit prostor pro sebereflexi a vzájemnou komunikaci.“²¹³

V rámci komunitního umění Kateřina Šedá pracuje se skupinami, které jsou selektované a se svým zapojením do projektu souhlasí. Účast v jejích projektech bývá dobrovolná, zároveň ale omezená – Šedá si vybírá účastníky z populací, ke kterým má nějakým způsobem blízko, může se jednat např. o rodné místo, město Brno či vesnici, ve které žila.²¹⁴ Vyhýbá se tedy intervencím do neznámého prostředí, potýká se s problémy, které jsou blízké i jí samotné. Pro význam a podstatu svých projektů tedy Šedá potřebuje často oslovit velký počet jedinců. Z těch se ovšem nestávají diváci, nejedná se o umělecké publikum, ale o spoluúčastníky. „Současně účastníci akce nejsou spolutvůrci, ale spíše vykonavatelé záměru umělkyně, na jehož průběh nemají příliš velký vliv. Výsledná aktivita by však přesto měla vést ke změně jejich myšlení, k větší sounáležitosti se skupinou účastníků akce.“²¹⁵

Šedá využívá umění jako nástroj ke změně (viz kapitola 2.1.3) společenských problémů v daných komunitách, proto této umělecké kategorii přisuzují funkci sociální. Politicky a sociálně angažované umění může mít na společnost nejvyšší dopad v porovnání s ostatními typy umění ve veřejném prostoru.

Šedá do svých projektů zapojuje velký počet lidí, velký počet lidí také jistým způsobem zasáhne a ovlivní.

Lidé, kteří se účastní těchto projektů, se na umělecké aktivitě podílejí vědomě, se svým souhlasem, z jejich strany nedochází k (náhodnému) setkání s uměním ve veřejném prostoru. V podstatě nedochází ani k setkání s žádným typem umění, neboť účastníci projektu většinou dělají pro ně zcela běžné věci, nejsou s uměním konfrontováni. Onen „umělecký efekt“ závislý na počtu účastníků se dostaví až později. Lidé zapojující se do těchto projektů budou pravděpodobně očekávat, že se účastní nějaké neobvyklé aktivity, nebudou ale nutně očekávat setkání s uměleckou situací. Účastníci projektů tedy nepředstavují diváky či umělecké

²¹² POSPISZYL, Tomáš. Popírání Ponětovic. *Sešit pro umění, teorie a příbuzné zóny*. 2008, 2(4-5), s. 161.

²¹³ tamtéž.

²¹⁴ tamtéž, s.163

²¹⁵ tamtéž.

publikum, v tomto případě se nejedná o zapojení a rozšíření uměleckého publika. Skutečným divákem se stane člověk, který se ocitne v prostoru, kde se projekt odehrává, divák tak může představovat nezúčastněného pozorovatele, otázkou zůstává, zda si všimne, že se kolem něj odehrává nějaká umělecká akce. Druhým možným skutečným divákem se stane člověk, který se setká s autorkou již zprostředkovaným projektem např. v galerii, na vernisáži, nebo o projektu zhlédne dokument. V tomto případě si divák bude vědom toho, že se jedná o umělecké dílo a podle toho k němu bude přistupovat.

Sociální funkce tohoto umění se dotýká převážně účastníků projektů, u kterých se díky Šedé podařilo vzbudit např. pocit sounáležitosti, odbourat pocit znuděného života na venkově či vylepšit sousedské vztahy. Na výsledné finální publikum tyto změny nedosahují.

3.5 The Chemistry Gallery

Poslední vybranou uměleckou kategorií pro tuto část představuje The Chemistry Gallery. The Chemistry Gallery je pražská komerční galerie zaměřená na prezentaci současných mladých českých i zahraničních umělců, nyní se sídlem v Holešovicích.²¹⁶ Galerie vznikla v roce 2008, od té doby vystřídala několik výstavních prostor, nejprve byla orientovaná na tvorbu mladých umělců do 35 let s cílem uvést je na umělecký trh, postupem času se začala věnovat i již etablovanějším umělcům.²¹⁷ I když se jedná o tradiční galerijní prostor a nikoli o výstavní prostor ve veřejném prostoru, zařadila jsem The Chemistry Gallery do své analýzy, neboť součástí činnosti galerie je také intervence do veřejného prostoru. Nejen aktivity zasahující do veřejného prostoru, ale i samotná galerijní činnost odehrávající se uvnitř galerijních prostor, mají za cíl rozbít hranice mezi často elitářským světem vizuálního umění a širokou veřejností a vzbudit tak zájem o současné vznikající umění.²¹⁸ Galerie přikládá velký význam vernisážím, kde dochází k setkání umělců, klientů i veřejnosti, divákům jsou tak umělecká díla přiblížena z hlediska jejich vzniku či užití. Jednou z galerijních aktivit zasahujících do veřejného prostoru je *Chemistry Zone*, jež spočívá v prezentaci současné streetartové a graffiti tvorby, která se odehrává právě v ulicích, v místě odkud tato tvorba

²¹⁶ *The Chemistry Gallery* [online]. [cit. 2019-06-21]. Dostupné z: <http://www.thechemistry.cz/about/>

²¹⁷ *Alchymie: The Chemistry Gallery se představuje (katalog výstavy)*. The Chemistry Gallery, 2013.

²¹⁸ *The Chemistry Gallery* [online]. [cit. 2019-06-21]. Dostupné z: <http://www.thechemistry.cz/about/>

pochází.²¹⁹ The Chemistry Gallery spolupracuje s mnoha streetartovými umělci, podporuje jak jejich intervence do veřejného prostoru, tak vystavování uměleckých děl uvnitř galerie, snaží se tak uzavřít věčnou diskuzi o tom, zda lze streetart považovat za umění, zda lze streetartové umění vystavovat v galerii.

Hlavní intervenční činností galerie jsou instalace umístované do veřejného prostoru. The Chemistry Gallery udržuje s vybranými umělci dlouhodobou spolupráci, někteří svou tvorbou vstupují do veřejného prostoru pod záštitou galerie.

V roce 2015 se na Piazzettě Národního divadla konala výstava *Univserum*, která prezentovala velkoformátové sochy celkem čtrnácti umělců, např. Kryštofa Hoška, Ondřeje Olivy, Pavla Karouse, Štěpána Čapka a dalších.²²⁰ Výstava pod záštitou The Chemistry Gallery chtěla představit a přiblížit veřejnosti současnou českou sochařskou tvorbu.

Umělecká skupina Chemistry Brothers, jejíž členy jsou Tomáš Vavříček a Petr Hájek, v roce 2018 umístila do prostor pražského Masarykova nádraží instalaci *100 tisíc neviditelných*, která vznikla pro stejnojmennou kampaň s cílem zbavit společnost strachu ze schizofrenie.²²¹

Jakub Uksa, výtvarník a streetartový umělec s pseudonymem Obic, v roce 2017 instaloval v Praze na Hradčanské velkoformátové geometrické abstraktní dílo, které dlouhodobě zabralo plochu, která bývá jinak využívána k reklamním účelům. Svou tvorbou Uksa také často přetváří různé fasády, např. v Úvalech či Kutné Hoře.²²²

Michal Škapa, grafik, výtvarník a streetartový umělec, kromě vystavování v galeriích a streetartové tvorby se věnuje i instalacím objektů do veřejného prostoru. Jedná se např. o objekt *Zjevení* (2018), *Černá věž* (2018), *Áčko* (2018) či *Vrstvy* (2018).²²³

²¹⁹ *The Chemistry Gallery: Chemistry Zone* [online]. [cit. 2019-06-21]. Dostupné z:

<http://www.thechemistry.cz/production/chemistry-zone/>

²²⁰ *Univserum* [online]. [cit. 2019-06-20]. Dostupné z: http://www.prague-up.com/en/universum-sochy-ve-verejnem-prostoru/?fbclid=IwAR1o6nhvIaruJY-mL-CDzHA_qlhHp4v3JXyKQLv9k5LzYCd1i0oDmZ_ZcMI

²²¹ *100 tisíc neviditelných* [online]. [cit. 2019-06-23]. Dostupné z:

<https://www.100tiscicneviditelných.cz/galerie/vystava>

²²² *The Chemistry Gallery: Jakub Uksa* [online]. In: . [cit. 2019-06-26]. Dostupné z:

<https://www.facebook.com/ChemistryGallery/posts/10156148246640781/>

²²³ *Michal Škapa* [online]. [cit. 2019-06-22]. Dostupné z: <http://www.michalskapa.cz/>

The Chemistry Gallery se věnuje současnému výtvarnému a streetartovému umění, proto ji zařazují do kategorie subkulturní prezentace. Galerie se nezaměřuje na politicky, sociálně angažované či zábavní umění. Exteriérové instalace The Chemistry Gallery na různých místech převážně v Praze tak mohou diváka překvapit a konfrontovat náhodné kolemjdoucí. Funkcí vystavovaných děl je především estetizace veřejného prostoru a vykročením z uzavřených prostor galerie probuzení veřejného zájmu o umění, vystavovaná díla se tedy jeví jako vizuálně atraktivní, určitým způsobem srozumitelná, vzbuzují pozornost. Zároveň se jedná i o „reklamu“ galerie. Zaměřením na streetart a graffiti k sobě galerie váže určitý okruh lidí, *subkulturu*, která pro tento druh umění tvoří důležitý základ. Tento okruh lidí se také účastní vernisáží a jiných událostí pořádaných galerií. Cílovým publikem galerijní činnosti The Chemistry zůstává tedy poněkud uzavřený okruh lidí, naopak svou činností ve veřejném prostoru otvírá umění široké veřejnosti, udržuje si tak specifickou pozici mezi oběma póly.

Závěr

Na základě své práce usuzuji, že diverzita, která se týká odlišných druhů umění ve veřejném prostoru, je přítomná i uvnitř diváctví. V rozvaze potvrzuji hypotézu, že jednotlivé vzorce diváctví se v odlišných uměleckých kategoriích liší. Liší se zároveň i jednotlivé předpoklady, zda je divák zasažen takovým způsobem, aby danou uměleckou situaci vnímal jako součást uměleckého diskurzu.

Galerie Artwall s funkcí politické apelace díky svému umístění konfrontuje s uměním vysoký počet náhodných kolemjdoucích, snaží se získat pozornost velkého počtu lidí. Divák v tomto případě může umění vnímat jako součást uměleckého diskurzu v kombinaci s politickými prvky, umění může v divákovi vyvolat např. pocity kontroverze, lítosti či hrdosti, zároveň ale může divák umění považovat pouze za prostředek politického sdělení.

Galerie Ferdinanda Baumanna se svou estetickou povahou nejvíce přibližuje tradičním galerijním prostorům, její činnost tedy zaujme diváky, kteří tuto galerii navštíví pravděpodobně se stejným očekáváním, jako kdyby šli do jiné tradiční galerie, umístění ve veřejném prostoru zde z hlediska diváctví tak nemá velký význam. Lze usoudit, že tuto uměleckou situaci budou tedy diváci vnímat jako součást uměleckého diskurzu.

V kategorii zábavního a populárního umění zastoupené Signal Festivalem naopak nelze jistě mluvit o divácích „umění“. Tento typ umění má největší potenciál pro rozšíření uměleckého publika, vzhledem k jeho spektakulární a masové povaze diváci mohou být touto situací silně zasaženi, otázkou však zůstává, zda v tomto případě lze mluvit o uměleckém diskurzu a o divácích umění, neboť Signal Festival se etabluje spíše jako zábavní show.

V případě kategorie sociálního umění Kateřiny Šedé jsou lidé zapojováni do uměleckých projektů, v podstatě tedy nepředstavují samotné diváky umělecké situace, ale spíše spoluúčastníky, spolutvůrce projektu. Tito lidé tak pravděpodobně danou uměleckou situaci nebudou vnímat jako součást uměleckého diskurzu, skutečnými diváky se stanou lidé, kteří se setkají se zpracovaným projektem později např. v galerii, tím pádem se již nejedná o diváky umění ve veřejném prostoru.

The Chemistry Gallery svými intervencemi do veřejného prostoru estetizuje veřejný prostor a konfrontuje s uměním náhodné kolemjdoucí, svou orientací na streetartové umění k sobě však převážně váže určitou skupinu lidí, subkulturu, o které lze usoudit, že představuje hlavní část publika této kategorie.

Ve zmíněných kategoriích se tedy ne vždy jedná o „diváky“, „diváky umění“ a „veřejnost“. Umění ve veřejném prostoru částečně rozšiřuje umělecké publikum, svou otevřeností konfrontuje mnoho náhodných kolemjdoucích, může tak zaujmout jedince, kteří by do galerie či muzea běžně nešli. Tím ale nezaručuje, že náhodní kolemjdoucí zařadí uměleckou situaci do uměleckého diskurzu. Diváci, kteří nejsou náhodnými kolemjdoucími, vnímají jednotlivé umělecké situace odlišně, jednotlivé formy umění ve veřejném prostoru si vybírají diváky, kteří se od sebe liší svými zájmy a očekáváními.

Závěrem usuzuji, že umění ve veřejném prostoru v podstatě neočekává „veřejného“ diváka, v nejširším slova smyslu. Můžeme tedy říci, že umění ve veřejném prostoru si vybírá své diváky s určitým zájmem, podobně jako umění v galeriích a muzeích. Jeho výhodou je otevřená, také bezplatná přístupnost, toto umění není omezené a fyzicky ohraničené jako *bilá krychle*, jedná se tedy o „nizkoprahovou“ prezentaci umění. I přes „nizkoprahovou“ uměleckou prezentaci je v těchto uměleckých situacích stále patrný jistý práh, i když nižší než v galeriích a muzeích, který limituje výsledné chápání umění ve veřejném prostoru. Diváci tohoto umění díky své diverzitě nesdílí stejné „kódy“.

Umění ve veřejném prostoru je přístupné široké veřejnosti, široká veřejnost ale není jeho adresátem.

Literatura

1. ADLEROVÁ, Alena a kol. *Dějiny českého výtvarného umění: IV/2. 1890/1938*. Praha: Academia, 1998. ISBN 80-200-0623-0.
2. *Alchymie: The Chemistry Gallery se představuje (katalog výstavy)*. The Chemistry Gallery, 2013.
3. ARENDOVÁ, Hannah. *Vita activa aneb O činném životě*. Praha: OIKOYMENH, 2007. ISBN 978-80-7298-185-4.
4. ARENDOVÁ, Hannah. *The Human Condition*. Chicago: University of Chicago Press, 1958. ISBN 0-226-02593-4.
5. BARTLOVÁ, Anežka. Kateřina Šedá: Architektkou roku. *Art & Antiques*. 2017, **16**(10), s. 8.
6. BOURDIEU, Pierre. *L'Amour de l'art: les musées et leur public*. Paris: Éditions de Minuit, 1966.
7. BOURDIEU, Pierre. *Distinction*. London: Routledge, 2010. ISBN 978-0-415-56788-6.
8. BOURDIEU, Pierre. *Pravidla umění: Geneze a struktura literárního pole*. Brno: Host, 2010. ISBN 978-80-7294-364-7.
9. BREGANTOVÁ, Polana a kol. *Dějiny českého výtvarného umění: V. 1939/1958*. Praha: Academia, 2005. ISBN 80-200-1390-3.
10. BREGANTOVÁ, Polana a kol. *Dějiny českého výtvarného umění: VI/1. 1958/2000*. Praha: Academia, 2007. ISBN 978-80-200-1487-X.
11. BREGANTOVÁ, Polana a kol. *Dějiny českého výtvarného umění: VI/2. 1958/2000*. Praha: Academia, 2007. ISBN 978-80-200-1488-8.
12. BURKE, Peter. *Variety kulturních dějin*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2006. ISBN ISBN 80-7325-081-0.
13. BURKE, Peter. *Italská renesance: kultura a společnost v Itálii*. Praha: Mladá fronta, 1996. ISBN ISBN 80-204-0589-5.
14. DA VINCI, Leonardo. *Úvahy o malířství*. Praha: GRYPF, 1994. ISBN 80-85829-06-1.
15. GOMBRICH, Ernst Hans. *Umění a iluze: studie o psychologii obrazového znázorňování*. Praha: Odeon, 1985.

16. HABERMAS, Jürgen. *Strukturální přeměna společnosti*. Praha: Filosofia, 2000. ISBN 80-7007-134-6.
17. HLAVÁČEK, Ludvík, ed. *ARTWALL: Katalog výstav pražské galerie pod širým nebem za léta 2005 a 2006*. Praha: Centrum pro současné umění Praha, 2006. ISBN 80-239-8460-8.
18. KAROUS, Pavel. *Vetřelci a volavky: Atlas výtvarného umění ve veřejném prostoru v Československu v období normalizace (1968-1989)*. Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze, 2013. ISBN 978-80-86863-73-3.
19. KRATOCHVÍL, Petr. *Městský veřejný prostor*. Praha: Zlatý řez, 2015. ISBN 978-80-88033-00-4.
20. KULKA, Tomáš a Denis CIPORANOV, ed. *Co je umění?: Texty angloamerické estetiky 20. století*. Pavel Mervart, 2010. ISBN 978-80-87378-46-5.
21. LINDAUROVÁ, Lenka. Kateřina Šedá: Umění na venkově. *Art & Antiques*. 2002, 1(4), 95.
22. MIKŠ, František. *Gombrich: tajemství obrazu a jazyk umění*. Brno: Barrister & Principal, 2014. ISBN 978-80-7485-030-1.
23. MUKAŘOVSKÝ, Jan, ČERVENKA, Miroslav a Milan JANKOVIČ, ed. *Studie I*. Brno: Host, 2000. ISBN 80-86055-91-4.
24. O'DOHERTY, Brian. *Uvnitř bílé krychle: Ideologie galerijního prostoru*. Praha: Tranzit.cz, 2014. ISBN 978-80-87259-30-6.
25. PAULÍČEK, Miroslav. *Nikdo se neodvážá říci, že je to nudné*. Praha: Sociologické nakladatelství, 2012. ISBN 978-80-7419-097-1.
26. PILKA, Lukáš. Proč (ne)milujeme Signal festival. *Art & Antiques*. 2018, 17(11), s. 86-87.
27. POSPISZYL, Tomáš. Popírání Ponětovic. *Sešit pro umění, teorie a příbuzné zóny*. 2008, 2(4-5), s. 161-166.
28. SEIFERT, Jaroslav a Karel TEIGE. *Revoluční sborník Devětsil*. Praha: 2010. reprint 1. vyd. z r. 1922. ISBN 978-80-87310-22-9.
29. Světelná magie v Praze. *Art & Antiques*. 2013, 12(11), s. 48.

30. SÝKOROVÁ, Lenka. *Nezávislé kurátorství ve volném čase: nezávislý kurátor a umělec–kurátor na české vizuální scéně 2000–2016*. Ústí nad Labem: Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně, 2016. ISBN 978-80-7561-028-7.
31. ŠTEFKOVÁ, Zuzana, ed. *ARTWALL: Katalog výstav pražské galerie*
32. *pod širým nebem za léta 2007 a 2008*. Praha: Centrum pro současné umění Praha, nedatováno. ISBN 978-80-260-0188-1.
33. ŠEBOROVÁ, Sylvie. Negalerie. *Art & Antiques*. 2010, **9**(7/8), s. 48–52.
34. ŠULEŘOVÁ, Michaela. Potenciál a limity městského prostoru. *Sociální studia*. Fakulta sociálních studií Masarykovy univerzity, 2006, **3**(2), 41-63. ISSN 1214-813X.
35. VÁCLAVOVÁ, Denisa a Krištof KINTERA. *ProLuka pod vršovickým nebem*. Praha: Čtyři dny, 2017. ISBN 978-80-270-2444-5.
36. WOHLMUTH, Radek. Voina a mír?!. *Art & Antiques*. 2012, **10/11**(12/1), s. 68-69.
37. WOHLMUTH, Radek. Žili jsme spokojeně...: Kateřina Šedá v Domě umění České Budějovice. *Art & Antiques*. 2014, **13**(11), s. 76-77.
38. ZAHŘÁDKA, Pavel. *Vysoké versus populární umění*. Olomouc: Periplum, 2009. ISBN 978-80-86624-48-8.
39. ZÁLEŠÁK, Jan. *Umění spolupráce*. Brno: Masarykova univerzita, 2011. ISBN 978-80-210-5707-4.
40. ZOLBERG, Vera L. *Constructing a Sociology of Arts*. Cambridge University Press, 1990.

Elektronické zdroje

1. *100 tisíc neviditelných* [online]. [cit. 2019-06-23]. Dostupné z: <https://www.100tiscineviditelných.cz/galerie/vystava>
2. 99CZ [online]. [cit. 2019-06-13]. Dostupné z: <https://www.jankadlec.com/art/99cz>
3. *Artwall Gallery* [online]. [cit. 2019-06-17]. Dostupné z: <https://www.artwallgallery.cz/cs/exhibitions-archive>
4. *Galerie Ferdinanda Baumanna* [online]. [cit. 2019-06-18]. Dostupné z: <http://fbgallery.cz/vystavy/>

5. JACOB, Mary J. *Un Unfashionable Audience*. In: LACY, Suzanne. *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. [online]. Seattle: Baypress, 1995 [cit. 2019-05-20]. ISBN 0-941920-30-5. Dostupné z: https://monoskop.org/images/7/7c/Lacy_Suzanne_ed_Mapping_the_Terrain_New_Genre_Public_Art_1995.pdf
6. KAROUS, Pavel. *Vizuální umění ve veřejném prostoru v "Reálném kapitalismu"* [online]. [cit. 2019-06-16]. Dostupné z: <http://www.vetrelciavolavky.cz/texty/vizualni-umeni-ve-verejnem-prostoru-v-realnem-kapitalismu>
7. LABUDA, Radim. Galerie Ferdinanda Baumanna. In: *Artyčok* [videozáznam online]. 4. 7. 2014 [cit. 2019-06-18]. Dostupné z: <https://artycok.tv/25632/galerie-ferdinanda-baumannaferdinand-baumann-gallery>
8. LACY, Suzanne, ed. *Mapping the Terrain: New Genre Public Art* [online]. Seattle: Baypress, 1995 [cit. 2019-05-20]. ISBN 0-941920-30-5. Dostupné z: https://monoskop.org/images/7/7c/Lacy_Suzanne_ed_Mapping_the_Terrain_New_Genre_Public_Art_1995.pdf
9. *Michal Škapa* [online]. [cit. 2019-06-22]. Dostupné z: <http://www.michalskapa.cz/>
10. *Nadace pro současné umění Praha* [online]. [cit. 2019-06-16]. Dostupné z: <https://fca.fcca.cz/granty/>
11. *Rafani Art Apartment in the Heart of the City* [online]. [cit. 2019-06-27]. Dostupné z: <https://nod.roxy.cz/gallery/exhibitions-detail/441/rafani-art-apartment-in-the-heart-of-the-city>
12. SHAFFREY, Cliodhna, MORAN, Lisa, ed. *What Is Public Art* [online]. Dublin: Irish Museum of Modern Art, 2010 [cit. 2019-06-27]. ISBN 978-1-907020-55-1. Dostupné z: <https://imma.ie/wp-content/uploads/2018/10/whatispublicart.pdf>
13. *Signal Festival* [online]. [cit. 2019-06-17]. Dostupné z: <https://www.signalfestival.com/o-festivalu/>
14. *Street for Art a ZÓNA IDEAL na Jižním Městě* [online]. [cit. 2019-06-15]. Dostupné z: <https://www.archiweb.cz/en/n/home/festival-street-for-art-a-zona-ideal-na-jiznim-meste>

15. *Street for Art: Několik otázek pro Michaelu Hečkovou, programovou ředitelku festivalu* [online]. [cit. 2019-06-15]. Dostupné z: <http://www.earch.cz/cs/revue/street-art-nekolik-otazek-pro-michaelu-heckovou-programovou-reditelku-festivalu>
16. *The Chemistry Gallery* [online]. [cit. 2019-06-21]. Dostupné z: <http://www.thechemistry.cz/about/>
17. *The Chemistry Gallery: Chemistry Zone* [online]. [cit. 2019-06-21]. Dostupné z: <http://www.thechemistry.cz/production/chemistry-zone/>
18. *The Chemistry Gallery: Jakub Uksa* [online]. In: . [cit. 2019-06-26]. Dostupné z: <https://www.facebook.com/ChemistryGallery/posts/10156148246640781/>
19. *UNES-CO* [online]. [cit. 2019-06-25]. Dostupné z: <http://www.unes-co.cz/cs/>
20. *Univerzum* [online]. [cit. 2019-06-20]. Dostupné z: http://www.prague-up.com/en/universum-sochy-ve-verejnem-prostoru/?fbclid=IwAR1o6nhvIaruJY-mL-CDzHA_qlhHp4v3JXyKQLv9k5LzYCd1i0oDmZ_ZcMI