

Univerzita Karlova v Praze, Pedagogická fakulta, Katedra výtvarné výchovy

Charles University in Prague, Faculty of Education, Department of Art Education

Diplomová práce/ Diploma thesis

Umění jako sociální intervence

Art as a Social Intervention

Bc. Pavla Peroutková (roz. Holá)

Žalmanova 1297/3, 14700, Praha 4

3. ročník, Učitelství pro střední školy (N VV-ZUŠ), navazující magisterské, prezenční

3rd year, Secondary Art teacher education (N VV-ZUŠ), post-Bachelor, full-time

Vedoucí diplomové práce/ Supervisor: Doc. PhDr. Marie Fulková, Ph.D.

Konzultant/Tutor: Mgr. Romana Bartůňková

Praha, červen 2014/Prague, June 2014

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci zpracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literaturu.

V Praze dne 19.6.2014

Pavla Peroutková

Děkuji Doc. PhDr. Marii Fulkové, Ph.D. za cenné rady a trpělivost, Mgr. Romaně Bartůňkové za ochotu a podnětné kritické připomínky, Mgr. Denise Bytelové za vstřícnost a inspiraci a mojí rodině za důvěru a podporu, bez níž by tato práce nevznikla.

Peroutková, P.: *Umění jako sociální intervence*. [Diplomová práce] Praha 2014 – Univerzita Karlova v Praze, Pedagogická fakulta, katedra výtvarné výchovy, 99 s. (Příloha: cd s video-dokumentací)

Anotace

Tato práce má charakter teoretické studie s didaktickým uplatněním tématu. Věnuje se analýze fenoménu sociální intervence a participace v současném výtvarném umění a kultuře. Předkládá analýzy rozmanitých akcí konkrétních umělců na domácí i zahraniční scéně a jejich tvorby na pomezí diskursů o umění, sociologie, estetiky a politologie, s podtématem jídlo. Následně je představeno didaktické využití tématu ve výtvarném projektu pro studenty gymnázia. Ve výtvarné části je téma autorsky zpracováno a kriticky reflektováno v rámci celku práce.

Klíčová slova: Sociální intervence, participativní umění, současné umění, vztahové umění, role umělce, divák, jídlo, škola, výtvarná výchova

Peroutková, P.: *Art as a Social Intervention*. [Diploma thesis] Prague 2014 – Charles University in Prague, Faculty of Education, Department of Art education, 99 s. (Attachment: cd with video-documentation)

Annotation

This work is a theoretical study with an application on a didactic project. It analyses the phenomenon of art as a social intervention and participatory art. It investigates different approaches of contemporary art and culture, which oscillate on the edge of discourse on art and various scientific fields. It presents an analysis of projects connected by a common subject – food, from both Czech and international art scene. Further, it investigates the possibilities of didactic use of this topic in art education. It is based on both the theoretical framework and author's actual experience within implemented project and its reflection.

Key words: Social intervention, participatory art, contemporary art, relational art, role of the artist, spectator, food, school, art education

Abstrakt

Peroutková, P.: *Umění jako sociální intervence*. [Diplomová práce] Praha 2014 – Univerzita Karlova v Praze, Pedagogická fakulta, katedra výtvarné výchovy, 99 s. (Příloha: cd s video-dokumentací)

Předmětem diplomové práce je teoretická studie tématu sociální intervence v umění s ověřením možnosti jeho didaktického uplatnění ve výtvarné výchově. Nejprve je zde nastíněna základní problematika a otázky související se sociálními intervencemi, zejména s participativním uměním. Ty jsou dále prezentovány na rozmanitých konkrétních ukázkách umělecké praxe z české i světové umělecké scény po roce 1990. Jejich společným tématem je jídlo, které se objevuje v uměleckých sociálně angažovaných projektech napříč celou škálou odlišných přístupů a strategií. Následně je využito jako hlavní motiv i v didaktickém projektu a vlastní výtvarné realizaci. Práce také poukazuje na společné průsečíky zkoumaných uměleckých strategií a pedagogického působení. Téma sociální intervence a participace je uplatněno v realizovaném didaktickém projektu na gymnáziu a ve vlastním výtvarném zpracování, které jsou v kontextu celé práce reflektovány.

Abstract

Peroutková, P.: *Art as a Social Intervention*. [Diploma thesis] Prague 2014 – Charles University in Prague, Faculty of Education, Department of Art education, 99 s. (Attachment: cd with video-documentation)

This work is a theoretical study of art as a social intervention with an application on a didactic project in art education. Firstly, it outlines the underlying issues linked to social interventions, especially to participatory art. Secondly, these issues are subsequently examined on diverse approaches on both Czech and international art scenes after 1990. They are connected by the common subject of food, which appears in socially engaged art projects across the whole range of different approaches and strategies. Further, it points to the connection of examined strategies and teaching activities. The phenomenon of art as a social intervention is also used as the main theme in a didactic project implemented in art education, in grammar school and on an author's project.

Obsah

Úvod	8
1 Teoretická část.....	9
1.1 Sociální intervence v umění.....	9
1.1.1 Sociální obrat / obrat ke spolupráci - důvody, příčiny, předpoklady	11
1.1.2 Mizející autor	14
1.1.3 Odcházející umělec	15
1.1.4 Mizející divák (participace).....	18
1.1.5 Manipulace	20
1.1.6 Hodnocení	21
1.1.7 Černá, Šedá, Rafani	24
1.1.8 Edukativní obrat, transpedagogika	28
1.2 Sociální intervence v umění a jídlo	33
1.2.1 Jídlo jako ukazatel společnosti.....	33
1.2.2 Jídlo v participativním umění.....	34
1.2.3 V oficiálních institucích.....	35
1.2.4 V nezávislých institucích	40
1.2.5 Ve veřejném prostoru, v soukromí	45
1.2.6 V mediálním prostoru.....	53
1.2.7 Umění jako aktivismus, aktivismus jako umění	55
1.3 Shrnutí.....	56
2 Didaktické uplatnění tématu	58
2.1 Gymnázium na Pražačce – specifika místa.....	60
2.2 Východiska projektu Jídelna	60
2.2.1 Třída – studenti a já	61
2.2.2 Dotazník	61
2.2.3 Výstava Krištofa Kintery	62
2.3 Vazba na RVP a ŠVP	63

2.4 Návaznost na předchozí práci.....	64
2.5 Příprava.....	66
2.6 Průběh.....	68
2.7 Reflexe	70
3 Vlastní výtvarné zpracování tématu.....	74
3.1 Zažít město jinak.....	74
3.2 Svatý Václav... ..	75
3.3 Reflexe	77
Závěr	79
Seznam literatury.....	80
Seznam vyobrazení	87
Seznam příloh.....	89
Přílohy	90

Úvod

Tématem předložené práce je umění jako sociální intervence. Navazuji tak na svoji závěrečnou práci bakalářského studia s názvem *Na hraně. Sociální intervence v umění* (Holá 2010). Ta byla koncipovaná převážně jako teoretická studie zkoumající umělecké projevy takzvaně „na hraně“ umění, zejména týkající se tělesnosti a akčního umění, přičemž zacházela do počátků těchto tendencí datovaných na začátek dvacátého století. Menší pozornost zde byla věnována didaktickému uplatnění tématu a to ve formě návrhu výtvarné řady. V této práci jsem si kladla za cíl ověřit možnost využití sociální intervence a participace jako uměleckého přístupu ve výtvarné výchově. Část věnovaná didaktické aplikaci tématu se tedy zakládá na zkušenosti s výukou výtvarné výchovy na gymnáziu a reflexi realizovaného projektu se studenty. Zároveň navazuje na výzkumnou sondu (provedenou rovněž v rámci zmiňované bakalářské práce), která zjišťovala vztah žáků k současnému umění a jejich preference a hodnocení některých děl netradičního formátu.

Tentokrát se zevrubněji zabývám uměním po roce 1990 a současným uměním. První polovina teoretického textu nastiňuje základní diskurs sociálně angažovaného umění a zabývá se jeho stěžejními otázkami. Je určena především pro čtenáře, který se s touto oblastí umění teprve seznamuje a má mu poskytnout určitou platformu pro orientaci v dalším textu. Pro hlubší proniknutí do problematiky je samozřejmě vhodné čerpat z uvedených pramenů. Kdo se již orientuje, může přejít rovnou k další části, která předkládá autorský výběr konkrétních projektů českých i zahraničních umělců nebo skupin. Zde je cílem nabídnout široké spektrum přístupů a konkrétně demonstrovat na jednotlivých ukázkách dříve zkoumané problémy. Příklady jsou vzájemně provázány skrze podtéma jídlo.

Vybudovaná teoretická základna umožňuje kritickou analýzu didaktického projektu uskutečněného se studenty gymnázia i vlastní výtvarné realizace, opět tematicky propojené prostřednictvím jídla. Vlastní pedagogická a autorská zkušenost se však také přenáší do teoretického textu jednak jako tematické vymezení a jednak jako subjektivní výběr důležitých otázek a rozložení pozornosti, jaká je jednotlivým fenoménům věnována.

1 Teoretická část

„I went from being an artist who makes things, to being an artist who makes things happen.“

Jeremy Deller (Thompson 2012, s. 17)

1.1 Sociální intervence v umění

Sociální intervencí v umění se míní rozmanité strategie a postupy, které se překrývají se sociálně prospěšnými nebo kritickými aktivitami. Více či méně upozadují, nezřídka i zcela negují, estetické nároky díla a akcentují jeho reálný dopad a účinek na společnost a veřejné dění i, na provázanost tvůrčího procesu se sociálním kontextem (Štefková 2006). Využívají k tomu nejrůznějších prostředků a strategií, z nichž velká část, která nás bude také nejvíce zajímat, se zakládá na procesu spolupráce - participaci umělce a „diváků“, při níž se ruší tradiční model autor – dílo – příjemce.

Teoretička Claire Bishop¹ vyjmenovává názvy, jimiž je tato sféra umění v současnosti označována: sociálně angažované umění (socially engaged art), komunitní umění (community-based art), experimentální komunity (experimental communities), dialogické umění (dialogic art), umění pobřežní oblasti (littoral art), participativní umění (participatory art), intervenční umění (interventionist art), umění založené na průzkumu (research-based art), kolaborativní umění (collaborative art) (Bishop 2007, s. 11). Někdy se používá také pojem *sociální praxe*, který vypuštěním slova *umění* implikuje odklon od *umělecké tvorby* směrem k oborům jako je etnografie, sociologie, antropologie, ekologie aj., tedy soustavné balancování na hraně umění a ne-umění a předjímá tak zároveň požadavek a nárok na jiné než pouze estetické hodnotící kategorie (Helguera 2011, s. 3).

Oblast současného umění založeného na spolupráci začal mezi prvními popisovat Nicolas Bourriaud jako *vztahovou estetiku*². V českém prostředí pak odstartoval větší zájem o tento druh umění článek Claire Bishop *Řízení reality. Spolupráce a participace*

¹ Ženská jména zde používáme v původním, nepřechýleném tvaru.

² U nás vyšly články *Vztahová estetika* v překladu v časopise *Umělec* v roce 2002 (z francouzského originálu *L'Esthétique relationnelle* vydaného roku 1998, v anglickém překladu 2004) a kniha *Postprodukce* téhož autora byla vydána v roce 2004.

v *současné umění* (2007) otištěný v překladu ve speciálním dvojčísle Sešitu pro umění, teorii a příbuzné zóny vydávaným Vědecko-výzkumným pracovištěm Akademie výtvarných umění v Praze v roce 2007 (o rok dříve vyšel článek v originále v Artforu) spolu s dalšími teoretickými texty zkoumajícími problematiku sociálního obratu (Kravagna 2007; Kester 2007; Lind 2007). Claire Bishop je zároveň editorkou antologie *Participation*, která je mezníkem v tomto oboru ve světovém měřítku a autorkou novější publikace *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (2012). *Umění spolupráce* Jana Zálešáka (2011b) představuje u nás zatím ojedinělý pokus o komplexní náhled na současný diskurs o participativních a kolektivních praktikách v českém prostředí a zasazuje je do světového kontextu. Dále mapuje konkrétní projevy a podoby umění spolupráce v České republice a předkládá tři případové studie uměleckých projektů. V zahraničí je výběr publikací zabývajících se participativních a sociálně angažovaným uměním bohatší. Útlá kniha Pabla Helguery³ *Education for Socially Engaged Art* (2011) je zdařilou praktickou příručkou („A Materials and Techniques Handbook“) určenou zejména studentům umění a vzdělávání v oblasti umění pro orientaci na rozšiřujícím se poli sociálních praktik a poskytuje rámec pro jejich kritické uchopení.⁴ *Living as Form: Socially Engaged Art from 1991-2011* (2012) Nato Thompsona je katalogem ke stejnojmenné výstavě a předkládá vedle teoretických textů řadu zajímavých projektů z tohoto období.

Následující strany se budou zabývat právě těmito praktikami, jejichž značný nárůst zaznamenal svět umění od devadesátých let minulého století. Vzhledem k tomu, že sociálně angažované umění se ocitá na hraně mezi uměním a ne-uměním, že není označením uměleckého stylu, techniky ani žánru, ale spojuje v sobě všechny tyto kategorie, je s ním spojena řada složitých problémů - od otázky autorství, přes dokumentaci, prezentaci a hodnocení, po manipulaci a zneužití.

³ Pablo Helguera, původem z Mexika, je vizuální umělec a performer, má za sebou řadu úspěšných projektů sociálně angažovaného umění. Mimochodem je také vítězem prvního ročníku (2011) International Award for Participatory Art (uděluje Legislative Assembly of the Region of Emilia-Romagna), působí také jako pedagog, teoretik, spisovatel, kurátor nebo kurátor pro edukační činnost (v MoMA)

⁴ Ukázka knihy je v náhledu dostupná online <http://pablohelguera.net/2011/11/education-for-socially-engaged-art-2011/>

1.1.1 Sociální obrat / obrat ke spolupráci - důvody, příčiny, předpoklady

Sociálním obratem⁵ se míní nárůst množství a rozšíření spektra uměleckých aktivit a praktik, které mají v centru pozornosti spolupráci, kolektivitu, kooperaci, interakci nebo participaci (zapojení) „obyčejných“ lidí.⁶ Maria Lind hovoří v obdobném smyslu o obratu ke spolupráci⁷ (Collaborative Turn) (2007), přičemž „je tedy „spolupráce“ („collaboration“) otevřeným pojmem, který v principu zahrnuje všechny ostatní“ (Lind 2007, s. 43)⁸. Tyto umělecké aktivity nabývají podoby performancí, přednášek, workshopů, či jiných společenských událostí a volnějším setkání. Stojí poněkud mimo umělecký trh, zároveň ale poutají stále větší pozornost a jejich význam ve veřejném sektoru roste (Bishop 2007, s. 10).

Řada teoretiků se zabývá ukotvením těchto praktik do kontextu dějin umění. Historicky není snaha o zapojení publika úplnou novinkou, ale navazuje na linii započatou v raných avantgardách, ve futurismu, konstruktivismu, dadaismu,⁹ dále na situacionisty, aktivity Fluxu, Johna Cage a postupy vycházející z jeho školy, happeningy a umění šedesátých a sedmdesátých let (Zálešák 2011b; Kravagna 2007). Podle Marie Lind genealogie spolupráce v umění začíná „již hierarchickou strukturou studií Rubensových a dalších barokních umělců, jež představovaly výnosný obchod“, k výše uvedenému výčtu pak přidává ještě například pseudo-industriální The Factory Andyho Warhola (2007, s. 41). Dalšími východisky pak mohou být předměty každodenní potřeby Nového realismu, prosté materiály Arte Povera, ale především vynález readymadu (Foster in: Bishop 2006). Mezi tvůrce platformy pro sociálně angažované praktiky patří nepochybně také Joseph Beuys s jeho ideou sociální skulptury (zhmotněná např. v projektu *7000 dubů*, 1982, Documenta v Kasselu), lidského společenství jakožto uměleckého díla, která je přítomna v základu vztahové estetiky a participativního umění (Bytelová 2012).

Další příčiny náležejí do oblasti společensko-ekonomického vývoje a souvisí také s proměnami uměleckého provozu. Jde tedy především o důsledky globalizace a neoliberalismu, privatizaci veřejného, jejichž dopadem na identitu jednotlivce,

⁵ Claire Bishop takto pojmenovala článek otištěný v roce 2006 v Artforu (The Social Turn: Collaboration and Its Discontents)

⁶ Spoluprací se zde nemíní ten typ, který je nutně přítomen pro vznik jakéhokoli díla (v podobě určitého zázemí, podpory...).

⁷ Stejně nazval i Jan Zálešák kapitolu ve své knize Umění spolupráce (2011b)

⁸ Detailnější kategorizaci se budeme věnovat v dalších kapitolách.

⁹ Kravagna je nazývá „proto-participativními“ směry (Kravagna 2007, s. 67–68)

potažmo celé společnosti, je odcizení a nejistota. V takových podmínkách se jeví tendence k participativnímu umění jako kompenzace roztržštěnosti společnosti a hledání nových forem pospolitosti. V oblasti proměn uměleckého provozu souvisí obrat ke spolupráci s jevy jako je „bienalizace“ umění,¹⁰ tzv. edukativní obrat (více v kapitole 1.1.8 s.28), posuny a prolínání rolí umělec/kurátor/teoretik, ustupování významu autora a jeho přesouvání na subjekt – diváka (více v kapitole 1.1.2) nebo vymezování se vůči komodifikaci umění (Zálešák 2011b, s. 11–14).

Podle Bishop je v participativních projektech využíváno dvojího přístupu, opozice a zlepšování. „Působí proti dominantním tržním imperativům potlačení autorství jednotlivce ve prospěch kolaborativních aktivit, které slovy Kestera, přesahují ‘nástrahy negace a vlastního zájmu’.“¹¹ (Bishop 2012, s. 12–14)

Aktivace publika v participativním umění je chápána jako protiklad k pasivní divácké spotřebě a jako snaha bojovat proti odcizení, ať už je důsledkem konzumního kapitalismu, či totalitního socialismu. Cílem takovýchto uměleckých počinů je vytváření funkčního společenství a sdílení sociální angažovanosti. Dochází k němu buď „kladně“ na principu utopistických realizací, nebo nepřímo, negací negace. Maria Lind upozorňuje, že „[v] umění vedle politického „neo-radikalismu“ také kvete „neo-idealismus.“ To by nemělo nikoho překvapit: Jestliže je politika zcela vedena ekonomikou, která se řídí logikou kapitalismu, pak se kultura stává arénou pro ideologickou debatu“ (Lind 2007, s. 61).

Jaké jsou osobní motivace umělců vedoucí k sociálnímu obratu v současném umění? Krom prosté radosti a zábavnosti plynoucí ze spolupráce s někým dalším a praktických výhod, jaké přináší rozdělení úkolů podle odbornosti a zájmů, je to „touha činit dobré skutky a sdílet zkušenost s druhými v protikladu k současnému individualismu a k tradiční roli romantického umělce jako osamělého génia. Jako důležitá motivace se rovněž zmiňuje potřeba sebe-určení, v čím dál tím více komerčně i veřejně instrumentalizovaném světě umění, a touha po větším vlivu ve společnosti.“ (Lind 2007, s. 61)

¹⁰ Tím se rozumí rozmach přehlídek umění, které již expandují z velkých center dále do menších regionů, které často vstupují do koncepce dané přehlídky a spolu se sociálními a politickými problémy se stávají jejím tématem (Zálešák 2011b, s. 12–13)

¹¹ They work against dominant market imperatives by diffusing single authorship into collaborative activities that, in the words of Kester, transcend ‘the snares of negation and self-interest’ (překlad můj).

V Čechách

U nás měl vzhledem k dlouhému období totalitního režimu obrat ke spolupráci oproti západu nejen opožděný, ale i trochu odlišný nástup. Pojem angažovanosti byl zatížený a přetrvávala zde vůči němu přirozeně ostražitost i po změně režimu (Morganová 2010, s. 57).

Mezi předchůdce sociálně participativních přístupů můžeme zahrnout mezi prvními Vladimíra Boudníka, Milana Knížáka a dále performery 70. let – Petra Štemberu, Karla Milera, Jana Mičocha, Tomáše Rullera, Jiřího Kovandu a další.¹² Claire Bishop konstatuje, že se význam sociálně angažovaného participačního umění odvíjí od ideologických kontextů, v nichž se odehrává. Umělci v době socialismu své akce prováděli v úzkém kruhu přátel a veřejným prostorem ani spoluprací s většími komunitami se ze zřejmých důvodů nezabývali.¹³ „Druhý rozdíl spočívá v tom, že tyto projekty nejsou vyjádřené jakožto politické (i když je tak retrospektivně chceme číst), jelikož slovo politické bylo v té době vnímané jako synonymum státních zájmů. Pro umělce byla podstatná spíš touha žít živější, individuální život. Dnes je, zdá se, pravdou opak. Žijeme v postpolitických dobách, takže umělci usilují o političnost. Na individuální existencialismus se pohlíží jako na soukromou libůstku.“ (Bishop in: Barok 2009)

Proces transformace umění směrem k „nové angažovanosti“ po revoluci a v první polovině devadesátých let mapuje Pavlína Morganová v článku *České výtvarné umění v období transformace. Vztahy umění a „angažovanosti“* (2010). V závěru svého textu formuluje tři základní pilíře této transformace jako „proměnu samotné umělecké formy, transformaci uměleckého provozu a změny v postavení umění a umělce ve společnosti. Přestože by se mohlo zdát, že východiskem porevoluční transformace by měla logicky být diskuse o vztahu umění a společnosti, v českém prostředí se stala až završením tohoto procesu.“ (Morganová 2010, s. 95) Na tento text navazuje Jan Zálešák a pokouší se vymezit počátek sociálního obratu v českém umění od druhé poloviny devadesátých let mapováním událostí, které směřují od umění jako neutrální, esteticky a sociálně autonomní praxe, k sociálně a politicky angažovanějším uměleckým projevům (Zálešák 2011a, s. 42). Jakožto klíčové se ukazují tři výstavní

¹² K tomuto období se ještě vrátíme v kapitole 1.2.5

¹³ V této práci je používán pojem *participativní* umění, stejně jako je ustálen v Sešitu pro umění, teorii a příbuzné zóny. V tomto případě je však zachován v citaci odlišný překlad - *participační*.

projekty, *Snížený rozpočet*¹⁴, *Umělecké dílo ve veřejném prostoru* (1997-98) a *Public District*¹⁵, které naznačily nový směr k sociálnímu a kritickému umění, intervencím a participaci, umění ve veřejném prostoru a zájem o lokální témata a komunitní spolupráci. Nastolené otázky a následná diskuze umožnily vytvoření referenčního rámce umění v dalších letech, přinesly nové inspirační zdroje i nový terminologický slovník (Zálešák 2011a).

Politicky a sociálně angažované umění u nás začali po revoluci prezentovat například skupiny Pode Bal, Rafani, Guma Guar, Kamera skura, Ztohoven, Ládví či mladší P.O.L.E., dále umělci a dvojice Ondřej Brody, Pavel Sterec, Vasil Artamonov a Alexey Klyuykov, Jesper Alvaer a Isabela Grosseová aj. Určité výsadní postavení si vydobyla Kateřina Šedá, která se svými participativními projekty, povětšinou podnikanými s moravskými vesničkami či případně s rodinnými příslušníky, jenž jsou svou silnou symboličností dobře srozumitelné a sdělné i mimo místní kontext, perfektně zapadla do trendu ovládajícího světové přehlídky umění.

1.1.2 Mizející autor

Charakteristickým rysem participativní umělecké praxe je mimo jiné přímé zapojení „skutečných lidí“ do realizace uměleckého projektu, dochází ke stírání rozdílu mezi produkcí a konzumací, čímž se problematizuje otázka autorství. Umělcova autonomie a jeho rozhodující vliv na realizaci díla jsou do značné míry obětovány ve prospěch diváka – spolutvůrce. „Motivací k takovému rozhodnutí je snaha proměnit alespoň část (konkrétní sociální nebo politickou komunitu, ale klidně i nekoherentní skupinu adresátů v případě participativních projektů realizovaných v prostředí internetové sítě) potenciálních (pasivních) diváků na (aktivní) spolupracovníky.“ (Zálešák 2011a, s. 41)

Fenomén „mizejícího autora“¹⁶ pozorujeme v umění od šedesátých let, kdy se díla stávají interaktivními či participativními, jsou to tzv. „otevřená díla“¹⁷. Divák v těchto raných participativních dílech však pouze vyplňuje předem načrtnuté obrysy, dotváří dílo podle autorovy vize. Autor je zde stále ještě zřetelně přítomen. Podle Bourriauda

¹⁴ *Snížený rozpočet*, kurátoři Jana a Jiří Ševčíkovi, Praha: Galerie Mánes, 30. 12. 1997 – 8. 2. 1998.

¹⁵ *Public District*, Ústí nad Labem, 5. 10. – 5. 11. 1999

¹⁶ S mizejícím autorem je spjat text Rolanda Barthes *Smrt autora* (2006), který zdůrazňuje ne definitivnost „textu“ a jeho otevřenost vůči interpretacím „čtenáře“.

¹⁷ Pojem zavedl a definoval Umberto Eco (Zálešák 2011b, s. 14)

zde „participace diváka“ spočívá ve stvrzení estetické smlouvy, jejíž podpis si vyhrazuje umělec sám“, kyberprostor je podle něj prostor svobodnější pro diváka, v němž se autor zcela rozplývá, mizí vztah tvůrce a příjemce, (Bourriaud 2004, s. 89). „Jelikož při čtení zároveň píšeme a při pohledu na výtvarné dílo zároveň dílo tvoříme, stává se příjemce ústřední postavou kultury – a to na úkor kultu autora.“(Bourriaud 2004, s. 89)

Můžeme ale vidět, že oproti Bourriaudově představě kyberprostoru jako nejpříznivějším dějišti participace, se tento trend rozvíjel i mimo virtuální svět. „[P]ředstava, že by umělecké dílo mohlo vyžadovat spoluúčast tak otevřeně, nebo že by jeho forma měla být v průběhu vývoje konzultována s divákem, je v rozporu s dominantním přesvědčením moderní a postmoderní teorie umění. ... Tyto projekty vyžadují zásadní změnu paradigmatu našeho chápání uměleckého díla; vyžadují definici estetické zkušenosti, která se neodehrává v jediném okamžiku, ale trvá v čase.“ (Kester 2007, s. 86)

Suzi Gablik vidí ústup autonomního autorství (přičemž autonomii chápe jako aktivně se podílející na kapitalistické ideologii, jako odkaz modernismu vedoucí ke komodifikaci umění) a nové pojetí tvořivosti jakožto „dialogické struktury“, kdy kreativita vyvstává v procesu spolupráce, jako průvodní jev obratu k ekologickým, sociálním a jiným tématům (Gablik 1995, s. 76). V paradigmatu dialogické estetiky figuruje umělec otevřený, naslouchající, který akceptuje závislost a „intersubjektivní zranitelnost“ a dílo vzniká ze vzájemné komunikace mezi ním a spolupracovníkem (Kester 2007, s. 90).

Vzdání se autorství a potlačení uměleckého ega je některými kritiky a teoretiky považováno za nezbytný předpoklad pro vznik skutečného, ryzího sociálně angažovaného umění a je znakem kvality (viz kapitolu 1.1.6).

1.1.3 Odcházející umělec

Příčiny, které vedly k rozvinutí sociálně angažovaného umění v posledních letech, hrály v uměleckém světě roli již dříve. Tereza Stejskalová mapuje fenomén „odchodů“ umělců v druhé polovině dvacátého století ve Spojených státech, kdy důvodem bylo vedle deziluze, znechucení uměleckým provozem a komercializací umění, také neuspokojení potřeby sociální angažovanosti a konání dobra a možnosti přímo ovlivňovat společenskopolitické dění (Stejskalová 2010).

První zmiňovanou umělkyní je Lee Lozano, která prováděla v šedesátých letech a na začátku let sedmdesátých akce na základě úkolů, jež si sama zadávala ve formě deníkových zápisků. Její zklamání z uměleckého provozu postupně narůstalo, až zcela opustila uměleckou scénu odchodem z New Yorku a tento odchod nazvala *Dropout piece*. Znáмым počinem umělkyně Laurie Parsons je výstava, která spočívala v jejím pobytu v galerii, odkud denně docházela pracovat s místními mentálně postiženými. Parsons na počátku devadesátých let umění opustila s tím, že se „musí šířit do jiných oblastí, spirituality a vzájemného obdarování ve společnosti“ (Stejskalová 2010, s. 50). Charlotte Posenenske, německá minimalistická a konceptuální umělkyně, zklamána elitní povahou umění, prohlásila:

„Přestože formální vývoj umění běží dál stále rychlejším tempem, jeho společenská funkce zůstává zakrnělá. Umění je zbožím pomíjivě naléhavostí, trh je titěrný a prestiž a cena jsou tím vyšší, čím méně naléhavá je nabídka. Je pro mě těžké se smířit s tím, že umění nemůže přispět ničím k řešení palčivých společenských problémů.“ (Posenenska in: Stejskalová 2010, s. 49)

Následně ukončila uměleckou dráhu a stala se socioložkou (Stejskalová 2010, s. 49).

Stejskalová shrnuje poslání těchto tří umělkyní: „Pokud umění nemůže být nástrojem všeobecné revoluce (Lozano), lékem na společenské problémy (Posenenske), pokud je izolováno od jiných oblastí (Parsons), nemá smysl a nezbyvá než je opustit.“ (2010, s. 52)

Po letech byly tyto umělkyně znovuobjeveny a jejich dílo přivedeno k životu skrze kurátorské výstavy, které tematizovaly právě fenomén odchodů z umělecké scény.¹⁸ Účinky a vyznění performancí při změně časoprostorového kontextu zkoumala Barbora Klímová zopakováním akcí pětice performerů sedmdesátých let v projektu *Replaced* (2006), za nějž získala cenu Jindřicha Chalupického. Rafani zase zopakovali v roce 2005 akci *Bianco* Jana Mlčocha. Zejména u Klímové bylo patrné, jak se veřejný prostor proměnil.

¹⁸ „Krist Gruijthuijsen, holandský umělec a kurátor, začal v roce 2005 pracovat na časově neomezeném projektu *Archivace zmizení: Archiv (Archiving Disappearance: The Archive)*, v jehož rámci mapuje umělce, kteří dobrovolně vystoupili z uměleckého provozu“ (Stejskalová 2010, s. 50).

Srovnávání osudů těchto tří umělkyň s odchodem českých performerů Petra Štembery, Karla Milera a Jana Mlčocha ze scény je však problematické, protože jejich důvody souvisely s vývojem událostí v místním kontextu a ten se od západního podstatně lišil.

Jan Mlčoch v sedmdesátých letech prováděl legendární performance, které byly velmi intimní a osobní a vyvěraly z existenciální potřeby umělce. Změna společenské a politické situace na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let na jedné straně a institucionalizace performativního umění, na druhé však způsobily vyprchání této potřeby, což vyústilo v odchod z umělecké scény. O tomto vývoji hovoří Mlčoch v rozhovoru skupiny Ládví.

„Od druhé poloviny sedmdesátých let, především díky Chartě 77, se v Čechách naprosto změnila atmosféra. Nevím, jestli je to takhle vnímáno obecně, ale pro mě to velká změna byla. Od života v bunkru se to začalo najednou otvírat, i když drasticky, tak přece jen začala fungovat lépe reakce na politiku a okolní svět. Dříve to bylo hodně hurónství na zakázaných koncertech, osobní vzdor. Od roku sedmdesát sedm jsem zaznamenal posun k určité organizovanosti a uvědomění si souvislostí, širších společností. Něco, co v osmdesátých letech šlo k paralelní společnosti, která už nebyla v podzemí, ale nárokovala si právo na slunci. a mě přestaly zajímat ty jájovské věci z počátku sedmdesátých let a naopak jsem se zajímal o Armádu spásy nebo misijní činnost. Četl jsem dopisy barokních misionářů z Jižní Ameriky atd. To mě tehdy zajímalo. Prostě od toho osobního přístupu ke společenskému.“ (Mlčoch in: Ládví 2007, s. 107)

Dále naráží i na nadbytek a zbytečnost uměleckých artefaktů v kontrastu se sociálně angažovanými aktivitami.

„Mě vlastně to ryzí, čisté umění moc nezajímá, dodnes si víc než uměleckého gesta vážím toho, když někdo udělá školu nebo zařídí domov důchodců. To považuji za závažnější než kdejaké umění. Přiznejme si, že i umění může být odpad. i umění může být něco, co znečišťuje prostředí. Může ho být klidně trochu míň. [...] Já si skutečně víc než celé kulturní scény po roce 1989 vážím takových aktivit, jako je nadace Člověk v tísni, Adria, Naděje nebo Česká katolická charita. To je pro mě daleko závažnější než celá kulturní fronta.“ (Mlčoch in: Ládví 2007, s. 111)

Jan Mlčoch svou uměleckou činnost performerera ukončil po realizování posledního, příznačně velmi sociálního, projektu Noclehárna v Galerii De Appel v Amsterdamu, kde prostory galerie vybavil lehátkou a skromnou kuchyňkou a poskytl je zájemcům k přespání (1980).¹⁹

¹⁹ Motiv zhodnocení nevyužitých budov se objevuje v umění častěji, například Lara Almarcegui vybudovala hotel ve Fuentes de Ebro z opuštěného nádraží (rok 1997) (Thompson 2012, s. 102–103), Rick Lowe v roce 1993 zakoupil opuštěné, k demolici určené, řadové domky

Možná i tyto demonstrativní odchody mohly být určitým impulsem k uměleckému přístupu, jakým je sociální intervence. Nerezignovat, ale hledat způsob, jak se i prostřednictvím umění realizovat na poli sociální prospěšnosti.



Obr. 1 Artyšok 2014, zdroj: www.facebook.com/artysok

1.1.4 Mizející divák (participace)

Vtip na obrázku 1 naráží na skutečnost, že se participace, neboli podílení se lidí „z vnějšku“ na procesu vzniku díla, stala módní záležitostí a umělecký svět je jí takřka přesycen.²⁰ Skutečně, s obsazením uměleckých institucí participativními projekty se

v Houstonu, sehnal dobrovolníky, peníze a vybudoval multifunkční objekt sloužící jako rezidenční sídlo pro umělce, galerie, komerční prostory i jako azylový domov pro mladé matky a postupně se rozrostl ještě více (z 22 na 40 domů). Lowe získal za Projekt *Row Houses* v roce 2010 cenu The Leonore Annenberg Prize for Art and Social Change (Thompson 2012, s. 256)

²⁰ Projekt pletení nekonečné šály kustodkami realizovali v rámci dlouhodobé výstavy *Po sametu* Dominik Lang a Marek Meduna. Tímto se vyměřovalo a zhmotnilo trvání expozice.

toto umění dostalo do bodu, kdy samotný fakt, že je v díle přítomna určitá forma spolupráce, přinášel uspokojení, zvyšoval poptávku a zdál se být ručitelem kvality, úspěchu a přínosu díla. Podle Lind v nových sociálních hnutích panovala představa o spolupráci jakožto kvalitě o sobě proto, že je ztělesněným odmítnutím individualismu a materialismu (Lind 2007, s. 61). Tyto postoje pochopitelně následovala kritika. Zálešák cituje Fosterův text z Chat Rooms: „Umělecké kolektivy nedávné minulosti, formované například okolo AIDS aktivismu, byly politickými projekty: dnes se zdá být dostačující už to, nějak se dát dohromady. Možná, že už tady nejsme daleko od jakési verze flash mobů ve světě umění – „lidi se potkávají s lidmi, slovy Rirkhita Tiravaniji, je cílem samo o sobě.“ (Foster in: Zálešák 2011b, s. 40). Z toho vyplynula potřeba detailněji rozlišovat různé formy participace a vytvářet pro takové projekty nový kritický aparát.²¹

Potlačení autorství a zapojení diváka jsou spojené nádoby. Participace však již neoperuje s tradičním pojmem diváka, ale vyžaduje jeho přeformulování. Divák mizí, protože se z něj stal producent. Zároveň ale diváka nelze zrušit zcela, protože není možné, aby všichni participovali na všem (Bishop 2012, s. 241). Účast diváka může dosahovat různé úrovně a podoby. Můžeme říci, že příchod do galerie nebo percepce díla samotná už je participace. V takovém případě by bylo participativní veškeré umění. Již prosté stanutí před uměleckým artefaktem je svého druhu participací. V rámci diskurzu participativního umění je však tato otázka složitější.

Různí teoretikové představují různé struktury, modely, žebříčky míry zapojení diváka.²² Helguera uvádí jednoduchou taxonomii míry participace:²³ 1. *Nominální participace* – divák kontempluje dílo reflektivním způsobem. 2. *Řízená participace* – divák plní jednoduché zadání připravené autorem, čímž přispívá k tvorbě díla. 3. *Kreativní*

²¹ Můžeme se již setkat s termínem post-participativní umění. Neznamená to však zavržení a odmítnutí participativní praxe, ale naopak její etablování do pestrého rejstříku uměleckého vyjadřování.

²² 'The Ladder of Participation' od Sherry Arnstein uveřejněný původně v Journal of the American Institute of Planners z roku 1969 vytváří kategorie podle míry zapojení a odpovědnosti diváků, převzala jej Claire Bishop (2012, s. 280) nebo (Thompson 2012, s. 42), Maria Lind v článku Obrat ke spolupráci ukazuje „nejnovější modely spolupráce“, kde kritériem kategorizace je délka trvání spolupráce, dalším pak zda jde o formální či neformální uskupení, jaký typ vztahu navazují umělci s participanty, dále rozlišuje jednoduchou a zdvojenou spolupráci, což se týká opět autorství, neboli míry zapojení diváka – jednoduchá má pouze jednoho autora, ostatní jen přispívají k realizaci, zdvojená znamená spolupráci již od vymyšlení projektu, autorství je tedy zmnožené. (Lind 2007, s. 56–63) Teoretička Miwon Kwon přichází s dělením podle charakteru komunity, s kterou umělec pracuje (Zálešák 2011b).

²³ Převzal a upravil strukturu navrženou Suzanne Lacy v její knize Mapping The Terrain: New Genre Public Art (1995)

participace – divák poskytuje obsah složkám díla v rámci struktury navržené umělcem. 4. *Kolaborativní participace* – divák spoluzodpovídá za vznik struktury i obsahu díla ve spolupráci a dialogu s umělcem. V prvních dvou případech se většinou participace odehrává v jednotlivém setkání, naproti tomu kreativní a kolaborativní participace probíhá v delším časovém období, často v řádu měsíců nebo i let (Helguera 2011, s. 14–15).

Podrobněji rozpracovává modely participace také Kravagna. Definuje očekávanou aktivitu publika na několika úrovních a odlišuje participaci od interakce a kolektivního jednání takto:

„Interaktivita překračuje nabízející se recepci do té míry, že připouští jednu nebo vícero reakcí, které ovlivňují dílo v jeho zjevné podobě – většinou v daném momentu, s možností návratu zpět a opakování – ale bez toho, aby zásadně měnily či spoluurčovaly jeho strukturu. Kolektivní praxí je míněno koncipování, produkce a provedení díla nebo akce více lidmi, přičemž mezi nimi není zásadní rozdíl, pokud jde o jejich statut. Participace oproti tomu vychází předně z difference mezi producentem a recipientem, má zájem o účast recipientů a převádí na ně podstatnou část zodpovědnosti buď již při formulování koncepce, nebo v dalším průběhu práce.“ (Kravagna 2007, s. 66)

Interaktivita je většinou cílena na jednotlivce, kdežto participativní přístupy počítají s účastí skupin, komunit. Kravagna podotýká, že tyto kategorie nemají však být chápány rigidně, neboť jsou mezi nimi plynulé přechody a vzájemné prolínání.

Claire Bishop popisuje vztah mezi umělcem a participanty jako vztah neustálého napětí, poznávání a závislosti. Umělci jsou odkázáni na výstupy participantů, spoléhají na jejich kreativní využití scénáře, který načrtli. Participantů zase požadují od umělce právě onen scénář a určitou režii (Bishop 2012, s. 279). V zásadě můžeme vidět dva přístupy k participantům, a to pozitivní, s nadsázkou možno říci spasitelský, kdy jde o jejich prospěch a blaho, nebo naopak jaksi zneužívající, manipulující, kdy jsou prostředkem a nikoliv cílem.

1.1.5 Manipulace

Se zapojením diváka souvisí úzce problém manipulace. Participantů totiž mohou být zapojeni nevědomky, tedy být součástí vzniku díla, aniž by o tom byli srozuměni. Mohou být vmanipulováni do této situace a přitom se nemusí zcela ztotožňovat se záměrem a cíli akce. Nebo může být jejich účast dobrovolným, plně vědomým

rozhodnutím. Takové rozlišování formy participace z hlediska predispozic participantů považuje za důležité například Helguera. Odlišuje participaci dobrovolnou (voluntary) - participantů se projektu účastní dobrovolně a jsou srozuměni s intencí umělce; neúmyslnou (involuntary) - participantů jsou umělcem přesvědčováni, sváděni, manipulováni ke spolupráci; a nedobrovolnou, nevědomou (non-voluntary) - participantů nejsou obeznámeni s tím, že jsou součástí jakéhosi projektu, jejich účast nebo její produkty jsou umělcem využity ve výsledném výstupu (Helguera 2011, s. 16).

Pro některé teoretiky a kritiky i umělce je manipulace „vykořisťováním“ a projekty, v nichž lidé participují neúmyslně, neztotožnění od počátku se záměrem, pouze aby vykonali službu umělci, nebo dokonce nevědomě, jsou podle nich špatné, až nepřijatelné. Tito nepřipouštějí umění, které de facto páchá násilí na nevinných divácích a odsuzují je, či se vůči němu ostře vymezují. Ovšem manipulace není jasně vymezena a definována a domnívám se, že často je to otázka spíše osobní morálky a emocí. Nicméně toto uvažování hraje důležitou úlohu v hodnocení projektů participativního umění, jímž se budeme zabývat v následující kapitole.

1.1.6 Hodnocení

Složitou otázkou v participativních přístupech se stává hodnocení a kritika, do níž se promítají výše zmiňované problémy. Přesto, že ne všichni umělci zcela rezignují na estetickou hodnotu díla, byť se týká třeba jen dokumentace nebo prezentace projektů, nebývá tím hlavním, o co běží. Při hodnocení těchto projektů se objevují v zásadě dvě stanoviska. Podle některých teoretiků, kurátorů a kritiků se ukazuje potřeba přepracovat hodnotící kritéria, změnit perspektivu. Podstatné je pro ně to, zda má projekt na zřeteli zlepšení pro společnost, zda nabízí nějaký návrh konkrétního řešení určitého problému.

Pro druhou skupinu je dobrý úmysl umělce a etické hledisko irelevantní. Je pro ně důležitý důsledek, odpověď na projekt, jelikož umění je chápáno jako souvislé zpochybňování zavedeného systému hodnot, včetně otázek morálky. Hledání nového jazyka, nových způsobů, jak vyjádřit sociální odpor, je důležitější i za cenu zdánlivé etické nekorektnosti. Společenský diskurs obviňuje umělecký diskurs z amorality a neúčinnosti, protože pouze poukazuje, zmnožuje nebo reflektuje, ale na čem skutečně záleží, je společenská změna (Bishop 2012, s. 276).

Jedni tedy zavrhují projekty vykořisťovatelské, manipulativní a důležitějším hlediskem se stává etické a morální před estetickým. Druzí jsou v opozici a vadí jim, když projekt tyto aspekty postrádá, zastírá skutečné problémy ve společnosti a napětí ve vztazích. Claire Bishop demonstruje hodnotící přístup první skupiny na příkladu švédské kurátorky Marie Lind, která je velkou podporovatelkou a příznivkyní participativních praktik a pro niž je sociální aspekt práce důležitější, než cokoli jiného. Její úsudek je založen na etice sebezapření autora, vyzdvihuje například dílo skupiny Oda Projesi²⁴, které probouzí kreativitu participantů a pro jejich dobro potlačuje vlastní autorství. „Konceptuální hutnost a umělecký význam těchto projektů jsou odsunuty na vedlejší kolej ve prospěch zhodnocení vztahu umělců s jejich spolupracovníky“ (Bishop 2007, s. 20). Bishop nesouhlasí s bagatelizací estetické kvality díla jako čehosi spektakulárního, nadbytečného, akademického a s vyzdvihováním morálního hlediska a dobrého úmyslu umělce obětujícího své autorství ve prospěch lidu. Podle ní takový přístup zabraňuje vstoupit těmto projektům na méně jistou půdu umělecké kritiky, kde by však „možnost vytvořit médium z dialogu nebo význam dematerializace, k níž dochází přetvořením uměleckého díla do podoby sociálního procesu“ (Bishop 2007, s. 20), mohly být z uměleckého hlediska zajímavé. Nejúdernější projekty, které utvářejí historii participativního umění, udržují v napětí umělecké a sociální aspekty, využívají polaritu aktivní/pasivní, autor/divák, osobní/kolektivní, umění/život. Působivost uměleckých projektů tkví spíše ve vzniku situací konfliktu a nejistoty, kdy není cílem pouhý proces a okamžité zlepšení a posloužení účastníkům. Tím, že si umělec podmaní estetiku, dá vyniknout symbolickému významu, čímž vznikne něco víc než krátkodechá aktualita. „To neznamenaá, že takováto díla jsou neetická či pesimistická. Jsou jen nepřímá a používají formáty, vyžadující od diváka víc imaginace a velkorysosti.“ (Bishop in: Barok 2009)

Helguera dělí představitele sociálně angažovaného umění na ty, kteří naznačují a kteří konají.²⁵ Rozlišuje *symbolickou* (symbolic) a *skutečnou* (actual) uměleckou praxi. Symbolické jsou projekty, které mají politické či sociálních motivy, ale komunikují

²⁴ Skupina tří umělkyň, které v Istanbulu zorganizovaly řadu aktivit typu workshopů, přednášek, pikniků atd. soustředěných kolem jednoho bytu.

²⁵ Helguera, umělec, teoretik, pedagog, aktivista, spisovatel v jedné osobě, sám patří k těm, kteří konají, jak dosvědčují jeho projekty (<http://pablohelguera.net>) a konstatuje Denisa Bytelová v článku představujícím jeho osobu v časopise Pižmo ((Bytelová 2014). Věnuje se také edukativní činnosti v MoMA a mimo jiné získal jako první International Award for Participatory Art - cenu, kterou uděluje Legislative Assembly of the Region of Emilia-Romagna ve spolupráci LaRete Art Projects

prostřednictvím reprezentace na alegorické, metaforické úrovni. Nesou prvky divadelní hry se sociálním námětem. Nesnaží se sociální situaci kontrolovat a strategicky manévrovat k dosažení nějakého konkrétního cíle. Jako sociálně angažované umění pak označuje pouze *skutečné* praxe, byť se mohou v procesu realizace jevit jako symbolické, v nichž je zřejmý trvalejší dopad na veřejnou sféru. Lze namítnout, že umění je svojí podstatou symbolickou praxí, a tak jeho dopad na společnost není měřitelný přímo. Výhradně symbolické umění by však Helguera neoznačoval jako sociálně angažované, ale spíše by jej zařadil na úroveň některé zavedené kategorie, jakou je např. instalace, video apod. (Helguera 2011, s. 7) Toto dělení, na symbolické a skutečné, neprezentuje jako hierarchické, skutečná praxe není nadřazena symbolické, a nepoužívá ho tedy jako hodnotící ve smyslu lepší/horší (Helguera 2011, s. 8). Vytváří však přesná vodítka pro zařazení konkrétních projektů do kolony sociálně angažované umění a stojí za poznámku, že sám, jakožto umělec, realizuje projekty, které jeho kritéria pro sociálně angažované umění splňují.²⁶ Je na posouzení čtenáře, do jaké míry ve své publikaci potlačuje vlastní subjektivitu a jak moc se mu daří opravdu nehodnotit.

Skupina Rafani, která se programově zabývá politicky a sociálně angažovanými projekty, analyzuje fenomén intervence v umění takto:

„Je určitá tendence přirovnávat umělecké intervence do sociálních prostředí k virům, které napadnou sociální struktury, které jsou pak nuceny se bránit vůči cizorodému a agresivnímu prvku přebudováním starých mechanismů. Ale většina těchto jakoby virových postupů ani neaspiruje na vytvoření skutečného viru, nechce opravdu intervenovat do stávajících struktur s odpovědností a s vědomím následků. Navíc prostor umění poskytuje uměleckým výstupům jakési uvozovky, vytknutí z běžné skutečnosti užitku a smyslu. Jeho vedlejším efektem je jistá míra nedůvěry vůči umění a jeho vyčlenění z širší společnosti. V umění tudíž nejde o intervence, umělci nevytvářejí viry ani bacily, ale pouze jejich obrazy. Ty jsou nabídnuty jako možnost srovnání. Předložený obraz viru je projevem štědrosti.“ Rafani (Rafani 2010)

Pro práci Rafanů je reflexe a zpochybňování umělecké praxe typická (viz kapitolu 1.1.7).

²⁶ Například projekt Librería Donceles (2013), který spočíval ve vytvoření jakéhosi antikvariátu či knihovny, zaměřené na španělsky psané knihy a dokumenty. Z Mexika dovezl kolem deseti tisíc knih ze všech oborů. Jeho motivací bylo zjištění absence španělsky psaných knih v New Yorku, kde však žijí téměř dva miliony španělsky mluvících obyvatel (Bytelová 2014).

Participativní přístupy, jak uvádí Kravagna, svojí ideologickou podstatou vzbuzují revoluční a reformátorské naděje (překonání umění v životní praxi, demokratizace umění), nebo, se slabší politickou náplní, nároky na hravost, či vyvolávají očekávání změny vědomí nebo vnímání (Kravagna 2007, s. 67). Je však podle něj scestné posuzovat hodnotu participativního projektu na základě míry odpovědnosti a vlivu participantů nebo míry „konkrétní změny“. Právě před požadavkem užitečnosti varuje obzvláště, jelikož je občanská angažovanost čím dál více podřízená moci politických instancí, jimž se mohou některé projekty a sociální jednání velmi hodit. Z obavy o politickou instrumentalizaci umění v samém závěru svého článku dává Kravagna, stejně jako Bishop, hlas spíše projektům „symbolickým“ před „konkrétními“ „[v] neposlední řadě proto, že nejprve setrvávají u politického vědomí a u kořenů spoluúčasti, a neupisují se hned pragmatice řešení problémů.“ (Kravagna 2007, s. 80)

Zaměnitelnost umění a sociální práce je skutečně v některých případech nasnadě. Většinou je lze však rozpoznat jednak skrze „pracovní postup“, který je pro sociální pracovníky standardizovaný (Zálešák 2011b, s. 47), ale také podle cílů, které se u každé oblasti liší. Ačkoli mohou sociální pracovníci i umělci mít na mysli a hájit stejné hodnoty (například lidskou důstojnost, sociální spravedlnost apod.), umělec může vytvořit práci, která ironizuje, problematizuje nebo provokuje, aby vzbudil ohlas a reflexi, zájem veřejnosti o dané téma. Projektem sociálně angažovaného umění tedy není nabízena pouze služba komunitě, ale zároveň je takto podána symbolická výpověď v kontextu kulturní historie (a/nebo historie umění) a vstupuje se jím do širší umělecké debaty (Helguera 2011, s. 36).

Obě roviny, symbolická a konkrétní, musí korelovat současně v jednom projektu, neboť umění patří mezi symbolické systémy, které „vytvářejí a přetvářejí svět, v němž žijeme,“ resp. „přetvářejí svět prostřednictvím díla a díla prostřednictvím světa.“ (Goodman In: Dadejík 2009, s. 17) Vzniklá diskuze je dokladem zmatení a „destabilizované situace“ přicházející ruku v ruce s novými formami, pro které jsou naše dosavadní rozlišovací nástroje nedostatečné.

1.1.7 Černá, Šedá, Rafani

Výše probírané problémy (manipulace, hodnocení, míra participace) se dají dobře ukázat na příkladu tří odlišných přístupů. Na úvod připomeňme kauzu okolo kritického článku polského časopisu *Krytyka Polityczna*, za jehož redakční radou stojí polský

umělec Artur Zmijewski, který si vzal na mušku Kateřinu Šedou a ostře napadal její postupy uplatňované na obyvatele Ponětovic při projektu Nic tam není.²⁷ Neváhal je přirovnat k totalitním praktikám (Redakcja KP 2008). Kritika je to poněkud vyhocená a nepřiměřená, i když provokace byla pravděpodobně záměrem článku, přesto se zdá do jisté míry relevantní. Šedá deklaruje ve svých projektech „dobré úmysly“ a zároveň je její manipulativní nebo, mírněji řečeno, řídicí pozice neoddiskutovatelná. Touhu organizovat lidi nachází už ve vzpomínkách z dětství. „A když se mě někdo ptal, čím chci být, až budu velká, odpovídala jsem, že ředitelkou. Ani jsem nevěděla čeho, ale zůstal mi ten pocit, že musím dětem, které za mnou chodili, vymyslet nějakou zábavu.“ (Šedá In: Brabec 2012)

V jejich projektech se objevuje rozpor v tom, jak se její činnost jeví zvenku a jak ji ona sama reflektuje a prezentuje. Při pohledu zvnějšku bychom ji řadili spíše k symbolickým praxím se sociálním zaměřením. Šedá sice deklaruje svá východiska jako vizuální (například v projektu Nedá se svítit, kdy vycházela z chybějícího středu obce Nošovice, který obsadila enormní stavba automobilky), ale svoje cíle většinou právě jako reálnou změnu v konkrétním prostředí, jako určité prozření, uvidění něčeho, hledá pozitivní řešení (Brabec 2012). Výrazná symbolika a prezentovatelná „vizuální zkratka“ je obzvlášť silnou stránkou jejich akcí a činí je dobře čitelnými a srozumitelnými pro diváka neznalého místního kontextu, což jen potvrzuje její úspěch v zahraničí. Šedá sama nachází ony problémy a překážky a následně přichází s návrhem jejich řešení. Neptá se účastníků, co jim vadí, chybí, co by chtěli jinak. Chce, aby viděli totéž, co vidí ona (Nošovičtí například nevnímali automobilku jako újmu pro jejich krajinu (Šedá in: Offformat 2012)). Lidé, s nimiž pracuje, se obvykle sami do spolupráce nehrnou a přesvědčovací fáze je důležitou složkou jejich projektů. Přiznává, že je velice tvrdá a většinou spoustu lidí rozčílí. Přitom ale věří, že je to pro jejich dobro a většinou se na konci setká s vděčností. (Šedá in: Ferencová 2014)

„Mě ale zajímají právě ti, kteří se účastnit nechtějí a ani je to nezajímá. To je moje cílová skupina, protože mě nebaví performance, na které se můžu domluvit s partou kamarádů. Mám mnohem větší ambice, než „normálním“ lidem výtvarný svět přiblížit, ale spíš pomoci [nich] nějaký nový vytvořit. Důležité je pro mě místo, ve kterém akci realizuju a které v sobě obsahuje problém, jenž se snažím vyřešit.... [Já] se pokouším něco skutečně změnit v prostředí, které to potřebuje. Moje snaha je v mnohém utopická, ale věřím, že má i přesto smysl.“ (Šedá nedatováno)

²⁷ Článek byl publikován v Sešitu pro umění, teorii a příbuzné zóny společně s reakcí Tomáše Pospiszyla (Redakcja KP 2008; Pospiszyl 2008)

Šedá má jasnou vizi, lze ji nazvat uměleckou, a tu realizuje. Zůstává jako autorka navenek možná skrytá, ale ve skutečnosti stojí uprostřed dění a odtud vše diriguje ve snaze zásadním způsobem změnit chování lidí. Důsledkem jejího konání někdy skutečně může být změna, ale není nutně podmínkou úspěšnosti projektu.

Tato rozpornost lépe vynikne, když vůči ní postavíme odlišný, kontrastní přístup umělkyně, která se navíc k práci Šedé vyjadřuje velmi kriticky a ostře se vůči ní vymezuje. Pod uměleckým jménem Sráč Sam²⁸ (Sam Černá) vystupuje vizuální umělkyně, která veškerou svou činností zahrnující široké spektrum aktivit od vlastní volné tvorby, založení a provozu zcela nezávislé galerie Sam 83 v České Bříze,²⁹ vybudování rezidenčního sídla a ateliéru heARTbreaker pro umělce tamtéž, po dlouhodobou podporu Dětského domova v Kašperských Horách a rozšíření vlastní rodiny na vícečlennou nerodinnou domácnost, naplňuje vlastní *Vizi pro novou kulturu a její místo*. Tato Vize, která představuje bázi pro „vytváření nového svobodného kulturního pole a apeluje na zrušení umělých rámců“, je rozdělena do čtyř oblastí - vizuální komunikace, projekty kulturně-sociální, sociální a ekonomicko-ekologické (Bytelová 2012). Začala se utvářet a realizovat přibližně v letech 1987 – 89, kdy v tehdejší Československu, na rozdíl od západního světa, nebyly sociální projekty v institucionálním uměleckém světě vůbec běžné, tudíž ty ojedinělé nebyly dobře přijímané, což byl jeden z důvodů pro vytvoření zcela autonomní platformy v České Bříze. Dílčí sociálně zaměřený projekt *Ouškonika*, který v prvním plánu tematizuje nesmyslný a krátkozraký zásah byrokratické moci do života dítěte z dětského domova prostřednictvím videa a v druhém plánu zahrnuje poskytnutí reálné hostinské péče malé Nikole,³⁰ lze chápat jako sociálně angažované umění, jelikož je integrální, neoddelitelnou součástí Vize. Nicméně se domnívám, že důležitou úlohu zde hraje kurátorská a teoretická práce Denisy Bytelové, která Sama (vědomě trochu proti podstatě Vize) do institucionálních rámců vsazuje a konfrontuje s existujícími sociálně intervenčními přístupy v Čechách i v zahraničí.³¹ Z rozhovoru se Samem vyplývá, že

²⁸ U jména Sam přebírám specifické skloňování, jak ho používá kurátorka Denisa Bytelová (Bytelová 2013)

²⁹ Lokace galerie do malé vesničky je součástí Vize a konvenuje se snahou o zrušení umělých rámců tím, že se staví proti centralizaci kultury do velkých měst. Vychází jednoduše z úvahy, že právo na kulturu, současné umění a informace mají lidé kdekoli.

³⁰ Poměrně spokojená dívka z dětského domova byla navracena na několik dní do biologické rodiny, která však toho času žila v jednom z nejdrsnějších romských ghatt a tento pobyt dívce způsobil šok a následně nevyhnutelnou péči psychiatra.

³¹ Například zařazením do přednášky (Bytelová 2012) nebo do plánovaného výstavního projektu - srovnávací výstavy Artura Žmijewského a Sráče Sama, v jejíž koncepci figuruje právě

na jakémkoli škatulkování, zařazování a označování jejích aktivit se nechce podílet, ale nechává ji celkem lhostejnou, pokud tak někdo činí, protože je pro ni zkrátka podstatný skutečný život (život s uměním) a odpovědnost, kterou nese za svá rozhodnutí. Sam hovoří o vlastní motivaci právě jako o odpovědnosti vůči potřebným a zvnitřnělé nutnosti pomoci.

„Kateřina Šedá dělá věci, protože je dělat chce. Jako někdo chce kozačky, tak ona chce asi dělat projekt s těma lidma. Nevidím v tom nic zlého, ale ani nic sociálně intervenčního. Já to dělám proto, že je to potřeba. A musím si být stoprocentně jistá, že je to potřeba. ...Když něco udělat můžeš, tak to prostě udělat musíš. Někdo může udělat mnoho a někdo málo. Ale i to málo je nejdůležitější.“ (Sam 2014)

Chtěla měnit svět už od dětství a vždy věřila, že to dokáže. „V první třídě, když se mě ptali, co chci k Ježíšku, tak jsem chtěla mlíkárnou, abych ji mohla dovézt do Afriky.“ (Sam 2014) Zdůrazňuje také racionalitu před emocionalitou při sociálních projektech „když jdete chrstnout barvu na plátno, je asi dobrý uvolnit emoce, ale když jdete namířit kameru na dítě, tak je musíte trochu ochladit a naopak používat rozum“ (Sam 2014). Neodpovědný přístup je také to, co jí vadí na práci Kateřiny Šedé, stejně jako jakási, do určité míry možná předstíraná, naivita.

Zajímavé je, jak vidí umělkyně samy sebe v rámci diskurzu o participativním umění. Zatímco Sam nemá potřebu jakkoli konfrontovat svou činnost v uměleckém provozu, ale pouze obhájit své činy sama před sebou, Kateřina Šedá se pohybuje v nejvyšších uměleckých kruzích, ačkoli o to původně také neusilovala a světová ocenění pro ni představují „jen bonus“ (Šedá nedatováno). Hájí své úmysly, upřímnost a brání se nařknutím z manipulace a zneužívání lidí, čímž vlastně souhlasí s odsudkem těchto strategií jako nepřijatelných (Šedá In: Ferencová 2014). Jsou však umělci, mezi ně patří i zmiňovaný Zmijewski, kteří těmto hodnotícím kritériím nepodléhají a manipulaci využívají jako legitimní nástroj a zároveň je jejich tvorba kritickou analýzou těchto nástrojů. Jako příklad z českého prostředí uveďme skupinu Rafani.

V projektu realizovaném v rámci výstavy *Na okraji zájmu (2009)*, která se soustředila na družstva, jakožto na pilíře sociální ekonomiky, zvolili Rafani spolupráci s ústeckým výrobním družstvem nevidomých KARKO ze Svazu Českých a moravských výrobních družstev. Skupina nezastírá svůj „nesolidární“ přístup vůči participujícím komunitám a nepředstírá ani v náznaku intence sociální pomoci, nápravy, integrace, ani jiné

i kritika Kateřiny Šedé obou umělců. Prvotní koncept výstavy je zveřejněn na blogu (Bytelová 2013)

ctnostné cíle. Naopak přiznává spíše parazitující vztah, jehož prostřednictvím dochází ke konfrontaci strategií participativních přístupů na mnoha rovinách. Hlásí se otevřeně k manipulaci za účelem zpochybnění mechanismů využívaných v participativních projektech, které mohou být až slepě adorovány, zpochybňuje také způsob jejich financování a důvěryhodnost motivace sociálně zaměřených akcí, když velký obnos grantových peněz nechá znehodnotit zaměstnanci výrobního družstva vrtáním, řezáním, vyrážením formiček, přičemž tento proces opracování peněz natočí na video. Podrývá také důvěryhodnost dokumentace a následné prezentace a autenticitu akce vůbec, když divákovi předkládá nejednoznačná videa (interview s osobou, kterou vidíme jen v neúplném a pokrouceném odraze zrcadel) a čtené záznamy smyšlených akcí, které se nikdy nestaly (Rafani in: Zálešák 2012).

V práci Kateřiny Šedé tedy v podstatě můžeme cítit podobné napětí, o němž hovoří například Bishop, jako o tom z uměleckého hlediska cenném, co participativní a sociálně laděné akce mohou obsahovat, avšak umělkyně sama akcentuje rovinu dobra. V Samovo činnosti je důležitá především nezávislost a osobní odpovědnost vedoucí ke konkrétní pomoci, bez jakéhokoli kalkulu. Rafani v uvedeném projektu negují participaci, obracejí její strategie naruby, podrývají půdu pod těmito praxemi a zpochybňují jejich postavení v umění, a jsou tedy typickou ukázkou subverzivního přístupu.

1.1.8 Edukativní obrat, transpedagogika

Otázky postavení autora a diváka, manipulace a delegované odpovědnosti nebo hodnocení provázející participativní umění se v mnohém podobají dilematům učitele výtvarné výchovy. Do jaké míry ovlivňovat tvorbu žáků, zasahovat jim do práce a jak korigovat vlastní preference a pojetí, jak dětskou tvorbu hodnotit, to jsou všechno otázky, které si učitel klade. Role umělce v rámci participativního projektu se také podobá učitelově postavení ve výuce a naopak.³²

I z toho je patrné, že participativní přístupy připomínají svojí povahou pedagogickou činnost. Helguera ve své knize hned v úvodu poukazuje na shodné rysy sociálně angažovaného umění s alternativními přístupy v pedagogice, které demonstruje

³² Srov. Slavíkův termín „pedagogické dílo“ (Slavík 2011)

konkrétně na příkladu Reggio Emilia Approach³³ (Helguera 2011, s. ix–xvi). Mimo to věnuje samostatnou kapitolu transpedagogice, což je pojem, který zavádí pro označení specificky takových projektů, jejichž jádrem je pedagogický proces – od workshopů po zakládání alternativních škol. Přesto se však od „klasického vzdělávání“ liší, většinou si vytvářejí autonomní prostředí mimo akademický nebo jiný institucionální rámec (Helguera 2011, s. 78).

V souvislosti s těmito projekty se také používá termín edukativní obrat. Zahrnuje strategie, formy a metody, které nesou znaky typické pro vzdělávací oblast a je možno chápat je jako podmnožinu participativního umění, a to poměrně významnou. Zálešák zmiňuje edukativní obrat ve své knize *Umění spolupráce* (2011b) okrajově. Claire Bishop mu věnuje samostatnou rozsáhlou kapitolu *Pedagogic Projects: 'How do you bring a classroom to life as if it were a work of art?'* v knize *Artificial Hells* (2012, s. 241–274), která se stala východiskem pro Vjeru Borozan při moderování panelové diskuze *Edukativní obrat v praxi* na konferenci „Mezi tvorbou a výrobou. Proměny umělecké práce“, pořádané Vědeckovýzkumným pracovištěm AVU na jaře 2013³⁴. Po roce 2000 (a výrazněji po roce 2006, kdy byla zrušena Manifesta 6 v Nikósii během snahy zorganizovat toto Evropské bienále jako experimentální uměleckou školu), tento trend zesílil. Vzrostl zájem o zkoumání vztahu mezi uměním na jedné straně a vzděláváním a výchovou na straně druhé, motivovaný jednak ze strany umělců a dále změnami ve vysokém školství souvisejícími s boloňským procesem a akademickým kapitalismem. Od té doby je patrný zájem umělců a kurátorů o projekty, které se svým formátem a metodami vztahují k edukaci v nejširším smyslu tohoto pojmu. Množí se tak přednášky, semináře, diskuze, hodiny, cvičení, debaty, čítárny, knihovny, nejrůznější workshopy i vydané publikace, typickým formátem je také lecture performance³⁵ (Bishop 2012, s. 241). Charakteristický je v těchto projektech tzv. outsourcing neboli přivádění odborníků z nejrůznějších oblastí umělcem, aby nějakým

³³ Krátce po druhé světové válce založila v severoitalském městě Reggio Emilia skupina rodičů ve spolupráci s místním učitelem školu pro navazující na myšlenky Johna Deweye, Jeana Piageta aj. Hlavními pilíři byly rozvoj kreativity, samostatnosti a odpovědnosti s důrazem na spolurozhodování dětí a samostatnou volbu jejich aktivity (Helguera 2011, s. xii)

³⁴ Hovoří se většinou o edukativním obratu, tento termín použil např. i Zálešák, ale je možné se setkat i jinými označeními. Zřejmě ještě tento fenomén nemá ustálené pojmosloví a proto se můžeme setkat i s označením pedagogický, výchovně-vzdělávací atp. Záznam panelové diskuze je dostupný online (Borozan 2013)

³⁵ Lecture performance je formát, který spojuje vědění a výzkum s uměním, pohybuje se na hraně uměleckého a akademického světa.

způsobem přispívali svými znalostmi. Umělec se v takovém okamžiku dostává poněkud do pozice kurátora.

Paralelně s touto tendencí v kruzích umělců sledujeme i nárůst edukativní činnosti galerií a muzeí, která se neustále rozšiřuje od „pouhých“ doprovodných programů, které mají za cíl zvýšit a upevnit divákovu porozumění konkrétní navštívené výstavě či sbírce, směrem ke komplexní spolupráci s univerzitami na výzkumné činnosti, konání symposií reflektujících jejich praxe, interdisciplinárních konferencí apod. (Bishop 2012, s. 242). Příklad výsledku takovéto mnohvrstevnaté spolupráce můžeme nalézt v dvoudílné publikaci *Muzejní a galerijní edukace. Vlastní cestou k umění. Vzdělávací programy Uměleckoprůmyslového musea v Praze a Galerie Rudolfinum v roce 2011*³⁶ (Fulková et al. 2012).

Tyto tendence lze samozřejmě sledovat v umění již dříve. Jako jeden z prvních předchůdců bývá uváděn Joseph Beuys s jeho výrokem z roku 1969 „být učitelem je mé největší umělecké dílo.“³⁷ Beuys se držel svého kréda, že každý může být umělcem až do důsledků, když na protest proti přijímání omezeného počtu uchazečů vzal do svého ateliéru 142 studentů. Následně byl za toto gesto vyloučen z Kunstakademie a v roce 1973 si založil vlastní vzdělávací instituci Free International University, která usilovala o naplnění Beuysovy vlastní vize o škole (Bishop 2012, s. 243). Na rozdíl od dnešních umělců, kteří uplatňují zmiňovaný outsourcing a nederou se do popředí, Beuys stál v čele své školy a byl jejím „charismatickým vůdcem“.

Mezi projekty, které jistým způsobem uplatňují tento trend, můžeme zmínit *Lekce výtvarné výchovy*³⁸ Evy Koťátkové konané v roce 2008 v Karlin Studios, kde je patrný právě ústup autorky do zákulisí, přijetí v podstatě kurátorské pozice a outsourcing „pedagogů“ a „přednášejících“. Dobře zřejmé je zde také to, že cíl projektu se liší od cílů skutečné výtvarné výchovy. Projekt měl dle slov autorky přilákat návštěvníky, kteří třeba běžně do galerií nechodí a nabídnout jim netradiční setkání s umělci a zažít

³⁶ Je však třeba dále rozlišovat mezi dnes již zavedeným, můžeme ho nazvat tradičním, přístupem institucí k edukativním složkám svého programu jakožto doprovodným, který je charakteristický pro větší galerie a muzea, a mezi tím, kdy je edukativní složka chápána jako konstitutivní prvek programu dané instituce, jak je tomu častěji u menších galerií experimentálnějšího založení (Pfeiffer Kottová 2013)

³⁷ „To be a teacher is my greatest work of art“ (Beuys in: Bishop 2012, s. 243)

³⁸ Eva Koťátková připravila v prostoru galerie repliku klasické třídy základní školy, jak si ji sama z dětství pamatuje a pozvala na každou lekci z cyklu jednoho umělce, který si měl připravit jakoukoli náplň hodiny. Žáky pak nebyl nikdo jiný než diváci. Projekt zapadá do autorčina dlouhodobého zájmu o prostředí základní školy a vlastní vzpomínky na období v ní strávené. Záznamy z některých lekcí je možno shlédnout na artyčok.tv

pozici diváka jinak. Akce se těšila poměrně značné pozornosti, ale vysloužila si i drsnou kritiku, zejména za zoufale zastaralé pedagogické pojetí, které prezentovala většina „vyučujících“ umělců a za autorčino odvolávání se na dávno neaktuální osnovy,³⁹ od Kataríny Galajdové a Dagmar Fuxové (2008). Stala se tak, možná mimoděk, přínosnou právě v diskuzi, kterou vzbudila a ve zvýšení zájmu o témata spojená s uměním a vzděláváním a jak podotýká Zálešák (2011b, s. 207), také umožnila umělecké komunitě nový pohled na sebe samu.

Méně symboliky obsahovaly *Lessons* Evžena Šimery. Umělec v prostorách galerie CO14, která se nacházela ve dvoře smíchovského domu, pořádal lekce angličtiny pro komunitu umělců, protože zaznamenal, že řada z nich má velké jazykové rezervy. Projekt se ujal a oproti původnímu záměru se účastníci průběžně rozšířili o romské děti z okolí. S touto alternativní galerií vedenou Rafany souvisí také jejich počín vydání sborníku CO14 2003–2005 (Rafani 2010), jenž obsahuje přednášky a veřejné prezentace vybraných umělců, uměleckých skupin a iniciativ, kurátorů i kritiků umění, které se konaly v průběhu tříletého cyklu na Filosofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze a který reprezentuje další z projevů definujících edukativní obrat.

Dalším příkladem může být akce *Živá knihovna* Pavla Sterce, která byla součástí projektu *Dva malé průsečíky na velké vertikále* (2011), s nímž se ucházel o Cenu Jindřicha Chalupického. V rámci první fáze tohoto performativního projektu pozval zástupce různých vědních oborů (filosofie, matematika, fyzika nebo astronomie) do Koněpruských jeskyní, kde s nimi pozvaní i náhodní návštěvníci mohli diskutovat. Podstatné zde bylo právě neformální prostředí a zrušení jakékoli hierarchie vyplývající z postavení a titulu osob, což se promítlo do hovorů. Ty se nakonec netýkaly pouze oborů vědců, ale i běžných záležitostí a každodenního života. Akce měla formu sociálního happeningu, v němž jeskyně představovala metaforu podvědomí (Langer 2014). Stercův projekt na první pohled není nepodobný akci rakouské skupiny WochenKlausur,⁴⁰ která v roce 1994 sezvala na společnou plavbu po Curyšském

³⁹ I Helguera (2011, s. 80) zdůrazňuje význam orientace v současných pedagogických trendech a struktuře vzdělávání a výchovy a hledání inovativních přístupů. Projekt, který nabízí alternativu k zastaralým modelům je podle něj dialogem s minulostí a ne s budoucností.

⁴⁰ Rakouská skupina, která se zabývá sociálně angažovaným uměním, zasahuje většinou lokálně a dbá na dlouhodobý účinek své aktivity. Mezi jejich projekty patří například *Zdravotní péče pro lidi bez domova* (Medical Care for Homeless People) z roku 1993, který později pod svou záštitu přijala organizace Carita a nadále v péči pokračuje, v italském městečku Civitella d'Agliano v roce 1994 iniciovali umělce, kteří se účastnili místního symposia ke zřízení *Centra pro seniory* (Senior Center) aj. (WochenKlausur 2014)

jezeře zástupce z řad politiků, novinářů, sexuálních pracovníků a aktivistů v rámci intervence do protidrogové politiky. I v tomto případě si měli zúčastnění aktéři, reprezentanti různých oborů, povídat. Tentokrát ale bylo téma dané. Byla jím svízelná situace curyšských prostitutek-narkomanek, které byly bez domova. I rozdílnost intencí umělců je evidentní. V případě WochenKlausur byl cíl utilitárnější, diskuze měla přinést na problém podrobný náhled z různých perspektiv a následně i najít východisko z něj, což se podařilo (Kester 2007, s. 83–84). Pro ženy bylo zřízeno ubytování, které fungovalo šest let, načež město Curych odstřihlo svoje příspěvky a dovedlo projekt k zániku. Zaměřenost na konkrétní řešení lokálních problémů konečně charakterizuje veškeré jejich projekty. U Sterce je naopak vidět spíše experimentální a reflektivní zaměření na fungování různých uměleckých strategií a postupů a zkoumání role umění a jeho proměn vůbec.

Prolínání rolí umělec - pedagog – kurátor a i fenomény spojené s edukativním obratem mají souvislost se zakládáním nových uměleckých škol. Jon Rubin,⁴¹ podobně jako Beuys, založil vlastní experimentální školu *The Independent School of Art* (2004-2006) nomádkého charakteru, která fungovala zcela mimo institucionální rámec – žádné místo (ateliéry, posluchárny ani výstavní prostory typu white cube), žádní zaměstnanci a vedení, finanční zdroje ani akreditace, žádné přidružení k akademické nebo umělecké obci. Fungovala výhradně na práci a úsilí participantů a otevírala se tak širšímu spektru studentů a experimentálnějšími přístupů a myšlenkám lektorů (Rubin 2014). Jiným příkladem může být *Cátedra Arte de Conducta* (Behavior Art School) fungující v letech 2002-2009, kterou založila kubánská umělkyně Tania Bruguera v *Havaně Vieje* (Bruguera nedatováno).

Scholastika je škola založená umělci Evženem Šimerou a Ondřejem Brodym. Na rozdíl od výše jmenovaných však usiluje o získání akreditace, aby mohla vytvořit konkurenceschopnou alternativní instituci stávajícím státním uměleckým školám. Zrod Scholastiky její zakladatelé popisují takto:

„Koketovali jsme s tím dlouho, ale vykryštovalo to až po našem loňském pokusu na pedagogickém konkurzu AVU, kde jsme se dostali do finále na školu nových médií. Ve společnosti lidí jako Knížák jsme byli nejmladšími uchazeči a prezentovali tam excentrický projekt „Ateliér fúzní tvorby“. Pozvali jsme kuchaře, který dělá molekulární gastronomii a společně s ním před komisí vařili s tekutým dusíkem. U toho jsme v deseti bodech představili, o co nám jde, a oni na nás koukali, jak na blázny. V té době

⁴¹ O tomto umělci více v kapitole 1.2.4

zároveň probíhala „Iniciativa pro AVU“, sympóziium, na kterém všichni nešťastní studenti v rámci svých příspěvků komentovali stávající situaci. Skončilo to tím, že rektor Kotalík řekl, jak je všechno v pořádku a všichni se mají rádi. Pro nás to byla výzva, že než stále dokola mluvit a kritizovat, bude lepší něco konkrétního dělat.“ (Brody a Šimera nedatováno)

Jak zaznělo ve zmiňované panelové diskusi od umělce Pavla Sterce, edukativní obrat může souviset se selháním dematerializace umění jako úniku od komodifikace umění, hledáním pevného bodu, alternativy, kterou se stává právě umění jako produkování vědění a jeho sdílení. Možná tento trend představuje i jakousi kompenzaci nebo opozici k trendu internetového vzdělávání (Sterec in: Borozan 2013).

1.2 Sociální intervence v umění a jídlo

Vzhledem k širokému záběru a nejasnému ohraničení, jaké má sociální intervence v umění, bylo nutné vymezit podtéma, které by zúžilo pole výběru a zároveň by pokrylo celou škálu projevů. Vhodným tématem se ukázalo být jídlo. V předchozích kapitolách jsme se zabývali dichotomií „symbolické“ a „konkrétní“ či „skutečné“ praxe a jídlo v sobě obě tyto roviny integruje. Jídlo je odraz společnosti a součást její identity, stejně jako identity osobní. Je to antropologická konstanta, zároveň každodenní potřeba člověka a nejpřirozenější součást života. Společná příprava a konzumace jídla doprovází nebo přímo konstituuje dočasná i trvalá společenství a je spojena s rozmanitými rituály. Jednak má v sobě jídlo vždy silný symbolický potenciál a zároveň má reálný účinek, když dáme někomu najíst. Stalo se tedy společným tématem i pro další části práce, didaktické uplatnění a vlastní výtvarné pojetí, kde jsem k němu přistoupila v přípravné a realizační fázi poněkud intuitivně, abych posléze odhalila a reflektovala, jak těsně je s participativními praxemi spjato.

1.2.1 Jídlo jako ukazatel společnosti

O tom, že jídlo je zjevně silné téma současnosti a společenský problém, svědčí i aktuální dvojčíslo časopisu pro umění a kulturu Labyrint revue, které je tomuto fenoménu a jeho široce pojaté reflexi kompletně věnováno. Sledujeme úpadek potravinářského průmyslu i změny stravovacích návyků v rodinách - úbytek vaření a vzestup tzv. „sekundárního stravování“⁴² a poněkud paradoxně také fenoménu kuchařských celebrit a nepřeberného množství zábavných televizních kulinářských show (Albritton 2014; Roger 2014; Zepedová 2014; Pollan 2014), s tím související

⁴² Konzumace hotových, průmyslově vyráběných potravin v nepravidelných časech a často za pochodu.

narušenou harmonii mezi časem a jídlem a celkovou ve vzduchu visící nejistotu, obavu až úzkost z jídla a jeho neznámého původu. Jak uzavírá úvahu o ztracené kontrole jednotlivce nad produkcí potravin Bodil Jönssonová (2014, s. 65): „Je-li na úsvítu „jste to, co jíte“ alespoň zrnko pravdy, tak nejistota z toho, co jíte, vede k nejistotě, kým vlastně jste.“ Jídlo a vztah k němu také značně přispívá k vytváření a posilování zažitých genderových stereotypů (Parasecoli 2014). Jsme svědky jakési pozvolné proměny preferencí určité vrstvy spotřebitelů, co se týče kvality potravin dostupných v obchodní síti i jídel nabízených v restauračních zařízeních, bujícího trendu foodblogů a roustoucího počtu takzvaných foodies nebo třeba speciálního „odvětví“ vyznavačů kávy (Hajdánková 2014). Druhou stranou mince tohoto trendu je kritika vůči nadbytku, plýtvání a konzumerismu vůbec, která se odráží v činnosti různých iniciativ, občanských sdružení a neziskových organizací, jež prostřednictvím rozmanitých projektů a angažovaných akcí upozorňují na globální ekologické, ekonomické nebo sociální problémy, provádějí osvětu a snaží se nabídnout pomoc.⁴³ Přesvědčení jednotlivců a odmítnutí konzumu se může projevit až krajním postojem, alternativním způsobem života, jako je například *dumpster diving* nebo *freeganství*⁴⁴ provázané třeba s hnutím Food not bombs.

1.2.2 Jídlo v participativním umění

Jídlo⁴⁵ jako primární téma, doprovodný motiv nebo jako určitý atribut, se objevuje (nejen) v participativním umění i u jeho předchůdců napříč různorodými přístupy či

⁴³ Ve školách například Akce Naše posvícení: Lokální jídlo a dokumentární filmy v každém kraji pořádaná organizací Člověk v tísni v rámci kampaně Food Right Now - Postavme se hladu, která se konala na podzim roku 2013 a jejímž cílem bylo žáky a potažmo i jejich rodiče upozornit na problém hladomoru ve světě, vyvolat debatu k tématu a poukázat na možnost, jak může každý jednotlivě přispět ke zlepšení situace konzumací lokálních surovin. (Člověk v tísni o.p.s. 2013) *Hostinu pro tisíc* pořádá skupina Zachraň jídlo, která upozorňuje na plýtvání jídlem a snaží se rozšířit do povědomí široké veřejnosti způsoby jeho předcházení. Hostina se poprvé konala na podzim roku 2013. Proti plýtvání a mrhání zdroji vystupuje také hnutí Food not bombs. Zachraň jídlo se orientuje více na odpovědnost jednotlivce a jeho možnosti jak zamezit plýtvání potravinami, kdežto Food not bombs se zaměřuje spíše na systémový problém západní konzumní společnosti a apeluje na jeho řešení. (Food Not Bombs 2014).

Sociální problémy se pokouší řešit například projekt Kuchařky bez domova organizace Jako doma. (Jako doma nedatováno)

⁴⁴ Fenomén *dumpster divingu* – vybírání nezkažených, avšak obchodníky vyhozených potravin, z kontejnerů většinou z jiných důvodů než je chudoba, a *freeganství* – bojkotování konvenčního ekonomického systému, snaha o celkově nulové náklady na živobytí, hospodaření s nalezeným.

⁴⁵ Pojem jídlo je zde v souvislosti s uměním chápán v nejširším smyslu. Zastřešuje řadu souvisejících fenoménů, od surovin přes přípravu pokrmů, hostiny, pikniky, stravovací zařízení po kuchařské show.

modely. V Marinettiho manifestech futurismu vidíme naprosto zanícené uchvácení novou podobou stravování vrcholící ve výživě výhradně formou chemických tablet a zákazu konzumace těstovin (Marinetti 2014). Tomáš Lahoda se v článku *Rirkrit Tiravanija Co si dáme dobrého?* věnuje nejen jmenovanému umělci, proslulém hlavně zásluhou jeho kulinářsky zaměřených intervencí do galerijních prostor, ale zabývá se i jídlem v umění v širším uměleckém kontextu (Lahoda 2001). I v tvorbě Kateřiny Šedé, kterou nelze nezmínit v souvislosti s participativním uměním, se jídlo objevuje. Ač není ústředním tématem, tvoří důležitý prvek většinou hlavně ve fázi přesvědčování a lákání participantů, ať již v podobě nákupu potravin v místní samoobsluze za symbolickou částku a jednotného oběda všech rodin z Ponětovic v *Režimu dne*, nebo třeba nachystaného pohoštění pro obyvatele Bedřichovic v kulturním domě při úvodním setkání k projektu *Od nevidím do nevidím*.⁴⁶ Vzhledem k uvažování Šedé, která vyhledává překážky mezi lidmi za účelem jejich odstranění, by nebylo překvapivé, kdyby se některý z jejich budoucích projektů zaměřil právě na jídlo...

Zmíněné dvojčíslo *Labyrint revue* nabízí poměrně vydatné texty beletristické i odborné eseje a fenomén jídla je zde nahlížen z různých perspektiv, avšak postrádala jsem zde bohatší zastoupení ve výtvarné příloze. Následující kapitoly by tedy mohly být skromným pokusem o určité doplnění či rozšíření reflexe fenoménu jídla v participativním a sociálně angažovaném umění. Nyní si tedy představíme různé přístupy a strategie reprezentované umělci či skupinami, které mají jako společný atribut, ačkoli ne vždy dominantní, právě jídlo. Budeme vycházet ze specifík místa, v němž se akce uskutečňují, čímž je zároveň určován charakter publika nebo participantů. Není však cílem vytvořit nějaké rigidní kategorie, které by stejně nebyly absolutně platné a jednotlivé umělce a projekty zaškatulkovat, ale spíše naznačit, jaké šíře dosahuje spektrum přístupů. Setkáme se s vařením ve velkém i v rodinném měřítku, se zapojením obchodů s potravinami, s pikniky v různých kontextech, s rozdáváním jídla v galerii i na ulici nebo s provozem restaurace jakožto uměním ...

1.2.3 V oficiálních institucích

Pro sociální intervenci a participativní projekty je obecně symptomatický pohyb mimo ustálený institucionální umělecký rámec, někdy jednosměrný, ale zároveň je zřejmá snaha tyto praxe a instituce provázat. Nemalá skupina projektů však vzniká přímo pro

⁴⁶ Viz dokumentární film *Jak se dělá svátek* (Gogola 2014)

výstavní prostor, galerii, muzeum a jejími předpokládanými participanty jsou návštěvníci tohoto prostoru. Tato kapitola představí několik ukázek tohoto typu.

Kravagna (2007) předem vylučuje ze spektra modelů participativní praxe praktiky, které nazývá módní tendencí "prací s druhými" a jejichž přítomnost už ve velkých galeriích a muzeích a zejména na přehlídkách umění typu bienále není ničím překvapivým. Typicky sem řadí Rirkrita Tiravaniju a další umělce, kteří zapadají do Bourriadova paradigmatu vztahové estetiky. Jádrem vztahové estetiky jsou mezilidské vztahy a jednání, které se stávají obsahem i formou umění. Bourriaud nabádá: „Je na nás, abychom umělecká díla posuzovali v závislosti na vztazích, které tato díla utvářejí uvnitř specifického kontextu, v němž se pohybují. Neboť umění, a skutečně neznám jinou definici, která by obsáhla všechny definice ostatní, je aktivita, která spočívá ve vytváření vztahů ke světu, ve zhmotňování svých vlastních vztahů k prostoru a času, ať tou či onou formou.“ (Bourriaud 2004, s. 96) Prototyp vztahové estetiky představuje Tiravanijova práce. Lidé pro něj nejsou „pouhými“ diváky, ale počítá se s nimi jako se součástí výstavy. Nemají předměty v galerii jen prohlížet, pozorovat, mají je i používat. Prostřednictvím jejich užití se teprve výstava opodstatňuje a získává smysl. Návštěvník, který se podílí na utváření smyslu díla díky tomuto procesu poznává i utváření smyslu vlastního života (Bourriaud 2004, s. 42). Claire Bishop vysvětluje, proč je Bourriaud často kritizován za estetizování vztahů.

„Bourriaud popisuje jako „vztahové“ takové umělecké dílo, které bere jako svůj teoretický horizont „doménu lidských interakcí a jejich sociální kontext, spíše než ustavování nezávislého a soukromého symbolického prostoru“ Ovšem, přes důraz, jaký klade na lidské vztahy a jejich sociální kontext, podíváme-li se na umělce, které podporuje nezávisle na svých argumentech, sledujeme, že se nezajímají ani tolik o lidské vztahy jako spíše o „vztahovost“ chápanou jako vztahy mezi prostorem, časovostí, fikcí a projektem, s obzvláštním zaměřením na přehodnocení formátu výstavy skrze film a architekturu.“ (Bishop 2007, s. 10)

Tiravanija a další umělci vztahové estetiky podle Bishop pořádají vlastně dost nízkou zábavu bez větších intelektuálních a estetických vkladů a skutečné vztahy mezi lidmi, které nikdy nejsou zcela bezkonfliktní ani bez napětí, ignorují nebo maskují (Lind 2007, s. 51).

Tiravanija se zabývá denními všednostmi, které utvářejí skutečný život. Zkoumání každodennosti a propojování umění a života má své kořeny v uměleckých hnutích šedesátých a sedmdesátých let, ale souvisí také s jeho asijským původem

a specifickým způsobem vnímání. Nezaměřuje se na předměty, jak je zvykem na západě, ale na život okolo předmětu. Jeho nejproslulejší projekty se bezprostředně týkají jídla.⁴⁷ Ten, jenž měl na svědomí Tiravanijův prudký vzestup v uměleckém světě - *Bez názvu (Zadarmo)* z roku 1992, spočíval v proměně galerijního prostoru odhalením jeho zákulisí. Byl uzpůsoben tak, aby mohl sloužit k posezení, občerstvení a především komunikaci a vzniku vztahů. V tomto prostoru umělec vařil kari a nabízel komukoli, kdo přišel a chtěl. Jídlo zde bylo prostředkem k vytváření vztahů. Lahoda píše: „Tiravanijova práce je příkladem intervence, která efektivně boří bariéry mezi izolovanou skupinou uměleckého publika a ostatní veřejností. Jeho dílo-jídlo je pro každého, kdo se objeví.“ (Lahoda 2001, s. 138). Tím zároveň zpochybňuje autenticitu a dotýká se otázky relevance autorství (Tiravanija 2006, s. 149). Účast diváků na takovémto díle je nezbytnou součástí jeho existence, ale o žádnou „vysokou“ formu participace se zde nejedná. Umělec jasně nadefinoval strukturu a divák buď svou účastí přispěje, nebo ne. Tiravanija se navíc pohybuje v institucionálním rámci uměleckého provozu, v uzavřeném kruhu galerijního světa. Ačkoli jsou jeho díla pro všechny, v konečném důsledku na nich participují lidé z uměleckého okruhu a obvyklí návštěvníci galerií, kteří se nějakým způsobem o umění zajímají, kdežto lidé „z venku“ nadále zůstávají mimo hru. Příčinou kritiky a důvodem, proč jeho práci a další praxe používající obdobných postupů Kravagna nezahrnul do žádného modelu participativních metod, které popsal, je kromě jejich institucionálního ukotvení také jejich „vykořisťovatelská povaha“. Diváci jsou vmanipulováni do role producentů, využití, nebo až zneužití a umělec vytěží ze vzniklé hodnoty. „Je to ona módní tendence „práce s druhými“, která je tak oblíbená mezi mladými dynamickými kurátory/kurátorkami mainstreamového výstavního provozu – nabízí esteticky lehkou stravitelnou soustavu „sociálního“, aniž by vyžadovala další reflexe.“ (Kravagna 2007, s. 66)

⁴⁷ Nepracuje však výhradně s jídlem a vytvářením situací, kde se konzumuje, stejně jako nezůstává pouze za zdmi galerie. Některé projekty realizuje ve veřejném prostoru. Založil například nadaci *The Land*. V severní části Thajska rozvíjí rozsáhlý udržitelný umělecký prostor - otevřený prostor pro komunitu místních i světových umělců. Vytváří tak „z nečinných pozorovatelů dočasnou komunitu aktivních účastníků“.



Obr. 2 Vlevo: Rirkrit Tiravanija, Bez názvu (zadarmo), pohled do instalace. 1992 zdroj: <http://belacqui.tumblr.com/post/75326670265>

Obr. 3 Jennifer Rubell, Made in Texas, 2011 zdroj: <http://jenniferrubell.com/>

Umělkyně **Jennifer Rubell** žije v USA, vystudovala nejprve výtvarné umění a následně kulinářský institut a tyto dvě své vášně – umění a vaření spojuje ve svých projektech. Specializuje se na velkorysé až monumentální instalace jídla v kombinaci s happeningy, performancemi nebo workshopy, které se uskutečňují většinou v rámci vernisáží, gala večerů či jiných slavnostních příležitostí, kde se spojuje jídlo a umění. Instalace jsou dočasné, protože jsou přirozeně míněny zároveň jako pohoštění pro návštěvníky. V projektu *Made in Texas* (2011) například umístila do galerie výrobu typických texaských potravinářských výrobků a zviditelnila tak každodenní součást života, která však zůstává běžně skryta (Obr. 1 Obr. 3). Diváci přihlíželi vzniku známých potravin a mohli také libovolně komunikovat s pracovníky a přirozeně i mezi sebou. Návštěva výstavy vlastně byla jakousi kvazi exkurzí do výrobní haly, která však byla přenesena do umělecké galerie. I zde je patrný edukativní prvek.

Padded Cell byla buňka jednoduché konstrukce, uvnitř vypořstovaná kompletně od podlahy po strop růžovou cukrovou vatou, umístěná v sále ve stylu ruského konstruktivismu, kde byla připravená večeře pro hosty, rovněž stylová. Cukrová místnost měla během večeře sloužit jako případné únikové místo, radostně americké a současně klaustrofobní a děsivé, které tak ve své rozpornosti symbolizovalo odvrácenou stranu potěšení a požitku.

Míra participace u jejích projektů je na podobné úrovni jako u Tiravaniji, protože od diváků vyžaduje většinou jen to, aby bylo (doslova) zkonsumováno, ačkoliv zrovna u zmiňovaného projektu Made in Texas je patrná tendence k větší aktivizaci.

Poněkud tíživější přístup předkládá mexický umělec **César Martínez**. Svým uměním se vyjadřuje k politickým, ekonomickým a sociálním problémům Mexika. Ve svých PerforMANcenas (cenas = španělsky večeře) používá lidské tělo (vymodelované z želatiny, čokolády apod.) jako metaforu pro americké území. Je tedy zdrojem sociální kritiky a sociálního významu. Jeho akce končí výzvou k divákům, aby si vybrali svůj díl těla a přičinili se na kanibalismu. Metaforu kanibalismu používá Martínez „aby se postavil proti fragmentární existenci, proti vzestupu neoliberalismu, proti severoamerickému ekonomickému imperialismu...“ (Arozqueta 2007)

Zde tedy vidíme příklad spíše performativního druhu umění, kde zapojení diváků spočívá doslova v konzumaci připraveného. Sociální náboj je přítomný spíše ve vyhocené dramatizaci a dekadentní stylizaci.

V největší éře bodyartu bylo důležité umělcovo tělo v jeho bezprostřednosti. Postupně se však přítomnost těla přesunula z osoby umělce na „kolektivní tělo“ sociální skupiny. Strategii, kdy si umělec najme osoby, které sehrají jím dané role v rámci performance, nazývá Bishop delegovanou performancí (Bishop 2012, s. 219). Zatímco vlastní tělo umělce představovalo dostupný a levný materiál, delegované performance jsou velmi nákladnou záležitostí a stávají se jakýmsi „luxusním zbožím“.



Obr. 4 Marina Abramovic, performance bez názvu, LA MoCA, 2011, zdroj: (Bishop 2012, s. 230)

Marina Abramovic připravila pro výroční Los Angeles MoCA gala (2011) performance s 85 performery, kteří představovali živou dekoraci slavnostní tabule. Za honorář 150 dolarů klečeli celý večer pod stolem s hlavou vystrčenou mezi jídlo a pomalu se otáčeli dokola, upírajíc vážné pohledy na hosty, kteří za vstupenku zaplatili 2500 dolarů. Kritika odsoudila akci jako vykořisťovatelský groteskní spektakl připomínající Pasoliniho Salo. Bishop vidí problém v tom, že živá dekorace je zde skutečně pouhou dekorací a ničím víc. Slouží čistě jako trpytivá atrakce, která má přilákat mediální pozornost a získat peníze (Bishop 2012, s. 230).

Doslova na pomezí galerijního a mimogalerijného území se nacházel projekt *Bonnevoie? Juice Bar* umělkyně **Apolonie Šušteršič** žijící v Lublani a Amsterdamu. Pro umělecký veletrh Manifesta 2 v Lucemburku zřídila ve vchodu do galerie juice bar, aby propojila vnitřní svět umění s vnějším světem „skutečným“ a přilákala k umění nové publikum. Juice bar proto, že místo, kde se nachází galerie, dříve sloužilo jako ovocný trh. Jednalo se tedy o participativní site-specific dílo, které bylo ještě doplněné přednáškami o nové roli architektonické památky jakožto experimentálního centra pro současné umění, dokumentárním videem o její historii a diskuzemi na téma městské infrastruktury a její efektivnosti (Thompson 2012, s. 228). Projekt měl mnoho rovin, ale opět zde figurovala společná konzumace jako prostředek k otevření veřejné diskuze se snahou přitáhnout jiné než očekávatelné umělecké publikum a jako vazba k historickému kontextu.

1.2.4 V nezávislých institucích

V určité opozici vůči výše jmenovaným projektům a provozu, jehož jsou součástí, vznikají alternativní a nezávislé instituce různých formátů, ať již výstavní, vzdělávací či podnikatelského typu, které se snaží být v různé míře autonomní. Je však třeba dodat, že i autenticky angažované skupiny si ve většině případů jsou velmi dobře vědomy výhod (finančních prostředků) plynoucích z identifikování svých aktivit jako uměleckých a nemusí to nutně značit zkaženost a vypočítavost (Zálešák 2011b, s. 61).

Jak se pozná dobrý sociálně angažovaný projekt? Podobně jako Claire Bishop i umělec a pedagog **Jon Rubin** považuje za nepodařené takové počiny, ve kterých postrádá pohyb a tenzi. Mělo by být neustále přítomno napětí či balancování mezi záměrem a zájmem umělce a mezi zájmem participantů a specifiky místa. „Mám pocit, že většinou, když je v sociálně angažovaném umění něco špatné nebo nudné, je to

proto, že tento poměr není v rovnováze, jako když umělec bezohledně sleduje pouze svůj zájem, nebo poslušně slouží domnělým potřebám druhých.“⁴⁸ (Rubin in: Zastudil 2011)

Rubinovy sociální intervence do veřejného prostoru zkoumají individuální, skupinovou a institucionální identitu, chování a sociální dynamiku. Jeho proslulým projektem *Waffle Shop* (2009-2013) byla restaurace v Pittsburghu ve čtvrti East Liberty, která vysílala živé talk show s hosty. Těmito hosty však nebyly žádné pozvané celebrity, ale samotní zákazníci restaurace. Zároveň byl na střeše domu, kde se restaurace nacházela, umístěn proměnlivý textový billboard, který byl místem pro tzv. public art (Obr. 5). Nápad na tento projekt se zrodil náhodou, když se svými studenty z Carnegie Mellon University hledal vhodný prostor pro setkávání. Zaujalo ho místo, které svou pozicí ve čtvrti - v rušné ulici, blízko dvou odlišných hudebních klubů – skýtalo možnosti rozmanitého a rasově různorodého publika. Rozhodl se proto pracovat se skupinami nočních návštěvníků klubu, kteří poskytovali téměř jistý zdroj publika a participantů a prodávat jim vafle, když dostanou cestou z klubu hlad. V tomto nápadu ho podpořil provozovatel sousedního klubu a věnoval mu do začátku dva porouchané vaflovače. Na myšlenku reality show pak přišel během debaty se svými studenty. Přiznává, že na počátku byl trochu chaos, neměli to moc promyšlené, ale tušili zde potenciál (Zastudil 2011). Přibližně po měsíci fungování měli spoustu natočeného materiálu, se kterým si příliš nevěděli rady a viděli, že to není to pravé. Po delších úvahách se rozhodli vysílat talk show s náhodnými hosty. Kdokoli přišel na vafle, mohl usednout do křesla a zkrátka mluvit o sobě. Zpočátku to byli hlavně právě návštěvníci sousedního nočního klubu, poté lidi ze sousedství a později začali přibývat cizinci, kteří podnikali výlety speciálně do *Waffle Shop*. Jedinečnost tohoto podniku spočívala v jeho proměnlivé identitě, v mixu pedagogiky, public artu, podnikání, designu a kulturní produkce, mísila se zde totiž restaurace s talk show studiem, uměleckým dílem ve veřejném prostoru, přednáškovým a diskuzním sálem atd. Přicházeli sem náhodní zákazníci, místní obyvatelé, nikoli zájemci o umění nebo umělci samotní, kteří se stávali současně diváky talk show, jejími aktéry, zákazníky restaurace a participanty na uměleckém projektu. *Waffle Shop* byl částečně autonomním podnikem, dost si na sebe vydělal sám prodejem vaflí. Měl však i podporu Carnegie Mellon University, několika místních podniků i soukromých dárců. Rubin byl překvapen, do jakých rozměrů tento,

⁴⁸ „My feeling is that often when something goes wrong or boring in socially engaged practice it's because this ratio gets way out of balance one way or the other, such as when an artist is ignorantly self-serving, or obsequiously serving the presumed needs of others.“ (překlad můj)

původně ne nijak přehnaně ambiciózní, studentský projekt narostl a stal se přirozenou součástí čtvrti.

Následně se toto umělecké podnikání rozrostlo o další „stánek s občerstvením“. Rubin společně s Dawnem Weleskim, což je jeho bývalý žák, otevřel *Conflict Kitchen*⁴⁹. Výdejní okénko, kde se připravovala kuchyně zemí, s nimiž je USA v konfliktu (Obr. 6). Restaurace mění svou nabídku a vzhled každých šest měsíců podle toho, kterou zemi právě představuje (Obr. 5).



Obr. 5 Projekty Conflict Kitchen a Waffle Shop Jona Rubina, 2009 - 2014

zdroj: <http://jonrubin.net/work.php?x=p>

⁴⁹ Stránky projektu www.conflictkitchen.org

Nabízí také „doprovodný program“ v podobě přednášek, performancí, veřejných diskuzí, živých skype večeří mezi Pittsburghem a těmito zeměmi. Rubin využívá smyslové požítky, v tomto případě chuťové potěšení z jídla, k překonávání překážek politických či kulturních konfliktů. Staví na sociálních aspektech jídla. „*Most Americans who i have encountered think that Iranians are ugly, aggressive, violent, terrorists, Islamists and uncivilized.*“ Tento a další podobné výroky „zdobí“ papír, do kterého je baleno jídlo vydávané v Conflict Kitchen a pocházejí z úst příslušníků země, jejíž kuchyně je právě na jídelním lístku. Zákazníkovi tak vkládá do ruky, a téměř i do úst, další podněty k přemýšlení.

Jídlo je pro Rubina prostředkem, jak přivést lidi k angažovanosti. Nesnaží se však nad plným stolem vyřešit problémy světa. Nejde mu o to, aby zákazníci odcházeli s plným žaludkem a s konkrétní odpovědí nebo poznáním. „Naší touhou není zjednodušovat, ale naopak komplikovat způsob, jakým lidé přemýšlí o jiné zemi.“⁵⁰ (Rubin in: Susman 2012). Ve Waffle Shop využívá jídlo, aby přiměl lidi vstoupit na scénu. V Conflict Kitchen ho využívá, aby se lidé otevřeli a mluvili s cizinci (Susman 2012).



Obr. 6 Printscreen z webové stránky Conflict Kitchen zdroj: <http://conflictkitchen.org>

Zakládáním vlastních institucí se Rubin do značné míry vyvazuje z podřízenosti a závislosti na uměleckých, státních či jiných institucích a na finanční podpoře⁵¹ a lépe tak může zkoumat, jak takové instituce fungují, odhalovat jejich identitu a principy. Projekty může libovolně modifikovat, přerušovat, obnovovat, a získává tak větší

⁵⁰ „Our desire is to not to simplify, but to complicate the way ... people think about another country“ (překlad můj)

⁵¹ Podobně jako Beuys, založil si Rubin jako jeden z projektů i vlastní experimentální školu The Independent School of Art (2004-2006) nomádského charakteru, která fungovala zcela mimo institucionální rámec – žádné místo (ateliéry, posluchárny ani white cube výstavní prostory), žádní zaměstnanci a vedení, finanční zdroje ani akreditaci, žádné přidružení k akademické nebo umělecké obci. Fungovala výhradně na práci a úsilí participantů a otvírala se tak širšímu spektru studentů a experimentálnějšími přístupům a myšlenkám lektorů. Pokud bychom chtěli tento projekt zařadit do rámce současného diskurzu o participativním umění, mohli bychom ho zahrnout do tzv. edukativního obratu.

svobodu v experimentování. Pochopitelně by získal jiný vzorek občanů, kdyby projekty realizoval v zázemí galerie či muzea umění a celkový dopad projektu by byl zcela odlišný.

Nezávislé bytové galerie v Čechách

I v Čechách je kritika uměleckého provozu spojena obzvlášť v poslední dekádě s množstvím různých nezávislých výstavních prostor. Zálešák (2011b) hovoří o komunitním obratu v českém umění, který popisuje jako těsné vazby uvnitř komunity umělců, zejména mladší generace, projevující se dílčími spolupracemi a právě i vznikem alternativních institucionálních projektů.⁵² Vznikají tzv. bytové galerie, méně (finančně) náročné na provoz. Mají ráz veřejné instituce situované do intimního prostoru. I v tomto kontextu nalezneme řadu sociálně laděných participativních projektů, které mají co dočinění s jídlem.

Jednou z malých nezávislých galerií byla Galerie Room in (fungující v letech 2010-2012) zřízená v bytě, který obývali tři studenti vysoké umělecké školy a kurátorka **Romana Bartůňková**. Ta k příležitosti zahájení činnosti tohoto výstavního prostoru přichystala kolektivní oslavu, výstavu reflektující vernisážové občerstvení.

„Opulentní hostina nebo levné víno v plastu. Jak vlastně souvisí chlebiček s krabí pomazánkou a bramborové chipsy s příchutí slaniny s uměním prezentovaným v etablovaných či nezávislých galeriích? Synestézie vizuální informace, vůně a chutí, estetika obložených jednohubek a sympatické křup pssssss pivní plechovky proložené úvodním slovem kurátora? Nejdřív k jídlu, potom k „dílu“? Tvořící se hloučky, skupinky, dvojice, jednotlivci s očima upřenými na obrazovku videa, nebo o trochu déle na cedulku s anglickým komentářem ke kinetickému objektu českého autora. Scéna orámovaná postavami kurátorů, umělců nebo těmi, kteří jimi chtějí být, pedagogů - výtvarníků, studentů humanitních oborů, všudypřítomnými ratolestmi vašich přátel i těch, co jimi chtějí být, někdy také psi, ochočení setkání či příbuzní vystavujících, široká veřejnost. V lokti zalomené ruce elegantně spočívá vernisážový kelímek.“ (Bartůňková 2010)

Autorka projektu si vedla podrobné záznamy o pochutinách, které byly v nabídce na vybraných vernisážích v menších i větších institucích. Zjišťovala přesné složení pomazánek na chlebičkách a jednohubkách, získávala kontakty na dodavatele vína, fotografovala způsob servírování, aby vše v dokonale stejném provedení mohla nabídnout hostům své první jednodenní výstavy Vernisáž. Jejich ostych a nejistota vůči exponátům zmizely během několika minut a pohoštění bylo rychle pryč. S ním i první

⁵² Tento trend mapuje Lenka Sýkorová v publikaci Konečně spolu a na webu Action galleries (Sýkorová 2011)

výstava. Tato akce vytváří vtipný kontrast k velkolepým vernisážovým hostinám a performancím, kterým jsme se věnovali dříve, např. Rubell nebo Abramovic.

Specifickou sociální intervencí byl projekt realizovaný v rámci další alternativní galerie m.odla fotografem **Jaro Dufkem** v roce 2010. Galerie m.odla se nachází ve vitrínce v přízemí funkcionalistického domu v Praze Holešovicích (je to tedy spíše domovní než bytová galerie) a zřídilo ji občanské sdružení Photo 5 roku 2008. Dufkova instalace *Polyecran – menu pro obyvatele domu* měla navodit dojem kantýny, a proto byla v horní polovině vitríny umístěna záclonka evokující toto prostředí. V dolní polovině běžela projekce videa s přípravou jídel. Sociální aspekt Dufkovy site-specific video instalace spočíval v dialogu s obyvateli domu, jejichž přání, respektive chutě, jsou ve videu zobrazeny. Zároveň jsou tito lidé vlastně kustody galerie, protože ta je případným zájemcům přístupná na zazvonění. V dalším plánu můžeme vidět ve zřízení galerie v domě Jaro Dufkem spolu s Danielou Deutelbaum intervencí do uzavřené komunity členů družstva, jehož byla Deutelbaum předsedkyní. Podstatný je i nutný aktivní přístup ze strany diváka, který musí zazvonit na cizí obyvatele, pokud chce m.odlu navštívit (Sýkorová 2011, s. 231–232).

1.2.5 Ve veřejném prostoru, v soukromí

Další skupinu tvoří projekty, jejichž podstatou je vztahování se k veřejným, nebo naopak intimním prostorům, byť mohou být i tyto projekty ukotveny institucionálně. Budou zde jak ukázky projektů vzniklých pro uměleckou přehlídku, ovšem vynesené mimo výstavní prostor, tak i takové, které se od začátku vztahují k veřejnému, nebo naopak zcela intimnímu místu a do uměleckého kontextu jsou zpětně vsazeny prezentací.

Švédská umělkyně **Elin Wikström** si v roce 1993 do samoobsluhy donesla postel mezi regály s potravinami a po celé tři týdny tam chodila v otevírací době spát v rámci skupinové výstavy v Malmö. Čekala, zda budou nějak intervenovat nakupující nebo personál obchodu. Jedna postarší paní jí tam denně chodila číst z bible, jiný pán jí zas předčítal svoji poezii. Někdo jí štípal do palce u nohy a ptal se, jestli je to figurína nebo člověk, načež jeho doprovod odpověděl, že to je umění.

Tento projekt nazvaný *What would happen if everybody did this?* (Obr. 7), který byl součástí skupinové výstavy ICA Malmö v Malmö, byl jakýmsi „pasivně“ subverzivním protestem proti společenskému tlaku, racionalitě a utilitarismu. Čas

určený pro podávání výkonu umělkyně zcela neefektivně proklímala. Podobně jako její práce celkově se projekt zabýval interakcemi lidí, vztahem mezi intimním a veřejným, experimentoval se vzorci chování, zkoumal zvyky, hodnoty a názory jednotlivců i společnosti obecně. Tematizoval také individuální svobodu jednotlivce v jejích proměnách ve veřejném a komerčním prostoru. Navíc je ve Švédsku ICA, což je obvykle chápáno jako Institute of Contemporary Art, taky název řetězce supermarketů (Thompson 2012, s. 247–248).



Obr. 7 Elin Wikström, *What would happen if everybody did this?*, 1993 zdroj: (Thompson 2012, s. 248)

Obr. 8 Účastníci projektu *Public Fruit Jam*, 2006, zdroj: (Thompson 2012, s. 151)

Umělecká skupina **Fallen Fruit** tvořená Davidem Burnsem, Matiasem Viegenerem a Austinem Youngem využila v roce 2004 nejednoznačného práva, které se v Los Angeles vztahuje k vlastnictví stromů a jejich plodů. Pokud větve stromů přesahují na sousední pozemek nebo do ulice, mají na něj právo majitelé daného pozemku. Fallen Fruit vytvořili mapu ovocných stromů v okruhu pěti bloků od jejich domovů a poskytli ji zdarma k dispozici veřejnosti. Dali tak místním obyvatelům podnět prozkoumat okolí pěšky a taky možnost potkat nové lidi. O dva roky později (2006) dotáhli projekt ještě dál a uspořádali *Public Fruit Jam* (Obr. 8). Vyzvali obyvatele, aby donesli vlastní nebo na ulici nasbíranou ovocnou úrodu do muzeí a galerií, kde se z ní udělá džem. Nechávali schválně spolupracovat lidi, kteří se navzájem neznali, bez receptu, jen s tím, co každý donesl. V těchto „jam sessions“ přehodnocovali využití soukromé a veřejné půdy, ale také vztahy mezi těmi, kdo přinesli a kdo ne. Ovoce se stalo prostředkem ke zkoumání veřejného městského prostoru, jeho obyvatel a sousedských vztahů a ke vzniku nových forem komunity (Thompson 2012, s. 150).

Rafani v rámci své nominace na Cenu Jindřicha Chaloupeckého v roce 2006 přímo na ulici před Domem umění v Brně postavili improvizovanou vývařovnu, kde vařili polévku a rozdávali ji kolemjdoucím. Na rozdíl od Tiravaniji, s níž se nabízí srovnání, vykročili mimo galerii a díky tomu se konzumenty jejich jídla stalo zcela jiné spektrum lidí. Rafani v Brně ale nevařili poprvé. V roce 2004 v rámci Gastronomického večera v Divadle Komedie v Praze provedli performanci *Goja*.

„Celý večer jsme vařili goju patřící do jídelníčku Romů, kteří od padesátých let přicházejí ze Slovenska. Uvařenou a upečenou goju jsme nabízeli zdarma obecnstvu ke konzumaci. Během performance jsme přihlížejícím a ochutnávajícím rozdávali recepty k přípravě goji.“ (Rafani 2004)

Pohyb z výstavních prostor do intimního prostředí představuje projekt **Evžen Šimery**, který realizoval pro Francouzský institut v Praze. V *La Gourmandise* (2002) zkoumal, jak rozdílné výsledky může přinést totožné zadání, jak se i v banálním úkolu projeví individualita řešitele. V tomto případě byl oním zadáním recept na mrkvový quiche a Šimera ho rozdál spolu s připravenými, pečlivě odváženými ingrediencemi během vernisáže zájemcům o účast v projektu, umělcům i neumělcům. Zároveň si s nimi domluvil schůzku, aby se přišel podívat na výsledek a potvrdilo se, že když dva dělají totéž, není to totéž.



Obr. 9 Evžen Šimera, *La Gourmandise*, 2002, zdroj: <http://evzensimera.name/2002-2/la-gourmandise>

„Použil jsem sepsaný návod k práci (recept), jehož hlavním kritériem je dovést co největší počet lidí k co nejpodobnějšímu výsledku. Zajímalo mě individuální pojetí jednotlivými lidmi. Já, jako amatérský kuchař, často řeším problém se striktním dodržováním receptu. Proto jsem lidem, se kterými jsem se na vernisáži dohodl na spolupráci, poskytl recept a instrukce postupu, rovněž přesné množství potřebných surovin a domluvil jsem si návštěvu u nich v kuchyni. Při návštěvě jsem ochutnal a nafotil jejich výsledný produkt a posoudil jejich vztah k vaření. Výsledkem byla řada vystavených fotografií

fungujících jako artefakt. Fotografie (Polaroidem) začaly vznikat během vernisáže ve Francouzském Institutu v Praze, dále byly doinstalovány na IFP časem, tak jak jsem navštěvoval lidi spolupracující na projektu.“ (Šimera 2002)

Zálešák tento projekt, jenž byl vlastně sérií návštěv odehrávajících se nad jídlem, kvůli jídlu, přirovnává k projektům z oblasti vztahového umění a poukazuje na jeho komornější rozměr i obsah. „La Gourmandise nebyl zaměřen na nějaké velké společenské téma, ale spíše na intimní rozměr sociability, s jakou je možné se setkat právě v blízkosti rituálů spojených s vařením a stolováním.“ (Zálešák 2011b, s. 200–201)

Společnou performanci (Bez názvu), kde jídlo funguje jako zprostředkovatel tématu pospolitosti, realizovali **Jiří Skála, Petra Pětiletá, Marek Ther a Linda Urbánková** v Plzni v roce 1999. Každý na místě nachystal jídlo, které nemá rád, a u jednoho stolu společně s ostatními umělci pak vše snědli a nabídli také divákům performance (Zálešák 2011b, s. 201). Na rozdíl od Šimerova projektu se vše odehrálo v prostoru galerie, ale intimita domácího prostředí sem byla jaksi přenesena právě skrze symboliku společného jídla.

Do veřejného prostoru se zcela nemístnou činností vnikli **Ondřej Brody** společně s **Markem Thorem**, když podnikli sérii akcí MHD (2003). Výstupem je dokumentární video zachycující umělce, jak cestují hromadnou dopravou a přitom zpracovávají různé zapáchající potraviny (ryby, česnek, olomoucké syrečky...). Reagovali provokativním způsobem na zápach, který bývá v městské hromadné dopravě přítomen.

Jako na specifický fenomén lze nahlížet na *pikniky* konané jako umělecké akce.

Galerie Benzinka je další z „galerií“ uvedených na seznamu Action Galleries. Chátrajícím objektu (budova bývalé benzínové pumpy) nacházejícímu se u Slaného, asi 35 km od Prahy, propůjčili v letech 2006 až 2010 nový smysl Ondřej Horák a Monika Sybolová, když ho poskytli jako alternativní výstavní prostor umělcům. Benzinka nebyla zamýšlena jako galerie pro dlouhodobější expozice, vznikaly zde jednodenní akce, performance, instalace, environmenty apod., přirozeně zanikající a vrstvicí se na sebe. Díla se zde ocitla na pomezí města a krajiny, na cestě.

Martin Zet zde uspořádal *Piknik u cesty* (2008). Na střechu objektu umístil stolký s židlemi a s přáteli si mohli vychutnat letní slunovrat. Dalším hodovním projektem,

který zde byl uspořádán, byl *Denní život Matyáše Chocholy*⁵³(2009), přesněji prezentace doplněná grilováním (Obr. 10).

Vzhledem k rozsahu a záměru této práce se nebudeme podrobněji zabývat československými předchůdci dnešního participativního umění, o kterých jsme se zmiňovali v úvodní kapitole. Jsou však akce, kvůli nimž zde stojí za to udělat malý návrat do minulosti, právě v návaznosti na zmíněné pikniky ve veřejném prostoru, a porovnat jejich odlišné vyznění dané změnou situací.



Obr. 10 Vlevo: Martin Zet, Piknik u cesty, 2008. Vpravo: Grilování doprovázející prezentaci projektu Matyáše Chocholy, 2009 Galerie Benzinka zdroj: <http://benzinka.ooz.hu/>

Eugen Brikcius patří ke generaci umělců, kteří v sedmdesátých letech uskutečňovali akce, performance a happeningy, které se postupem let posouvaly od osobních tělesných zážitků obrácených do sebe⁵⁴ více směrem ven, k otázkám veřejným (srov. kapitolu 151.1.3). Jako člen Křížovnické školy čistého humoru bez vtipu koncipoval své akce, happeningy jako rituály, obřady plné symbolů se značně absurdním laděním. Uskutečnil několik pikniků, které pro něj představovaly základní společenskou slavnost, jako jsou svatba nebo pohřeb, jimiž se Brikcius snažil duchovně „mapovat“ město, např. *Piknik na zámeckých schodech* (Morganová 1999, s. 46). Brikcius popisuje, jak

⁵³ Matyáš Chochola svou činností také přesahuje rámec umění směrem k sociálnímu aktivismu, např. V Houmlesprojektu (2007) vytvářel společně s pražskými bezdomovci sochy z kartonových krabic a vystavil je na Václavském náměstí jako reakci na komerční megalomanskou přehlídku Sculpture Grande. Tato citlivá kritika však byla během dvou dnů odstraněna. Za zmínku stojí také galerie Potraviny iniciovaná právě Matyášem Chocholou. V malém brněnském koloniálu přeměnil, po domluvě s provozovatelkou obchodu, jednu z výkladních skříní ve výstavní prostor, který byl zrušen s příchodem nového vietnamského majitele.

⁵⁴ O těchto umělcích podrobněji např. publikace *Na hranicích umění: Několik příběhů, Akční umění nebo Tělo, věc a skutečnost* (Chalupecký 1990; Morganová 1999; Rezek 2010)

jeden ze svých dalších happeningů *Sluneční hodiny* kryl jako piknik. „Oficiálně jsme ho pojali jako rámec pikniku, slunce vrhalo stín, vznikalo výtvarno a mezitím se piknikovalo.“ (Brikcius in: Lukeš 2012). Známy happening *Díkuvzdání* (1967) v Ledeburských zahradách, kde účastníci putovali z Motola do zahrad, aby tam rituálně postavili mohylu z chleba u nohou sedící dívky, však měl ještě absurdnější dohru v podobě soudního procesu.

„Pokládala se tam nebeská mana v podobě skutečných kulatých pecnů chleba, což bylo vyhodnoceno jako zneuctění výtvarníků pracujících lidu. Úžasná licoměrnost, protože mocní bojovali proti náboženství a já jsem byl vlastně v první instanci odsouzen za to, že jsem zostouzel boží dar. Oni to však popsali tak, že jsem urazil nejzákladnější city pracujících lidu. Když mě pak celou noc vyslychali, tak k ránu mi vyšetřovatel říkal: Co jste si, chlape, myslel? Že když budou lidé chodit s chleby, něco z toho bude? Ajá povídám: No já jsem původně chtěl, aby všichni lidé chodili po Praze s chleby. Jemu má poznámka vyrazila dech a pravil, autenticky citováno: Po celé Praze? No to by tedy byla výtržnost jako Brno!“ (Brikcius in: Lukeš 2012)

V procesu nakonec vyhrál, když vše obhájil jako umění. Nakonec i samotný soud prohlásil za happening a nechal tak zcela splynout umění a život. Na rozdíl od Knížáka, který spíše negoval umění, jelikož mu život připadal daleko důležitější, chtěl diváky provokovat k akci a snažil se je „změnit“, nebylo Brikciovým cílem proměnění diváků. Proměna byla možná, ale závisela jen na nich. Do Brikciova umění vstupoval život sám, například v podobě zmíněného soudního procesu (Morganová 1999, s. 43–44). Happening se po revoluci dočkal svého zopakování, tentokrát bez policejního zásahu, takže mohla být chlebová pyramida dokončena tak, jak se to v šedesátém sedmém roce nestihlo (Lukeš 2012).

Ján Budaj je slovenský umělec, politik a aktivista, zakladatel neformální skupiny *Dočasná spoločnosť intenzívneho prežívania*, v jejímž rámci pořádal akce ve veřejném prostoru a happeningy v Bratislavě v sedmdesátých letech.

Happening *Oběd I. a II.* (1978, 1979) spočíval v přemístění kuchyňského stolu, židlí a jídla v prvním případě na Námestia 4. apríla, v druhém na parkoviště při panelovém sídlišti Dúbravka (Obr. 11). Pro vizuální zvýraznění tuto instalaci ještě zarámoval bílou páskou, aby byla dobře viditelná i pro obyvatele horních pater panelových domů. Pozval k hostině přátele a jejich konverzaci během jídla snímal mikrofonom a pouštěl hlasitě z reproduktorů. Akce poukazuje na neexistenci veřejného prostoru. Jakékoli

shromáždění na veřejném prostranství mohlo být důvodem k podezření, legitimizování a vleklým problémům. Budaj vzpomíná na význam první akce:

„Prenesením súkromného priestoru, napríklad aj so psom či s tranzistorákom na ulicu a obedom uprostred vtedajšieho Námestia 4. apríla sme na chvíľu dobýjali pre seba verejný priestor. Robili sme to, čo sme považovali za nejaký druh reakcie na ten stav poštátnenia a spolitizovania všetkého, čo bolo za dverami bytov.“ (Budaj in: Balogh 2009)

Druhé uskutečnění akce na sídlišti můžeme číst zároveň jako poukaz na ukradené soukromí, zestátnění rodinných rituálů.

„Tam to malo trochu posunutý charakter, vnímali sme ten neuveriteľný socialistický štandard, z okien sa ozýval štrngot príborov, útržky rozhovorov a všadeprítomný zvuk pravidelnej nedeľnej relácie Roľnícka beseda. Mali sme na stole mikrofóny a zosilňovače, a tak ako z okien zaznieval skromný konzumný zvuk nedeľného obeda a optimistického vysielania jedinej rozhlasovej stanice, my sme im to posielali späť obohatené o naše rozhovory.“ (Budaj in: Balogh 2009).

Akt vydání domácí scény komukoli ke sledování i odposlechu zpoza záclon a celkově obracení se k anonymní veřejnosti a ne výhradně k okruhu svých přátel činí Budaje mezi tehdejšími československými umělci v tomto smyslu jedinečným (Bishop 2012, s. 151).

Budajovy obědové akce se dočkaly své „rekreace“ podobně jako vybrané akce českých performerů ze sedmdesátých let (v kapitole 1.1.3). Kurátorka Mira Keratová si je vybrala k zrekonstruování v rámci dlouhodobého internetového projektu *Pracovná pamäť*, jehož cílem je vyhledávání umělců z období totality, kteří se zabývali v tvorbě vztahem jednotlivce k veřejnému prostoru a jejichž práce jsou nadále sdělné a pomáhají tak oživit zájem veřejnosti o toto téma. Hlavní součástí je interaktivní webový prostor pro sdílení zkušeností, vzpomínek, fotografií nebo jiných dokumentů. „Prekvapilo ma, že som si potom uvedomoval celkom normálny pocit, akoby za tých tridsať rokov tu znovu bola aktuálna otázka verejného priestoru.“ (Budaj In: Balogh 2009)



Obr. 11 Ján Budaj, Oběd I. a II., 1978 a 1979 zdroj: (Bishop 2012, s. 153) a (Balogh 2009)

V případě současných pikniků a grilování zjednodušeně jde o institucionalizování původně neformálně pořádaných aktivit a jejich prezentování jakožto projektů uměleckých, většinou komunitně orientovaných, což je typický princip participativních přístupů a zároveň zapadá do specificky české tradice skromných a úsporných projevů navazující na sedmdesátá léta, především na tvorbu Jiřího Kovandy, a pokračující v devadesátých letech tzv. nenápadnou tendencí, jak o ní píše Václav Magid (2006).

„Zároveň se ustanovuje standardní kánon uměleckých strategií a rysů tvorby, skrze něž se identifikují progresivní jevy na české scéně: intervence do okolního prostředí, vytváření nových projektů pro konkrétní situaci a pro určitý prostor („site specific“), práce s minimálním intervalem, kterého se dá dosáhnout posunem, zmnožením a simulací prvků běžné reality, účelná estetika levných materiálů, balancování na hranici mezi uměním, designem, architekturou a neuměleckými aktivitami, procesualnost tvorby, zakotvenost v lokálním sociálním kontextu, napodobování metod sociologického průzkumu a analýzy, spolupráce s konkrétními sociálními skupinami, infiltrace do veřejného a mediálního prostoru, navazování na konceptuální a minimalistické tendence 70. let.“ (Magid 2006)

V návaznosti na vlnu nenápadné tendence můžeme zařadit i drobnou intervenci **Silviny Arismendi** nazvanou *U Kuliové*. Projekt realizovala v roce 2004 v bufetu Akademie.

„Navrhla jsem paní, která se o bufet v této době starala (pí. Kuliové), že vyměním monotónní plastové ubrusy za nové podle mého vlastního výběru. Mým cílem bylo lehce přetvořit realitu, na kterou jsme zvyklí a přispět k tomu, abychom se v bufetu cítili trochu víc jako doma.“ (Arismendi 2004)

Vraťme se ještě k **Jiřímu Kovandovi**, který je podle mého názoru jejím ztělesněním, skoro by její definice mohla být odvozena z jeho tvorby. Přesto, že se jeho práce od

počátků v sedmdesátých letech vyvíjela a proměňovala s využíváním všech možných médií a přístupů, nenápadná tendence, balancování na samé hranici umění a neumění je přítomno stále. Jedním z jeho opakujících se témat a prostředků je jídlo (cukr, sůl, sušenky, housky, klobásy, mrkev atd.) často použité v eroticky vyznívajícím kontextu. V rozhovoru Edith Jeřábkové Kovanda popisuje akci s vydlabáním marmelády z koblíhy, která proběhla v Galerii 207 na VŠUP v Praze a oproti původnímu záměru se stala interaktivní.

EJ: A jak probíhala třeba ta poslední akce s koblíhou na VŠUP v Praze?

JK: Já jsem původně myslel, že to udělám celý sám. Pak jsem ale oslovil jednu z přítomných slečen.

EJ: A cos jí řekl?

JK: No ať zkusí najít prstem marmeládu v tý koblize a ona v tom šátrala a pak řekla: „No už ji mám!“ a já jsem řekl: „No a můžu ji ochutnat“?

EJ: O čem si myslíš, že to je?

JK: O čem. Ty erotický věci jsou nasnadě. Jde o ten kontakt s tou osobou a probíhá na takové úrovni, která oba uvádí do divný situace. Ta slečna je vmanipulovaná do scény, na kterou není připravená a celý se to odehraje rychle, nemáš čas o tom přemýšlet. A je to situace v uměleckém kontextu - je to umění, ne normální život. Nevím, co se stalo s tou koblíhou, nevím, proč z toho mám dobrou pocit. Stojí to na hraně, je to trochu prdel a zároveň vážný a smutný. Někdy je důležitý uvést sám sebe do rozpaků a potrápít tak svůj ego, i když to ego tím může i vyrůst (Kovanda in: Jeřábková 2010).

1.2.6 V mediálním prostoru

Sociální intervenci v mediálním veřejném prostoru si snadno představíme připomínkou *Mediální reality*, neboli atomového výbuchu v přímém přenosu skupiny Ztohoven, což je typický příklad a zároveň to byla asi nejvydařenější akce této skupiny. Tato strategie, pro niž se používá označení *tactical media*, spočívá ve využití nástrojů masmedií k jejich kritice. Nebezpečí však představuje, stejně jako i u jiných strategií, rekuperace tj. zpětné využití díla ke komerčním účelům (Zálešák 2011b).

Vtipně a s nadsázkou využil televizní vysílání mladý umělec Tomáš Svoboda. Účastnil se v roce 2005 gastronomické show *Prima Vařečka* jako soutěžící, který jemně subverzivním způsobem převracel původní záměr pořadu a vlastní „falešnou“ účastí

zviditelňoval živou povahu pořadu. Veřejný mediální prostor využil nejen k prezentaci kuchařského umu, ale zároveň propašoval k divákům drobné lekce z dějin umění. Na závěr ještě obdaroval moderátora jeho portrétem ve stylu Arcimbolda (Obr. 12). Opět je zde napětí mezi soukromým a veřejným⁵⁵.



Obr. 12 Tomáš Svoboda (druhý zleva) v pořadu Prima Vařečka, 2005
zdroj: <http://www.artlist.cz/?id=3531>

*„Zúčastnil jsem se soutěže s recepty, které byly všechny dedikovány významným postavám z dějin evropského výtvarného umění. Uvařil jsem tak: Eintopf Caspar David Fridrich, Salámový salát Klimt, Citrónové sledě Munch, Kuře Cézanné a Rajčata Gaudí. Trval jsem na tom, že jde o autentické recepty vycházející z četby biografii jednotlivých umělců, ve kterých se o nich zmiňují. Během vaření jsem krátce popisoval život, dílo a význam jednotlivých autorů. Na závěr jsem moderátorovi pořadu věnoval jeho portrét namalovaný ve stylu manýristického malíře Arcimbolda, složený z různých druhů ovoce a zeleniny. V celkovém součtu bodů jsem zvítězil.“
(Svoboda 2005)*

Jeho akce také rezonuje s fenoménem mizení reálného vaření z kuchyní a jeho přesunem na televizní obrazovky, kde se těší vysoké sledovanosti. Zároveň je možno

⁵⁵ Svoboda se společenskými tématy, polaritou intimního a veřejného, problematikou reklamy a product placementu zabývá i v dalších pracích. V roce 2006 například představil jakožto finalista Ceny Jindřicha Chalupického projekt, v němž nabídl reklamní plochy k pronájmu v soukromém bytě stovkám reálných firem za směšně nízkou částku. Dvě z nich přistoupily „na hru“ a skutečně si místo v bytě pronajaly (Serranová 2006).

vidět v této intervenci i onen vzdělávací přesah, „edukativní prvek“. Krom učení se novým přípravám pokrmů je divák mimoděk posluchačem kapitol z dějin umění.

1.2.7 Umění jako aktivismus, aktivismus jako umění

Umění jako aktivismus, aktivismus jako umění, jedno od druhého může být k nerozeznání. Aktivisté využívají umělecké formy, velmi často happeningy nebo performance, které přitahují mediální pozornost a jejich činnost celkově zviditelňují, částečně odlehčují vážný tón a přidávají na atraktivitě, nehledě k tomu, že označením svých aktivit za umělecké mohou získat i finanční podporu. Naproti tomu, má-li umění nějaké sociální přesahy, přitahuje pozornost, rezonuje se současným naladěním společnosti a opět má šanci na dotace a granty. Často se také tyto dvě oblasti, aktivismus a umění, setkávají u jídla formou různých sousedských slavností, pikniků apod. Hranice oddělující umění a neumění však není nepřekročitelná, a naopak v této nesourodosti můžeme vidět komplementaritu a skrze jejich vzájemné prolínání se dozvídáme o společnosti, v níž vzniká.

Helena Svobodová, absolventka FVU VUT v Brně a členka hnutí Food Not Bombs (FNB), toho času ještě studentka umění, využila ve spolupráci s brněnským Novým Prostorem recyklaci jídla, které je určené k likvidaci a distribuovala ho potřebným v projektu nazvaném *Bourání bariér*.

*„Práce vznikla ve spolupráci s Food not bombs a Novým Prostorem. Při obvyklém sobotním rozdávání jídla jsem si často říkala, že by bylo dobré vytvořit prostor, kde by se sociálně slabší lidé také kulturně vyžili. Zorganizovala jsem tedy tři podvečery, které se konaly na Novém Prostoru v Brně. Součástí večerů bylo promítání filmu, koncert, poslech audio nahrávky a čtení anekdot. Stoly byly potaženy bílým papírem a sloužily nejen jako podložka pod jídlo, ale také na kreslení. K dispozici byly fixy, barvy, atd. Výsledkem bylo, že sociálně vyloučení lidé často bez domova přišli na kulturní zážitek, u kterého se najedli a zároveň u toho psali a malovali na papír, jinými slovy, docházelo k jejich alespoň symbolické resocializaci do majoritní společnosti prostřednictvím výtvarného vyjádření.“
(Ze soukromé korespondence s autorkou)*

Nejde o ryzí charitu, protože rozdávání jídla (v tomto případě veganského), jemuž se FNB věnuje dlouhodobě, je spojeno s bojem za práva a ochranu zvířat, udržitelnost apod. V porovnání s akcí Rafanů je ale tady sociální zaměření jednoznačně silnější. Akce měla volné pokračování v prostorách Fakulty výtvarných umění v Brně, kam Svobodová situovala další setkání se sociálně vyloučenými v rámci klauzurních prací. Proběhla jejich prohlídka a performance, jejíž součástí byla výroba banánového

koktejlu, který následně konzumovali všichni účastníci. O další občerstvení se postarala opět skupina FNB. Akce konaná na akademické půdě měla oproti první, která proběhla v „přirozených podmínkách“, menší účast.

„Bylo totiž zřejmé, jak těžké je pro lidi na pokraji společnosti překročit práh školy. Přece jen se však našlo pár otrlých, kteří se akce zúčastnili. Jejich motivací tak již pravděpodobně nebyla jen vidina jídla zdarma. Vznikl tedy zajímavý mix mezi porotou hodnotící práce, sociálně vyloučenými bezdomovci a studenty FAVU. Počáteční rozpaky vystřídala pohodová atmosféra, kde se cítili všichni velice příjemně. Bariéry se tak alespoň na chvíli zbouraly“ (Ze soukromé emailové korespondence s Helenou Svobodovou, květen 2014).

Dalším počinem Svobodové bylo, že na FNB rozdávání přivezla malý „bio“ agregát, jenž měl posloužit k narušení bariér a člověku bez domova za trochu námahy umožnit kulturní vyžití.

„Kolo napojené na alternátor vytvářelo energii, která byla uschovávána do autobaterie a sloužila k napájení malé wifi soupravy. Sestavy klasické hudby (Carmen, Čtvero ročních období, Malá noční hudba) se pak několik desítek minut linuly z reproduktorů. Účastníci rozdávání jídla zdarma se tedy mohli v klidu najíst, ale také u toho poslouchat hudbu, když někdo z účastníků šlapal na kole a dobíjel autobaterii.“ (Ze soukromé emailové korespondence s Helenou Svobodovou, květen 2014).

Svobodová ozřejmuje svoji motivaci k těmto akcím: „...pro mne výtvarná tvorba slouží a vždy sloužila jako pojiťko se sociální problematikou. Inspirací k mé výtvarné činnosti byla vždy témata, která mají takřikajíc sociální přesah. Proto jsem některé své tehdejší aktivistické činnosti propojila s uměleckou tvorbou, které se celoživotně věnuji.“ (Ze soukromé emailové korespondence s Helenou Svobodovou, květen 2014). Činnost Svobodové je příkladnou ukázkou hraniční praxe, kdy je aktivismus nebo osobní občanská angažovanost a sociální práce stěží rozlišitelná od umění a pouze zpětné zasazení do institucionálního rámce, kterým je zde umělecká škola, nás odkazuje do patřičného kontextu (Zálešák 2012).

1.3 Shrnutí

V teoretické části práce jsme se zaměřili na nastínění problematiky, která souvisí se sociálně intervenčním uměním, především s participativními přístupy. Zabývali jsme se příčinami vedoucími k angažovanosti a spolupráci v umělecké praxi, otázkami autorství, participace a manipulace, různými přístupy k hodnocení a kritice. Rozdílné pojetí sociální intervence jsme si představili na třech případech českých umělců,

Kateřině Šedé, Samovi a skupině Rafani. Pro souvislost s didaktickou částí jsme se zmínili i o pedagogických přesazích některých projektů, o takzvaném edukativním obratu.

Dále jsme věnovali pozornost projektům, jejichž společným jmenovatelem je jídlo, které je jakožto antropologická konstanta v sociálně angažovaném umění frekventovaným prvkem. Při třídění těchto projektů jsme vycházeli primárně z místa jejich uskutečnění, od něhož se odvíjí i charakter publika nebo potenciálních participantů. Cílem bylo postihnout co nejširší spektrum přístupů od akcí zamýšlených pro umělecký provoz v celosvětovém měřítku (např. Tiravanija, Rubell, Abramovic), přes nezávislé projekty a malé lokální komunitní události (např. Rubin, Šimera, Matyáš Chochola), až po totální prolnutí umělecké činnosti a aktivismu (Svobodová).

2 Didaktické uplatnění tématu

„Bylo to moc zajímavé, líbilo se mi to, ale nevím, jak to souvisí s výtvarnou výchovou.“

Miloš Macek, ředitel Gymnázia Na Pražačce

Participativní umění se jeví jako důsledek neoliberalismu, ač se zdá být vůči jeho vlivu jakoby v opozici, je zároveň poplatné jeho požadavkům na utilitarismus a efektivitu. Stejně tak má tento směr politického myšlení podobný dopad na školství, vzdělávání a učitelství, kde se prosazuje utilitaristická koncepce. Poznání a vzdělání je pojímáno jako zboží, rodina je vnímána jako zákazník, konzument, který vybírá z nabídky trhu, škola jako podnik a ředitel a učitelé jako manažeři. Důraz je kladen na vágní kompetence, které nahrazují jasné vzdělávací cíle (Štech 2007). Neoliberální politika považuje vše soukromé za dobré, a naopak veřejné za špatné. Navzdory zavedení průřezových témat se podle Štecha (2007, s. 327) ze škol vytrácí příprava občana na společenský, kulturní a politický život a současnými reformami je výchova „směřována k přípravě dětí na budoucí (velmi nestabilní) povolání.“

Participativní metody působí někdy spíše jako specifické pedagogické vedení než jako umění. Mají velký komunikativní potenciál a silný zážitkový náboj, rozvíjejí sociální kompetence, spouštějí jev, který by se dal nazvat „kolektivní kreativitou“ nebo spíše utvářejí kreativní kolektiv/komunitu (Bishop 2007, s. 28). Současně si mohou zachovat i estetické kvality. Uplatnění těchto strategií, pro něž je charakteristická spolupráce a určité směřování k angažovanosti, tak ve výuce může kompenzovat onen chybějící sociální rozměr. Zároveň se žáci skrze takovou zkušenost mohou přirozeně přiblížit současnému umění a lépe porozumět způsobu, jakým komunikuje.

Jak ve výtvarné výchově konkrétně využít principy vztahové estetiky, participace, angažovanosti, sociální intervence? Jak tento druh umění zprostředkovat studentům? Nejde ani o téma, ani o techniku, médium nebo umělecký směr, ale o vše dohromady. Navíc je to záležitost současnosti a nejbližší minulosti, na niž nelze nahlížet s dostatečným odstupem, jenž může pedagogovi usnadnit vlastní pojetí a didaktickou transformaci obsahu, která se takto zdá nesnadná. Pakliže v diskurzu výtvarného umění oscilují tyto tendence na hraně, balancují mezi uměním a „normálním životem“

a nutí nás ptát se: Je tohle vůbec umění?, tím obtížnější se může zdát jejich zařazení do výtvarné výchovy. Je to ale spíše naopak. Výtvarná výchova je dnes „spíše prostorem komunikací a odlišných výpovědí o světě než místem, kde se řeší estetické otázky formy a obsahu, krásy, ošklivosti a vznešenosti.“ (Fulková 2008, s. 232) Slovy Šimona Brejchy, jednoho z pedagogů gymnázia, by měl učitel vstupovat do třídy s cílem:

*„...vyprovokovat žáky k akci, při které vystoupí z lavic, já sestoupím z pomyslného učitelského stupínku a ve velkém chaosu (ba řevu) něco začne vznikat, něco se začne objevovat, zkoušet - bez nutnosti, abychom si cokoli hmatatelného odnesli domů, ale dokonce i bez toho, aby se nám podařilo nakonec něco objevit, protože i z neúspěchu se můžeme poučit.“
(Brejcha 2005)*

Lucie Jakubcová Hajdušková (2009) ukazuje, že aspekty vztahové estetiky mohou být ve výuce výtvarné výchovy přítomny jako specifický přístup učitele, jako pojetí výuky, kdy samotná hodina výtvarné výchovy s nastolenými problémy, úkoly a vztahy se stává obsahem a cílem. Současně se v tom okamžiku do popředí zájmu dostává skryté kurikulum. V neposlední řadě i kurikulární reforma vnesla na výchovu a vzdělávání nové požadavky v podobě zmiňovaných průřezových témat, jejichž názvy *Osobnostní a sociální výchova, Výchova k myšlení v evropských a globálních souvislostech, Výchova demokratického občana, Mediální výchova, Multikulturní výchova a Environmentální výchova* by mohly zároveň sloužit jako klíčová slova k nejrůznějším uměleckým projektům z oblasti sociálně angažovaného umění. V praxi se mimo jiné projevuje příklonem k partnerskému vztahu žák – učitel ve smyslu konstruktivistického pojetí výuky s důrazem na dialog a reflexi, jež se odráží i ve volených organizačních formách a metodách výuky (častější zařazování skupinových aktivit apod.), a v celkové učitelově koncepci vyučování. Vzdělávání se zakládá na interakci, participaci a jeho cílem nejsou pouze osvojené znalosti, nabyté vědomosti, ale také získání tzv. životních dovedností.⁵⁶

V rámci tématu jsem navrhla, realizovala a refletovala projekt *Jídelna* ve výtvarné výchově se studenty Gymnázia Na Pražačce. V následujících kapitolách si nejprve nastíníme východiska projektu, pak následuje příprava, popis průběhu hodiny a reflexe.

⁵⁶ Problematikou kurikula životních dovedností, kde se předmětem učiva může stát samotný žák, učitel, situace a do nějž spadá například rozvoj dovedností komunikačních, osobnostně sociálních apod., se zabývá Valenta (2009, s. 198–214) a upozorňuje na vhodnost jejich integrace například právě do výtvarné výchovy.

Reflexivní bilance je umístěna v příloze (Příloha č. 1), video dokumentující akci na přiloženém cd (Příloha_2).

2.1 Gymnázium na Pražačce – specifika místa

Gymnázium Na Pražačce jsem poprvé navštívila při práci na závěrečné práci bakalářského studia, kdy jsem získala cenná data pro výzkumnou sondu (studenty vyplněné dotazníky a rozhovor s jejich pedagogem Šimonem Brejchou). Během navazujícího magisterského studia jsem zde absolvovala pedagogickou praxi a následně jsem zde jeden rok působila jako učitelka v jedné skupině druhého ročníku šestiletého gymnázia výtvarné větve.

Gymnázium Na Pražačce má rozšířené vyučování výtvarné výchovy. Kromě důrazu na všestrannost výtvarné přípravy, pestrost a rozmanitost v osvojování výtvarného uvažování a dovedností (studenti se seznamují s tradičními disciplínami, jako je kresba, malba, grafika, modelování, ale i s novými médii – fotografie, video, počítačová animace) je neméně důležitá i prezentace studentských prací na veřejnosti jak v rámci školy, tak mimo ni, živá komunikace s uměním a pěstování vztahu k němu v podobě návštěv muzeí a galerií. Gymnázium si ve výtvarné výchově dlouhodobě udržuje vysoký standard a těší se dobré pověsti. Domnívám se, že kvalitní výuka výtvarné výchovy je zásluhou nejen samotných pedagogů-výtvarníků, jejichž práce bývá analyzována v odborné literatuře⁵⁷, ale velice k tomu přispívá i vedení gymnázia a klima školy. Podpora je patrná i ze samostatného zázemí pro výtvarné pedagogy - kabinetu a z vybavení učeben výtvarné výchovy (dvě učebny vv a keramická dílna/modelovna) - jejich materiální a technické vybavení pokládám za nadstandardní a je vidět, že sem plynou finanční prostředky⁵⁸. Motivující je v neposlední řadě i pozitivní hodnocení práce studentů a učitelů ze strany vedení⁵⁹ a ohlas veřejnosti.

2.2 Východiska projektu Jídelna

Při přípravě projektu Jídelna jsem vycházela především ze tří zkušeností. První byla dosavadní zkušenost se třídou jako kolektivem, dále jsem využila poznatky z dříve uskutečněného dotazníku a třetím východiskem byla navštívená výstava Krištofa Kintery.

⁵⁷ Šimon Brejcha viz např. (Fulková 2008, s. 146–153, 288–293)

⁵⁸ Tím nechci tvrdit, že zde učitel nemusí být vynalézavý, co se týče shánění materiálů.

⁵⁹ Oznámování úspěchů a pochvaly prostřednictvím školního rozhlasu, jejich zveřejňování na školních webových stránkách, osobní poděkování a podobně.

2.2.1 Třída – studenti a já

Studenty v mé třídě tvořila polovina sekundy B, tedy patnáct žáků, výtvarné větve šestiletého gymnázia. Učila jsem zde rok a za tu dobu jsem si s nimi celkem dobře porozuměla, neměli jsme žádné významnější konflikty. Pro níže popsaný projekt a jeho přípravu bylo podstatné, že studenti tvoří poměrně semknutý kolektiv, nejsou rozděleni do malých skupinek, ani zde není žádný solitér odtržený od všech ostatních. Dokázali se mezi sebou domluvit. Během roku jsem mohla pozorovat, jak reagují na cizí lidi ve třídě (např. při kresbě portrétu podle modelu, kterého jsem jim přivedla, při hospitaci Lucie Jakubcové Hajduškové z PedF a pořizování videozáznamu hodiny pro studijní účely), jak se chovají mimo třídu (při činnostech, které se odehrávaly v jiných částech budovy školy, na výstavách), jak spolu komunikují a zda jsou schopni konsenzu (různé skupinové práce, hudebně-výtvarný projekt), jak dokážou být kritičtí k vykonávaným aktivitám a jak dalece jsou schopni zpětné vazby (specificky účast na pilotním provedení programu Dany Havlové Rovenské ve Veletržním paláci), jak vnímají umění „naživo“ (návštěvy výstav), jak jsou svědomití a odpovědní (domácí práce a různé dílčí samostatné úkoly), na kolik jsou sami iniciativní a angažovaní (např. dobrovolná tvorba filmu do soutěže, samostatná práce navíc, pomoc při přípravě nebo úklidu učebny) atd. Zároveň jsem objevovala vlastní pojetí výuky a jako úplný začátečník s mizivou praxí jsem bojovala hlavně s neschopností odhadnout čas a s vlastní nedůsledností, jak v souvislosti s výtvarnou činností a dokončováním práce, tak s vedením třídy. Přestože můj přístup byl dost neautoritativní, viděla jsem, že musím stanovit a dodržovat alespoň základní pravidla, jinak v nastalé anarchii nemůže nic vzniknout, což se mi ale nedařilo vždy tak, jak bych si přála. Nicméně mám dojem, že mě studenti vcelku dobře přijali a respektovali.

2.2.2 Dotazník

Při navrhování výtvarného projektu jsem vycházela z výsledků výzkumného šetření,⁶⁰ jenž bylo zaměřeno na zjišťování žákovských prekonceptů o současném umění v jeho hraničních projevech a na zmapování vztahu k současnemu umění vůbec, které jsem prováděla jako součást své závěrečné práce bakalářského studia (Holá 2010). Dotazníky vyplňovali žáci z různých škol odlišného stupně a zaměření.

⁶⁰ Nejednalo se však o dotazník jako součást kvalitativního výzkumu se všemi náležitostmi podle Hendla (2008, s. 186).

Výsledky průzkumu bylo třeba brát s rezervou, hlavně vzhledem ke způsobu předložení ukázek,⁶¹ nicméně ukázaly, že *práce s materiálem, autorský vklad, cílenost na publikum a výlučnost/originalita* výsledného díla tvoří součást jakési žákovské „implicitní definice umění“ v zásadě se shodující s paradigmatem moderny, a čím více těchto kritérií dílo splňuje, tím spíše je studenti identifikují a akceptují jako dílo umělecké. Na posledním místě z předložených ukázek skončila Kateřina Šedá, jejíž projekt *Nic tam není* na první pohled „nevyhovoval“ v žádném z vyjmenovaných kritérií. K vybraným ukázkám se později vyjádřil i učitel třídy Šimon Brejcha. Z rozhovoru vyplynulo, že ani jemu není přístup Kateřiny Šedé blízký jakožto umělecký projev, je „mimo jeho umělecké přemýšlení“.⁶² Obdobné strategie také často využívá ve výuce, avšak bez uměleckých ambicí a celkově na tuto tvorbu hledí optikou učitele jako na pedagogické působení, spíše než na umělecké. To ovšem není zvláště překvapivé vzhledem k povaze participativního umění a jeho výchovně vzdělávací snaze jako jednomu z charakteristických principů (výše v kapitole 1.1.8), ani v rozporu s tím, jak svou činnost chápe sama Šedá, která v rozhovorech často prohlašuje, že na zařazení svých aktivit do uměleckých škatulek nikterak nelpí, a kdyby nebyla umělkyní, vykonávala by pravděpodobně totéž pod jiným označením.

2.2.3 Výstava Krištofa Kintery

Bezprostředním východiskem projektu byla navštívená výstava Krištofa Kintery v Městské knihovně s názvem *Výsledky analýzy*. Kinteru inspiruje doslova všechno, svět kolem. Tematicky i po stránce výrazových prostředků má velmi široký záběr, svými díly poukazuje na různé společenské fenomény. Jedna poloha jeho práce je navíc blízká akcím a skupinovým aktivitám (Srp 2012). Součástí této výstavy byl malý „retro koloniál“ instalovaný hned ve vstupu, kde měli návštěvníci možnost zakoupit za symbolickou cenu potraviny, tudíž i téma jídlo a participace zde byly obsaženy, ačkoli to není Kinterova doména. Pro projekt mě však nejvíce inspirovala místnost zaplněná odshora dolů skicami, poznámkami, kolážemi, kresbičkami, které byly nabitě bizarními a absurdními nápady.

⁶¹ Pro rozlišné umělecké přístupy byla zvolena jednotná forma prezentace - černobílá fotografie. Žáci by například akci Kateřiny Šedé vnímali a hodnotili odlišně, kdyby navštívili galerii s vystavenou kompletní dokumentací akce apod. Také „testová“ forma dotazníku mohla v žácích vzbudit podezření, že je tam tzv. chyták a jejich úkolem je rozpoznat, která díla nejsou umění.

⁶² Z přepisu rozhovoru se Šimonem Brejchou, květen 2010, archiv autorky.

2.3 Vazba na RVP a ŠVP

Realizovaný projekt byl koncipován v souladu s aktuálními kurikulárními dokumenty. Níže uvádím přehled klíčových kompetencí formulovaných v ŠVP gymnázia (ŠVP GNP 2009), k jejichž rozvíjení mohl projekt přispívat. Dále cituji z téhož dokumentu z učebních plánů a osnov pro 2. ročník některé očekávané výstupy a učivo (Tabulka 1).

Kompetence k učení: výuka je realizována prostřednictvím tvůrčích činností; žáky vedeme k chápání souvislostí dějin výtvarné kultury s důrazem na 20. století

Kompetence k řešení problémů: výtvarnými činnostmi žáky vedeme k ochotě experimentovat, objevovat nové přístupy a kontexty; zadávanými úkoly vedeme žáky k využívání různých technik, materiálů, k využívání médií

Kompetence komunikativní: žáky vedeme k pochopení umění jako specifického způsobu poznávání a prožívání a k užívání jazyka umění jako svébytného prostředku komunikace; rozvíjíme komunikaci a práci v týmu zařazováním skupinového vyučování

Kompetence sociální a personální: výtvarnou tvorbu směřujeme k vyjadřování na úrovni smyslové, subjektivní a sociální; zařazováním skupinových úkolů vedeme žáky ke spolupráci s druhými, k respektu názoru druhého a jeho práci

Kompetence občanská: žáky vedeme k pozitivnímu postoji k uměleckým dílům návštěvou výstav, galerií; snažíme se žáky aktivně zapojovat do školních akcí (tvorbou novoročenek, maturitních pozvánek, plakátů)

Kompetence k podnikavosti a kompetence pracovní: žáky seznamujeme s pracovními postupy různých technik

Tabulka 1: Z učebních plánů a osnov pro 2. ročník, zdroj: (ŠVP GNP 2009)

Očekávané výstupy	Učivo
Žák svou tvorbu využívá jako prostor pro komunikaci s širokým sociálním prostředím	Účast v sociálním prostoru, neodada
Žák navštěvuje výstavy aktuál. výtvarného umění a reaguje na něj vlastní tvorbou, zaujímá k nim vlastní postoj.	Práce s dílem

Problematikou postmoderního a současného umění se potom žáci zabývají podrobněji od čtvrtého ročníku, nicméně se domnívám, že určitá „příprava“ v tomto směru nemůže být na škodu.

2.4 Návaznost na předchozí práci

Termínem projekt, jak zde realizovanou práci nazývám, označuji akci/happening nazvaný *Jídlna* a jemu předcházející přípravu. Nepoužívám ho tedy ve smyslu spolupráce několika ročníků nebo tříd na jednom rozsáhlém tématu, bohatě rozvětveném a rozpracovaném do kratších celků – řad – jako jej definuje například Věra Roeslová (2003, s. 78–85). Nicméně jsem během svého pedagogického působení usilovala o navazování hodin, rozvíjení či větvení úkolů, pokud to bylo jen trochu možné. Také v tomto případě jsem se snažila o ukotvení projektu do kontextu již odučených hodin.



Obr. 13 Ukázka studentských fotografií, 2011, archiv autorky

Pojítkem s předchozími hodinami je téma Jídlo, které studenti dříve pojednávali v tradičnějších médiích. Nejprve pracovali samostatně na domácím fotografickém úkolu zaměřeném na foodart s prvky happeningu. Jejich úkolem bylo připravit talíře s monochromatickými pokrmy a vyfotografovat je shora s centrální kompozicí tak, aby talíř tvořil kruh uprostřed snímku (Obr. 13). Z hlediska formálního zde byla pozornost soustředěna především právě na kompozici. Vzhledem k věku studentů (13 – 14 let) se však jednalo i o průpravu v práci s digitálními daty ryze praktickou – stahování fotografií do počítače, jejich jednotné pojmenování, optimalizace velikosti, selekce dle kvality snímku a relevance obsahu, odevzdání fotografií v pojmenované složce a užší výběr snímků pro tisk. Ukázalo se, že všechny vyjmenované úkony byly pro většinu žáků dosud obtížné, až nesplnitelné, a bylo zapotřebí je průběžně trénovat. V druhé fázi úkolu měli žáci pozvat rodinu nebo přátele ke společné barevné hostině a zdokumentovat ji. Tato část úkolu byla hravější a akčnější. V kontextu nastíněných tematických okruhů kolem jídla (v kapitole 1.2) se dotýkala transformace společného rodinného stolování v domácím prostředí a zajímavá je také škála poživatin, které

zaujímal na talířích místo hlavního chodu. Ocitala se zde nejčastěji syrová zelenina či ovoce, a pak nejrůznější kupované cukrovinky nebo jiné potravinářské „výrobky“. Jen několik málo žáků vařilo, byť třeba obyčejný puding nebo palačinku. Přínos této práce spatřuji také v přirozeném vtažení rodiny a blízkých osob žáků do jejich školní činnosti, ačkoli si myslím, že by bylo možná ještě zajímavější, kdyby zadání obsahovalo právě i důraz na domácí přípravu jídla (s povolenou, ba žádoucí, asistencí staršího člena rodiny). Je ale pravda, že by se tím poněkud zkomplikovalo zadání a rozměnil by se hlavní cíl, kterým byla v tomto případě fotografie splňující jasně definovaná kritéria.



Obr. 14 Studentské práce, malba na plátně, skupinová práce, 2012, archiv autorky

Další úkol vycházel jednak z tohoto domácího úkolu, ze vzniklých fotografií, a jednak byl inspirován také Spoerriho obrazy-Pastmi, které patří k prototypům eat artu. Studenti ve skupinkách po čtyřech vytvořili velkoformátové malby stolů s jídlem (Obr. 14). Dokončené obrazy jsme zavěsili na stěny chodby, kterou se prochází do školní jídelny

situované v přilehlé vedlejší budově. Pozoruhodné zde bylo skupinové tvoření, které ve většině případů umocnilo radost z činnosti i kvalitu výsledku. Pouze u jedné skupiny, kterou tvořili jen dva chlapci, tomu bylo naopak a oba nadaní a šikovní žáci zde zjevně trpěli a nebyli schopni práci téměř ani začít, natož dokončit ke své spokojenosti.

2.5 Příprava

Lekce první – Společné hledání tématu

Časová dotace: 3x45 minut

Počet studentů: 15

Věk: 14-15 let (Sekunda C)

Záměr: Od myšlenky k návrhu a realizaci. Společné vymyšlení happeningu, performance, instalace atp., které budou intervencí do školní rutiny, utopickou vizí zlepšení. Z návrhů vybereme jeden či více k realizaci v libovolné formě.

Motivace: Diskuze o navštívené výstavě Krištofa Kintery Výsledky analýzy v Městské knihovně. *Jakými tématy se autor zabýval? Jaké vyjadřovací prostředky používal? Čím vás výstava zaujala?*

Po diskuzi následuje písemné zodpovězení otázek:

Co byste do školy vnesli, co byste zavedli proti nudě?

Jaké nařízení, které by bylo platné pro všechny profesory⁶³, byste zavedli?

Jaké změny byste si přáli ve školní jídelně?

Jaká věc (v nejširším slova smyslu) by měla být v prostorách školy, aby každého příchozího překvapila?

Jaké tři změny byste ve škole provedli jako první, kdybyste se stali ředitelem?

Zadání: Odpovězte písemně na otázky, nebojte se popustit uzdu fantazii, nehleďte na to, co je ve škole možné a co ne, jakkoli bizarní a nesmyslné se vám to bude zdát, napište to. Pište opravdu cokoli vás napadne. Potom vizuálně ztvárněte jednu nebo více vybraných odpovědí. Vytvořte jakýsi návrh svojí vize libovolnou technikou. Inspiraci můžete čerpat ve skicách Krištofa Kintery, které na výstavě pokrývaly stěny celé jedné místnosti.

⁶³ Myšleno pedagogy, kteří jsou však na gymnáziu oslovoováni jako profesoři.

Výtvarný problém: vizuální návrh intervence do školní rutiny

Technika: kresba, malba, fotomontáž, koláž a jiné kombinované techniky

Návaznost na výtvarnou kulturu: Krištof Kintera

Vazba na RVP: klíčové kompetence: sociální a personální, komunikativní; průřezové téma: Osobnostní a sociální výchova

Lekce druhá – Jídelna

Časová dotace: 3x45 minut

Počet studentů: 15

Věk: 14-15 let (Sekunda C)

Skupinová práce/spolupráce

Záměr: realizace happeningu ve školní jídelně. Nastolení nezvyklé situace; vytvoření nových vztahů v každodenní realitě; snaha o zpříjemnění času oběda; foto a video dokumentace, zpětná vazba od účastníků.

Motivace: Příprava v učebně, převléknutí do „kostýmů“, rozdělení rolí a úkolů. Zopakování harmonogramu/scénáře akce.

Zadání: Připravme pro strávníky ve školní jídelně nevšední zážitek a ukažme, jak by to mohlo vypadat, kdyby zde chodila obsluha, jak o tom mnozí občas sníme. Celou akci zdokumentujeme pomocí fotoaparátu, videokamery a diktafonu, na který budeme nahrávat výpovědi zúčastněných „hostů“.

Výtvarný problém: happening, intervence do školní rutiny, různé formy dokumentace akce, vazba na principy participativního/vztahového umění; návaznost na předchozí práce na téma *Jídlo*

Technika, metoda, strategie: participativní přístup - happening

Návaznost na výtvarnou kulturu: Kateřina Šedá, Rirkrit Tiravanija, Jennifer Rubell, Rafani

Další kontexty: Food not bombs, Zachraň jídlo, Jeden svět na školách

Vazba na RVP: klíčové kompetence: sociální a personální, komunikativní, k řešení problémů, pracovní; průřezové téma: Osobnostní a sociální výchova; skryté kurikulum

Dokumentace - prezentace

K úplnosti projektu zbývá zpracování sesbíraných materiálů dokumentujících akci. Rozhodla jsem se vzít tento úkol na sebe a studentům prezentovat hotový výstup. Považuji to za přijatelné a legitimní z několika důvodů, které se pokusím vyjmenovat. Hlavním cílem projektu byla akce samotná a na té se studenti plně podíleli od jejího myšlenkového zrodu, přes přípravu a realizaci, až po dokumentaci. Práci s animačním programem, střih videa, a dokonce i nahrávání vlastní zvukové stopy k ozvučení animovaného filmu si tito studenti vyzkoušeli v mých hodinách již dříve. Nemám proto výčitky, že bych jim upřela možnost pracovat s novými médii nebo se vyhýbala zahrnutí počítačových technologií do výuky. Jak jsem již zdůvodnila v úvodu této části, projekt se odehrál na konci školního roku a vzhledem k dalším povinným školním aktivitám plánovaným rovněž na červen by nezbyl na postprodukcii ani dostatek času. Gymnázium na Pražačce má svůj kanál na youtube⁶⁴, kde je bohatá prezentace studentských prací a zahrnuje jak kompletně autorská videa studentů, tak i snímky vytvořené pedagogy jako dokument tvořivé činnosti, vernisáží aj.

2.6 Průběh

Podrobný průběh akce je zaznamenán v reflektivní bilanci (viz Příloha 1 s.90) a lepší výpověď poskytuje také video z akce (Příloha 2 na cd). Zde jen pro přehlednost a orientaci v následné reflexi vypíchnu hlavní momenty.

Začátek

Pro náš projekt jsem vymezila prostředí školy. Studentům jsem položila otázky, které jsou uvedené výše, a požádala jsem o písemné odpovědi. Poté si studenti vybrali jednu či více odpovědí a tu vizuálně ztvárnili, vytvořili jakýsi návrh, skicu, ilustrovali svoji představu (Obr. 15). Tyto návrhy, včetně písemných odpovědí, jsme vyvěsili na nástěnku a nechali nějaký čas „uležet“. Každý měl přemýšlet, který z návrhů by se mohl uskutečnit a jakým způsobem. V další hodině jsme vyčlenili čas pro diskuzi a návrhy projednali. Moje role zde byla víceméně moderátorská. Měla jsem však sama předem vybraných několik návrhů, nespolehala jsem jen na studenty. Nadnesla jsem možnost jednorázové realizace jakýchsi služeb a zlepšení ve školní jídelně, jelikož se ve skicách objevovala opakovaně a zdála se být silným tématem. Tímto jsem diskuzi

⁶⁴ Dostupné na: <http://www.youtube.com/user/ThePrazacka>

nasměrovala a postupně jsme společně došli k řešení, že se studenti sami ujmou obsluhy. Nemělo jít tedy o trvalou změnu, ale o výjimečné narušení zaběhlých, rutinních zvyklostí, o přenesení určitých společenských vzorců chování do jiného kontextu.



Obr. 15 Ukázka studentských prací - návrhy na intervenci do školní rutiny, 2012, archiv autorky

„Mezičas“ – příprava, povolení

Mezi první a druhou lekcí proběhly dvě hodiny, které bych nazvala „otevřeným ateliérem“. Studenti dokončovali rozdělané úkoly podle potřeby, někteří již začínali pracovat na nových projektech a zároveň jsme připravovali Jídelnu. Ta spočívala především v plánování. Bylo třeba získat povolení od ředitele ZŠ Pražáček, v jejíž části budovy se jídelna nachází, poté dostat souhlas od personálu jídelny a v neposlední řadě najít vhodný termín pro konání akce, který se nebude krýt s jinými akcemi a pokud možno budou všichni studenti přítomni a datum včas rezervovat u paní kuchařky. Veškerou tuto komunikaci obstarali studenti. Do jídelny jsem je pouze doprovodila a krátce jsem doplnila jejich žádost. Pana ředitele oslovily dvě studentky samostatně, bez mé přítomnosti, a povolení získaly. Zbývá jen dodat, že pan ředitel (základní školy) se dál o akci nezajímal a nepřišel se na ni podívat.

Za přínosné toto samostatné vyjednávání považuji v tom, že studenti museli vysvětlovat *co a proč*, čímž to sami lépe pochopili a přijali tak projekt za vlastní. Proto později, když jsme narazili na nějaké překážky a tázala jsem se jich, zda v tom vůbec chtějí pokračovat, jednohlasně souhlasili.

Akce

Časová dotace výtvarné výchovy v sekundě činí 3x45 minut v kuse. Je to velká výhoda, když se jde např. na výstavu a i při této akci se nám to velmi hodilo. V první hodině jsme se připravili – převlékli, přichystali jídelnu, rozdělili úlohy. V druhé a třetí části hodiny probíhala akce samotná a zbytek času jsme využili k úklidu, převléknutí a reflexi. Další týden, jsme se ještě vrátili k pořízeným fotografiím a zhodnotili jsme, nakolik se podařilo akci zdokumentovat.

2.7 Reflexe

Na podkladě reflektivní bilance (Příloha č. 1), videozáznamu akce, fotodokumentace, audio nahrávek rozhovorů a rozhovorů se studenty, které jsem zpracovala do podoby krátkého dokumentujícího snímku (Příloha_2 na cd) a vztazením projektu k teoretické části práce, vznikla následující reflexe.

Možnosti a omezení

Výtvarná díla „statická“, ve smyslu jejich exhibice v dokončeném stavu, má jejich tvůrce plně pod kontrolou. Možnost ovlivňování díla, jehož existence vzniká a zaniká spoluprací s dalšími lidmi, je velmi limitovaná. V našem případě bylo nutné mít důkladně zpracovaný harmonogram činností, mít jasně rozděleny role, připravit se na to, že mohou nastat nečekané situace. Zároveň bylo ale zapotřebí, abychom byli připraveni improvizovat, sledovat dění a pružně reagovat.

Pro učitele je velkou výhodou, pokud zná klima ve třídě, strukturu skupiny, skupinovou dynamiku, pokud může předvídat chování jednotlivců a třídy jako celku. Proto jsem zařadila tento projekt až na samý závěr školního roku, kdy už jsme se se studenty znali, vyzkoušeli jsme různé způsoby spolupráce, podívali jsme se společně i mimo stěny naší učebny (viz kapitola 2.2) a poznala jsem, jak fungují jako skupina před dalšími osobami. Skutečnost, že jsme i téma a cíl hledali společně se studenty, vnímám také jako důležitý faktor k uskutečnění akce vůbec.

Jinou možnou cestou by bylo provedení akce bez předchozího ohlášení vedoucím orgánům. Nechtěli jsme však být takto subverzivní. Šlo nám o domluvu, nekonfliktní průběh, aby to bylo pro všechny zúčastněné pokud možno potěšením (opominu-li možná trochu nepříjemnou trému a nervozitu). Otázkou zůstává, jak bychom se dále zachovali v případě zamítnutí.

Výtvarná výchova jako umění

Od učitele jsou v současné době čím dál více vyžadovány jisté manažerské kompetence a dovednosti, jako je motivování, plánování, organizování, komunikování, řízení a vedení týmu, rozdělování úkolů, průběžné hodnocení, facilitace a sílí jeho role průvodce či moderátora oproti slábnoucí roli vzdělavatele. V tomto ohledu se role učitele podobá roli umělce zabývajícího se participativním uměním a již dříve jsme sledovali jejich další paralely.

S odstupem času vidím v uskutečněné akci, ve vztahu k navrhovaným kategoriím a modelům participativního umění, odraz vztahové estetiky, která se ovšem týká především participativních přístupů institucionálně ukotvených v galeriích. Spolupráce se v našem případě odehrávala na dvou úrovních. Studenti participovali na mnou iniciovaném projektu a studenti z jiných ročníků a učitelé se podíleli jako hosté, kteří se nechali obsluhovat. Poskytli jsme scénář, osnovu, která nabídla prostor pro nové nahlížení reality, pro reflektování vztahů a rozvoj sociální kreativity. Mohla být jakýmsi zrcadlem, odrážejícím klima školy. Na rozdíl od děl vztahové estetiky se ale tyto vztahy navazovaly v konkrétním reálném prostředí.

Vraťme se k pochybnosti pana ředitele, zmíněné jako motto v úvodu této části. V uměleckém diskurzu mají místo praktiky, které nelze jednoznačně za výtvarné umění považovat. To, že se nejedná o „pouhý“ aktivismus, charitu apod., dokládá jejich zpětné zasazení do institucionálního rámce uměleckého provozu v podobě prezentace v galerii, na přehlídce umění atd. Stejně tak v našem případě mohla akce v jídelně působit například jako dramatická etuda nebo kurz etikety a společenského chování, ale koncepčně byla ukotvena do výtvarné výchovy. Vznikla v návaznosti na navštívenou výstavu Krištofa Kintery a také na předchozí výtvarné práce na téma jídlo. Podařilo se nám vlastně docílit podobného účinku, jaký navozují umělecké akce tohoto druhu.

Naplnění cílů

Cílem tohoto projektu nebylo „naučit“ žáky konkrétní strategii, kterou používají současní umělci/umělecké skupiny, ani nešlo o proškolení v oboru číšníků, či o „pouhou“ dramatickou etudu. Naším úmyslem bylo vytvoření nezvyklé situace, v níž by bylo možné nahlížet realitu nově, uvědomit si zdánlivě banální, avšak přehlížené skutečnosti, reflektovat společenské vztahy, apod. Současně si takto mohli studenti prožít jeden z možných přístupů v umělecké tvorbě a dotknout se problematiky

nespektakulárního umění, tedy umění, které nevytváří hmatatelné a viditelné artefakty. Nakonec došlo i na improvizovaný minikurz zásad pro obsluhování.

Velký přínos v oblasti osobnostní a sociální výchovy vidím v momentu „obrácení“, kdy studenti vlastní přání přetavili ve službu pro druhé, dále, jak již bylo zmíněno, v samotné efektivní komunikaci studentů mezi sebou i se všemi zúčastněnými a také v bezprostřední zpětné vazbě od spolužáků, učitelů i personálu jídelny.

Od zúčastněné vyučující zaznělo, že se „cítila divně“, když ji obsluhovali studenti, když pro ni tohle dělali, naopak se jí ale líbilo sedět se studenty u jednoho stolu. Z její výpovědi vyplývá, že jí byla nepříjemná vztahová hierarchie vzniklá nastavenou situací, v níž byla studentům nadřazená a vyhovovala jí naopak ta, kdy si s nimi byla rovna. Nemyslím si však, že je to mezi pedagogy všeobecně sdílený postoj. Na pedagogických radách jsem vyslechla diskuze, v nichž se řešilo, že se studenti neprezouvají a měli by. Jevilo se to jako závažný problém, ale současně se někteří učitelé urputně bránili uplatňovat pravidlo prezouvání i na sebe. Učitelovo pojetí sebe sama ve vztahu k žákovi a chápání vlastní autority se v této akci zajímavým způsobem otevřelo a je jen škoda, že k nám na oběd nepřišlo vyučujících více.

Další možnosti

V návaznosti na tento projekt by mohla být zajímavá mezioborová spolupráce s cizími jazyky, které mají v osnovách definované okruhy jako Gastronomie a stravovací návyky v dané zemi (ŠVP GNP 2009) apod. Pokud bychom se chtěli přehoupnout více do polohy aktivismu, vést žáky k angažovanosti a aktivnímu občanství, podporovat jejich iniciativu a přiblížit se také více skutečně angažovanému umění, byla by jistě zajímavá spolupráce i s rodiči a kupříkladu snaha zajistit reálné zlepšení školního jídelníčku⁶⁵ a propojit téma stravování mezioborově ve výuce se Základy společenských věd nebo Výchovou ke zdraví apod., například v rámci některého projektu podporovaného nezávislou organizací eduin⁶⁶ nebo spoluprací s iniciativou Skutečně zdravá škola.⁶⁷ Kdybychom se obsahově chtěli vzdálit školní jídelně a zaměřit se na problematiku stravování a výživu v globálním měřítku, nabízela by se například účast na projektech společnosti Člověk v tísni v rámci kampaně Food

⁶⁵ V odpovědích na úvodní otázky se studenti ke kvalitě jídel také poměrně často vyjadřovali, jevila se jako problematická a hodna změny. O úrovni školních stravovacích zařízení informuje také tisková zpráva: Školní jídelny se nezmění, dokud rodiče nebudou opravdu chtít (EDUin 2014)

⁶⁶ Informace o organizaci na <http://www.eduin.cz/>

⁶⁷ Informace o činnosti <http://www.skuteczdravaskola.cz/>

right now – Postavme se hladu.⁶⁸ V takovém případě by se ale projektu muselo věnovat podstatně více času, a to nejen přímo ve výuce, ale i toho vlastního.

Shrnutí

Didaktické využití strategií označovaných v uměleckém diskurzu jako sociální intervence, participativní umění, sociálně angažované umění apod. ve výtvarné výchově nesporně možné je. Způsob, jakým jsem toto téma pojala v realizovaném projektu, je pro pedagoga náročný jak z hlediska přípravy, tak z hlediska jeho obhájení. Důležité je jasné stanovení cílů a zároveň by mělo zůstat dost prostoru pro možné varianty.

Podle mého názoru tyto přístupy přinášejí do výuky osvěžení a nejsou o nic méně „výtvarné“ než jiné. Nezáleží na tom, že neprodukují hmatatelné výstupy. Nejde o nic jiného, než o vědomě realizované místo pro vznik něčeho nového, což je podstata umění i vzdělávání.

⁶⁸ Například se podílet na Akci Naše posvícení: Lokální jídlo a dokumentární filmy v každém kraji, která se již konala na podzim roku 2013 a jejímž cílem bylo upozornit na hladomor ve světě a poukázat na možnost, jak přispět k zlepšení situace konzumací lokálních surovin. Více na <http://www.clovekvtsni.cz/>

3 Vlastní výtvarné zpracování tématu

Svatý Václave, nedej zahynouti nám ni budoucím.

S ohledem na téma práce se nabízela možnost sloučit výtvarný a didaktický projekt do jedné totožné realizace. Vzhledem k tomu, že projekt Jídelna ode mě jako učitelky vyžadoval obdobnou strategii, jakou používají umělci v participativních projektech a ke kontextu edukativního obratu v umělecké praxi (viz kapitolu 1.1.8), domnívám se, že by bylo regulérní jej reflektovat jak z pozice učitele, tak jej rovněž podrobit kritické analýze z pozice „umělce“,⁶⁹ jak jsem se o to v menším rozsahu pokusila výše (v kapitole 2.7). Nakonec jsem však realizovala ještě samostatný projekt mimo školní prostředí.

3.1 Zažít město jinak

V září 2013 jsem se připojila k festivalu Zažít město jinak pořádaném sdružením Auto*Mat,⁷⁰ který svým konceptem „sousedské slavnosti“ souzní s tématem mojí práce. Zažít město jinak byl první projekt Auto*Matu a jeho idea spočívá v ukázání města bez automobilů, usiluje o sousedskou spolupráci, oživení veřejného prostoru, posílení komunitního života, otevření ulic pro lidi, kteří sami pro sebe navzájem něco udělají. Poprvé se konal v roce 2003 na Smetanově nábřeží a od té doby se rok co rok stále rozrůstá.

Naskytl se mi příležitost zapojit se konkrétně do zóny na Náměstí Svatopluka Čecha ve Vršovicích při kostele sv. Václava. Místní farnost v účasti viděla příležitost ukázat, jak lze využít vstupní schodiště kostela lépe, než ho dosud využívala místní mládež a bezdomovci, čili k popíjení alkoholu, kouření a vandalismu. Památkáři již delší čas zvažují umístění mříže, která by chránila cennou stavbu. V Gočárově architektonickém návrhu však nikdy žádná mříž nebyla a portál spolu s přilehlým náměstím byl naopak koncipován jako „otevřená náruč“. Komunita kolem vršovické farnosti mříž nechce připustit. Naopak se snaží přijít na způsob, jak kostel více otevřít a nabídnout jiné

⁶⁹ Zkoumáním styčných bodů mezi specifickým pedagogickým přístupem učitele vv a umělcem náležitým svou tvorbou k vztahovému umění se zabývá ve své práci také Lucie Jakubcová - Hajdušková (2009)

⁷⁰ Sdružení Auto*Mat usiluje o zvýšení kvality života ve městě zejména prosazováním a podporou pěší a cyklistické dopravy a snahou o omezení automobilové dopravy v metropoli.

možnosti vyžití, nejen problematickým individuím. Proto využili příležitosti a zapojili se do sousedských slavností. Během organizace se přidružily další lokální neziskové organizace, iniciativy a občanská sdružení, kterým jde hlavně o revitalizaci v současnosti nefunkčního náměstí Svatopluka Čecha, dále pak i malopodnikatelé a jednotlivci. V této situaci jsem i já chtěla nějakým způsobem přispět do programu. Co ale udělat, to už tak jasné nebylo, pouze jsem věděla, že v tom bude figurovat „jídlo“, což se k sousedské slavnosti jako téma hodilo.

3.2 Svatý Václave...

Jídle v umění a jeho rozmanitých zastoupeních v participativním umění jsme se věnovali na začátku. Na tomto místě jen podotýkám, že v době vzniku tohoto projektu jsem nebyla zdaleka obeznámena se všemi výše zmiňovanými projekty, přístupy a souvislostmi. Postupovala jsem poněkud intuitivně, částečně ovlivněna tvorbou Rirkrita Tiravaniji a Jennifer Rubell (v kapitole 1.2.3) a participativními přístupy některých známějších českých umělců a uměleckých skupin.

Zpočátku mě zaměření na díla Tiravaniji a Rubell omezovalo, jelikož jsem se snažila vymyslet něco s podobným vyzněním. Uvažovala jsem o příliš složitých instalacích domácího jídla, jehož příprava by navíc byla velmi finančně nákladná, pokud bych měla docílit podobně velkolepého efektu, jako Rubell. Všechny prvotní nápady mířily na „efekt“ instalace. Zásadní problém byl ale také odlišný kontext a prostředí, protože oba tito umělci pracují převážně v galeriích a muzeích a jejich díla jsou určena pro jejich návštěvníky. Já jsem naproti tomu měla k dispozici sakrální prostor a komunitu složenou z místních farníků a obyvatel čtvrti, to vše zasazené do rámce sousedské slavnosti. Jakmile jsem si to uvědomila, došlo mi, že se musím více soustředit na podstatu festivalu, kterou je probouzení sousedských vztahů, budování funkční komunity, vytváření živého veřejného prostoru. Je to jednodenní utopistická vize, která má ale v dlouhodobém horizontu reálný dopad a výsledky. Není to festival, na který si „divák“ zakoupí vstupenku a pak se nechá bavit, případně krmit. Jan H. Vitvar odhaluje podstatu sousedských slavností v článku *Zažít se Jinak* zveřejněném v časopise Respekt a citovaném v Závěrečné zprávě 8. ročníku festivalu, kde píše: „[N]ejde ani tak o to zažít město jinak, ale hlavně zažít jinak sám sebe. Stačí vystoupit ze svých stereotypů a vnímat sousedy i příchozí alespoň na pár hodin jako lidi, kteří mohou odhalit zcela jiný rozměr toho, jak lze ve městě fungovat. Odhodit strach z neznámého je však kupodivu mnohdy těžší než vyběhat si pro něj všechna povolení od magistrátu.“

(Vitvar in: ZMJ 2013). Zejména poslední citovaná věta je dle mého názoru velmi příznačná. Dospěla jsem k nutnosti odhodit strach a vyzvat místní obyvatele ke spolupráci, ke společné přípravě společné hostiny. Datum konání festivalu připadlo na výročí posvěcení kostela, takže *Posvícenská hostina* byla nasnadě.



Obr. 16 Kostel sv. Václava s nápisem Svatý Václave, nedej zahynouti nám ni budoucím
zdroj: archiv farnosti

Požádala jsem tedy formou krátké výzvy uvedené na oficiálním letáku pro zónu na náměstí Svatopluka Čecha obyvatele Vršovic, aby přinášeli domácí dobroty, které lze upravit do čtvercového tvaru (koláče, pizy, tousty atd.) a zúčastnili se tak chystaného happeningu. Událost měla i svoji stránku na sociální síti a i zde byla výzva uveřejněna. Nevýhodou bylo, že tato zóna se k Zažit město jinak připojila poprvé a v sousedství byly dvě další zóny, již s tradicí a celkově bohatším programem, které jistě odčerpali část obyvatel z naší „spádové oblasti“. Dalo se tedy jen těžko odhadovat, jaká zde bude návštěvnost a kolik lidí bude mít chuť se zapojit.

I z těchto důvodů jsem sama připravila několik koláčů, které měly tvořit základ. Nicméně lidé přicházeli a opravdu nosili jídlo. V kostele jsem je instruovala k servírování zákusků podle jednoduchých pravidel – skládání do tvaru písmen, které byly lehce tužkou naznačené na desetimetrovém stole. Sestavením písmen vznikl nápis „Svatý Václave, nedej zahynout nám ni budoucím“, jenž je v podstatě jediným zdobným prvkem portálu kostela (Obr. 16). Souběžně se servírováním se však také jedlo. Kdokoli si mohl brát a ochutnávat, jen měl nejprve umístit alespoň jeden kousek „skládanky“ a poslední z dokončených písmen se nechávalo netknuté. Celé odpoledne

vše v pravidelných intervalech fotografoval automat umístěný na kůru. Výsledkem je jedlá rekonstrukce nápisu, modlitby zdobící kostel, postupně vznikající a mizející, jak lidé přicházeli, přinášeli jídlo a jedli ho, zdokumentovaná time-lapsem⁷¹ (Obr. 17). Po setmění, kdy se slavnost chýlila k závěru, se venku na schodech kostela nainstalovalo projekční plátno a promítl se výsledný snímek⁷², takže vytrvalí účastníci měli možnost vidět celé dílo bezprostředně po skončení akce „z nadhledu“. Poté byl snímek pořadatelé nahrán na farní youtube kanál.



Obr. 17 Průběh akce Posvícenská hostina v kostele sv. Václava v Praze Vršovicích, 2013, archiv autorky

3.3 Reflexe

Akce měla vesměs pozitivní ohlas přímo na místě a je o ní zmínka ve farním časopise. Potěšilo mě, že si lidé účast očividně užívali, přistupovali k akci jako ke hře a její pravidla přijímali zcela vážně. Dávali se se mnou i mezi sebou do řeči, vyměňovali si recepty, navzájem si doporučovali různé kousky, někteří si pestrou tabuli fotografovali (nakonec to působilo poměrně impozantně, ačkoli jsem od tohoto efektu upustila), oceňovali nápad, od jedné nadšenkyně jsem dokonce dostala výměnou za recept na dýňový koláč pečící plechy. Přicházela sem i obsluha od „konkurenčních“ komerčních stánků s jídlem.

⁷¹ Time-lapse, nebo také časosběr, je tvůrčí proces, při kterém zaznamenáváme událost pomocí videokamery či fotoaparátu v relativně delších intervalech. Pro přehrávání snímků se pak stanoví běžný interval používaný ve filmu. Výsledkem je jakoby zrychlený film. Umožňuje to zachytit dlouhé časové úseky a vytvořit z nich jen krátký, několika vteřinový snímek.

⁷² Jako součást této práce je umístěný na přiloženém cd (Posvícenská hostina).

Myslím si, že jakkoli vyznívá tato Posvícenská hostina naivně a prostě, fungovala dobře v rámci celku a přispěla svým dílem k mírné euforii, která se u těchto stmelujících událostí objevuje a je i žádoucí. Hrál v tom určitě roli jednak samotné jídlo zadarmo, ale jednak i hravá forma a obsažená symbolika.⁷³

Posvícenská hostina, ačkoli byla cílena na konkrétní komunitu, nepracovala se skupinou jako s celkem, nevyžadovala přímou spolupráci, ale participace zde probíhala na individuální úrovni. Dílčí účasti se všechny potkaly až ve zrychleném videu, kde se ukázal pomyslný, symbolický výsledek.

⁷³ Pro srovnání můžeme zmínit, že k příležitosti téhož ročníku ZMJ se uskutečnila akce Matěje Al-Aliho a Tomáše Moravce, kteří prostřednictvím sociální sítě pozvali lidi k účasti na projektu *Od hlavy k patě* a dokumentaci akce potom v den sousedské slavnosti prezentovali v divadle Alfréd ve dvoře. Nepracovali tedy s komunitou v konkrétní části města, ale s náhodně vzniklou, dočasnou komunitou přátel a známých. Nešlo jim o podpoření pospolitosti, městské udržitelnosti ani podtržení koncepce slavnosti, ale o vytvoření autonomního díla, které zviditelňovalo a reflektovalo určitý princip skupinové interakce a s akcí bylo propojené velmi volně.

„Projekt Od hlavy k patě zaznamenává skupinovou interakci, vznikající pomocí jednoduchých mechanických scénářů. Aplikovaný scénář nevytváří role a repliky, spíše definuje moment sjednocující skupinu. Mechanika takto vytvořená se stává aktivní kulisou, podtrhující samotný pobyt ve skupině.“ (Al-Ali 2013)

Závěr

V této práci jsem se pokusila ukázat *sociální intervenci v umění* a její strategie jako tendenci s příznačnými problémy a otázkami, nastítnit její kořeny a vyznačit současné místo v uměleckohistorickém a společensko-ekonomickém kontextu. Prostřednictvím vybraných ukázek převážně z posledních dvou dekad, kdy tato tendence v umění kulminovala, jsem se snažila vykreslit její rozmanité podoby. Nabídla jsme však subjektivní autorský pohled na danou problematiku, jak je zřejmé již ze zúžení tématu a výběru konkrétních příkladů, v nichž figuruje jídlo. Tento subjektivní pohled byl ovlivněn také mojí pozicí začínající učitelky výtvarné výchovy, která se odráží krom volby ukázek také v zájmu o podobnosti a spojitosti těchto tendencí s pedagogikou a o jejich výchovně vzdělávací přesah, o etické otázky, hodnocení apod. Dále byla tato subjektivita uplatněna při návrhu a realizaci výtvarného projektu se studenty gymnázia. V něm jsem přistoupila k přiblížení této tendence studentům skrze uskutečnění akce *Jídelna*, neboli obsluhou ve školní jídelně. Již samotný *dialog* se studenty, z něhož vzešla koncepce akce, jim umožnil prožít charakteristický aspekt těchto uměleckých strategií. Projektu se dále účastnili kuchařky, pedagogové i další žáci jiných ročníků, kteří také poskytli přímou zpětnou vazbu. Následné kritické zhodnocení akce bylo posíleno poznatky a celkově ucelenějším pohledem na zkoumaný fenomén, jenž se utvářel během psaní teoreticky zaměřených kapitol této práce. Z toho vyplynuly další alternativy uplatnění tématu, které by se mohly odehrávat více v rovině reálného života a mít konkrétní dopad.

Vlastní realizovaný projekt *Posvícenská hostina* se odehrál jako součást programu sousedské slavnosti *Zažít město jinak*. Jako platforma pro jeho uskutečnění posloužila základní znalost dané problematiky, ale jelikož jeho realizace předcházela práci na velké části textu, nelze zastírat také poněkud intuitivní postup. Poučenější pohled jsem však následně mohla uplatnit v reflexi akce.

Seznam literatury

AL-ALI, Matěj, 2013. *From head to heel / Od hlavy k patě | Matej Al-Ali* [online] [vid. 18. červen 2014]. Dostupné z: <http://alali.cz/?portfolio=from-head-to-heel-od-hlavy-k-pate>

ALBRITTON, Robert, 2014. Mezi obezitou a hladem. *Labyrint revue*. č. 33-34, s. 70–73. ISSN 1210-6887.

ARISMENDI, Silvina, 2004. U Kuliové. *artlist.cz* [online]. [vid. 1. květen 2014]. Dostupné z: <http://www.artlist.cz/?id=580>

AROZQUETA, Claudia, 2007. Symbolická dislokace. *Umělec* [online]. č. 2 [vid. 1. květen 2014]. Dostupné z: <http://divus.cc/berlin/cs/article/symbolic-dislocation>

BALOGH, Alexander, 2009. Obnovená strata veřejného priestoru. *kultura.sme.sk* [online] [vid. 27. květen 2014]. Dostupné z: <http://kultura.sme.sk/c/4873858/obnoven-a-strata-verejneho-priestoru.html>

BAROK, Dušan, 2009. Umělci jako sociální pracovníci. *A2* [online]. č. 21. ISSN 1803-6635. Dostupné z: <http://www.advojka.cz/archiv/2009/21/umelci-jako-socialni-pracovnici>

BARTHES, Roland, 2006. Smrt autora. *Aluze*. roč. 10, č. 3, s. 75–77. ISSN 1212-5547.

BARTŮŇKOVÁ, Romana, 2010. Vernisáž, Romana Bartůňková (9.12.2010). *Galerie ROOM-IN* [online]. [vid. 1. květen 2014]. Dostupné z: galerie-roomin.blogspot.cz

BISHOP, Claire, ed., 2006. *Participation*. Cambridge, MA -Londýn: MIT Press - Whitechapel. ISBN 978-0-262-52464-3.

BISHOP, Claire, 2007. Řízení reality. Spolupráce a participace v současném umění. *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*. č. 1-2, s. 8–36. ISSN 1802-8918.

BISHOP, Claire, 2012. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London, New York: Verso. ISBN 1844676900.

BOROZAN, Vjera, 2013. Edukativní obrat v praxi. In: *Mezi tvorbou a výrobou. Proměny umělecké práce* [online]. Dostupné z: <http://vvp.avu.cz/aktivity/symposia/mezitvorbou>

BOURRIAUD, Nicolas, 2004. *Postprodukce*. Praha: tranzit.cz. ISBN 80-903452-0-4.

BRABEC, Jan, 2012. Kateřina Šedá: Mým akcím může porozumět kdokoli. *Česká pozice* [online]. 22.7. [vid. 30. březen 2014]. Dostupné z: <http://www.ceskapozice.cz/magazin/kultura/katerina-seda-memu-konceptualnimu-umeni-muze-porozumet-kdokoli?showcomments=1#comments>

BREJCHA, Šimon, 2005. „Výtvarka“ není běžné vyučování. *Metodický portál RVP* [online]. [vid. 9. březen 2014]. Dostupné z: <http://clanky.rvp.cz/clanek/k/z/303/>

BRODY, Ondřej a Evžen ŠIMERA, 2014. *Rozhovor s Ondřejem Brodym a Evženem Šimerou, autory projektu Scholastika* [online] [vid. 1. květen 2014]. Dostupné z: <http://www.phatbeatz.cz/v-praze-vznika-nova-umelecka-skola-scholastika>

BRUGUERA, Tania, nedatováno. Cátedra Arte de Conducta (Behavior Art School). *Tania Bruguera* [online]. [vid. 1. květen 2014]. Dostupné z: <http://www.taniabruguera.com/cms/492-0-Ctedra+Arte+de+Conducta+Behavior+Art+School.htm>

BYTELOVÁ, Denisa, 2012. Sociální intervence a přímá sociální proměna. In: [online]. Klatovy. [vid. 1. květen 2014]. Dostupné z: <http://www.youtube.com/watch?v=HBeuykw9BNA>

BYTELOVÁ, Denisa, 2013. Denisa Bytelová: Sráč Sam (1969, CZ), Artur Żmijewski (1966, PL): Opatruji vás všemi prostředky. *Denisa Bytelová ...blog k výstavě* [online]. [vid. 28. květen 2014]. Dostupné z: <http://denisabytelova.blogspot.cz/2014/02/opatruji-vas-vsemi-prostredky-srac-sam.html>

BYTELOVÁ, Denisa, 2014. Pablo Helguera. *Pižmo*. č. 17, s. 1/2. ISSN 1804-2600.

ČLOVĚK V TÍSNI O.P.S., 2013. *Člověk v tísní* [online] [vid. 1. květen 2014]. Dostupné z: <http://www.clovekvtisni.cz/cs>

DADEJÍK, Ondřej, 2009. Estetický problém současného umění. *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*. č. 6-7, s. 8–27. ISSN 1802-8918.

EDUIN, 2014. Tisková zpráva: Školní jídelny se nezmění, dokud rodiče nebudou opravdu chtít | EDUin. *eduin.cz* [online]. [vid. 29. květen 2014]. Dostupné z: <http://www.eduin.cz/tiskove-zpravy/tiskova-zprava-skolni-jidelny-se-nezmeni-dokud-rodice-nebudou-opravdu-chtit/>

FERENCOVÁ, Yvona, 2014. Zajímá mě pohled ze všech stran. *advojka.cz* [online] [vid. 1. květen 2014]. Dostupné z: <http://www.advojka.cz/archiv/2014/3/zajima-me-pohled-ze-vsech-stran>

FOOD NOT BOMBS, 2014. *FNB - hlavní stránka* [online] [vid. 1. květen 2014]. Dostupné z: <http://food.not.bombs.sweb.cz/index.html>

FULKOVÁ, Marie, 2008. *Diskurs umění a vzdělávání*. Praha: H&H. ISBN 978-80-7319-076-7.

FULKOVÁ, Marie, Lucie HAJDUŠKOVÁ a Vladimíra SEHNALÍKOVÁ, 2012. *Muzejní a galerijní edukace. Vlastní cestou k umění. Vzdělávací programy Uměleckoprůmyslového musea v Praze a Galerie Rudolfinum v roce 2011*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Pedagogická fakulta,. ISBN 978-80-7290-535-5.

GABLIK, Suzi, 1995. *Selhala moderna?* Olomouc: Votobia. ISBN 80-85885-20-4.

GALAJDOVÁ, Katarína a Dagmar FUXOVÁ, 2008. Jak vypadá výtvarná výchova, děti? *Umělec* [online] [vid. 1. květen 2014]. Dostupné z: <http://www.divus.cc/praha/cs/article/how-does-creative-education-look-children?printLayout=true>

- GOGOLA, J. ml., 2014. *Kateřina Šedá: Jak se dělá svátek* [dokumentární film]. [online]. [vid. 1. květen 2014]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10319063248-katerina-seda-jak-se-dela-svatek>
- HAJDÁKOVÁ, Iveta, 2014. Jak strávit současnou gastromódu? *Labyrint revue*. č. 33-34, s. 10–12. ISSN 1210-6887.
- HAJDUŠKOVÁ, Lucie, 2009. *Profesní a osobní tendence v roli učitele výtvarné výchovy*. Praha. Disertační práce. Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta, Katedra výtvarné výchovy.
- HELGUERA, Pablo, 2011. *Education for Socially Engaged Art*. New York: Jorge Pinto Books. ISBN 978-1-934978-59-7.
- HENDL, Jan, 2008. *Kvalitativní výzkum: základní teorie, metody a aplikace*. Praha: Portál. ISBN 978-80-7367-485-4.
- HOLÁ, Pavla, 2010. *Na hraně: téma sociální intervence v současném výtvarném umění a kultuře*. Praha. Bakalářská práce. Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta, Katedra výtvarné výchovy.
- CHALUPECKÝ, Jindřich, 1990. *Na hranicích umění: Několik příběhů*. Praha: Prostor. ISBN 80-85190-06-0.
- JAKO DOMA, nedatováno. Kuchařky bez domova. *Jako doma* [online]. [vid. 8. červen 2014]. Dostupné z: <http://jakodoma.org/co-delame/kucharky-a-kuchari-bez-domova/>
- JEŘÁBKOVÁ, Edith, 2010. Pohled na Jiřího Kovandu. *artlist* [online]. [vid. 1. květen 2014]. Dostupné z: <http://www.artlist.cz/?id=7389>
- JÖNSSONOVÁ, Bodil a Håkan JÖNSSON, 2014. Deset myšlenek o jídle. *Labyrint revue*. č. 33-34, s. 62–65. ISSN 1210-6887.
- KESTER, Grant, 2007. Konverzační kusy. Úloha dialogu v sociálně angažovaném umění. *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*. č. 1-2, s. 82–97. ISSN 1802-8918.
- KRAVAGNA, Christian, 2007. Pracovat na společenství. Modely participativní praxe. *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*. č. 1-2, s. 64–80. ISSN 1802-8918.
- LACY, Suzzane, 1995. *Mapping The Terrain: New Genre Public Art*. Seattle: Bay Press. ISBN 0941920305.
- LÁDVÍ, 2007. Od osobního ke společenskému. Rozhovor skupiny Ládví s Janem Mlčochem. *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*. č. 1-2, s. 99–113. ISSN 1802-8918.
- LAHODA, Tomáš, 2001. Rirkrit Tiravanija. Co si dáme dobrého? *Labyrint revue*. č. 9-10, s. 130–139. ISSN 1210-6887.
- LANGER, Radim, 2014. Pavel Sterec. *artlist* [online]. [vid. 1. květen 2014]. Dostupné z: <http://artlist.cz/?id=5489>
- LIND, Maria, 2007. Obrat ke spolupráci. *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*. č. 1-2, s. 38–63. ISSN 1802-8918.

- LUKEŠ, Alexandr, 2012. Chodící báseň Eugen Brikcius. *Literární noviny* [online]. Dostupné z: <http://www.literarky.cz/politika/rozhovory/10933-chodici-base-eugen-brikcius>
- MAGID, Václav, 2006. Krize „nenápadné tendence“. *Umělec* [online]. č. 3 [vid. 8. únor 2014]. Dostupné z: <http://www.divus.cc/praha/cs/article/the-crisis-of-the-discrete-tendency>
- MARINETTI, Filippo, Tommaso, 2014. Manifest futuristické kuchyně + komentář (Petra Nováková). *Labyrint revue*. č. 33-34, s. 163–167. ISSN 1210-6887.
- MORGANOVÁ, Pavlína, 1999. *Akční umění*. Olomouc: Votobia. ISBN 80-7198-351-9.
- MORGANOVÁ, Pavlína, 2010. České výtvarné umění v období transformace. vztahy umění a angažovanosti“. *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*. č. 9, s. 56–108. ISSN 1802-8918.
- OFFFORMAT, 2012. *Nedá se svítit | Galerie Off Format* [online]. [vid. 9. červen 2014]. Dostupné z: <http://www.offformat.cz/1369/vystavy/2012/katerina-seda/>
- PARASECOLI, Fabio, 2014. Krmení vypracovaných těl. *Labyrint revue*. č. 33-34, s. 77–80. ISSN 1210-6887.
- PFEIFFER KOTTOVÁ, Karina, 2013. In: *Pro koho to děláš?* [online]. Dostupné z: <http://www.artalk.cz/2014/01/17/hledani-lektorske-identity/>
- POLLAN, Michael, 2014. O vaření. *Labyrint revue*. č. 33-34, s. 13–17. ISSN 1210-6887.
- POSPISZYL, Tomáš, 2008. Popírání Ponětovic. *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*. č. 4-5, s. 161–167. ISSN 1802-8918.
- RAFANI, 2004. Goja. *artlist* [online]. [vid. 1. květen 2014]. Dostupné z: <http://artlist.cz/?id=681>
- RAFANI, ed., 2010. *CO14 2003-2005* -. Praha: VVP AVU. ISBN 978-80-87108-15-4.
- REDAKCJA KP, 2008. Vlídna Kateřina? Redakční text z polského listu Krytyka Polityczna. *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*. č. 4-5, s. 156–159. ISSN 1802-8918.
- REZEK, Petr, 2010. *Tělo, věc a skutečnost*. B.m.: Ztichlá klika. ISBN 978-80-903898-5-4.
- ROESLOVÁ, Věra, 2003. *Didaktika výtvarné výchovy V., nejen pro základní umělecké školy*. Praha: a.: Univerzita Karlova v Praze – Pedagogická fakulta. ISBN 80-7290-129-X.
- ROGER, King J.H., 2014. Dobře jíst. *Labyrint revue*. č. 33-34, s. 73–76. ISSN 1210-6887.
- RUBIN, Jon, 2014. *JON RUBIN* [online] [vid. 16. červen 2014]. Dostupné z: <http://jonrubin.net/etc.php>
- SAM, 2014. Interview s umělkyní, která vede nezávislou galerii Sam 83, v dubnu v České Bříže. Archiv autorky.
- SERRANOVÁ, Mariana, 2006. Domoreklama. *Umělec* [online]. č. 1 [vid. 1. květen 2014]. Dostupné z: <http://www.divus.cc/praha/cs/article/homeadvertising?printLayout=true>

SLAVÍK, Jan, 2011. *Umění zážitku, zážitek umění: teorie a praxe artiletiky*. Vyd. 2. (ekonomické). Praha: Univerzita Karlova v Praze, Pedagogická fakulta. ISBN 978-80-7290-498-3.

SRP, Karel, 2012. *It is not funny, not funny [Není to k smíchu, k smíchu]* [online]. 2012. [vid. 20. únor 2014]. Dostupné z: http://kristofkintera.com/texts/it-is-not-funny_karel-srp_cz.pdf

STEJSKALOVÁ, Tereza, 2010. O odcházení v současném umění. Pokus o analýzu jednoho fenoménu. *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*. č. 8, s. 40–57. ISSN 1802-8918.

SUSMAN, Tina, 2012. Pittsburgh cafe offers cuisine from the U.S. conflict du jour. *Los Angeles Times* [online]. Dostupné z: <http://articles.latimes.com/2012/may/07/nation/la-na-conflict-kitchen-20120508>

SVOBODA, Tomáš, 2005. Prima vařečka. *artlist* [online]. [vid. 1. květen 2014]. Dostupné z: <http://www.artlist.cz/?id=3531>

SÝKOROVÁ, Lenka, ed., 2011. *Konečně spolu*. Ústí na Labem: Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně. ISBN 978-80-7414-419-6.

ŠEDÁ, Kateřina, nedatováno. Interview s Kateřinou Šedou o jejím umění. Archiv autorky.

ŠIMERA, Evžen, 2002. Evžen Šimera » La Gourmandise. *Evžen Šimera* [online]. [vid. 15. červen 2014]. Dostupné z: <http://evzensimera.name/2002-2/la-gourmandise>

ŠTEFKOVÁ, Zuzana, 2006. Sociální intervence. *artlist.cz* [online]. [vid. 1. květen 2014]. Dostupné z: <http://www.artlist.cz/?id=162>

ŠTECH, Stanislav, 2007. PROFESIONALITA UČITELE V NEO-LIBERÁLNÍ DOBĚ Esej o paradoxní situaci učitelství. *Pedagogika*. č. 4, s. 326–337. ISSN 2336_2189.

ŠVP GNP, 2009. *Školní vzdělávací program (Gymnázium Na Pražačce)* [online]. 2009. [vid. 1. květen 2014]. Dostupné z: <http://www.gymnazium-prazacka.cz/documents/svp.pdf>

THOMPSON, Nato, ed., 2012. *Living as form. Socially Engaged Art From 1991-2011*. New York: Creative Time Books. ISBN 978-0-262-01734-3.

TIRAVANIJA, Rirkrit, 2006. No Ghosts in the Wall 2004. In: Claire BISHOP, ed. *Participation*. Cambridge, MA -Londýn: MIT Press - Whitechapel, s. 148–153.

VALENTA, Josef, 2009. KURIKULUM ŽIVOTNÍCH DOVEDNOSTÍ (TÉMATA A PROBLÉMY). *Pedagogika*. č. 2, s. 198–214. ISSN 2336-2189.

WOCHENKLAUSUR, 2014. WochenKlausur. *WochenKlausur* [online]. [vid. 1. květen 2014]. Dostupné z: http://www.wochenklausur.at/faq_detail.php?lang=en&id=14

ZÁLEŠÁK, Jan, 2011a. Bod zlomu. Hledání sociálního obratu v českém umění. *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*. č. 11, s. 40–72. ISSN 1802-8918.

ZÁLEŠÁK, Jan, 2011b. *Umění spolupráce*. vvp avu / muni press. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, VVP, Praha, Masarykova Univerzita Brno. ISBN 978-80-87108-26-0.

ZÁLEŠÁK, Jan, 2012. Dva modely participativní umělecké praxe. In: [online]. Praha. [vid. 1. květen 2014]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10000000006-stredy-na-avu/212251000070021-jan-zalesak-dva-modely-participativni-umelecke-praxe>

ZASTUDIL, Nancy, 2011. Perspectives by Jon Rubin (as told to Chelsea Haines). *127 Prince* [online]. [vid. 1. květen 2014]. Dostupné z: <http://127prince.wordpress.com/2011/11/10/perspectives-by-jon-rubin-as-told-to-chelsea-haines-part-two-of-two/>

ZEPEDOVÁ, Lydia, 2014. Jak se lžíci dlabou hodnoty. *Labyrint revue*. č. 33-34, s. 66–69. ISSN 1210-6887.

ZMJ, 2013. *Závěrečná zpráva o 8. ročníku sousedské slavnosti* [online]. Dostupné z: <http://zazitmestojinak.cz/wp-content/uploads/Zaverecna-zprava-bez-priloh.pdf>

Internetové zdroje

Vstup 30.5.2014

Portfolio Pabla Helguery:

<http://pablohelguera.net/2011/11/education-for-socially-engaged-art-2011/>

Webové stránky International Award for Participatory Art:

<http://www.artepartecipativa.it/en/pablo-helguera-wins-the-first-edition-of-the-international-award-for-participatory-art>

Záznam panelové diskuze "Edukativní obrat v praxi":

<http://vvp.avu.cz/aktivity/sympozia/mezitvorbou>

Portfolio umělecké skupiny WochenKlausur:

http://www.WochenKlausur.at/faq_detail.php?lang=en&id=14

Webové stránky projektu Conflict Kitchen:

www.conflictkitchen.org

Portfolio umělce Jona Rubina:

<http://www.jonrubin.net/#/the-independent-school-of-art/>

Youtube kanál gymnázia Na Pražačce:

<http://www.youtube.com/user/ThePrazacka>

Webové stránky obecně prospěšné společnosti EDUin:

<http://www.eduin.cz/>

Webové stránky občanské iniciativy Skutečně zdravá škola:

<http://www.skutecnezdravaskola.cz/>

Webové stránky neziskové organizace Člověk v tísni:

<http://www.clovekvtisni.cz/>

Artyčok TV, internetová platforma pro současné umění:

<http://artycok.tv/lang/en-us/>

Seznam vyobrazení

Obr. 1 Artyšok 2014, zdroj: www.facebook.com/artysok	18
Obr. 2 Vlevo: Rirkrit Tiravanija, Bez názvu (zadarmo), pohled do instalace. 1992 zdroj: http://belacqui.tumblr.com/post/75326670265	38
Obr. 3 Jennifer Rubell, Made in Texas, 2011 zdroj: http://jenniferrubell.com/	38
Obr. 4 Marina Abramovic, performance bez názvu, LA MoCA, 2011, zdroj: (Bishop 2012, s. 230)	39
Obr. 5 Projekty Conflict Kitchen a Waffle Shop Jona Rubina, 2009 - 2014 zdroj: http://jonrubin.net/work.php?x=p	42
Obr. 6 Printscreen z webové stránky Conflict Kitchen zdroj: http://conflictkitchen.org	43
Obr. 7 Elin Wikström, <i>What would happen if everybody did this?</i> , 1993 zdroj: (Thompson 2012, s. 248).....	46
Obr. 8 Účastníci projektu Public Fruit Jam, 2006, zdroj: (Thompson 2012, s. 151)	46
Obr. 9 Evžen Šimera, La Gourmandise, 2002, zdroj: http://evzensimera.name/2002-2/la-gourmandise	47
Obr. 10 Vlevo: Martin Zet, Piknik u cesty, 2008. Vpravo: Grilování doprovázející prezentaci projektu Matyáše Chocholy, 2009 Galerie Benzinka zdroj: http://benzinka.ooz.hu/	49
Obr. 11 Ján Budaj, Oběd I. a II., 1978 a 1979 zdroj: (Bishop 2012, s. 153) a (Balogh 2009)	52
Obr. 12 Tomáš Svoboda (druhý zleva) v pořadu Prima Vařečka, 2005 zdroj: http://www.artlist.cz/?id=3531	54
Obr. 13 Ukázka studentských fotografií, 2011, archiv autorky.....	64
Obr. 14 Studentské práce, malba na plátně, skupinová práce, 2012, archiv autorky.....	65
Obr. 15 Ukázka studentských prací - návrhy na intervenci do školní rutiny, 2012, archiv autorky.....	69

Obr. 16 Kostel sv. Václava s nápisem Svatý Václave, nedej zahynouti nám ni budoucím zdroj: archiv farnosti.....	76
Obr. 17 Průběh akce Posvícenská hostina v kostele sv. Václava v Praze Vršovicích, 2013, archiv autorky	77

Seznam příloh

Příloha č. 1: Reflektivní bilance – Jídelna

Příloha č. 2: Prohlášení žadatele o nahlédnutí do listinné podoby závěrečné práce -
Evidenční list

Přílohy

Příloha č. 1

Reflektivní bilance - Jídelna

Východiskem pro náš projekt se stala navštívená výstava Výsledky analýzy Krištofa Kintery v Městské knihovně. Z té byli studenti nadšeni, procházeli ji samostatně několikrát, vraceli se k různým exponátům, živě diskutovali, fotografovali, natáčeli tady dokonce scény do filmu, s nímž se potom přihlásili do studentské soutěže. Následovalo několik hodin, ve kterých jsme se postupně dopracovávali k finální akci. Projekt jsem dopředu připravovala a navrhla jsem postup, ale koncipovala jsem ho tak, aby studenti od začátku ovlivňovali výsledek, participovali. Takže při první hodině, kdy jsem studentům pokládala otázky, jsem nemohla vědět, co konkrétního nakonec budeme realizovat. Otázkami jsem ale definovala okruhy, v nichž jsme se potom pohybovali.

Když už bylo jasno, co budeme dělat, probíhala příprava samotné akce a vymýšlelo se *jak*. Studenti si vše vyjednali v podstatě sami. Mluvili s ředitelem základní školy, s kuchařkami. Dali jsme dohromady jakýsi scénář, podle kterého se potom mělo jet bez zkoušky na ostro, čehož jsem se dost obávala. Výhodou bylo, že vyučovací blok jsme měli souvislé tři hodiny právě před obědem, a tak jsme měli docela dost času k přípravě bezprostředně před akcí. V první hodině ze tří jsme provedli na poslední chvíli několik změn oproti původnímu plánu. Vyloučili jsme zahrnutí všech stolů v jídelně a vybrali jen dva v zadním rohu místnosti, které jsme označili cedulkami jako V.I.P.. Pokrýt provoz v celé jídelně bychom nezvládli a nastal by chaos. Tento návrh jsem vznesla já a studenti jej odsouhlasili. Přišlo mi ale, že si to tak sami celou dobu představovali a tímto jsme se konečně pochopili. Byli tedy o krok přede mnou.

V učebně jsme se převlékli do „kostýmů“ – černobílé košile, kalhoty či sukně, případně vesta. Většina studentů si přinesla oblečení z domova, což předčilo má očekávání, ale využilo se i mnoho mnou dodaného. Převlékání bylo jakési rozechřívání pro vstup do role a ne zcela civilní oblečení studentům pomohlo odhodit stud. Poté byly definitivně přiděleny úlohy fotografa, kameramana, reportéra, které jsem si ale předem promyslela. Kameru jsem svěřila chlapci, který byl nejproblematičtější z skupiny z hlediska kázně (podotýkám, že skupina jako celek byla velmi ukázněná, dobře spolupracovala se mnou i jednotlivci mezi sebou, neměla jsem s ní nikdy větší potíže).

Tato důležitá a v podstatě exkluzivní úloha ho udržovala relativně v mezích. Kdyby neměl svým způsobem výsadní úkol, pravděpodobně by příliš nespolupracoval. Byli samozřejmě jiní, kteří se zapojovali málo, ale ti nerušili a spíše z povzdálí sledovali dění. Fotografování jsem dala na starost dalšímu temperamentnímu chlapci. Kromě prevence nekázně dostali tito dva za úkol techniku i proto, že jsou v tomto oboru celkem zdatní, jak se ukázalo v předešlých hodinách. „Fotograf“ navíc také projevoval v předešlých hodinách nejen fotografické, ale i velké kreslířské nadání a častěji také zaujetí pro věc, nadšení z tvořivé činnosti. Trochu jsem tudíž spoléhala, že právě on dokáže akci dobře zdokumentovat a pořídí kvalitní snímky. Úlohu reportérek se zhostila dvě děvčata. Domluvila jsem se s nimi, jaké otázky budou pokládat a jak budou celkově s hosty komunikovat. Zpočátku byly obě dívky dost nervózní, ale nakonec vystupovaly poměrně sebejistě. Ostatní se podělili o zvaní a uvádění hostů ke stolům, samotné obsluhování – uvádění hostů ke stolům, nalévání polévky, roznášení jídel, nápojů, odnášení prázdných talířů.

Poté jsme prostřeli stoly, připravili všechny „rekvizity“. Připravené talíře, příbory, ubrousky a zejména květiny na stolech měly příchozím strážníkům okamžitě signalizovat něco neobvyklého. Bohužel se tato příprava odehrávala v krátkém čase těsně před otevřením jídelny a příchodem prvních strážníků. Podcenila jsem přípravu z hlediska etikety a zásad správného servírování. Studenti k mému překvapení neznali, či z nějakého důvodu tuto znalost pouze neuplatnili, ani správné umístění příborů, natož aby věděli, z jaké strany mají přistupovat k hostovi. Nikomu to sice zdánlivě nevadilo, ale v rozhovorech to pak hosté zmiňovali jako výhradu k jinak příjemnému zážitku.

S prvním příchozím, panem ředitelem, z nás všech pomalu spadla tréma a ostych. Přišla ještě jedna paní profesorka a studenti z různých ročníků. Stoly se zaplnily. Brzy se začali selektovat aktivnější a pasivnější členové obsluhy, s čímž je třeba počítat u každé skupinové práce. Situace pro ně byla náročná především v tom, že obědy se vydávají prostřednictvím čipů dle předchozí objednávky. Obsluha si tedy musela od hosta vzít jeho čip, zapamatovat si číslo objednávky, vyzvednout oběd, donést, vrátit čip. Je celkem pochopitelné, že po několikerém zopakování těchto úkonů se mohli obsluhující při volbě jídla zmýlit a taky se tak stalo. K tomuto pochybení byl však host nadměru shovívavý, jelikož jsme se o něm dozvěděli až v interview při odchodu z jídelny a kdybychom se neptali, nestěžoval by si vůbec. Všichni účastníci zřejmě měli

snahu pomoci „dobré“ věci. Do této situace vstoupila paní hospodářka, která si okamžitě všimla rozpačité obsluhy a jejích chyb a informovala mě, že má hotelovou školu a kdybychom ji byli požádali, mohla nám dát školení. Měla pravdu, mohla jsem být v tomto směru prozíravější a pečlivější. Poprosila jsem ji tedy, jestli by to studentům mohla ukázat alespoň v tu chvíli. Na místě tak proběhl improvizovaný minikurz.

Sama jsem celou dobu pobíhala mezi jednotlivými stanovišti a snažila se korigovat studenty. Nebylo ale možné mít vše pod kontrolou a přiznávám, že jsem se moc nehrnula „na plac“ a soustředila jsem se víc na uvaděče a reportérky.

Po ukončení akce cestou zpátky do třídy mě na chodbě zastavil pan ředitel. Chtěl vědět, zda to vymysleli studenti sami. Toto jsem potvrdila a upřesnila, že jsem je nasměrovala a dospěli jsme k tomu vlastně společně. Dále nás pochválil, že to bylo příjemné, milé, zajímavé, ale podotkl, že si není jistý, jak to souvisí s výtvarnou výchovou. Pokusila jsem se o rychlé a stručné zdůvodnění tohoto (ne)výtvarného počínání odkázáním ke Kinterově výstavě a k některým dalším projevům současného umění, které vytvářejí místo artefaktů spíše sociální situace. Byla jsem však poněkud zaskočená (přesto, že jsem podobné otázky předem očekávala) a nervózní. Pan ředitel mi za vysvětlení poděkoval a odcházel s úsměvem. Stále mi to leží v hlavě, ale snad jsem ho tedy přesvědčila.

Musím kriticky připustit, že přes relativně zdařilý průběh projektu – projekt jsme dokončili, odehrál se bez větších komplikací, nečekané události sice nastaly, avšak podařilo se je integrovat a vytěžit z nich maximum, studenti spolupracovali a fungovali jako tým, zapojení účastníků se podařilo a setkalo se s pozitivním ohlasem a i cíl vnést oživení do školní rutiny byl dosažen – a přes veškerou moji snahu o důkladnou mnohostrannou reflexi bezprostředně po skončení akce a podruhé v následující hodině, projekce pořázených dokumentačních materiálů a jejich reflexe, vnímám celou událost poněkud více z perspektivy „umělce“ než pedagoga. Respektive nahlížím-li očima umělce, pociťuji větší uspokojení z průběhu, nežli naopak. Svůj podíl na tomto znejistění, na pocitu nedostatečnosti, má zřejmě i zmiňovaný rozhovor s panem ředitelem krátce po ukončení akce, kdy jsem, podle mého mínění, nepodala dostatečně přesvědčivé vysvětlení, přesvědčivou obhajobu souvislosti akce s výtvarnou výchovou a ve vlastních očích ji tak mírně degradovala. Velký přínos vidím v momentu „obrácení“, kdy studenti vlastní přání přetavili ve službu pro druhé, efektivní

komunikaci mezi sebou i se všemi zúčastněnými a dále také bezprostřední zpětnou vazbu od spolužáků i učitelů.

Příloha č. 2

Prohlášení žadatele o nahlédnutí do listinné podoby závěrečné práce - Evidenční list