

“The Breaking Point: Looking for a Social Turn in Czech Art”

Abstract

Interest in politically or socially *engagé* art was very limited among Czech visual artists in the first half of the 1990s, mostly because of the obligatory *engagé* character of official art in Communist Czechoslovakia. The essay focuses on three exhibition projects between 1997 and 1999, which marked the emergence on the Czech art scene of an openly politically *engagé* art, the “new genre of public art”, and site-specific interventions considering local social topics. Each of the three exhibitions was informed by strong curatorial intention, and all contributed, among other things, to the development of a critical discourse that allowed new problems and topics to find expression in the local environment. The essay aims to show that the exhibitions *Reduced Budget*, *The Work of Art in the Public Space*, and *Public District*, as well as their critical reception in art periodicals, helped to create the background against which art practice developed especially after 2000, heading towards the situation that Claire Bishop described as the “social turn in art”.

Klíčová slova

angažovaná umělecká praxe – autonomie umění – umění ve veřejném prostoru – new genre public art

Keywords

socially and politically engaged art practice – autonomy of art – public art – new genre public art

Autor je kritik umění a kurátor. Je zaměstnán jako odborný asistent na Katedře výtvarné výchovy PdF MU a na Fakultě výtvarných umění v Brně, kde přednáší dějiny a teorii soudobého umění. Tato studie vznikla jako součást řešení výzkumného grantu GAČR č. 406/09/P371 „Umění jako spolupráce“.

jan.zalesak@post.cz

BOD ZLOMU. HLEDÁNÍ SOCIÁLNÍHO OBRATU V ČESKÉM UMĚNÍ

JAN ZÁLEŠÁK

Spojení „sociální obrat“ použila v roce 2006 Claire Bishop v názvu svého článku pro časopis *Artforum*.¹ Reflektuje v něm, podobně jako řada dalších kritiků a teoretiků umění,² silnou „vlnu uměleckého zájmu o kolektivitu, spolupráci a přímé zapojení ‚skutečných‘ lidí (tedy těch, kdo nejsou umělcovi přátelé nebo jiní umělci)“.³ Musím předeslat, že mým cílem v tuto chvíli není hledání současných českých ekvivalentů participativní umělecké praxe,⁴ na kterou se Claire Bishop ve zmíněném článku zaměřuje. Slovní spojení „sociální obrat“ zde bude sloužit spíše jako orientační metafora, s jejíž pomocí se pokusím uchopit události,

1

Claire BISHOP, „The Social Turn. Collaboration and Its Discontents“, *Artforum*, 2006, č. 2, s. 178-183. Článek vyšel v českém překladu v lehce upravené podobě pod názvem „Řízení reality. Spolupráce a participace v současném umění“ jako titulní text prvního dvojčísla *Sešitu pro umění, teorii a příbuzné zóny* (2007, č. 1-2, s. 9-36), zaměřeného na problematiku umělecké spolupráce, participativního umění a sociálně angažované umělecké praxe.

2

Několik dalších textů zaměřených na stejnou problematiku nacházíme ve zmíněném tematickém čísle *Sešitu*. V minulých letech vyšla řada publikací zaměřených na téma spolupráce v umění a sociálně angažované praxe, jež často využívá participativní postupy. Alespoň některé z nich: Johanna BILLING - Maria LIND - Lars NILSSON (eds.), *Taking Matters Into Common Hands*, Londýn: Black Dog 2007; René BLOCK - Angelika NOLLERT (eds.), *Collective Creativity / Kollektive Kreativität* (kat. výst.), Frankfurt nad Mohanem: Revolver 2005; Claire BISHOP (ed.), *Participation*, Cambridge, MA: MIT Press - Londýn: Whitechapel 2006; Rudolf FRIELING (ed.), *The Art of Participation. 1950 to Now* (kat. výst.), San Francisco: SFOMA - New York: Thames & Hudson 2008; Charles GREEN, *The Third Hand*, Minneapolis: University of Minnesota Press 2001; Grant KESTER, *Conversation Pieces*, Berkeley: University of California Press 2004.

3

BISHOP, „Řízení reality“, s. 9.

4

Jedním z charakteristických rysů participativní umělecké práce, na který upozorňuje Claire Bishop, je právě výše zmíněné „přímé zapojení skutečných lidí“ do realizace uměleckého projektu. Umělec se vzdává části své autonomie a svrchované kontroly nad průběhem realizace díla. 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. Efekty takového zapojení mohou být různé, např. v kontextu NGPA zacíleného na práci s konkrétními komunitami je to obvykle posílení pozice členů dané komunity v rámci širší společnosti (emancipace, sociální inkluze...).

výstavy a texty, které na české umělecké scéně druhé poloviny devadesátých let vyznačují odklon od umění jako neutrální, esteticky a sociálně autonomní estetické praxe, prováděné takřka výhradně uměleckými individualitami, k sociálně a politicky angažovanějším uměleckým projevům. K důsledkům tohoto odklonu patří postupně narůstající zájem o kolektivní formy umělecké práce, hledání institucionálních alternativ, zprvu jako „dočasných autonomních zón“ a postupně jako sebe-vědomých hybatelů dění na místní umělecké scéně, a nakonec (po roce 2003) i první realizace participativních projektů spadajících do paradigmatu, jež vymezuje Claire Bishop ve zmíněném článku.⁵

Snaha identifikovat ve vývojovém kontinuu nějaký jasně stanovený „bod zlomu“ je samozřejmě problematická. I když se v následujícím textu budu soustředit především na roky 1998 a 1999, jsem si vědom, že události, k nimž během těchto let došlo, jsou důsledkem určitého vývoje a předcházely jim události jiné, možná o nic méně významné. Zároveň se důsledky těchto událostí, ve smyslu výraznějších (neřku-li paradigmatických) změn na české umělecké scéně začaly projevovat až s několikaletým zpožděním. Důvod, proč se soustředím (převážně) právě na zvolené dva roky, je ten, že se kolem událostí, jež se během nich na místní scéně odehrály, rozvinul bohatý diskurs, skrze který můžeme interpretovat následující vývoj.

Nezamýšlenou „předmluvu“ tohoto článku (v tom smyslu, že se z velké části zabývá deseti lety, které předcházely zde sledovaným událostem) představuje text Pavlína Morganové „České výtvarné umění v období transformace“.⁶ Cílem, který si Morganová vytyčila, bylo poukázat na problematický status umělecké angažovanosti v období společenské transformace následující po sametové revoluci v listopadu 1989. Příčiny toho, proč se silnější náznaky angažované umělecké praxe v českém umění objevily až během let, na které se zde hodlám podrobně zaměřit, jsou v její studii detailně popsány.⁷ I když je obecné zaměření obou textů podobné (sledování pohybu od autonomie k angažovanosti), liší se od sebe „hloubkou ostrosti“. Zatímco Morganová sleduje zvolený fenomén v delším časovém úseku a zhodnocuje tak mj. dlouhodobou práci výzkumného kolektivu Vědecko-výzkumného pracoviště AVU, detailnější záběr tohoto

5

K raným projevům participativního umění, které odpovídá pojetí „sociálního obratu“ u Claire Bishop, patří projekt *Nic tam není* (2003) Kateřiny Šedé; za jeho ironickou dekonstrukci bychom mohli považovat projekty skupiny Rafani My (2002–2003) nebo *Plán* (2004), ve větší míře se participativní umělecká praxe v našem prostředí prosazuje až po roce 2006.

6

Pavlína MORGANOVÁ, „České výtvarné umění v období transformace. Vztahy umění a „angažovanosti““, *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, 2010, č. 9, s. 57–95.

7

Nebudu zastírat, že jsem se s textem „České výtvarné umění v období transformace“ seznámil až po napsání tohoto příspěvku. Pokud by bylo pořadí opačné, zřejmě by následující odstavce vypadaly trochu jinak.

článku umožňuje jít do větší hloubky, ať už v analýze jednotlivých výstavních projektů, nebo ve sledování diskursu, který se kolem nich vytvořil.

Snížený rozpočet

Na jaře roku 1997 schválila vláda pod vedením Václava Klause sérii škrtnů ve veřejných rozpočtech, pro něž se vžilo označení „úsporné balíčky“. Jednou z oblastí, ve kterých se vládní škrty výrazně projeví, byla kultura, potažmo výtvarné umění. Po krátké konjunktúře první poloviny devadesátých let se začala situace obracet k horšímu. Vedle krácení rozpočtů galerijních institucí a snižování grantové podpory to bylo nepochybně také ochlazení stále nerozvinutého trhu s uměním nebo na povrch prosakující potíže spojené s Nadací Český fond umění,⁸ které přispěly k tomu, že „blbá nálada“, jak výstižně pojmenoval všeobecné rozčarování z poměrů Václav Havel, se nevyhnula ani světu umění.

Na samém konci roku 1997 byla v Galerii Mánes zahájena výstava *Snížený rozpočet*,⁹ jež si kladla za cíl představit umění reagující na sociální realitu nebo „intervenující proti politickému establishmentu“ a měla ambici být „politikem ve svém celku“. Vzbudila kritické ohlasy, které měly výrazný vliv na charakter kurátorského textu publikovaného v dodatečně vydaném katalogu výstavy. Především to byla reakce Mileny Slavické, která se zaměřila na pojem politického umění a otázku, do jaké míry může podobně laděná výstava takové umění reprezentovat. Slavická politické umění charakterizovala jako specifický směr, který se v USA pevněji ustavil až v průběhu osmdesátých let v reakci na proměnu institucionálního charakteru umění, spojenou se vstupem korporátního kapitálu do muzejních institucí. Takto úzce pojatá charakteristika politického umění představuje dobré východisko pro argumentaci ve vztahu k výstavě *Snížený rozpočet* (na předním místě mezi „psími otázkami“, jež si výstava kladla, byla ta, do jaké míry umělec může „kousat do ruky, která jej krmí“), pomíjí však přitom složitou historii kritického vztahu moderního umění ke kapitálu, v jejímž středu leží problém autonomie umění.

Skutečně ožehavého místa se Milena Slavická dotkla, když navrhla jakousi normativní topografii politického umění: „Podstatou politického umění je, že se odehrává uvnitř politického prostoru, a nikoliv v estetickém prostoru, jakým je umělecká výstavní síň. Tedy na ulicích, náměstích, v metru, na veřejných

8

K tomu např. Lenka LINDAUROVÁ – Jeroným JANÍČEK, „Kulturní tunel“, *Umělec*, 1997, č. 5, s. 7.

9

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

shromážděních, na stránkách novin atd.“¹⁰ Právě na tuto pasáž reagoval v katalogovém textu Jiří Ševčík a jeho polemickou reakci můžeme vnímat jako programovou obhajobu umělecké tvorby coby svébytného druhu politické praxe. Ševčík se stejně jako Slavická zaměřuje na Hanse Haackeho, konkrétně na jeho známou práci *Shapolsky a spol. Manhattanský realitní holding, sociální systém v reálném čase, stav z prvního května 1971 (Shapolsky et al Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1, 1971)*. Projekt, kvůli kterému byla cenzurována, respektive zrušena Haackeho výstava v newyorském Guggenheim Museu a vyhozen kurátor výstavy Edward Fry, Ševčík uvádí jako příklad umění, jehož političnost spočívá právě v tom, že na „posvátnou půdu“ muzea umění vnáší kritiku sociálních problémů, která není zabalena do žádné estetické formy. Ačkoli zde nezazní spojení „institucionální kritika“,¹¹ upozorňuje Ševčík na všechny její podstatné aspekty, když mimo jiné píše:

Zdá se nám ospravedlnitelné, že se někteří umělci a kritikové zajímají také o „vnější“, sociální a politické determinace. Neznamená to nutně, že političnost umění spočívá jen v povrchním politickém tématu a přímém vztahu ke konkrétním, specifickým a personifikovatelným jevům. *Politikum je už sama skutečnost, že existujeme v širších souvislostech, do nichž patří jak umělec, tak jeho produkty. Politikum je také, jak a které výtvoř symbolického systému-umění jsou zveřejňovány, jak působí, jak se stávají součástí institucionálních struktur, jak je zdůvodňována jejich legitimnost, jak je chápána kompetence umělce.*¹² (zvýraznil J. Z.)

Hans Haacke se do středu diskuze nedostal jistě náhodou. V roce 1997 byl zmíněný projekt *Shapolsky a spol.* připomenut na kasselské výstavě *documenta X*, jíž

¹⁰
Ibid.

¹¹
Hans Haacke je všeobecně považován za jednoho z „otců zakladatelů“ institucionální kritiky, spolu s Marcelem Broodthaersem, Michealem Asherem nebo Danielem Burenem. K institucionální kritice viz např. Miwon KWON, *One Place after Another. Site-Specific Art and Locational Identity*, Cambridge, MA: MIT Press 2002; John C. WELCHMAN (ed.), *Institutional Critique and After*, Curych: JRP | Ringier 2006; Maria LIND, „Contemporary Art and Its Institutional Dilemas“, *On Curating*, 2011, č. 8, http://www.on-curating.org/documents/oncurating_issue_0811.pdf (cit. 9. 10. 2011).

¹²
ŠEVČÍK, „Psi otázky“, s. 301.

se u nás dostalo značné pozornosti.**13** Českým návštěvníkům mohla *documenta X* mimo jiné sloužit jako příležitost vytvořit si ucelenější obraz o místě sociálně angažovaného umění v kontextu západních dějin umění. Kurátorka Catherine David připomněla vedle Hanse Haackeho i práce dalších představitelů umění šedesátých a sedmdesátých let – Marcela Broodthaerse, Gordona Matta-Clarcka, Hélia Oiticicy, skupiny Archigram nebo Lygie Clark. Haackeho příklad byl pro místní prostředí obzvláště nosný.**14** Na jednu stranu umožnil uvažovat o umění ve vztahu k pojmu angažovanosti,**15** který zde v druhé polovině devadesátých let stále ještě nesl určitou pachuč odkazu k programově angažovanému umění normalizačního Československa.**16** Na druhou stranu jeho příklad a celkový kontext západního kritického umění poukázal na limity, které české umění v této době mělo. Většina kritiků se shodla, že umění představené na výstavě *Snížený rozpočet* bylo v zásadě reflexí různých sociálních jevů, šlo tedy opravdu spíše o vymezení určitého terénu a základních témat, k nimž mimo jiné patřilo také téma „druhého“, ať už vyjádřené v pojmech sociální, genderové, nebo rasové odlišnosti.**17**

Limity kritického umění byly v České republice v této době v zásadě dvojí. Jednak to byl malý zájem umělců o intervence do veřejného prostoru, v němž by umění mohlo získat když už ne politický rozměr, jak o něm uvažovala Milena Slavická, tak alespoň větší ohlas, potažmo sociální relevanci. A pak to byla omezená schopnost umělců zaujmout postoje blížíící se charakteristice

13

Vedle monotematického čísla časopisu *Ateliér* (1997, č. 22) např. recenze Tima GILMAN-ŠEVČÍKa („DOKUMENTAce“, *Umělec*, 1997, č. 5, s. 16-17), nebo Marka POKORNÉHO („Trojboj“, *Detail*, 1997, č. 3-4, s. 10-19).

14

Kromě zde komentované výměny názorů mezi Slavickou a Ševčíkem nacházíme odkaz ke stejné Haackeho práci např. v recenzi Jiřího VALOCha na *documenta X* („Jaká měla být *documenta*?“, *Ateliér*, 1997, s. 8), rozhovor s Hansem Haackem na začátku roku 1998 přinesl časopis *Detail* (Peter FRIEDL – Hans HAACKE – Georg SCHÖLLHAMMER, „Efekt Haacke“, *Detail*, 1998, č. 1, s. 10-11) a ještě v roce 2000 jeho příklad uvádí Marek POKORNÝ v kritické reakci na výstavu *Malík urví* skupiny Pode Bal v Galerii Václava Špály („Odkud se nám to tu mluví“, *Detail*, 2000, č. 1, s. 24).

15

K problémům s pojmem angažovanosti v umění devadesátých let se v již zmiňovaném článku vyjádřila Pavlína Morganová: „Není proto divu, že tento pojem [angažovanost] v českém diskursu devadesátých let najdeme jen výjimečně. Stejně tak pojem angažované umění zmizel ze slovníku českých historiků umění, a pokud byl používán, tak jen jako součást vyrovnávání se s minulostí.“ (MORGANOVÁ, „České výtvarné umění“, s. 57.)

16

„Catherine David, zdá se, kladla zvláštní důraz na smysl ‚umělců‘ pro sociální realitu. Její koncepce proto zahrnuje také propojení nejrůznějších projevů a forem ‚umění‘ se sociální a dokonce politickou realitou. Ten, kdo by si chtěl znovu připomenout, co je takzvané ‚angažované‘ nebo ‚uvědomělé‘ umění, které po umělcích žádala kulturní politika reálného socialismu, byl by na *documenta X* na pravém místě,“ napsal v kritické reakci na *documenta X* Josef VOJVODÍK („Kassel – *documenta X* – 21. 6. – 28. 9.“, *Ateliér*, 1997, č. 22, s. 1, 16).

17

Martina PACHMANOVÁ, „Za svobodu, kritickou skepsi a spravedlnost!“, *Ateliér*, 1998, č. 5, s. 16.

institucionální kritiky, tj. takové, které ve shodě s tím, jak o tom v katalogovém textu psal Jiří Ševčík, zohledňují, že prostor muzea umění nebo galerie není nijak izolovaný od mocenských vztahů a širších kulturních a sociálních problémů procházejících napříč společností. Na tento limit jasně poukázala ve zmíněné recenzi výstavy Martina Pachmanová:

Protože si ale projekt předsevzal mapovat jemné umělecko-
-společenské vazby a obrátit se od introvertních emocionálních
prožitků směrem „ven“, považuji za jeho největší nedostatek
nezájem o reflexi současného kulturního establishmentu spolu
s institucionální a ekonomickou mocí.**18**

Pokud budeme o institucionální kritice uvažovat jako o artikulaci kritických postojů k fungování institucionálního rámce umění, pak je příznačné, že diskurs institucionální kritiky v našem prostředí na konci devadesátých let nezakládají ani tak konkrétní umělecké projekty, jako spíše kritické texty, ať už kurátorské texty z katalogů, nebo reflexe z oblasti umělecké kritiky.

Výstava *Snížený rozpočet* měla pro místní scénu neopomenutelný význam, byť byl příklon k sociálně relevantním obsahům na konci roku 1997 možná více kurátorským přáním – a snad i zadáním – než nějakým „přirozeným“ vývojem v rámci umělecké komunity. Jako celek působila výstava poněkud heterogením dojmem, což bylo dáno jednak poměrně obecným zadáním, ale také tím, že Ševčíkovi sáhli nejen po neokoukaných jménech, respektive po umělcích, jejichž práce dobře zapadala do zvoleného tématu (např. Marek Pražák a jeho apropriáční práce s politicky korektní reklamou United Colours of Benetton; skupina Silver a její práce převádějící sociální interakce do schémat a algoritmů implikujících témata řízení a sociální kontroly; René Rohan a fotografické trojportréty jeho rodiny odkazující k notoricky známému systému policejní fotografické evidence zavedenému v devatenáctém století Alphonsem Bertillonem, a tím pádem i k foucaultovskému tématu dohlížejícího pohledu), ale také po okruhu spřízněných umělců (např. Jan Merta, Jiří Kovanda, Petr Nikl, Vladimír Skrepl nebo Radek Váňa).**19**

18
Ibid.

19
Tito umělci (s mnohými z nich Ševčíkovi spolupracovali v průběhu celých devadesátých let, mj. v návaznosti na činnost soukromé Galerie MXM) přispěli pracemi, které se k tématu vázaly volně (např. Mertova malba vikendových chat nese rysy jakési „obecné sociálnosti“, vztahuje se ovšem k fenoménu, od kterého si již společnost vytvořila odstup), případně vyznívaly jako poněkud křečovitá snaha o spojení vlastní poetiky a politického tématu (jako v případě instalace Petra Nikla).

Přesný postřeh k celkovému vyznění přinesl ve své recenzi Michal Koleček:

Lze-li totiž v českém prostředí nalézt rezonance se světovým kontextem, pak většinou v obecné rovině. I u nás se objevují frekventovaná témata násilí, sexuální orientace, politických elit, ekologie, rasové diskriminace, mikrosvětva specifických (často okrajových) komunit, drogové závislosti, moci médií atd. Když si však výstavu pozorně prohlédneme, zjistíme, že jejich artikulace je často výrazně odosobněná. Jakoby většina autorů nereagovala na konkrétní události, na realitu, ve které se každodenně pohybují, nýbrž na její odlesk v nesvětě zpravodajských relací.²⁰

Přes zmíněné „nedostatky“ (které jsou ve skutečnosti spíše věrným odrazem dobových možností českého umění) spočívá význam *Sníženého rozpočtu* v tom, že se kolem něj vytvořil diskurs, v jehož středu stály otázky po tom, jaká je společenská role umění, jaký je vztah umění a politiky a nakolik je autonomní umělecká praxe (spojená s institucionalizovaným světem umění) schopna reagovat na skutečné sociální problémy nebo je dokonce řešit. Právě s těmito otázkami (a hledáním odpovědí na ně, ať už na úrovni teorie umění, nebo umělecké praxe) můžeme spojit počátek sociálního obratu v českém umění.

Umělecké dílo ve veřejném prostoru

Přestože se výše zmíněný důraz Mileny Slavické na oddělování prostoru umění a politiky jeví jako problematický, dokládá souvislost mezi specifickými kvalitami místa, v němž se umění odehrává, a jeho sociální relevancí. Když Slavická v citovaném článku napsala, že jediným skutečně politickým uměním, které podle jejího názoru v České republice po roce 1989 vzniklo, byl růžový tank Davida Černého, nebyl to možná tak přísný soud, jak by se na první pohled zdálo. Po krátké epizodě druhé poloviny šedesátých let, během níž se u nás v souvislosti s happeningy podařilo narušit hegemnickou kontrolu veřejného prostoru státní mocí, se negalerijní aktivity umění vznikajícího v období normalizace odehrávaly buďto v (polo)soukromých prostorách bytů či dvorků, na periferiích, nebo ve volné přírodě. První polovina devadesátých let se pak nesla především

20

Michal KOLEČEK, „Opožděná polemika“, *Umělec*, 1998, č. 2, s. 24.

ve znamení vstupu současného umění do galerií a téma veřejného prostoru stálo stranou. Znaméním obratu, respektive projevem obnoveného zájmu o téma veřejného prostoru se stal projekt *Umělecké dílo ve veřejném prostoru* (UDVVP) Sorosova centra současného umění (dnes Centrum pro současné umění).²¹ Jeho první částí byl „konkurz“ na projekty, vystavení jejich dokumentace ve Veletržním paláci NG, uspořádání dvoudenní konference a vydání katalogu, který kromě jednotlivých projektů zahrnoval také asi desítku textů zaměřených na téma vztahu umění a veřejného prostoru – to vše v roce 1997. Na podzim roku 1998 pak byly vybrány projekty realizovány na několika místech republiky, kromě Prahy například v Otrokovicích, na Klenové nebo v Ústí nad Labem.

Stejně jako *Snížený rozpočet* je i UDVVP pro úvahy o sociálním obratu v českém umění důležité mimo jiné proto, že se s ním otevírá určitý diskurs. Zatímco v případě *Sníženého rozpočtu* se tento diskurs formoval kolem otázek sociální angažovanosti a političnosti umění, u UDVVP to bylo široké téma veřejného prostoru a s ním související otázky „veřejného umění“. Podobně jako u *Sníženého rozpočtu* lze říct, že v první fázi bylo třeba především ujasnit si základní „slovník“, což bylo ovšem v případě UDVVP vyloženo součástí kurátorské strategie.²² Již jsem zmiňoval uspořádání symposia a vydání katalogu k výstavě UDVVP ve Veletržním paláci na podzim 1997. Většina textů, které byly v katalogu publikovány,²³ se dotýkala dynamiky vztahu mezi soukromým a veřejným. Zastoupeny byly obecnější úvahy teoretického a filosofického charakteru, ale i texty zaměřené konkrétně na místní prostředí.²⁴ Ludvík Hlaváček v úvodním

21 Nelze samozřejmě říct, že by se v České republice umění z veřejného prostoru zcela vytratilo. Nejsilněji byly aktivity ve veřejném prostoru spojeny s performancí – zejména to byl ostravský festival *Malamut* (od roku 1994 do roku 1999 probíhal pravidelně každý rok, v počátcích se na jeho organizaci podíleli především Jiří Surůvka a Petr Lysáček), v letech 1997 a 1998 se v Brně uskutečnily první dva ročníky festivalu performance A. K. T. (organizace prvního ročníku se ujal František Kowolowski, další pak vznikl ve spolupráci s Terezou Petiškovou).

22 Že se tento slovník stále vyvíjí a samotné pojmy „politického umění“, „veřejného prostoru“ nebo „veřejného umění“ dosud nejsou jednoznačně usazeny, dokládají mimo jiné příspěvky z nedávno uskutečněného bloku prezentací „Re-public Art“, který v Domě umění města Brna „předskakuje“ letošní ročník výstavy *Sochy v ulicích*. Detailní informace k projektu a záznamy přednášek jsou dostupné online: <http://www.ctenimista.cz/> (cit. 8. 10. 2011).

23 Ludvík HLAVÁČEK (ed.), *Umělecké dílo ve veřejném prostoru* (kat. výst.), Praha: Sorosovo centrum současného umění 1997. Texty jsou dostupné online na webových stránkách projektu UDVVP: http://www.fcca.cz/shared/events/prostor/enc_czech/ART.html (cit. 15. 7. 2011).

24 Za pozornost stojí text Michala KOLEČKA „Sociální kontext ve výtvarném umění“ (*Labyrinth revue*, 1998, č. 3-4, s. 131-133), v jehož úvodu je načrtnuta polarita mezi uměním, které se uzavírá do vlastního světa (Koleček zde mluví o romantizujícím přístupu k tvorbě), a uměním obsahujícím „určitý sociální přesah“. Koleček tak předznamenává rozpory, které vjdou na povrch v souvislosti s výše zmiňovanou výstavou *Snížený rozpočet*.

textu „Veřejné umění“ jasně vyjadřuje naději, že by se projekt *UDVVP* mohl stát nástrojem k rozvoji kontextu, který v místním prostředí dosud chybí:

Pojem „veřejné umění“ je otrockým překladem anglického „*public art*“. Otrocký překlad je špatný překlad, neboť nebere v úvahu konkrétní kontext pojmu. Co však, když pojem žádný jazykový kontext nemá a když ani na předmětné straně není žádná taková aktivita označovaná popřípadě jiným pojmem? Nemůže pak takový novotvar, cizí a nelibý domácímu uchu, provokativně inspirovat vznik místního kontextu a následně popřípadě i vznik vhodnějšího domácího pojmu?**25**

O rok později, v textu „Pokus o české „veřejné umění““**26** zdůraznil Ludvík Hlaváček**27** význam, jaký měla pro přípravu výstavy *UDVVP* koncepce „new genre public art“ (NGPA).**28** Jedním z klíčových impulzů pro formulování této koncepce byl výstavní projekt *Kultura v akci* (*Culture in Action*, 1993), připravený kurátorkou Mary Jane Jacob v Chicagu. V tomto projektu, kterému se mj. obsáhle věnuje ve své knize o místně specifickém umění Miwon Kwon,**29** byly obsaženy základní charakteristiky NGPA – důraz na práci s konkrétními komunitami a participativní charakter umělecké práce. NGPA představuje vědomě formulovanou protiváhu starších pojetí „veřejného umění“, v nichž se jednalo buďto o umísťování uměleckých děl do veřejného prostoru, případně o komplexnější designování, či přetváření veřejného prostoru ve spolupráci umělců a (zahradních) architektů. Hlaváčkova charakteristika NGPA jasně akcentuje

25

Ludvík HLAVÁČEK, „Veřejné umění“, in: *Idem, Umělecké dílo ve veřejném prostoru*, s. 7–9.

26

Ludvík HLAVÁČEK, „Pokus o „veřejné umění““, *Ateliér*, 1998, č. 23, s. 1–2.

27

Ředitel Sorosova/Českého centra pro současné umění a kurátor výstavy *UDVVP*.

28

Tuto koncepci představila Suzanne LACY v antologii *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*, Seattle: Bay Press 1995. Lacy patřila mezi první studentky „Feministického uměleckého programu“ (založila jej a v letech 1970–1975 vedla Judy Chicago, nejprve na Fresno State College a potom na CalArts). Podílela se na vzdělávacích aktivitách Ženského domu (*Womanhouse*), alternativní instituce, jež nabízela vlastní vzdělávací modul „Feministický ateliérový workshop“ – pro oba tyto programy bylo charakteristické to, co bychom mohli označit jako „kolaborativní etika“. NGPA můžeme dát do víceméně rovnocenného vztahu k dalším koncepcím, jako je „vztahová estetika“ Nicolase Bourriauda nebo „dialogické umění“ Granta Kesterera.

29

KWON, *One Place after Another*. Výstavnímu projektu *Kultura v akci* je věnována samostatná případová studie (kapitola č. 5: „From Site to Community in New Genre Public Art. The Case of „Culture in Action““, s. 100–137).

vztahový aspekt: „V new genre public art je prostor mezi umělcem a divákem vyplněn ne materiálním objektem jako prostředníkem a nositelem informace, nýbrž přímo živým vztahem, který je bezprostředním předmětem umělcovy tvůrčí strategie.“³⁰

Podle Hlaváčka je „veřejné“ umění, na rozdíl od „neveřejného“, které je adresováno poučenému modelovému divákovi a v důsledku toho směřuje ke stále větší exkluzivitě a hermetičnosti svého jazyka, nuceno hledat komunikativnější formy:

Dílo NGPA není konstituováno pouze sociálním cítěním umělce. Byť by umělecké poselství bylo sebevíce sociálně angažované, nespadá do oblasti public art, pokud nenahradí svébytný umělecký jazyk jazykem, kterým mluví ten, jemuž je poselství adresováno, a strategii osobního výrazu strategií osobní interaktivity.³¹

Přistoupit na novou strategii umělecké tvorby pak podle Hlaváčka znamená nejen odložit exkluzivní umělecký jazyk, ale především „avantgardní představu o konfrontačním vztahu mezi umělcem a veřejností“.³² Hlaváček zdůrazňuje, že současný umělec by neměl slevit nic ze svých nároků na vlastní autonomii (Hlaváček mluví o „svobodě“), ovšem představa, že jeho protivníkem v tomto boji je nějaký anonymní dav, je „formální klišé, které nemá reálný základ“. Načrtává také zajímavou metaforu dvou vlaků, z nichž jeden je vyhrazen umělcům a druhý obyčejným lidem. Umělec tvoří v duchu NGPA se pak podle Hlaváčka od avantgardních umělců liší v tom, že nastupuje do „nesprávného vlaku“: „Ne do vlaku, ve kterém jedou umělci, ale do toho druhého, ve kterém jedou ti ostatní. Uplatňovat svobodu, iniciativu a odlišnost od běžných způsobů jednání ho v tomto cizím prostředí stojí mnohem více odvahy a námahy.“³³

Přes toto jednoznačné přitakání dialogickému, vztahovému, sociálně angažovanému způsobu práce ze strany kurátora se v konkrétních realizacích

30
HLAVÁČEK, „Pokus o veřejné umění“, s. 1.

31
Ibid., s. 2. Ve světle konkrétních realizací se zdá, že nejčastěji byla snaha o to, mluvit stejným jazykem jako diváci, spojena s apropriací vizuálního jazyka konzumní kultury.

32
Ibid.

33
Ibid.

představených na podzim roku 1998 zatím spíše otevírala cesta k takovému druhu umělecké tvorby. Sám Hlaváček jako jeden z příkladů „vztahové“ praxe uvedl projekt *On, ona a krajina* Lukáše Gavlovského, který spočíval v plánu vybudovat dva menhiry a alej – tedy v podstatě land artový projekt, jehož realizace se samozřejmě nemohla obejít bez vyjednávání s úřady, majiteli pozemků a případnými sponzory. Tento projekt vyzdvihuje ve své kritické recenzi UDVVP také Olaf Hanel: „Řadu gest lze ocenit z docela praktických důvodů, například vysazování stromků Lukáše Gavlovského. Jde jen o to, aby to s nimi nedopadlo jako se stromy Beuysovými u Kasselu, jejichž vysazování před deseti lety se z ekologického hlediska ukázalo zcela zbytečné.“³⁴ Zatímco Hlaváček Gavlovského projekt připomíná v souvislosti s „administrativní“ praxí (vyjednávání s místními úřady), Hanel se pozastavuje u nepřehlédnutelné podobnosti s Beuysovým projektem *7000 dubů pro Kassel (7000 Eichen, 1982–1987)*.³⁵ Přitom však přehlízí jeden podstatný aspekt, v němž Beuysova akce nejen neselhalá, ale navíc nadále slouží jako vzor. Bez ohledu na to, jestli samotné aleje mají, nebo nemají nějaký ekologický efekt, způsob jejich vysazování, který zahrnoval aspekt participace, učinil z ekologické tematiky součást veřejného diskursu – část veřejnosti se z pasivních diváků stala aktivními účastníky projektu. S tímto na mysli bychom mohli také aktualizovat kritiku Gavlovského projektu. I když při jeho přípravě musel autor vyjednávat s úředníky, jednalo se především o administrativní a technické zajištění, což je v případě podobných projektů nezbytná nutnost. Podobně, byť v daleko větším měřítku, pracovali v minulosti třeba Christo a Jean-Claude při přípravě takových projektů, jako byl *Nepřetržitý plot (Running Fence, 1976)* a další. Posun k diskursivněji založenému pojetí krajinného díla (které nesměřuje k bezprostřední „fyzické“ realizaci, ale spíše k vytvoření situace, kdy spolu začnou zainteresované strany – obyvatelé určité lokality, experti z různých oblastí, úředníci či politici – komunikovat a hledat společné řešení určitého problému), jaké nacházíme už v sedmdesátých letech například u dvojice Helen a Newtona Harrisonových,³⁶ se zde zatím neodehrál.

34

Olaf HANEL, „Samá chvála?“ *Ateliér*, 1998, č. 23, s. 12.

35

Tato pozdní práce navazuje na období předchozích zhruba deseti let, v němž se Joseph Beuys stále výrazněji zabýval sociálně angažovanými formami umění. Realizaci projektu podpořila Dia Foundation a na průběh dohlížela Svobodná mezinárodní univerzita pro tvořivost a mezipředmětový výzkum, kterou po nuceném odchodu z düsseldorfské akademie založil Beuys s Heinricem Bölle. *7000 dubů* spojovalo poněkud diskutabilní představu o konkrétním zlepšení mikroklimatu v Kasselu s podstatnějším momentem, který spočíval v budování aktivních postojů k životnímu prostředí. Toho bylo dosaženo tak, že občané města a místní organizace byli při spuštění projektu vyzváni, aby navrhovali místa, kde mají být duby vysazeny (pro podrobnější informace k projektu viz <http://www.diaart.org/sites/page/51/1295> [cit. 8. 10. 2011]).

36

Příklady konkrétních projektů viz web *The Harrison Studio*, <http://theharrisonstudio.net/> (cit. 8. 10. 2011).

Jestliže výstava *Snížený rozpočet* v našem prostředí fakticky otevřela téma kritického vztahu umění ke galerijním institucím (byť především v rovině kurátorských textů, jak už bylo řečeno), nabídl projekt *Umělecké dílo ve veřejném prostoru* další příležitost toto téma nuancovat. Podnět k diskuzi zavdal už poněkud problematický záměr spojit fundraising výstavy s prezentací projektů v muzeu umění. Martina Pachmanová na něj s odstupem jednoho roku reagovala na stránkách časopisu *Ateliér*:

Jako projekt věnující se spíše prvotnímu hledání pojmu public art než cílenému mapování jeho realizací ho totiž na jedné straně doprovodila příjemně vyzývavá aura experimentálního objevitelství, zatímco na druhé straně se potýkal s problémem, nakolik může mít výstava projektů, pracujících většinou s konkrétním veřejným prostorem, ale umístěných navzdory tomuto faktu v aseptickém funkčním prostředí etablované instituce typu Národní galerie, vsuktu „veřejný“ rozměr. [...] Oproti architektuře, jejíž realizace je bez náročné technologie a ekonomicko-politického zázemí prakticky nemyslitelná, ovšem public art mezi bílými zdmi dal v sázku to, co by mu mělo být vlastní především: svobodu, nezávislost a míru kritičnosti. Jak to s lehkou ironií poznamenal ve svém „antiprojektu“ na výstavě *Martin Zet*, „pro prezentaci projektů případnému sponzorovi je potřeba je vystavit“.³⁷

Samotné realizace v exteriérech několika českých měst pak mohly sloužit jako příspěvek do diskuze o vztahu mezi „estetickým“ galerijním prostorem a „politickým“ veřejným prostorem. Pravdou je, že navzdory zasazení do veřejného prostoru a proklamovanému důrazu na „sociální souvislosti“ a „sociální komunikaci“ nabídla větší část projektů v lepším případě reflexi určitých sociálně relevantních témat spojenou s intervencemi do prostor vyhrazených obvykle komerční sféře – sem spadají zásahy do plakátovacích ploch (Jiří Valoch, Ester a Tomáš Polcarovi), lightboxů (Alena Kotzmanová, Polcarovi), ale nakonec i nočního osvětlení Pražského hradu (Veronika Drahotová).

„Intervence“ je jedním z klíčových slov, které umožňují vymezení sociálního obratu v umění. Přibližně ve stejné době, kdy probíhala exteriérová část výstavy

UDVVP, vyšel v časopise *Umělec* text Tomáše Lahody „Intervenční tendence v umění (poznámky)“,³⁸ v němž nacházíme několik příkladů, které lze zařadit pod hlavičku vztahového, dialogického či participativního umění.³⁹ Lahoda mimo jiné odkazuje k projektům Aleksandry Mir *Život ve Švédsku je sladký* (*Life is Sweet in Sweden*) a *Kino pro nezaměstnané* (*Cinema for the Unemployed*),⁴⁰ dále připomíná dánského umělce Jense Haaninga⁴¹ a jeho projekty zaměřené na téma migrace (přeměna galerie na turistickou kancelář nebo na dílnu na šití kapesníků, kde všichni zaměstnanci pocházeli z řad místní turecké komunity) nebo The Modern Institute – produkční platformu (jakousi kancelář, která „menežuje“ projekty jiných umělců) založenou Tobym Websterem, Charlesem Eschem a Willem Bradleyem.⁴²

V podstatě stejné téma si v téže době vybral i Miloš Vojtěchovský v článku „Intervence nebo indolence?“, který vyšel v čísle časopisu *Ateliér* věnovaném převážně projektu UDVVP. V jeho článku nalezneme odkaz na symposium „Poznámky k intervenčním tendencím“ (Kodaň, 1998). Je to zjevně stejné sympozium, z něhož těžil materiál pro svůj výše zmíněný text i Tomáš Lahoda, protože zde nacházíme stejná jména: Superflex, Aleksandra Mir, Jens Haaning... V těsném kontaktu s tématem umění ve veřejném prostoru („veřejným

38

Tomáš LAHODA, „Intervenční tendence v umění. Poznámky“, *Umělec*, 1998, č. 6-7, s. 12-13.

39

Vztahová estetika Nicolase BOURRIAUDA vyšla ve francouzském originále ve stejném roce jako Lahodův text (*Esthétique relationnelle*, Dijon: Les presses du réel 1998). Koncept vztahové estetiky je velmi zjednodušeně založena na tvrzení, že v současném umění se otevřel prostor pro práci, která se tolik nezajímá o tvorbu uměleckých děl jako exkluzivních artefaktů, ale spíše se soustředí na oblast mezilidských vztahů, obecné formy pospolitosti, specifické formy „vztahové ekonomie“ atd. Bourriaud používá pojem „sociální spára“, což je v jeho představě jakýsi paralelní prostor vedle sociální reality; prostor, v němž mohou umělci provádět vztahové experimenty, jež mohou přímo ovlivňovat skutečnost ve smyslu angažované umělecké praxe, zároveň si ale ponechávají nezbytnou míru umělecké autonomie. Fakt, že se řada příkladů v Lahodově textu dá dobře vztáhnout ke koncepci vztahové estetiky, nicméně nevytvádá o Lahodově návaznosti na Bourriauda, ale spíše o tom, že heterogenní oblast „sociálních intervencí“ se ve světovém umění v této době těšila velkému zájmu uměleckých kritiků a uměleckých kurátorů a dostávalo se jí také potřebné institucionální podpory.

40

Lars Bang Larsen vybral několik projektů Aleksandry Mir, včetně zde zmíněných, jako příklady své koncepce „sociální estetiky“, kterou formuloval v roce 1999 (Lars Bang LARSEN, „Social Aesthetics“, in: BISHOP, *Participation*, s. 172–183). Obecně je pro díla spadající do oblasti „sociální estetiky“ charakteristické, že zahrnují utilitární nebo praktický aspekt, který jim dodává rozměr účelnosti a přímé angažovanosti. Larsenova „sociální estetika“ je svým pojetím velmi blízko „vztahové estetice“ Nicolase Bourriauda, na rozdíl od ní si ovšem neklade ambici pokrýt tak široký okruh projevů aktuální umělecké praxe (což nepochybně souvisí i s rozdílným rozsahem obou textů).

41

Práci Jense Haaninga ilustroval v roce 1998 Nicolas Bourriaud svou koncepcí „vztahové estetiky“.

42

Způsob práce založené na produkci cizích projektů, nacházející se na pomezí čistě produkční, kurátorské a umělecké práce, může snadno připomenout českou platformu PAS (Produkce aktivit současnosti), kterou od roku 2000 tvoří Vit Havránek, Jiří Skála a Tomáš Vaněk.

uměním“) se tedy do lokálního kontextu dostávají jména, která můžeme zpětně identifikovat s globálním prosazením „vztahového umění“, respektive s počátkem sociálního obratu, který ve svém textu popisuje v úvodu zmíněná Claire Bishop. Ve srovnání s Lahodou akcentuje výrazněji vliv rozvoje internetové sítě na proměnu umělecké praxe:

fenomén internetové sítě určitě přispěl k formování interdisciplinárního, kontextuálního přístupu, k posílení pozice samostatnosti umělce jako samoproducenta, poskytovatele servisu, k potřebě shlukování jednotlivců do neformálních sdružení, bratrstev a anonymních akčních jednotek, k posílení etiky a estetiky každodennosti, návratu k realitě, užitému „lidovému“ umění, k sociální angažovanosti a odstupu od mýtu „vyšinutých géníů“ přezívajícího z minulosti předcházejících desetiletí.**43**

Za intervenci do veřejného prostoru lze nesporně považovat i projekt skupiny *Bezhlavý jezdec* (BJ),**44** který měl, jak se později ukázalo, velký význam pro budoucí vývoj na české scéně současného umění a představoval také možná první jasně formulované gesto institucionální kritiky v našem prostředí. Mám na mysli „Vývěskovou skříň“ (takto byla uvedena v seznamu projektů výroční výstavy *SCSU UDVVP*), známou ovšem spíše jako „vitřinka“, kterou skupina instalovala v pražské ulici Komunardů jako alternativní výstavní prostor. Z dnešního pohledu se vitřinka BJ jeví jako iniciační projekt v oblasti budování tzv. negalerií,**45** k jejichž základním charakteristikám patří kromě záměrné absence distančního rámce, jaký poskytuje běžná galerie, také silná provázanost s konkrétní uměleckou komunitou v daném místě. Vitřinka BJ představuje místo, k němuž se sbíhají mnohé dílčí historie. Jednou z nich je i založení produkční skupiny *Produkce aktivit současnosti* (PAS),**46** jež si jako první úkol stanovila produkci a distribuci podobných vitřinek, jako je ta holešovická, na další místa v republice.

43
Miloš VOJTĚCHOVSKÝ, „Intervence nebo indolence?“, *Ateliér*, 1998, č. 23, s. 16.

44
Skupinu tvořili Josef Bolf, Ján Mančuška, Jan Šerých a Tomáš Vaněk (aktivní byla v letech 1996–2002).

45
Více k tématu viz Silvie ŠEBOROVÁ, „Negalerie“, *Art+Antiques*, 2010, č. 7–8, s. 48–52.

46
Viz poznámka č. 42.

K situačnímu rámci, který dotváří retrospektivní vnímání projektu *UDVVP*, patří rovněž první projevy pouličních protestů spojených s tématem globalizace. V polovině května 1998 se v Praze odehrála Global Street Party jako součást „globálních dní akcí“ vyhlášených organizací People's Global Action (PGA), zaměřenou primárně proti institucím reprezentujícím ekonomickou globalizaci – v první řadě proti Světové obchodní organizaci (WTO). Na první pohled tato událost s výtvarným uměním příliš nesouvisí, tedy alespoň s esteticky autonomním uměním. Pro oblast angažovaného či kritického umění měl ovšem vznik organizovaného antiglobalizačního hnutí značnou relevanci v tom smyslu, že po dlouhé odmlce od synergie občanských hnutí a angažovaného umění na přelomu šedesátých a sedmdesátých let opět nabídl společnou platformu pro sociální kritiku a kritickou uměleckou praxi.

Dobře to dokládá např. text Briana Holmese „Pomsta konceptu“ zahrnutý v knize *Uvolňování kolektivních přeludů*. Holmes píše:

Mezi událostmi nedávné historie najdeme jen málo tak překvapivých a nepostižitelných, jako byly koordinované demonstrace odehrávající se po celém světě, známé jako Global Days of Action. Jakmile se objevily, přesáhly svým významem organizaci, která je přivedla na svět (People's Global Action, založenou v Ženevě v únoru 1998).⁴⁷

Dává pak tyto protesty do jasného spojení s uměním: „Tyto akce jsou muzeu (umění) tak vzdálené, jak je to jen možné, ovšem když se na ně podíváte blíže, můžete cítit něco specificky uměleckého. Spojují multiplicitu individuálního výrazu a jednotu kolektivní vůle.“⁴⁸ Holmesova snaha interpretovat pouliční protesty v těsné návaznosti na uměleckou tvorbu se může jevit jako problematická, není ale ojedinělá. Pražská Global Street Party, „vyšperkovaná“ policejním zásahem, se dostala na titulní stránku uměleckého časopisu *Detail* a v krátké glose se jí věnoval šéfredaktor Marek Pokorný.⁴⁹ O tom, k jakému posunu ve vnímání podobných událostí došlo během dvou let, svědčí reakce na protesty proti zasedání MMF v září roku 2000, publikované v časopise

47

Brian HOLMES, „The Revenge of the Concept“, in: *Unleashing the Collective Phantoms*, New York: Autonomedia 2008, s. 55.

48

Ibid., s. 56.

49

Marek POKORNÝ, „Frustrace, alternativa a potlačení“, *Detail*, 1998, č. 3, s. 1.

Umělec. Po teoretickém textu Scotta Macmillana,⁵⁰ který nastínil rámec radikálně levicového myšlení, na jehož pozadí se realizuje boj proti globalizaci a šíření ekonomické doktríny neoliberalismu, to byl především článek Alexandra Brennera a Barbary Schurz,⁵¹ který začíná takto:

26. září 2000 vzniklo v Praze díky několika tisícům demonstrantek a demonstrantů vskutku velkolepé umělecké dílo: demonstrace, která vyústila v pouliční boje s policií a několik rozbitých skel. Ať žije umělecká tvorba!

Zdá se, že celý text je prodchnutý duchem situacionistické revolvy proti establishmentu – nejen tomu ekonomickému či politickému, ale i establishmentu spojenému s institucionalizovaným světem umění:

Prohlašujeme rovnou a bez všech oklik: pražské mistrovské dílo splňuje všechny teoretické požadavky, které my, autorky a autoři tohoto textu, klademe na současné umělecké dílo. Za prvé vyvolala tato pražská událost – jak se na správný anarchistický čin sluší – hlubokou nespokojenost v řadách vládního establishmentu, v kruzích české státní moci stejně jako v nejvyšších řadách mezinárodní liberálně-kapitalistické elity. [...] Za druhé měly pražské nepokoje kolektivní charakter, což je opravdu skvělé. Zde citujme Lautreamonta, který řekl: „Poezii musí vytvářet všichni, a ne jednotlivci.“ Bezpochyby tomu tak je a pražské pouliční boje jsou nejlepším potvrzením této pravdy. Nesmíme zapomínat, že umění samozvaných „profesionálů“ dnešní multikulturní elity není nic jiného než chechtající se reprezentace současných cynických „pánů nad životem“, neoliberalních papalášů. K čertu se všemi „profesionály“! Pouze kolektivní vulkanická aktivita, která se soustředí na ničení majetku těchto vlastníků, je schopna plnohodnotného výrazu v kultuře.⁵²

50
Scott MACMILLAN, „Divoši, barbaři a civilizovaní lidé“, *Umělec*, 2000, č. 5, s. 27-30.

51
Alexander BRENER - Barbara SCHURZ, „Pražské pouliční boje jako významné umělecké dílo“, *Umělec*, 2000, č. 5, s. 31-35.

52
Ibid., s. 31.

Pražská Global Street Party a následně protesty proti zasedání WTO a Světové banky sehrály pro zdejší uměleckou scénu důležitou roli tím, že umožnily na základě lokálních zkušeností formulovat propojení umění a politického aktivismu. Dobře to jde vidět na textu Keiko Sei „Uniformovaná budoucnost“.⁵³ Jsou to právě demonstrace a pouliční střety ze září roku 2000, které Sei využívá jako expozici svého článku směřujícího k zamyšlení nad opakovaným použitím uniformy v angažovaném českém umění (v roce 2002). Konkrétně to byl falešný policista, kterého obstaral David Černý k zahájení výstavy *Politik-Um. New Engagement*,⁵⁴ dále to byla akce Tamary Moyzes *Na vlastní zodpovědnost*⁵⁵ a nakonec akce Rafanů *Demonstrace demokracie* s pálením černobílé verze státní vlajky na Václavském náměstí (pro tuto příležitost si Rafani oblékli slušivě sedé uniformy).

Public District

Již během výroční výstavy *UDDVP* Sorosova centra současného umění se výrazná část dílčích realizací uskutečnila v Ústí nad Labem. Vedle Ostravy se na konci devadesátých let ukázalo být Ústí dalším ambiciózním „regionálním centrem“, které svou identitu utvářelo v úzkém vztahu generace umělců vstupujících na scénu v průběhu devadesátých let (Jiří Černický, Pavel Kopřiva, Eva Husáková [dnes Mráziková] a Martin Mrázik, Zdena Kolečková a další) a kurátorské osobnosti Michala Kolečka.⁵⁶ V roce 1998 byl Koleček kurátorem ústecké části výstavy *UDVVP*. V textu „Společné umění v privátním prostoru“ zdůraznil odlišnost *Pětidenního projektu* (5. 10. – 9. 10. 1998) od „mateřské“ akce: „v jeho koncepci převažovala snaha o neoficiální, diverzní realizace, často

53

Keiko SEI, „Uniformovaná budoucnost“, *Umělec*, 2002, č. 4, s. 50-55.

54

Poslední výroční výstava Centra pro současné umění. Odehrávala se v Tereziánském křídle Starého královského paláce na Pražském hradě (15. 5. – 10. 06. 2002). Výstava, která sama sebe charakterizovala jako první místní souborné představení politického umění, se neobešla bez kontroverzí, z nichž nejviditelnější bylo zakázání exteriérové instalace skupiny Pode Bal (velkoformátové tisky odkazující k poválečnému odsunu sudetských Němců).

55

Při zahájení školního roku zablokovala dvojice falešných policistů vstup na Akademii výtvarných umění – ten byl studentům a profesorům umožněn jen oproti podpisu pod prohlášením, že vstupují na vlastní zodpovědnost. Akci ukončila přivolaná policejní hlídka.

56

Velmi těsná provázanost úspěchu představitelů ústecké scény s Kolečkovými kurátorskými aktivitami je v našem prostředí těžko přehlédnutelná.

s konkrétním sociálním nebo ekologickým obsahem“.⁵⁷ Zřejmě nejdůležitějším principem, který většina zastoupených umělců v Ústí využívala, bylo „ozvláštnění“ – zásahy do každodenní reality, které nebyly příliš okázalé, ale mohly člověka vychýlit z rutinního prožívání každodennosti. Byly to jednak intervence do míst, v nichž se obvykle objevují komerční sdělení (plakáty Jiřího Valocha, letáky Evy a Martina Mrázíkových v místní MHD nebo manipulace s obsahem sdělení světelné informační tabule Petra Lysáčka). Vedle toho se ve městě odehrálo také několik performancí (např. Tomáš Veselý se svou pouliční kampaní na prodej neexistujícího výrobku nebo Richard Fajnor nabízející kolemjdoucím možnost sledovat originální vysílání na malé přenosné televizi). Pozornosti by nemělo uniknout, že *Pětidenního projektu* se převážně účastnili především umělci z dalších „periferií“ – z Brna, Ostravy nebo Libušína (Martin Zet).

Strategii budování regionálního centra ve spolupráci s podobnými místy z oblasti (širší) střední Evropy Michal Koleček naplno rozvinul při koncipování výstavního projektu *Public District. Umění v dialogu s veřejností*.⁵⁸ Výsledná podoba akce vzešla ze spolupráce s kurátory z Maďarska, Polska a Slovenska. V Ústí se nakonec představilo osmnáct umělců ze sedmi zemí. S trochou zjednodušení lze snad říct, že *Public District* je výsledkem důsledného promyšlení možností, které otevřelo UDVVP. Hlavním rozdílem mezi oběma akcemi je kromě mezinárodního formátu *Public District* ještě zesílený důraz na reflexi konkrétní lokální sociální reality. Jestliže na výstavě *Snížený rozpočet* bylo téma minorit a jejich soužití s většinovou společností reflektováno prostřednictvím obrazů (např. fotografická série *United Colours of Czech Republic* Marka Pražáka), pak v Ústí nad Labem už je stejné téma uchopeno prostředky, které jasně akcentují záměr učinit z něj záležitost veřejného diskursu. Výstavní projekt *Public District* nabídl u nás do té doby prakticky nevídané propojení problematiky veřejného umění a místně-specifického přístupu, který se neváže k „femenologickým“ charakteristikám místa, ale k jeho sociálním a kulturním specifikám. Szóke Katalin v reakci na *Public District* napsala:

Společenské, historické a hospodářské problémy města tvoří prvky každodenního života a jako taková se sama nabízejí za témata – ať už jde o „zed“, o vztah místní komunity

57
Michal KOLEČEK, „Společné umění v privátním prostoru“, *Ateliér*, 1998, č. 23, s. 4.

58
Public District, Ústí nad Labem, 5. 10. – 5. 11. 1999.

a české společnosti obecně k romské menšině, o deportaci německy mluvících obyvatel po druhé světové válce, o hospodářské a politické změny předchozích let, o odlišnou roli regionu, o otázku vesnic smazaných z povrchu země v důsledku povrchových uhelných dolů, o vážné znečištění způsobované převážně chemickými atd. Organizátoři přijali jakékoli umělecké dílo umístěné mimo prostředí galerie a nepožadovali po umělcích, aby vyřešili nějaký jasně vymezený úkol. Pouze je uvedli do zvláštního sociologického kontextu.**59**

Katalin ve zmiňované recenzi výstavního projektu navrhuje členění jednotlivých realizací na ty, které se zabývaly individuem, a na ty, které se obrací k lidem jako ke skupině („umělci se ve svých dílech zabývali tím, jak se k sobě lidé nebo skupiny navzájem stavějí, jaké jsou svazky mezi komunitami“). Do druhé skupiny rozhodně patřil projekt Grzegorza Klamana *Art propaganda Corporation – Ústecký syndrom* (1999), který měl podobu informační/reklamní kampaně. Na velkoplošné a v tisku publikované inzerci byly kombinovány nepřijemné otázky, případně hesla jako „Jsi správný Čech?“ nebo „Rasově čisté, či multikulturní město?“. Lidé měli možnost reagovat na vznesené otázky týkající se soužití většinové společnosti a minorit(y) prostřednictvím telefonické linky nebo přímo v Galerii Emila Filly. V článku Szóke Katalin se objevuje zajímavé zhodnocení reálného dopadu Klamanova kampaně: „Po dobu prvního týdne lidé reagovali. Zapojila se asi desítky ústeckých občanů. Dílo nevyvolalo skandál ani pohoršení. Kupodivu přešlo zcela bez povšimnutí; ocitlo se za kamennou zdí lhotejnosti anebo přesyacení způsobeného médií.“**60**

Zatímco Grzegorz Klamana svou „kampan“ cílil na etnickou (romskou) menšinu, Slaven Tolj se v Ústí zaměřil na menšiny národnostní, konkrétně Bosňáky a Chorvaty, kteří podle průzkumů tvořili v místě nejpočetnější skupiny imigrantů. Přítomnost těchto skupin ve městě a také napětí, které mezi nimi panovalo, Tolj elegantně reprezentoval pomocí instalace (intervence) na ústeckém fotbalovém stadionu 1. Máje: na stožáry u vchodu na stadion umístil dvojici na půl žerdi stažených vlajek obou zemí a do vitríny vedle vchodu screenshoty

59

Szóke KATALIN, „Veřejný okrsek / Public District“, *Detail*, 1999, č. 8, s. 3-6.

60

Ibid., s. 4.

z virtuálního fotbalového zápasu (počítačové hry) mezi jejich národními týmy. Poslední projekt, který bych zde chtěl připomenout, je *Infocentrum* Romana Ondáka. Ten se zaměřil pro změnu na místní výtvarnou komunitu – heterogenní skupinu ústeckých umělců, které většinou nejvíce spojovala lehká averze vůči programu Galerie Emila Filly (GEF). Ondák tuto „neoficiální ústeckou scénu“ zmapoval a připravil její výstavu v GEF, kam by se její představitelé s ohledem na program této galerie jinak zřejmě nikdy nedostali. Vytváření dočasné komunity, která se „zviditelní“ v galerijním prostoru během vernisáže, představuje od té doby jeden z charakteristických rysů Ondákovy práce.

Stejně jako u výstavy *UDVVP* byla i v projektu *Public District* věnována velká pozornost rozvíjení diskursu o možnostech sociální funkce umění a jeho významu pro kultivaci veřejného prostoru. Součástí měsíc trvající výstavy tak bylo také sympozium, na které ještě v Brně, kde Koleček v té době působil jako doktorand na Katedře výtvarné výchovy Masarykovy univerzity, volně navázalo sympozium *Umění v dialogu s veřejností*, zaměřené na problematiku socializace umění a zprostředkování umění (většinou v kontextu galerijního provozu). Právě silnější důraz na propojení dvou aspektů – socializace umění (jako procesu přivádění veřejnosti k porozumění umění) a socializace uměním (jako procesu kultivace společnosti prostřednictvím kontaktu s výtvarným uměním, s nímž se tak často setkáváme v komunitním umění) – představuje důležitý moment, jímž se *Public District* odlišoval od staršího projektu Sorosova centra pro současné umění.

I když jsem v souvislosti s *Public District* jmenoval pouze práce zahraničních umělců, považuji tento projekt za důležitý, neboť právě s ním do našeho prostředí vstoupily tendence, jež lze zahrnout pod označení „participativní umění“. Že to nebyla náhoda, nýbrž že je kurátorské úsilí Michala Kolečka v tomto ohledu systematické, se ukázalo o několik let později, při volném pokračování projektu z roku 1999. Pod hlavičkou *Public Dreams* byla v Ústí v letech 2005 a 2006 realizována série projektů, v nichž byly participativní principy ještě více akcentovány. Například projekt skupiny Department for Public Appearances nazvaný *Easy Vote* měl formu veřejného hlasování zaměřeného na problematiku přítomnost Spolchemie ve městě (lidé mohli průchodem turnikety s vyznačenými alternativami hlasovat, jestli preferují zaměstnanost v regionu před ekologickými riziky spojenými s provozem chemičky). Ralf Hoedt a Zora Moitl připravili během probíhající kampaně před parlamentními volbami intervenci *Na pódium* („*Tribuna pro uměleckou a kulturní rozmanitost*“), která umožnila v prostoru, kde se jinak odehrávala kampaň politických stran, veřejnou prezentaci veškerých kulturních aktivit města Ústí nad Labem (od velkých organizací až malé a nezávislé kulturní spolky).

Závěr

Jak jsem uvedl v úvodu, cílem tohoto článku byl pokus o vymezení počátku „sociálního obratu v českém umění“. Každý z trojice výstavních projektů, na které jsem se zde zaměřil, byl spojen s dílčími posuny (ať už se odehrály v rovině kurátorských propozic, prezentovaných uměleckých děl, nebo následné diskuze), které ve svém souhrnu vymezují rámec pro vývoj následující po roce 2000. V první řadě je to problematizování galerijního prostoru jako místa vyhrazeného sociálně autonomnímu umění.⁶¹ *Snížený rozpočet a Umělecké dílo ve veřejném prostoru* spojovala snaha o posílení sociální relevance umělecké tvorby. U prvně jmenované výstavy byla spojena s nárokem na oslabení umělecké autonomie, doprovázeným otázkami po tom, v čem spočívá politický rozměr umělecké tvorby a jaké jsou možnosti (sociálně) kritického umění. Druhý výstavní projekt tuto snahu spojil s tématem „veřejného umění“, které usiluje o to působit přímo v prostoru každodenního „skutečného života“. Třetí zde zmiňovaný projekt, *Public District*, považuji za důležitý v tom, že se oproti poněkud „salónnímu“ projektu Sorosova centra vyznačoval důslednější snahou adresovat lokální témata a reálné komunity v místě, kde se odehrával.

Podstatné je, že všechny analyzované projekty měly více či méně programní charakter. Byly spojeny s vytýčením konkrétních inspiračních zdrojů a příkladů ve světovém umění (Hans Haacke), se vstupem nové terminologie („veřejné umění“), s prosazováním participativních přístupů (Grzegorz Klaman nebo Roman Ondák v rámci *Public Districtu*).

Lekci zde rozebíraných událostí konce devadesátých let musela lokální umělecká komunita vstřebat jaksi „zezdola“,⁶² a její výsledky se tak začaly projevat až s několikaletým zpožděním, a to ve spojení s činností nově vzniklých uměleckých skupin, nezávislých (většinou silně komunitních) galerijních prostorů a produkčně-teoretických organizací. Ty už vedle historických odkazů

61

Sociální citlivost nesoucí v sobě jistou pečeť intimity, jaká byla charakteristická např. pro členy skupiny Pondělí a jejich práci v první polovině devadesátých let, je přece jen něco jiného než umění reagující na „žurnalistická“ (politická) témata, které se ve větším množství objevilo na zde rozebírané výstavě *Snížený rozpočet*.

62

Všechny tři zde rozebírané výstavní projekty se odehrávaly za poměrně slušné institucionální podpory. Snad s výjimkou Michala Kolečka a GEF se však nejednalo o organické propojení kurátorských aktivit a výstavní instituce, které by umožnilo stabilnější podporu tendencí, které tyto projekty v našem prostředí pomohly nastartovat. Limity volného svazku mezi produkčně-kurátorskou institucí a výstavní institucí ukázaly spory ohledně exteriérové části výstavy *Politik-Um*, poslední výroční výstavy Sorosova centra současného umění. I takové „vratké spojení“ nicméně daleko přesahovalo produkční možnosti komunitní vrstvy uměleckého provozu, v níž se po roce 2000 sociální obrat v českém umění realizoval.

mohly čerpat z aktuálních tendencí na světové scéně a nově navazovaných kontaktů (Hans-Ulrich Obrist, Nicolas Bourriaud, Anatolij Osmolovskij, Avděj Ter-Oganjan a další). Klíčová slova, jako je „*public art*“ nebo „socializace umění“, která nacházíme ještě v roce 2001 v textu Víta Havránka o participech Tomáše Vaňka, **63** v následujících letech rychle vystřídá nový slovník, jemuž dominují obraty jako „postprodukce“, „(dočasná autonomní) zóna“ nebo „nonspektakulárnost“. Ale to už je jiná kapitola...