

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění

Scénografie alternativního a loutkového divadla

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Co říkat holubům

Současný kontext umění ve veřejném prostoru Prahy

Bc. Debora Štysová

Vedoucí práce: MgA. Jiří Adánek, Ph.D.

Oponent práce: MgA. Sodja Zupanc-Lotker, Ph.D.

Datum odevzdání práce: 18. května 2020

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2020

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE
THEATRE FACULTY

Performing Arts
Scenography of Alternative and Puppet Theatre

DIPLOMA THESIS

How to Talk With Pigeons

Art in Public Space of Prague Nowadays

Bc. Debora Štysová

Thesis advisor: MgA. Jiří Adánek, Ph.D.

Examinor: MgA. Sodja Zupanc-Lotker, Ph.D.

Date of submission of the thesis: 18th May 2020

Academic title granted: MgA.

Prague, 2020

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne 18. května 2020

Bc. Debora Štysová

Poděkování

Děkuji Jiřímu Adámkovi za vedení v průběhu celého magisterského studia, Radce Schmelzové a Tomáši Žižkovi za doporučenou literaturu a Kristýně Täubelové za inspirativní text o včelách.

Abstrakt

Tato diplomová práce je snahou o stručnou analýzu současného kontextu umění ve veřejném prostoru. Na základě vlastních zkušeností autorky a příkladů ze současného umění se snaží zmapovat podmínky, za nichž umění ve veřejném prostoru v dnešní době vzniká nebo vznikat může. Zároveň pátrá po způsobech, kterými umění v takovém kontextu může s obyvateli veřejného prostoru komunikovat. Analýza se soustředí na prostředí hlavního města Prahy, neboť zde autorka působí.

Summary

This diploma thesis aims to analyze current context of art in public space. Based on the author's personal experience and examples of contemporary art, it explores conditions in which art practices are able to emerge in public spaces nowadays. It also searches for ways of communication with the user of a public space in such a context. The analyze focuses on the city of Prague, since it is where the author is based.

„Dnešní člověk je vzděláním veden převážně k pseudoanalytickému myšlení a jeho znalosti se skládají z takzvaných ‚faktů‘. Jeho život však stále více ztrácí smysl a on stále více chápe, že jeho ‚zásluhy‘ nic neplatí, pokud není schopen ‚bydlet básnický‘. Výchova uměním je proto dnes zapotřebí víc než dřív a uměleckým dílem, které má především sloužit jako základ naší výchovy, je místo, jež nám dává naši identitu. Jen pochopíme-li své místo, můžeme se tvořivě podílet na jeho dějinách.“

- Christian Norberg-Schulz: *Genius Loci*

Obsah

| | |
|--|----|
| Evidenční list | 7 |
| Poděkování | 9 |
| Abstrakt..... | 11 |
| <i>Summary</i> | 11 |
| Úvod | 17 |
| 1. Historický rámec..... | 20 |
| 50. léta | 21 |
| 60. léta | 22 |
| Normalizace | 23 |
| 80. léta | 25 |
| Od Sametové revoluce do současnosti..... | 26 |
| 2. Současný kontext | 28 |
| 2.1 Vzrůst popularity veřejného prostoru | 28 |
| 2.2 Způsob oslovení | 31 |
| Intimní zkušenost z komerčního festivalu | 31 |
| Síla ohleduplnosti..... | 37 |
| 2.3 Míra odezvy..... | 39 |
| Vytvářet situace | 42 |
| 2.4 Vizuelní smog a kontroverze | 48 |
| Na hranici aktivismu | 51 |
| 2.5 Svoboda autorského záměru | 55 |
| Ztraceno v procesu | 56 |
| Nikam nevedoucí kauza | 60 |
| Plány versus život | 61 |
| 2.6 Nelegální tvorba | 63 |
| Falešná bezpečnost..... | 65 |
| 3. Dodatek..... | 69 |
| 3.1 Busking | 69 |
| 3.2 Virtuální prostor | 70 |
| 4. Závěr | 72 |
| 5. Seznam použité Literatury | 74 |

Úvod

Veřejnému prostoru jsem se začala věnovat nejprve z urbanistického hlediska v době studia na Fakultě architektury ČVUT. Nepřístupovala jsem k němu však nikdy jen jako k „prostoru“, hmotě, natož souboru souřadnic či dat. Veřejný prostor pro mě znamená živý organismus města. Ulice jsou jako tepny, kterými teče život, náměstí orgány, každé se svou specifickou, ač třeba nesnadně identifikovatelnou funkcí, parky plícemi, kterými město dýchá. Člověk je od prostoru, který obývá, neoddělitelný, dává mu smysl. Podle smyslu, který mu v minulosti dal, se v něm posléze chová. Člověk je neoddělitelný od společnosti, ve které žije a která formuje jeho i prostor, který obývá. Člověk, společnost, město a prostor jsou jedno a totéž, jsou organickými částmi téhož organismu. Organismy zrají, dospívají, rostou, přizpůsobují se. Mění se. Mění se přirozeně, jak je jim dáno při narození, anebo na základě vnějšího impulzu.

Mým cílem zde není zabíhat do typologie měst a určovat způsoby jejich vzniku, přetváření a proměšování. Tomu se věnují jiné studie. Já se chci zaměřit na to organické, na náplň oněch tepen, na život proudící městem, na společnost a lidi, kteří mají sílu prostory kolem sebe přetvářet – nejen hmotně, ale i svou činností, svým chováním a svým vnímáním. Každý jedinec má pak sílu svým vlivem měnit lidi okolo sebe a v důsledku toho přispívat ke změnám ve společnosti. Která, jak bylo řečeno dříve, formuje prostor ke svým potřebám. A tak člověk přetváří prostor.

Prostor se tak stává člověku a společnosti zrcadlem, ukazatelem jejího životního stylu. Ve veřejném prostoru se také nepohybujeme volně, naopak – pohybujeme se podle pevně daných společenských regulí. Překročit tyto regule neznamená nutně být z prostoru vykázan, nakonec veřejné prostory lze také definovat jako takové, „z jejichž užívání nelze nikoho a priori vyloučit“¹.

¹ KOHOUT, Michal – TICHÝ, David – TITTL, Filip. *Collective Housing/Hromadné bydlení: A Spatial Typology/Systematika prostorových typů*. Praha: Zlatý řez, 2015. s. 76

Vysloužíte si však pravděpodobně reakci ostatních jeho uživatelů. Co tedy dělá umění ve veřejném prostoru, aby si vysloužilo pozornost občanů? Překračuje navyklé způsoby jeho užívání, užívá prostor jiným způsobem, než pro jaký byl principiálně vytvořen a uspořádán.

Jak vypadá tvorba ve veřejném prostoru v dnešní době přehnané bezpečnosti, přehnaných regulí a na druhé straně přehnané touhy zaujmout všechny vším? Jaká témata veřejný prostor nabízí a o jakých se v něm dá mluvit? Koho a jak v něm lze oslovit? To jsou zásadní otázky, kterým se tato práce bude věnovat.

Analýza se soustředí na prostředí hlavního města Prahy, které je mi jako autorce důvěrně známé a kde také působím. Čerpám přitom ze tří zdrojů osobních zkušeností. Tím prvním jsou vlastní autorské akce a díla jiných umělců, které jsem osobně zhlédla. Dále je to práce v Centru architektury a městského plánování (CAMP), informačním centru Institutu plánování a rozvoje hl. m. Prahy (IPR), kde jsem působila rok jako mediátor a zprostředkovávala veřejnosti informace o vývoji urbanismu v Praze. Třetím zdrojem zkušeností je půlroční stáž na Institut del Teatre v Barceloně, městě, které je v současném diskurzu o veřejném prostoru v českých kruzích často dáváno za vzor.

Příklady zmiňované v této práci zahrnují především performativní umění a dočasné instalace s důrazem na jejich vztah k prostoru, v němž se odehrávají. Jedná se často o akce neotřelé a jemně se dotýkající člověka, nebo o takové, které v něm vzbuzují otázky. Zároveň se soustředím na díla, která proběhla pod širým nebem, a akce v uzavřených budovách vynechávám. Zákonitě v práci nezaznívají jména všech umělců, kteří v současné době v této sféře v Praze působí.

Dnešní kontext uvádím do vztahu s historickým rámcem akčního umění. Příklady z historie omezují opět na ty, které se odehrály v Praze. Hlavním tělem textu je pak kapitola 2. *Současný kontext*. V první části této kapitoly (podkapitoly 2.1 – 2.3) se zabývám mírou a způsobem oslovení obyvatel prostoru, do něhož umělec vstupuje. Zajímá mě, jaké odezvy je možné

docílit a jaký může mít intervence dosah. Soustředím se spíš na drobnější nebo méně vyzývavé akce. Ve druhé části (podkapitoly 2.4 – 2.6) naopak uvádím případy, kdy se umění často pohybuje na hranici zákona a je více medializované. Práci se prolíná otázka skutečné svobody projevu ve veřejném prostoru a jejího omezování oficiálními nařízeními. Podrobněji ji rozvádím v podkapitole *2.5 Svoboda autorského záměru*.

1. Historický rámec

“U nás potřeba takového tvoření nepramenila tolik ze zájmu experimentovat s uměním jako ze snahy uměním zasahovat život.”²

- Milan Knížák

Podle Karla Císaře lze umění ve veřejném prostoru považovat za historicky uzavřený žánr³. Umělci proto podle něj mohou těžit z jeho rozličných, ale již vytvořených podob a používat je kreativně k vlastnímu záměru. V této kapitole se pokusím nastínit, jaké jsou kořeny umění ve veřejném prostoru v pražském prostředí a postavit tak odrazový můstek k tématům, která rozvíjím v této práci.

Nejprve je nutné vymezit základní pojmy. K umění, které se odehrávalo v ulicích od 50. let minulého století, se vztahuje označení „akční umění“. „Právě akční umění je mistrem přechodu mezi uměleckým a neuměleckým kontextem, mezi uměleckými a neuměleckými prostředky, jimiž je dílo vytvářeno.“ Těmito slovy zdůrazňuje Pavlína Morganová ve své disertační práci rys akčního umění, který byl v českém kontextu snad ještě výraznější než v zahraničí – prolínání s běžným životem⁴. Do akčního umění se dá zařadit několik druhů tvorby, z nichž zde uvádím ty, které používám dál v této práci. Obecný pojem *akce* na rozdíl od *performance* označuje událost, která nevyžaduje nutně přítomnost diváka⁵. Specifickým pojmem je pak *happening*, kterým označoval Allan Kaprow své interdisciplinární instalace a inscenované události, vybízející návštěvníka k aktivní účasti. To ho odlišuje od *performance*, která sice probíhá na blízko, přímé zapojení od přihlížejících ale nevyžaduje⁶. V dnešní době se pojem *happening* jakožto inscenovaná událost vztahuje často k aktivismu. V české historii lze za happenings označit akce pořádané

² Citováno v: RYBNÍČKOVÁ, Alena. *Happening: Mezi záměrem a hrou*. Praha, Akademie múzických umění v Praze, 2015. s. 27

³ CÍSAŘ, Karel. *Stav věcí, Sochy v ulicích III*. Brno: Art Open 2011. s. 9

⁴ MORGANOVÁ, Pavlína. *České akční umění 60.-90. let*. Praha, 2005. Disertační práce. FF UK, Ústav pro dějiny umění. s. 3

⁵ MORGANOVÁ, Pavlína. *Procházka akční Prahou*. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, 2014. s. 9

⁶ RYBNÍČKOVÁ, Alena. *Happening: Mezi záměrem a hrou*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2015. s. 26

Milanem Knížákem, které podle zadaných instrukcí svou činností vytvářeli sami pozvaní. Akčnímu umění je také vlastní smazání hranice mezi běžným životem a uměním a smazání hranic mezi jednotlivými uměleckými disciplínami a přístupy. Jeho původními autory jsou zpravidla výtvarníci a, má-li ještě smysl umělce dělit do kategorií, můžeme říct, že tomu tak zůstává dodnes. Tento text se soustředí spíše na akce a performance, které fungují jako prostředky k zaujetí člověka, který je sám nevytváří, nýbrž potkává.

Akční umění v kontextu komunistického režimu Československa odkazovalo více k nabourávání běžného života, zatímco na Západě bylo impulzem k jeho vzniku spíše vymanění se z tradičních uměleckých kategorií a galerijního fungování. Úzkost z pohlcení umění institucemi a uměleckým trhem zde v té době neměla opodstatnění, jelikož uměleckou činnost omezovala a korigovala komunistická totalita a ne kapitalismus. Roviny střetu proto byly spíše sociálně politické a týkaly se úzce běžného, dá se říct, že předpokládaného, chování občanů ČSR.

50. léta

Za průkopníka akčního umění je v českém prostředí považován grafik Vladimír Boudník. Jeho výtvarné vnímání ho vedlo k zaujetí drobnými prvky ve veřejném prostoru, jakým byly skvrny v oprýskané omítce, toho času nedílná součást genia loci Staré Prahy. Boudník tyto skvrny rámoval, dotvářel i se jejich formami nechával inspirovat pro samostatnou výtvarnou práci. Vytvořil vlastní umělecký směr, jež nazval explosionalismem, a který praktikoval na ulicích. Osoby, které jeho činnost zaujala, se snažil se svými tezemi seznámit. Díky Boudníkovu přátelství s Bohumilem Hrabalem, knize *Něžný barbar*, v níž figuruje, a nepřátelství s režimem, který se ho jako abstraktního umělce i jako soukromou osobu snažil očernit, se kolem něj vytvořilo mnoho mýtů. Ty se netýkají tolik jeho děl, jako jeho duševního stavu, jehož narušení se tehdejší režim propagující socialistický realismus snažil dokázat i skrze Boudníkovu zaujetí abstraktní tvorbou⁷. Osobnosti Vladimíra

⁷ ČAPKOVÁ, Eva. Legendy kolem Vladimíra Boudníka. Mezi dílem a vlastním simulákrem. *Prostor Zlín*. č. 2/2019. s. 26 – 30.

Boudníka a fámám kolem ní vykonstruovaným se věnuje Eva Čapková v článku *Legendy kolem Vladimíra Boudníka*, publikovaném v časopise *Prostor Zlín*.



1. Vladimír Boudník rámuje skvrny v opadané omítce, 1959. Foto: Karel Koukal. Reprodukce z knihy *Procházka akční Prahou*. AVU, Praha 2014

60. léta

V uvolněnějších šedesátých letech se pak i v Československu rozvinula vlna body artu a happeningů. Ač odkazovalo k jiné realitě, pokračovalo umění v našem prostředí podobným směrem, jak tomu bylo za Železnou oponou. V této době působil například Milan Knížák a skupina *Aktuální umění*. Těm se podařilo uspořádat několik událostí ve veřejném prostoru. Jejich akce měly často dvě části: samotnou událost, při níž se její účastníci setkali, a pak ještě život ovlivněný zážitkem. Akce nazvaná *Aktuální procházka po Novém Světě – Demontrace pro všechny smysly* z roku 1964 například končila 14 dní po odehrání happeningu. Vše, co se účastníkovi za tuto dobu přihodilo, bylo bráno za součást této demonstrace.

Navzdory mírnému uvolnění režimu museli umělci mimo oficiální scénu v 60. letech pro svou činnost nadále vyhledávat alternativní prostory; nebylo

možné prezentovat jejich díla v galeriích, divadlech ani na univerzitách, jak tomu bylo ve stejné době na západě. Většina alternativního umění v minulém režimu tedy probíhala v uzavřených prostorách. Podmínkou jejich provedení byla často naprostá důvěra mezi jeho účastníky i přihlížejícími, stejně tak jako bezpečnost prostoru, v němž se akce odehrávala. Přesto se odehrála i řada akcí pod širým nebem, při nichž veřejná bezpečnost sice zasahovala, zásahy ale nebyly tak radikální. Při akci nazvané *Zátiší 1*, kterou inicioval Eugen Brikcius, účastníci rozmísťovali v okolí Sovových mlýnů na ostrově Kampa púllitry s pivem. Strážníci si tehdy pouze vyžádali občanské průkazy ke kontrole⁸.

Normalizace

Po sovětské okupaci v roce 1969 nastalo období normalizace a celospolečenské podmínky se výrazně zpřísnily. Přesto se i v této době najdou příklady akčního umění, které bylo možné na ulici jen tak potkat. Jako čelního představitele tohoto přístupu bych uvedla Jiřího Kovandu. Díky minimalistickému provedení mohl realizovat drobné akce ve veřejném prostoru, aniž by mu to bylo znemožněno Veřejnou bezpečností. Kovanda byl aktivní zejména v sedmdesátých letech. Mezi jeho počiny patří několik akcí z oblasti Václavského náměstí z listopadu 1976, mezi nimi i jedna nazvaná *Divadlo*. Autorský popis zní: „*Chovám se přesně podle předem napsaného scénáře. Gesta a pohyby jsou voleny tak, aby nikdo z kolemjdoucích netušil, že sleduje ‚představení‘.*“⁹ Pohyboval se tedy zcela „normálně“, ovšem ve předem připravené choreografii. Rámoval tak akci spíše pro sebe než pro kolemjdoucí. Záměr je pro pozorovatele patrný až z fotodokumentace a popisu akce. Dalo by se proto říct, že se jedná o dvě oddělená díla: samotné provedení a výsledný výtvarný dokument (zpravidla fotografie doplněné textem). Mnoho Kovandových děl muselo být pro jejich pozorovatele nepostřehnutelných. Neplatí to snad o případě, kdy tentokrát o něco níže na Václavském náměstí rozpažil a stál proti proudícímu davu. Pavlína Morganová o této akci píše:

⁸ MORGANOVÁ, Pavlína. *Procházka akční Prahou*. s. 96. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, 2014.

⁹ Tamtéž, s. 226

„Jeho postoj ‚tak nějak ukřižovaného‘ vyjadřuje to, co několik generací (nejen umělců) kvůli totalitnímu režimu ztratilo, ale je v něm obsaženo i odhodlání zachovat si v pokřivujících podmínkách svou identitu.“¹⁰



2. Jiří Kovanda rozpažený na Václavském náměstí čelem k Národnímu muzeu, 19. listopadu 1976. Foto: archiv J. Kovandy, zdroj: Český Rozhlas Vltava¹¹

Normalizační Praha Jiřího Kovandy byla zcela jiná, než ta dnešní. Srovnat vnímání obyvatel města té doby s dnešními podmínkami je možné jen těžko. Bezpochyby lze ale říct, že zatímco dnešní centrum je zahlcené turistickým ruchem a reklamními poutači, tehdy se v něm pohybovali převážně Češi a záplava nabídek na ně neútočila (naopak). Problémy tehdejší společnosti byly spíš ve strachu z vybočení, snahy o nenápadnost, uniformitu. Fotodokumentace nám o reakci kolemjdoucích na Kovandovu intervenci mnoho nepoví. O směsici „nevšímavých, nechápavých a pohoršených

¹⁰ MORGANOVÁ, Pavlína. *Procházka akční Prahou*. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, 2014. s. 228

¹¹ VRCHOTOVÁ, Michaela. *Jiří Kovanda: Recyklace mi dává možnost vymanit se z umrtvujících zvyklostí*. Český rozhlas Vltava [online] dostupné z: <https://vltava.rozhlas.cz/jiri-kovanda-recyklace-mi-dava-moznost-vymanit-se-z-umrtvujicich-zvyklosti-7605076> [cit. 15. 5. 2020, 13:08 SEČ]

pohledů”, které na ní vidíme, mluví Morganová jako o esenci totalitní reality veřejného prostoru, kterou Kovanda zviditelňuje. Právě sociální realitu doby Kovanda ohledává i v dalších akcích, jakými byl například *Kontakt*, při němž se při chůzi ulicí snažil dotknout co největšího počtu lidí, anebo jeho jízda na eskalátoru v opačném směru, při níž tak hleděl do očí člověku, který stál za ním. Už jen fakt, že tak minimální odklon od očekávaného chování se stane uměleckým záměrem, dokládá, jak svázaná byla tehdejší společnost.

Kovanda po těchto raných akcích postupně přešel k minimalistickým instalacím, které prováděl dále do 80. let. Zajímavé je, že patrně přesně odhadl míru narušení, kterou veřejný prostor té doby ještě snesl. Když totiž Jan Mlčoch 17. května 1975 přebrodil Vltavu k naplavenému ostrovu u mostu Barikádníků, kde rozestavěl misky s krmem pro ptáky, lehl si se zavázanýma očima pod celtu a čekal, až si ptáci na jeho přítomnost zvyknou a začnou se krmit, byl zatčen. Přestože se jednalo o málo exponované veřejné prostranství, příslušník veřejné bezpečnosti přeplaval řeku za ním a odvedl ho na stanici. Nasypané zrní bylo odesláno k analýze. Mlčoch byl ještě tentýž den zvečera propuštěn¹².

80. léta

V 80. letech realizoval několik akcí i Tomáš Petřivý, který byl tehdejšímu režimu trnem v oku. Aktivista úzce spolupracoval s českým disentem a byl za své aktivity vyloučen z FAMU a později vězněn. Zemřel v pouhých jedenatřiceti letech a není jisté, zda se jednalo o sebevraždu či o kamuflovanou vraždu navlečenou příslušníky tajné policie¹³. V roce 1980 se posadil na zábradlí Karlova mostu s cedulkou, na které stálo „Zkuste mě mít rádi“, a to i v anglickém překladu. Ve stejném roce před obchodním domem Kotva mlel krvavé maso¹⁴. V osmdesátých letech se v českém prostředí jinak rozvíjelo především akční umění blízké body artu¹⁵, využívající své tělo jako materiál. Časté byly také performance u příležitosti jiných událostí, zejména vernisáží.

¹² MORGANOVÁ, Pavlína. *Procházka akční Prahou*. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, 2014. s. 367

¹³ Tamtéž, s. 483

¹⁴ Tamtéž, s. 73 a 213

¹⁵ Tamtéž, s. 11

Od Sametové revoluce do současnosti

V roce 1989 přišla Sametová revoluce a po ní významné proměny společnosti. Otevření hranic, kontakt se západním světem, pocit nekonečných možností a zároveň překotná touha vše dohnat. V devadesátých letech probíhaly rozsáhlé privatizace, zakládání nových podniků a obchodů. Rozhodnutí toho času vedla k dlouhodobým důsledkům, z nichž některé pozorujeme v širších souvislostech až dnes. Patří k nim téměř neregulovaná volná ruka trhu, soustředění na čistě ekonomickou stránku věci, rozmach reklamy a levných plastových výrobků, důraz na vysokoškolské vzdělání u generace (mé generace), která tehdy byla dětmi, a mnoho dalších společenských rysů.

Akční umělci zůstali nadále činní a jejich tvorba vystoupila ze stínů. Mnoho z těch, kteří se v osmdesátých letech věnovali performance a body artu, se vrátila k tradičnějším způsobům tvorby. Umělci jako Miloš Šejn, Eugen Brikcius nebo Marian Palla se však akčnímu umění věnovali a dá se říct, že stále věnují, i nadále¹⁶. V devadesátých letech vzniklo několik festivalů zaměřených přímo na akční umění, performance a happeningy, v Praze to byl například festival *Akční Praha* (1999) nebo *Pražský parní válec 2000*. Dokonce i Národní galerie, kterou lze považovat za instituci dosti konzervativní, uspořádala na zbraslavském zámku v roce 1992 festival *Factum I*, na který pozvala tři zahraniční a tři domácí umělce (Yvonne Austen, Servie Janssen, Moniku Klinger, Miloše Šejna, Tomáše Rullera a Mariana Pallu)¹⁷. Právě festivaly tvoří dnes jednu z nejčastějších příležitostí umění ve veřejném prostoru realizovat.

Současně se v devadesátých letech rozvíjí a osamostatňuje proud site specific umění, čili tvorby vycházející z místa, do něž je situovaná. Postupy site specific lze pozorovat téměř u všech příkladů, které uvádím v této práci, jelikož se jedná o díla, která reagují na místo, na kterém vznikají, často

¹⁶ MORGANOVÁ, Pavlína. *Akční umění*. Praha: Nakl. J. Vacl, 1999. 2. doplněné vydání 2009. s. 137.

¹⁷ Tamtéž, s. 142

vznikají právě z popudu tohoto místa a přenesená jinam by ztratila svůj význam.

Do dnešních dní si tedy neseme odkaz normalizace, jejíž otisk přetrvává skrz rodiče, prarodiče i školský systém v naší výchově a v mezilidských vztazích i v sídlištní výstavbě a post-funkcionalistické architektuře našich měst. Stejně je do nás ale otisknut i odkaz „divokých“ devadesátých let znovuoobjevených možností. S obojím se dnes vyrovnáváme vlastními prostředky a na základě zkušenosti vlastních životů. Současné akce ve veřejném prostoru tedy sice reagují na dnešní situaci, logicky však také reagují na důsledky věcí minulých.

2. Současný kontext

V této kapitole se budu věnovat obecnému společenskému kontextu veřejného prostoru. Jak veřejný prostor využíváme? Jak se změnilo naše chování oproti dřívějším dobám? Co útočí na naše smysly při pobytu ve veřejném prostoru a jakým způsobem? S jakými vjemy se setkáváme? Na tyto otázky se pokusím nalézt odpověď.

2.1 Vzrůst popularity veřejného prostoru

Veřejný prostor je termínem čím dál více skloňovaným a dá se říct, že se jeho zvelebování stalo v posledních několika málo letech populárním.

“Vztah mezi veřejným a soukromým prostorem se stal jedním z nejdiskutovanějších konceptů v současném dialogu o městském životě a umělecké činnosti. ‚Města‘ jsou v mnoha směrech nejpopulárnějším tématem našich dnů.” píše Imanuel Schipper v textu publikovaném roku 2014, nazvaném *Město jako performance [City as Performance]*¹⁸.

Revitalizace ulic a náměstí, stejně jako akce a festivaly ve veřejném prostoru, se staly oblíbenými jak mezi umělci, tak mezi veřejností. Mimo to také podporují dobrý mediální obrázek čtvrti, v níž se odehrávají, což je zase v zájmu zastupitelstva té které obce či městské části a některé pražské městské části na tento fenomén začínají slyšet. Mezi nejznámějšími pražskými festivaly tohoto typu mohu zmínit například *Zažít město jinak*, *m3/Umění v prostoru* nebo široce populární *Signal festival*. I mnoho dalších festivalů, které nemají veřejný prostor jako hlavní cíl, často rozšiřuje svůj program o uliční čísla. Mezi takové patří například *Tanec Praha*, *4+4 dny v pohybu*, *Letní letná* a mnoho dalších.

Urbanismus, architektonická disciplína zabývající se veřejným prostorem a tvorbou měst, býval, zejména v důsledku vlivu minulého režimu, poněkud opovrhovaným odvětvím architektury. Není se čemu divit. Komunistická výstavba sídlišť, vycházející z modernistických tezí počátku minulého století není nejlepším příkladem humánně zaměřeného urbanismu. Vždyť nejznámější představitel těchto myšlenek, švýcarský architekt Le Corbusier,

¹⁸ SCHIPPER, Imanuel. *City as Performance*. *TDR: The Drama Review* 58:3 (T223) podzim 2014. New York: New York University and the Massachusetts Institute of Technology, 2014. [vlastní překlad] s. 21

na základě svého konceptu *Soudobého města* plánoval vybourat značnou část historické části Paříže a nahradit ji výškovými budovami. *“Vedle ,podstatných radostí’, jež skýtaly otevřenému městu slunce a zeleň, mělo uspořádání též usnadňovat pohyb, ve shodě s Le Corbusiérovy podnikatelským aforismem, podle něhož ,město pro rychlost je městem pro úspěch’.*“¹⁹

Na jistou dobu se architekti a urbanisté stáhli za svá pravítka a své počítače a zapomněli, že člověk je jediným vhodným měřítkem pro stavbu domů, pro jejich odstupy, pro jejich kombinace, pro způsoby jejich propojení, která pak v souboru tvoří města. Jak řekl Jan Gehl při rozhovoru týkajícím se projektu humanizace pražské severojižní magistrály v okolí Národního Muzea, *„Po dlouhou dobu byla města až obsesivně budována tak, aby uspokojovala dopravu. Klíčovým elementem, jak je nyní zlepšit, je uklidit ulice po této obsesi tak, aby na nich svůj dostatečný prostor našli i lidé a jejich činnost.*“²⁰ A ač se slavnému dánskému urbanistovi mohlo před čtyřmi lety právem zdát, že jsme tam ještě nedospěli, kroky a tendence jít tímto směrem jsou v současné době stále čtenější. Srovnání se zahraničními městy, které pokročily o něco dál ve využití a zvelebení veřejného prostoru, může sloužit jako skvělá inspirace. Zároveň je však nutné brát ho s rezervou. Holandsko, známé pro zálibu svých obyvatel v městské cyklistice, má pro ni oproti Praze nesrovnatelně příznivější terén. V Barceloně zase život na čerstvém vzduchu, a tudíž i sousedské soužití v ulicích, stimuluje na jedné straně výrazně teplejší a hlavně slunečnější klima a na straně druhé hustota zástavby, kvůli níž je zde zcela běžné, že v obytném pokoji nenajdete okno. Pobyt venku se proto stává příjemnějším, než pobyt v tmavých místnostech uvnitř. Přesto například vymezení cyklistiky jako samostatného způsobu dopravy, jak tomu je v Barceloně, Kodani, nebo Utrechtu, kde jsou cyklostezky oddělené od silnice obrubou nebo jasným a motorovou dopravou respektovaným vizuálním značením, je jednou z věcí, kde Praha zatím zaostává.

¹⁹ DOBEŠOVÁ, Veronika. *Porovnání Le Corbusierových urbanistických tezí se současným pojetím města*. XVII Vědecká konference doktorandů: sborník textů. Brno: Vysoké učení technické v Brně, fakulta architektury, 2013. s. 33

²⁰ SCHREIB, Petr. *Jan Gehl: Praha se zasekla v devadesátých letech*. Pražský deník, 2016. [online] dostupné z: https://prazsky.denik.cz/zpravy_region/jan-gehl-praha-se-zasekla-v-devadesatych-letech-20161019.html, [cit. 7. 4. 2020, 11:02 SEČ]

Bezpochyby i naše chování ve veřejném prostoru bylo poznamenané minulým režimem: zažitá povinnost průvodů na straně jedné a pocit nesvobody na očích ostatních na straně druhé. Veřejný prostor přestal být nás všech a stal se prostorem nikoho. A podle toho jsme se k němu také začali chovat. Nebyl už místem setkávání a příjemně prožitých odpolední; stal se místem, kterým procházíme na cestě z bodu A do bodu B, orientačním místem, kde najdeme potřebný podnik, instituci či jeden druhého a odtud zamíříme někam dál, zpravidla dovnitř. Tento stav mohl bezpochyby platit ještě v začátku 21. století, a možná právě tehdy, jelikož se Češi hnali za nově nabytými možnostmi, zatímco veřejný prostor zůstával zanedbaný. V posledních letech se ale naštěstí začala karta obracet a i my jsme začali o sdílené prostory města více dbát.

Obrátila-li se k veřejnému prostoru naše pozornost jako občanů, jak do něj můžeme vstupovat coby umělci?

2.2 Způsob oslovení

Immanuel Schipper, švýcarský kurátor a dramaturg specializující se na performativní studia, ve svém již citovaném textu rovněž zmiňuje, mimo jiné divadlu blízké akce, i “*ohromný veřejný umělecký projekt (jak se o něm vyjadřují jeho organizátoři) Umění a Město (2012), který se odehrál ve vznikající části Curychu-Západ, organizovaný Oddělením stavebního inženýrství a správy odpadu a sponzorovaný obrovskými realitními společnostmi, které pracují na rozvoji této nové dynamické čtvrti.*”²¹ Fenomén propagace správy města či korporátní výstavby v rozvojových územích uměním je rozšířen celosvětově. V mnoha městech zejména západní Evropy se konají festivaly, poukazující na různé dominanty či konkrétní čtvrti těchto měst.

Immanuel Schipper ještě dodává k otázce sponzorů: “*Tyto společnosti pak měly možnost využít umělecká díla, vytvořená při této události, v brožurách a na svých webových stránkách pro účely propagace tohoto ‚uměleckého‘ susedství jakožto investiční příležitosti.*”²² Upozorňuje zde na úskalí, kterého si jako umělci při tvorbě ve veřejném prostoru musíme být vědomi, a to, že příležitost, která nám je dána v rámci festivalu, totiž vytvořit za legálních podmínek dílo ve veřejném prostoru, může být sekundárně využita pro účely, se kterými nemusíme vnitřně souhlasit.

Intimní zkušenost z komerčního festivalu

Při studijní stáži v Barceloně jsem se osobně zúčastnila světelného festivalu *Llum Barcelona 2019*, který podobným způsobem funguje. S autorským týmem studentů z Divadelní akademie *Institut del Teatre* pod vedením německého umělce a programátora Jana Mecha jsme vytvořili živě ovládanou světelnou instalaci s názvem *Limbo*²³ v jednom z nevyužitých zákoutí čtvrti Poblenou, které nám bylo organizátory přiděleno.

²¹ SCHIPPER, Immanuel. *City as Performance*. *TDR: The Drama Review* 58:3 (T223) podzim 2014. New York: New York University and the Massachusetts Institute of Technology, 2014. Vlastní překlad. s. 19

²² Tamtéž.

²³ *Limbo*. *Llum Barcelona*, 15. – 17. 1. 2019. Autorský kolektiv: BAUER, Julia; PAITUVÍ, Alba; ŠTYSOVÁ, Debora; PIJUAN, Josep; GRISET, Joan; MECH, Jan. Vytvořeno pod záštitou Institut del Teatre, Escola Superior d'Art Dramàtic.

Llum Barcelona je obdobou pražského Signal festivalu, cílí tedy na velmi široké publikum s často velmi komerčními instalacemi. Na rozdíl od Signal festivalu se ale v roce 2019 odehrával pouze ve vybrané čtvrti a byl tak součástí koncepce, která se tuto čtvrť snaží oživit a zviditelnit. Samotný festival je z organizačního hlediska dělen do tří okruhů: komerčního, profesionálního a studentského. Vytváří tudíž jakési soutěžní kategorie. Do první se mohou přihlásit firmy, které chtějí zviditelnit své výrobky a technické inovace z oblasti světla a světelného designu, do druhé profesionální umělci, od designérů přes tanečníky po sochaře, a do třetí kategorie se se svými návrhy hlásí studenti uměleckých škol. Návrhy jednotlivých instalací potom schvaluje odborná komise, která odsouhlasí, jestli se mají realizovat nebo ne.

Poblenou, kde se Llum Barcelona 2019 odehrál, byla původně výrobní čtvrť plná fabrik a autoservisů. V současné době se postupně mění v jakousi obdobu pražského Smíchova nebo Holešovic. Opuštěné výrobní haly jsou přestavovány na kulturní centra a kluby, využívány jako kavárny s domácím bezlepkovým pečivem, co-workingová centra, popřípadě bořeny, aby na jejich místě vyrostly luxusní hotely.



3, 4. Pohled na okolí Plaza d'Àlaba. Zdroj: archiv autorky

Sevěrené mezi klubem Razzmataz zprava a hotelem, který vypadá, jako by přistál z Vesmírné Odyssey Stanleyho Kubricka, zleva se nachází „náměstí“ Plaza d'Àlaba. Tento plácek však náměstím v pravém slova smyslu rozhodně

ji uvidí. Samotná ulice d'Álaba není nijak frekventovaná a provoz, který na ní probíhá, je spíš motoristický než pěší. Pohybujeme-li se po městě pěšky, můžeme reagovat na okolní podněty s největší flexibilitou, jaké lze při procházení městem dosáhnout. Jedeme-li na kole, natož autem, díky vysoké rychlosti nemůžeme jednak tolik věcí postřehnout, jednak je pro nás pak obtížné se jim přizpůsobit, spontánně zareagovat, nebo se prostě jen zastavit a lépe si je prohlédnout. Pěší pohyb je proto často klíčový k tomu, aby jakýkoliv jev hodný pozornosti člověku neunikl. Zaujmout bez předchozí propagace v místě, které chodci navštíví zřídka, bývá z tohoto důvodu obtížné.

Festival, kde si člověk může vyzvednout mapku s vyznačením jednotlivých stanovišť, umělcům v tomto směru enormně zjednodušuje práci. Festivaly jsou proto specifickou situací a formou intervence do veřejného prostoru, jelikož se vnímání pozorovatele mění z běžného kolemjdoucího na diváka směřujícího k určitému cíli. Umělec je zbaven břemene zaujmout a intervence do veřejného prostoru se stává bližší tradičnímu modelu kukátkového divadla, kdy člověk přichází do jasně vymezeného prostoru s úmyslem dívat se. Kdyby se neodehrávala v rámci festivalu, musela by naše intervence vypadat jinak.

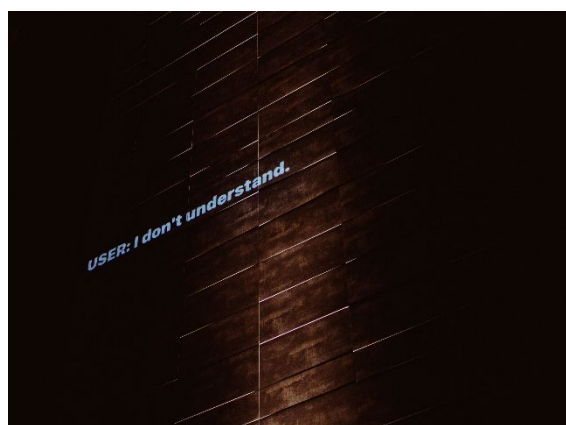
Takto jsme svým způsobem disponovali větší mírou tvůrčí svobody, nehledě na poměrně štědrý rozpočet. Nechali jsme se tedy inspirovat místem samotným; faktem, že se zdá být jakousi membránou oddělující mnoho světů fyzických a časových: minulost, kdy na místě cosi stávalo; prostory za mříží i za plotem; bezútěšnou prázdnotu takzvaného náměstí a umělý luxus hotelové zahrady za ním; tušenou bujarost v hale Razzmatazu; rozličné struktury v jeho zdi, napovídající, jaký tvar měl zbořený dům, na jehož místě se prostor uvolnil; dlouhatánskou lavičku, nastavenou tak, že člověk pozoruje sporé dění na ulici; pracovníky městských služeb, přicházející pravidelně vynést koše; všechny ty nesourodé elementy uvnitř i vně plácku, které jeho atmosféru tvoří. Tak vzniklo *Limbo*, přechodový prostor, s minimálním množstvím prvků do něj přidáných, zbavené barev, rozsvěčující se bíle. *Limbo*, jako prostor, který má mnoho tváří a nepatří nikam. A jste-li v něm, ztrácíte svou náležitost také.

Limbo vás pohltí, jste jeho součástí, váš stín, vaše přítomnost se stává prvkem instalace.



6, 7. Limbo. Divák vstupuje do instalace. Foto: Xénia Cubí, Olga Mau. Zdroj: archiv autorů

Elementy prostoru jsme nasvítili studeným světlem, zem vysypali bílým štěrkem a pod lampou veřejného osvětlení postavili z bílých latí kostru domku, z něhož jsme celou instalaci ovládali. Odtud jsme rozehrávali prostor přes klávesy – zvuk a světla – a na zdi hotelu vedli dialog s umělou inteligencí, zpochybňující, kdo koho ovlivňuje. Kdo je tedy živý a samostatně přemýšlející: uživatel, nebo počítač? Člověk, nebo technologie? Místo, nebo jeho návštěvník? Kdo z nich má navrch, kdo ovládá koho?



8, 9. Limbo. Kdo ovládá koho, kdo myslí samostatně. Foto: Olga Mau. Zdroj: archiv autorů

V kontextu festivalu s masivním záběrem, jakým je Llum Barcelona, působila naše instalace nenápadně a skromně. Samotné reakce návštěvníků se pohybovaly na celé škále od naprostého nadšení po naprostý nezájem a nepochopení a to i v rámci odborné veřejnosti, nejen laiků a přátel. Právě ta pluralita mě osobně uspokojovala nejvíc. Scénograf Jon Berrondo, vyučující

mimo jiné na Institut del Teatre, zastával názor, že na světelném festivalu, kde soupeříme s profesionálními umělci i novými výdobytky technologie a kde se každý snaží ukázat, co všechno dokáže, musíme být výraznější, abychom diváka zaujali na první pohled a přitáhli jeho pozornost. Jon měl za to, že jsme nedostatečně zohlednili složení publika (z velké části rodiny s dětmi a běžní občané, kteří umění nesledují) a neušili mu instalaci na míru. Tvrdil, že by měla být jednodušší a výtvarnější, tak, aby bylo divákovi hned jasné, na co se dívá – jinak že ho ztratíme.

Tady se s Jonem rozcházím v přístupu. Mnoho instalací, které mě upoutaly na první pohled, protože byly do očí, nepodněcovalo mou zvědavost natolik, abych jim věnovala pohled druhý a třetí. Dostali jsme příležitost, místo, prostředky i publikum a nemínili jsme se stát další instalací v řadě; jednoduše jsme zmíněné využili k vlastnímu záměru. Tím bylo zpomalení, kontemplace, pohled na místo novými očima, na místo, které se před vašimi zraky mění, takže si všimnete prvku, který byste jinak přehlédli – jako třeba odpadkového koše. V ten okamžik totiž nesvítí nic jiného než ten. Zvolili jsme přístup vyžadující, aby divák na místě strávil nějaký čas, jinak zážitek nedostal. A samozřejmě, že ne každý má tu trpělivost; ne každému to také stačí. Třeba není nutné zaujmout úplně každého. Třeba je důležitější ona pluralita. A snad se nám podařilo nabídnout kvalitu, kterou ostatní stanoviště nenabízela; zaujmout tudíž tu část publika nebo jeho cítění, která by jinak zaujata být nemohla. A není výhodou umění ve veřejném prostoru právě fakt, že se dostává do kontaktu s lidmi, kteří ho jinak nevyhledávají?

“Může umělecká činnost nadále plnit kritickou roli ve společnosti, kde je rozdíl mezi uměním a reklamou stále nejasnější a v níž se umělci a umělečtí pracovníci stali nezbytnou součástí kapitalistické produkce?” ptá se Chantal Mouffe v úvodu článku *Umělecký aktivismus a agonistické prostory [Artistic Activism and Agonistic Spaces]*²⁶. Klade tak otázku ne nepodobnou té, kterou jsem si kladla sama při provádění akcí ve veřejném prostoru v letech 2017 – 2019. Chantal Mouffe dále ve svém textu cituje Briana Holmese, který

²⁶ MOUFFE, Chantal. *Artistic Activism and Agonistic Spaces*. Art&Research, Vol.1 No.2, Léto 2007. Studio 55. Glasgow: Glasgow School of Art, 2007. [pdf] Vlastní překlad. s. 1

říká, že *„Umění může společnosti nabídnout příležitost ke kolektivní reflexi pomyslných vzorců, na nichž závisí...“* Cele s tímto názorem souhlasím a role umění je proto podle mého soudu nezastupitelná v jakémkoliv uspořádání společnosti, jelikož nám umožňuje kriticky nahlédnout sami sebe jako kolektiv. Otázkou však nadále zůstává, co jsme jako společnost v současném hektickém fungování schopni zavnímat a jak je možné ve veřejném prostoru přimět diváka-chodce k reflexi vlastního počínání. Přehlčením vjemy ve veřejném prostoru se budu zabývat v podkapitole 2.4.

Síla ohleduplnosti

Podobného zážitku, jakého jsme toužili docílit s instalací *Limbo*, se mi dostalo v červnu roku 2018 v rámci festivalu Tanec Praha a představení *„Neboj“*, autorského dua Cie Mossoux – Bonté ve spolupráci s divadelní fakultou JAMU. Samotný nápis „neboj“ se objevil nad vstupem do Žižkovského tunelu už v roce 2017 v rámci festivalu *m³ umění v prostoru*. Tentýž rok jsem



10. Neboj. Žižkovský tunel na karlínské straně, 2017. Foto: TIMO. Zdroj: Deník N.

se shodou okolností do Karlína vydala, aniž bych předtím tunelem jedinkrát šla. Poznala jsem ho tedy rovnou s nápisem „neboj“ a ten ve mně ihned vyvolal pobavení a zvědavost, touhu jít se do tunelu podívat a zjistit, co je uvnitř, vydat

se na dobrodružnou cestu skrz. Autorem nápisu je brněnský umělec a graffitista TIMO a podle mého názoru se skvěle minimalisticky vypořádal s prostorem, který se mu nabízel, obohatil jeho kontext, neuchyloval se ke křiklavé výraznosti, a přesto si čistotou provedení a umístěním textu přirozeně získal pozornost.

Vraťme se ale zpět k Tanci Praha, respektive jeho odnoži *ven.ku tanci*, neboli části téhož festivalu, která se odehrála ve veřejném prostoru. Jestli jste na představení *Neboj* narazili náhodou, potkali jste skupinu lidí velmi pomalu se pohybující vzhůru Žižkovským tunelem.

Jestli jste ale na akci přišli záměrně, s vědomím, že jdete na taneční představení, mohlo vás popudit, že jste nic neviděli. V takové situaci se pozornost rychle rozpadá a člověk má tendenci povídat si se známými, kteří ho na akci doprovází. K mé radosti a překvapení se však skupina držela víceméně v tichosti a postupovala společně vzhůru. Jakmile návštěvník přijal fakt, že toho moc neuvidí, mohl si vychutnat zážitky, které se mu naskýtal bez vizuální složky. Představení s tím totiž evidentně počítalo, jeho podstatnou částí byl i vokální zpěv, který se ve vlnách zvedal a zase se rozplýval. Můžeme to nazvat klíčem k umění ve veřejném prostoru – fakt, že do tvorby či sledování díla vstupuje prostředí způsoby, které jsme nečekali, a my je musíme přijmout. Místo se stává spolutvůrcem.

Pokud jste chtěli pouze projít tunelem, mohl vás dav zarazit. V tom okamžiku se vám nabízely dvě možnosti – připojit se (v ideálním případě), anebo se prodrat skrz. Díky výborné organizaci a disciplíně přihlížejcích to v případě *Neboj* nebyl problém, jelikož po stranách skupiny se udržovaly průchody. Možná to bylo dané určitým zasvěcením publika, z nichž většina byli divadelníci nebo lidé s divadlem nějakým způsobem spojení. I tak se ale domnívám, že je to drobná ukáзка pozitivního postupu v sebeučení společnosti ke vzájemnému respektu. Navzdory velice omezeným možnostem vidět pohyby tanečníků, byl zážitek velice intenzivní díky využití místa – ozvěn hlasů v tunelu – a pocitu sounáležitosti s ostatními přihlížejcími, vzniklému právě díky vzájemnému respektu. Příklad *Neboj*, tak jak jsem ho zažila, tudíž беру za ideální situaci oslovení diváka a ovlivnění jeho chování v prostoru.

2.3 Míra odezvy

Cíleně dosáhnout takové míry koncentrace a zapojení publika jako v případě *Neboj* nemusí být snadné. Při vlastní práci s veřejným prostorem mě principiálně nezajímá aktivismus. Ač mu neubírám důležitost, provokace mi osobně není blízká. Není mi příjemně v davu. Veřejný prostor ale (teoreticky) patří všem lidem, obývajícím město. A mnoho lidí pohromadě tvoří dav. Jak ho tedy oslovit, když se nechceme uchýlovat ke křiku? Právě tohoto problému jsme se dotkly při přípravě projektu *Zrca/dlení*. Otázka, kterou jsem si tehdy kladla, zněla: dá se narušení běžného života ve frekventovaném veřejném prostoru postřehnout?

Zrca/dlení sestávalo ze tří částí a bylo formálně navázáno na festival *Zlomvaz*, pořádaný studenty DAMU a propojující další umělecké vysoké školy. Z toho důvodu se projekt odehrával v okolí Karlovy ulice. Ze tří realizovaných akcí zde budu mluvit o první, která se jediná konala v exteriéru. Druhé dvě proběhly uvnitř budovy DAMU a jejich cílem bylo narušit běžný chod festivalu a provozu školy.

V první části se tři tanečnice vydaly do ulic a zapojily se mezi běžné chodce. Z nenápadné chůze pak periodicky vystupovaly a dávaly se do tance. Poté pokračovaly zase dál. Každý fragment choreografie, vycházející z pohybů na ulici odpozorovaných, tak byl určen pouze nejbližším kolemstojícím či kolemjdoucím. Každá tanečnice procházela svou vlastní cestou. Ve styčných místech se setkávaly, až se sešly všechny tři v davu u přechodu před Karlovým mostem, kde se jejich choreografie propojily. Při přeskočení semaforu na zelenou se každá opět vydala svým vlastním směrem a postupně se smísily s chodci, přestaly tančit a cestu zakončily jako běžné návštěvnice budovy DAMU.

Před přípravou mi herečka a tanečnice Michaela Stará, kterou jsem nejprve oslovila s nabídkou, aby se akce také zúčastnila, namítla, že aby si v centru Prahy mezi davy turistů kdokoliv všiml jakékoliv probíhající akce, musely by mít tanečnice na hlavě "třímetrovou duhovou paruku". O to nám ale nešlo. Jistě, turistické centrum je velice specifickým veřejným prostorem

a dalo by se diskutovat o tom, nakolik ještě plní funkci klasického *městského* prostoru. Naším cílem ale nebylo předvést show, nýbrž samy zjistit, jakou dostaneme odezvu okolí právě na takovém místě. Neplánovaly jsme vzbudit zájem tím, že budeme nápadně vypadat. Nechtěly jsme se stát součástí křiklavé záplavy. Chtěly jsme naopak zkoumat propojení s běžným rytmem místa, plynulost přechodů a zjistit, jaká je minimální hranice nutná k tomu, aby si kolemjdoucí všiml, aby se ohlédl, v extrémním případě zastavil.

Jelikož jsem i já byla jednou z tanečnic, mohu popsat průběh zevnitř,



11, 12. Matajová, Miková, Štysová při Zrca/dlení, 2018. Pobavení kolemjdoucích a nevšímavost dopravy. Záběry z videodokumentace, autor: Adam Štys. Zdroj: archiv autorek.

nikoliv zvenčí. Projít si město v takovémto zbystrěném režimu byl nedocenitelný zážitek. Čas začátku jsme přesně stanovily tak, abychom se ve správnou chvíli sešly na správném místě. Už při čekání na danou chvíli můj mozek najednou fungoval jinak. Impulzy, kterých jsem si okolo sebe všímala, jsem vnímala ostřeji a s důrazem na jiné než běžné prvky. Bylo v tu chvíli úplně jedno, jakou analýzu prostoru jsme si udělaly při přípravách. Že jsme si stanovily místa, kde se roztančíme podle toho, kde bývá kolik lidí a jakým směrem a tempem se pohybují. Teď tu byli tihle zcela konkrétní lidé provádějící zcela konkrétní věci ve zcela konkrétním čase (teď) a nebylo možné na ně reagovat „obecně“. Impulzem k akci nemohl být prostor ani jeho obecná psychologie, ale pouze člověk tady a teď.

V knize Fenomenální včely píše Jurgen Tautz o chování superorganismu a kolektivní inteligenci. Na příkladu roje včel vysvětluje, že se každá včela v souladu se svými instinkty chová, jako by se rozhodovala zcela samostatně.

*„Následky tohoto rozhodování jsou malé lokální změny v kolonii. Tyto malé změny jsou zase podněty pro ostatní včely, které se novými situacemi řídí a činí za sebe další rozhodnutí.“*²⁷ Jurgen Tautz pak vysvětluje, že to, co vnímáme jako makrochování roje, je v podstatě soubor dílčích rozhodnutí jednotlivých včel. Mluví také o tom, jak jednotlivé včely drobnými změnami ve vlastním chování ovlivňují chování včel v jejich bezprostředním okolí, a ve výsledku tedy chování celé kolonie. *„Vlastnosti vznikající mezi aktéry interakcí se označují jako emergence, něco nového, co vzniká zde. Makrochování systému vzniká jako emergentní, je důsledkem mnoha malých kroků ‚zdola nahoru‘ a nikoli opačně.“*²⁸

Na projektu Zrca/dlení jsem si uvědomila zásadní věc: v dnešní době přehlcenosti smyslů snad opravdu není možné vnímat detaily, všimnout si nenápadného vybočení z rutiny, z všednosti. Rozhodně ne pro všechny a rozhodně ne vždy. Vstupuje do toho příliš mnoho faktorů jako naše momentální rozpoložení, zaneprázdněnost, odpočatost, společnost, která nás doprovází, cíl, za kterým míříme, a obecně všechno, co nějakým způsobem zaměstnává naši mysl. Jako jedinec, jako osoba, individualita, si ale nemůžeme nevšimnout člověka, který nás přímo konfrontuje. Nemůžeme ignorovat tanečníka, který s námi naváže oční kontakt, ani toho, který do mě strčí u přechodu, kde jsem ostatním chodcům daleko blíže, než by mi bylo za běžných okolností příjemné. I masa se skládá z individualit. Teprve soubor jednotlivostí tvoří kolektiv. Stejně jako chování jedné včely ovlivňuje chování včel okolo ní, což v konečném důsledku vede ke změně chování roje, může i změna chování člověka podnítit změnu chování společnosti.

Půjdete-li na příklad na procházku s odpadkovým pytlíkem a cestou posbíráte smetí, které tam kdo nechal, nebo které tam zanesl vítr, a potkáte někoho, kdo vás u toho uvidí, vyvoláte reakci. Ta může být jakákoliv. Dotyčný si může ťukat na čelo, nebo se může jen usmát a nechat vás být. Příště se ale může sám vydat na procházku s pytlíkem a posbírat trochu smetí. Nebo o tom doma řekne rodině, nebo se zmíní příteli, třeba i posměšně, ale posluchač se tomu vysmát nemusí. A bude o tom přemýšlet. Uklízení veřejného prostoru,

²⁷ TAUTZ, Jürgen. *Fenomenální včely*. Praha: Nakladatelství Brázda, 2010. s. 274

²⁸ Tamtéž.

nejen po sobě, ale i po ostatních, se postupně může stát běžnou praxí. A když ten, kdo hází nedopalky na zem, nebo lahve od alkoholu do křoví, třikrát za sebou uvidí jiného člověka, jak zcela ležérně, při procházce, prostě proto, že může, odpadky sbírá, po čtvrté už třeba nic do křoví nezahodí. Toto je klasický příklad. Převedeme-li ho do obecné roviny, pak v oslovení individuality, v zasetí semínka do mysli vnímavého člověka, je veliká naděje. Naděje na to, že jedinou změnou vyvoláme řetězec dalších změn, které se rozšíří společností a změní ji od základu. Konec konců, jak jinak by se společnost měnila.

Vytvářet situace

Přímý osobní kontakt volí ve svých dílech i umělkyně Eva Jiříčka. S vrozenou přirozeností je schopna oslovit neznámého člověka a přimět ho, aby jí dovolil nestandardní interakci. Jejím autorským přístupem je setkání. Vytváří specifické mezilidské situace, které tematizují a zviditelňují sociální otázky v prostoru. Tato výtvarnice realizovala zejména mezi lety 2005 a 2012 mnoho akcí ve veřejných prostranstvích Prahy, Vídně a Curychu. V rozhovoru pro Český rozhlas Vltava říká, že kvůli své profesi umělkyně si dovoluje položit otázky, které se jí honí hlavou, ostřeji²⁹. Tím, že je zhmotní, pokládá je zároveň svému bezprostřednímu okolí. Uvedla to v souvislosti s performance, kterou realizovala na luxusní třídě Bahnhofstrasse v Curychu. Po této ulici se nechala nosit ženou starší a menší než ona, kterou si k tomu účelu najala. Tato paní oslovovala kolemjdoucí, jestli by jí neulehčili od nákladu a mladou ženu nepoponesli o kus dál místo ní. Eva Jiříčka tehdy v Curychu pobývala na stáži a cílila na zdánlivou odtažitost tamního obyvatelstva. Při této akci se snažila zjistit, zda se s nimi může dostat do blízkého fyzického kontaktu. Pokládala tedy otázku, zda a nakolik jsou obyvatelé Curychu odtažití, i lidem, které při performance potkala.

Výstupem Evy Jiříčky je zpravidla videodokumentace akce. Stejně jako v případě Jiřího Kovandy je tedy dílo zdvojené – odehraje se jednou neopakovatelně v prostoru a čase, zůstane po něm ale dokumentace;

²⁹ RADIOGALERIE. *Eva Jiříčka*. Český Rozhlas Vltava, 15. 5. 2012 [online] dostupné z: <https://vltava.rozhlas.cz/eva-jiricka-5142996> [cit. 10. 5. 2020, 11:40 SEČ]

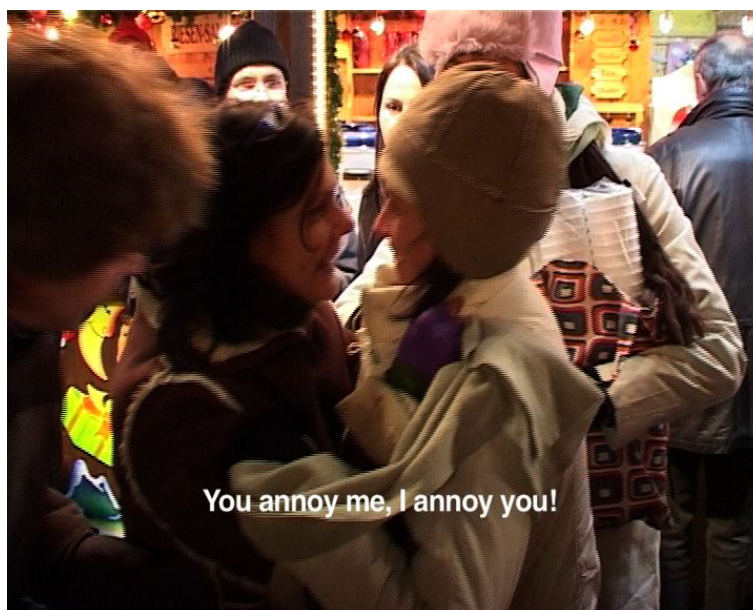
v případě Evy Jiříčky ne fotografie a text, nýbrž viedozáznam, se kterým pracuje jako s výtvarným materiálem, stříhá ho a komponuje s důrazem na jeho vizuální složku. Zároveň, jak říká, přenesením videa do galerie ho chce ukázat také lidem v jiném prostředí, než v jakém se akce původně odehrála. Jde tu tedy i o jisté rozšíření dosahu myšlenky. Její díla proto bývají označovány za videoart. A skutečně i jejich zpracovaný záznam dovede v člověku probudit otázky. Nabízí navíc možnost zreflektovat, co se při akci skutečně stalo a jakou odezvu vyvolala. Ještě daleko výrazněji než v případě *Neboj* zde totiž veřejný prostor, zejména jeho obyvatelé, ovlivňují konečný výsledek.

Takovým případem, který vyvolal jiné otázky, než jaké autorka očekávala, byla už poněkud starší akce *Grátis punč*, realizovaná v roce 2005 na vídeňském vánočním trhu. Spolu s Katharinou Cibulkou tam umělkyně podávaly punč zdarma. Původním předpokladem bylo, že si nikdo nebude chtít nápoj zdarma vzít, když neví, kdo ho sponzoruje, proč se rozdává nebo co v něm ve skutečnosti je. Ve výsledku zde ale problém netkvěl a ve skutečnosti akce vzbudila hlavně mnohé až agresivní reakce ostatních prodavačů, které umělkyně připravovaly o výdělek. V rozhovoru pro Český Rozhlas autorka říká: „... proč je to problém na Vánocích dávat něco zadarmo. Protože ty stánkaři tam platí šílený nájem a oni prostě mají ten stres v těch očích, aby vydělali dost, a proto jsou ty punče tak drahý. (...) Takže ta otázka se tam obrátila, ale vlastně byla daleko zásadnější.“³⁰ A doplňuje, že jejím přáním bylo, aby z úst oponentů akce zaznělo, že ze zákona se na trhu nic zdarma nabízet nesmí, aby byla absurdita faktu, že na Vánoce nelze dávat nezištné dary, vyřčena nahlas. Takto věcně ale akci nikdo neoponoval a autorka reakce stánkařů i policistů, kteří je z místa vyhazovali, označila za hrubé. Videozáznam, z něhož jsou střípky dostupné v koláži na Artyčok TV, zachycuje agresivní reakci jedné prodejkyne, která Katharině Cibulce fyzicky vyhrožovala.³¹

³⁰ RADIOGALERIE. *Eva Jiříčka*. Český Rozhlas Vltava, 15. 5. 2012. [online] dostupné z: <https://vltava.rozhlas.cz/eva-jiricka-5142996> 9:30 – 9:57. [cit. 10. 5. 2020, 11:40 SEČ]

³¹ JIŘÍČKA, Eva; SERRANOVÁ, Mariana. *Profily > Eva Jiříčka*. Artyčok [online] dostupné z: <https://artycok.tv/15037/eva-jiricka> [cit. 10. 5. 2020, 12:37 SEČ]

Ve vztahu k současnému kontextu by se kvůli svému datu mohla akce zdát zastaralá, osobně však nemám pocit, že by se na stavu vánočních trhů nebo komerčním rázu Vánoc od té doby něco změnilo. Proto mě i nyní toto dílo oslovuje a konkrétní otázky na situaci trhovců, které odkrývá, bych si jinak nepoložila. Považuji ji proto za stále aktuální. Samotná autorka o této etapě své tvorby říká, že nemá pocit, že by kapitolu narušování veřejného prostoru



13. Eva Jiříčka: Grátis punč, záběr z videa. Zdroj: oficiální web autorky

uzavřela a otázky si zodpověděla. V souvislosti s tématem sociálního vyloučení seniorů, kterému se věnovala poté, tvrdí, že ho považuje za součást téhož. Veřejný prostor navíc zřejmě neopustila – poslední série akcí, kterou v něm realizovala, zdokumentovaná na jejím oficiálním webu, pochází z roku 2018³². Centrem jejího zájmu jsou tedy spíše otázky, které svou tvorbou zhmotňuje. Prostor, v němž jim dává konkrétní podobu, proto přichází v návaznosti na ně, nikoliv naopak.

³² JIŘÍČKA, Eva. *Sváteční umění – sváteční umělkyně*. [online] dostupné z: <http://evajiricka.com/svatecni-umeni-svatecni-umelkyne/> [cit. 10. 5. 2020, 12:42 SEČ]

Posledním příkladem z tvorby Evy Jiříčky, který bych zde chtěla zmínit, je její diplomová práce z roku 2006, nazvaná *360°*. Autorka na volném čtverci hlíny mezi chodníkem a vozovkou založila zahrádku. Pak na místo přivedla diplomní komisi a vyzvala její nic netušící členy k nástupu do autobusu, který pronajala k jedinému účelu – aby se na místě otočil o 360°. Zatímco tak činil, musel vjíždět z vozovky přes obrubník až na chodník, takže bezděky ničil založenou zahrádku. Poté, co řidič autobus otočil, zaparkoval přesně tak, aby po otevření dveří komise vystupovala přímo přes rozježděnou hlínu a polámané zbytky květin.



14. Výsledný obrazec, který zbyl z rozježděné zahrádky. Zdroj: oficiální web autorky

Jako v ostatních případech nabízí i toto dílo mnoho rovin k zamyšlení. V první řadě je to spontánní vysazení zahrádky na místě, kde jí nic nebrání v růstu, ale kde nikdy nebyla. Tak zvaný guerilla gardening nebo zakládání partyzánských zahrádek, čili sázení rostlin do půdy, kterou samozvaný zahradník nevlastní, je dnes už rozšířeným způsobem společenské recese. Má ale svá úskalí. Podle Občanského zákoníku se totiž jedná o neoprávněný zásah do vlastnického práva, a jako takový může být žalován. Lze ho také brát jako přestupek proti majetku, případně označit za vandalství³³. Nejen poškozování,

³³ BOLD, Frank. *Rizika partyzánských zahrádek*. [online] dostupné z: <https://frankbold.org/poradna/zivotni-prostredi/ochrana-prirody-a-krajiny/ochrana-lesa-a-pudy/rada/rizika-partyzanskych-zahradek-guerilla->

ale i zvelebování cizího majetku je nezákonné. Nemůžete například samovolně někomu vyčistit fasádu nebo opravit plot. Nemůžete ani umývat cizí zaparkovaná auta (jak činila Eva Jiříčka v tomtéž roce).

Zajímavý je případ Malostranského náměstí, které historicky vždy bylo náměstím dlážděným, nyní na něm ale roste rozložitý platan. Ten byl kdysi vysazen guerillově³⁴. Když byl v roce 2014 zveřejněn vítězný projekt na revitalizaci zmíněného náměstí, který s platanem nepočítal, veřejnost začala za jeho zachování bojovat a sepisovat petice. Strom se pak podařilo do přepracovaného návrhu náměstí začlenit a dokonce doplnit o tři další. Zde je nutno podotknout, že náměstí dosud revitalizováno nebylo a na jeho výslednou podobu si zatím musíme počkat.

Osud malostranského platanu však také mohl být jiný. V případě partyzánsky založené zahrádky má vlastník pozemku právo ji vytrhat a to i když je vlastníkem dané půdy město a zahrádka je jeho občanům milejší než suchá zem; město bude v právu. Pak tedy motorové vozidlo (autobus), které se pro svoji objemnost nemůže vytočit ve vozovce, nedělá ničím této zahrádky z právního hlediska nic špatného. A tady se dotýkáme další roviny, kterou Jiříčka ve 360^o odkrývá – fenoménu, kdy doprava může vše. Mnoho minulých urbanistických návrhů se ohlíželo především na plynulost provozu, až potom na průchodnost pro pěší či pobytové a estetické kvality místa. Tento trend, který také kritizoval Jan Gehl, citovaný v předchozí kapitole, se pomalu s novou generací architektů mění, posun ale probíhá pomalu a musí se dostat také do jiných kruhů než architektonických, a to zejména těch politických a dopravních. Známý popularizátor architektury Adam Gebrian například upozorňuje na rozpor mezi tím, že k postavení stolku a židličky před kavárnu musíte platit nájemné za zábor veřejného prostranství, kdežto k zabrání stejné, ne-li větší plochy osobním automobilem nemusíte mimo modré zóny platit nic. Místo pro auto je vaším právem, místo k posezení nikoliv.³⁵

gardening?fbclid=IwAR1fBsgV3ZQdibYtH75CDrBisXGpMX7RN87hrLlgnOH6rew2TzK70i4RJTo.
[cit. 10. 5. 2020, 20:28 SEČ]

³⁴ Informace pochází z doby mého působení v IPR Praha.

³⁵ Informace pochází z doby mého působení v IPR Praha.

Třetí rovinou akce 360° je pasivní spoluvina komise na zničení zahrádky. Jak říká autorka v popisu akce: „*Účastníci performance sloužili jako zátěž autobusu, a tím se sami podíleli na destrukci.*”³⁶ Zde zůstává na zvážení každého z nás, kolikrát se nepřímo účastníme činnosti, již bychom záměrně nevyvolávali, nebo kterou slovně odsuzujeme.

Příklady, které uvádím v této kapitole, mají jedno společné, a tím je kontakt s divákem na osobní až intimní úrovni. Právě takový kontakt v nás dovede vyvolat vnitřní zamyšlení nebo nezvyklý prožitek, o který bychom na stejném místě jinak byli ochuzeni. Nemusí jít přitom vždy o kontakt fyzický. Tento vnitřní odraz v člověku považuji za cíl uměleckého vstupování do veřejného prostoru.

³⁶ JIŘIČKA, Eva. 360°. [online] dostupné z: <http://evajiricka.com/CZ/360-2/>. [cit. 10. 5. 2020, 20:51 SEČ]

2.4 Vizualní smog a kontroverze

Bára Alex Kašparová v úvodníku k 12. číslu časopisu *Artikl* z roku 2017 píše: *“Jsme v permanentním obklopení množstvím informací, které zaplňují naši mysl, a my jen zřídka můžeme dávkovat poměr toho, co přijímat chceme, a toho, co nás zahlcuje nechtěně. [...] Nabízí se otázka, jestli je současná podoba našich smyslových dispozic schopna absorbovat podobu světa, ve kterém žijeme. Narážíme na nesoulad a cítíme přetížení vším, co jako společnost zároveň vytváříme.”*³⁷

Ve svých počátcích, v době litografie, vnesla grafická reklama do měst chybějící proměnný prvek a nové barvy. Stala se oživením prostoru. Reklamě se věnovali (už tehdy nebo až dnes) renomovaní výtvarní umělci jako Alfons Mucha nebo Henri de Toulouse-Lautrec. Reklama konec konců dodnes zůstává jednou z možností komerčního příjmu výtvarných i performativních umělců, kteří se umělecky mohou realizovat jinde. Její množství však od přelomu 19. a 20. století výrazně nabylo, což logicky, spolu s vyšším tlakem na rychlost výroby, vedlo k snížení její vizuální kvality.

*“Obecně vzato veřejná prostranství pro svoji kvalitu reklamu, zejména propagaci komerčních služeb a produktů, nepotřebují, spíše reklama potřebuje je.”*³⁸ Tak zní názor Institutu plánování a rozvoje hlavního města Prahy (IPR), uvedený v *Manuálu tvorby veřejných prostranství*. Jedná se o publikaci, která má společně s Pražskými stavebními předpisy (které jsou na rozdíl od ní závazné) poskytnout návod k tomu, jak by měly nově vytvářené městské prostory vypadat a jak by se měly chovat. V kapitole *D.8 Venkovní reklama* navrhuje manuál prostorové regulace reklamy v hlavním městě. V posledních letech se v tomto směru IPRu podařilo protlačit přísnější pravidla, část reklamy tak z pražských ulic zmizela. Stále však zůstává výrazným prvkem. V určitých případech, jako například když označuje provozovnu, může

³⁷ KAŠPAROVÁ, Bára Alex. *Prázdnota*, Úvodní. *Artikl* ročník IV [48] 12/2017. Praha: Media4free, 2017. s. 2

³⁸ KANCELÁŘ VEŘEJNÉHO PROSTORU, IPR Praha. *Manuál tvorby veřejných prostranství hlavního města Prahy*. Praha: Institut plánování a rozvoje hl. m. Prahy, 2014. s. 263

reklama sloužit jako orientační bod. Častěji však vytváří tzv. vizuální smog³⁹ ve městě, který působí přesně opačně. K tomu dochází zejména v důsledku množství a křiklavé rozmanitosti poutačů, které se vždy snaží být výraznější, než ty ostatní.

S faktem, že reklamu potkáváme doslova na každém rohu, a že ji někdy můžeme potkat doslova, jelikož chodí a mluví, si hrála akce Reklama. Narážela tak mimo jiné i na zmiňovanou hranici mezi uměním a reklamou. V roce 2001 se po Staroměstském náměstí v Praze procházelo několik osob nosících na vlastním těle bannery s fotografiemi sebe samých. Satiricky tak reagovali na v těchto místech všudypřítomné reklamní pracovníky, zvoucí turisty na koncerty a jiné akce.⁴⁰



15. Patrick Killoran a kol.: Reklama 2001.

Prostředky masové kultury přítomné ve veřejném prostoru se však dají využít i ke zpochybnění jejich vlastní esence. Feministická umělkyně Barbara Kruger se stala známou svým použitím reklamně znějících i graficky stylizovaných sloganů pro sdělení sociální kritiky společnosti. Ty se objevovaly jak v galeriích, tak na billboardech a plakátech ve veřejném prostoru. Několik jejích sloganů se stalo ikonickými, mezi jinými i „*Nakupuji, tedy jsem.*“

³⁹ *Vizuální smog* je termín používaný pro zahlcení veřejného prostoru nežádoucí a často nevkusnou reklamou, jejíž sdělení obyvatelé města pro jeho množství nejsou schopni vnímat. Působí proto jako jednolitá matérie, kterou je prostor zamořen: odtud užití slova smog.

⁴⁰ ARTLIST. *Reklama*. [online] dostupné z: <https://www.artlist.cz/dila/reklama-987/>. [cit. 15. 4. 2020, 17:39 SEČ]

(v originále „*I shop therefore I am.*“) Využila fungování obřích reklam, aniž by je nějak zpochybňovala jako médium, zároveň však vytvořila protiklad formě, která se člověku podbízí a chce po něm spíš, aby nekriticky přijímal. Vnucuje mu totiž sdělení, které po něm naopak vyžaduje zamyšlení a reakci.



16. Barbara Kruger: Tvoje tělo je bitevní pole [*Your body is a battleground*] 1990. Reprodukce z knihy *Dějiny umění*, sv. 12. Euromedia, Praha 2002

Plakát kriticky se vyjadřující k tématu potratů, stále dělící společnost na dva tábory na mnoha místech světa. Obrací pozornost od těla nenarozeného dítěte k tělu ženy, které ho nese, na němž probíhá boj o moc rozhodnout.⁴¹

V českém kontextu se podobné akce objevily také. Na absurditu reklamního pozlátka reagoval v roce 1998 Tomáš Polcar, když se spolu s

⁴¹ KOLEKTIV AUTORŮ. *Dějiny umění*, sv. 12. PETIŠKOVÁ, Terezie. *Proměny umění v posledních třiceti letech*. Praha: Knižní klub, 2002. s. 24.

několika dalšími umělci rozhodl umístit na billboardy fotografie zcela obyčejných věcí, mezi nimi např. bramboru nebo židli. Akci nazvali autoři *Reklamní kampaň na obyčejné předměty*.⁴²



17. Tomáš Polcar: Brambora. Reklamní kampaň na obyčejné předměty, 1998.⁴³

Na hranici aktivismu

V roce 2003 pak umělecká skupina Ztohoven uspořádala partyzánskou vernisáž ve vestibulu stanice metra Dejvická. Místo rámců v galerii jí posloužily zasklené vitríny reklamních plakátů, které členové uskupení vyměnili za vlastní plakáty s otazníkem a za dalších, přibližně dvacet, satirických uměleckých děl. Celkem se skupině podařilo vyměnit na 800 reklamních ploch. Akce nesla příznačný název *Znásilněný podvědomí* a veřejnost o ní byla zpravena prostřednictvím webové stránky pořadatelů, kde však nebylo

⁴² POLCAR, Tomáš. Každý koncept je předurčen [...] Tomáš Polcar [online] <http://www.tomaspolcar.cz/texty/>. [cit. 1.5.2020, 18:03 SEČ]

⁴³ ARTLIST. *Brambora*. [online] dostupné z: <https://www.artlist.cz/dila/brambora-989/>. [cit. 30. 4. 2020, 13:53 SEČ]

uvedeno místo konání až do 17 hodin téhož dne, čili do dvou hodin před vypuknutím akce.

V manifestu k vernisáži skupina píše:

„Reklama je nejmocnější médium. [...] Nevyhnete se jí. I když zdánlivě nabízí různé zboží, představuje stále tentýž dokonalý svět, ve kterém se po sladkém hubne, kde žvýkačky čistí zuby, cigarety chutnají a voní a auta jsou nejbezpečnějšími místy na světě. Hodnoty bez hodnot, krása bez krásy.

Možná si myslíte, že vás se to netýká. Reklama ale postupně a nenápadně znásilňuje podvědomí každého z nás.

Proto si bereme slovo. [...] Vytváříme jiné reklamy. Takové, které nemůžete přejít bez povšimnutí. Takové, které vzbuzují neklid. Takové, které se nesnaží vplížit do vaší mysli bočním vchodem podvědomí.

Třeba budou i vám otazníky milejší než dokonalý svět vyretušovaných tváří.“⁴⁴



18. Ztohoven: Příprava vernisáže Znásilněný podvědomí ve stanici metra Dejvická, 2003 ⁴⁵

⁴⁴ ZTOHOVEN. *Znásilněný podvědomí 2003* [online] dostupné z: https://www.ztohoven.com/?page_id=36 . [cit. 2. 5. 2020, 11:14 SEČ]

⁴⁵ Tamtéž, [cit. 2.5.2020, 20:18 SEČ]

Vyměněné plakáty totiž zobrazovaly právě velký černý otazník a odkaz na web umělecké skupiny. Zda tyto nelze přejít bez povšimnutí je samozřejmě sporné. Ochrannou reakcí mozku před přetlakem informací je filtrovat vjemy. Právě proto mnoho věcí v prostoru přehlízíme. Stejně jako projdeme bez povšimnutí kolem reklamy na bagetu, můžeme projít bez povšimnutí i kolem černého otazníku. V případě konkrétních děl, která Ztohoven do vitrín umístila, už si jejich znepokojivost či humor o pozornost ale říká.



19. Ztohoven: Rozhoduj se sám. 2003, 20. Ztohoven: Máš na víc. 2003⁴⁶

V pravé dolním rohu koláže se v běhacím kolečku pro křečky nachází mrtvý hlodavec. Tento zneklidňující element nabízí několik rovin interpretace kritiky společnosti.

Deník iDnes uvedl: „Firma euroAWK se rozhodla podat trestní oznámení na neznámého pachatele pro poškození majetku. Do 15 hodin se jejím pracovníkům podařilo odstranit zhruba polovinu z nelegálních plakátů, které překrývaly reklamní vitríny.“⁴⁷ Zmiňovaných 15 hodin na odstranění poloviny plakátů ve mně

⁴⁶ PHATBEATZ. Ztohoven – Znásilněný podvědomí – Vernisáž. [online] dostupné z: <http://www.phatbeatz.cz/ztohoven-znasilneny-podvedomi-vernissaz> [cit. 4. 5. 2020, 8:47 SEČ]

⁴⁷ iDNES.cz, LKR, KOT. Za překrytí reklam padlo trestní oznámení. [online] dostupné z: https://www.idnes.cz/zpravy/domaci/za-prekryti-reklam-padlo-trestni-oznameni.A031103_140254_domaci_lkr. [cit. 2. 5. 2020, 10:48 SEČ]

vyvolává pobavení a otázku, jak dlouho trvalo Ztohoven plakáty vyměnit a jestli měli oproti pracovníkům reklamní firmy takovou početní převahu, anebo jak dlouhý čas jim nevšimavost dopravního podniku v roce 2003 na přípravu akce poskytla. Dopravní podnik po akci slíbil věnovat vyšší pozornost „podobným aktivitám“. Je tedy možné, že dnes už by akci v takovém rozsahu nebylo možné provést. Zároveň se ale nezdá pravděpodobné, že by se pozornost správců prostoru o mnoho zvýšila – důvody rozvádím v následující kapitole.

Aktivity Ztohoven a obecně intervence na hraně umění a aktivismu s sebou nesou jednu důležitou rovinu, která umění ve veřejném prostoru provází, a tou je zpětný ohlas. Intervence, zejména ta kontroverzní, vyvolá často reakci ne sama o sobě, ale v důsledku toho, že je medializovaná, že se objeví v tisku, v televizi a na sociálních sítích. Pak se může stát celospolečenským symbolem, jak tomu bylo s rudými trenkami a heslem „Stydím se za svého prezidenta.“ Lidé s odznakem rudých trenek na klopě demonstrovali nošením symbolu svůj nesouhlas s hlavou státu Milošem Zemanem tím, že odkazovali na asi nejznámější akci zmiňované skupiny. Tři členové Ztohoven, převlečení za kominíky, v roce 2015 vyměnili standartu vlající nad Pražským hradem za nadměrné rudé trenky.⁴⁸ Akce vedla k reakcím, z nichž na jedné straně bylo odvolání velitele Hradní stráže, a na straně druhé rozšíření samolepek a odznaků po pražských oknech, sloupech, batozích a klopách. Ztohoven se stala díky podobným akcím skupinou, „kterou znáte, i když nechcete“⁴⁹. Je myslím na rozhodnutí každého umělce, jestli si přeje cílit na vnímání kolemjdoucího tady a teď, nebo na širokou veřejnost sledující média, přičemž bude jeho sdělení (zpravidla kritika) mít širší dopad.

⁴⁸ ZTOHOVEN. *Prezidentovo špinavé prádlo? 2015*. [online] https://www.ztohoven.com/?page_id=727 4.5.2020, 8:59 SEČ

⁴⁹ SHUPIKOVA, Alina. *Ztohonuda: Občanem více, občanem méně*. Artikl. Vyd. 12. 12. 2012. [online] dostupné z: <http://artikl.org/filmovy/ztohonuda-obcanem-vice-obcanem-mene> [cit. 4. 5. 2020, 9:19 SEČ]

2.5 Svoboda autorského záměru

I takový veřejný prostor, kde bychom si neřekli, že půjde o narušení cizího majetku, když do něj vstoupíme s uměleckou vizí, a že by tudíž její realizaci nemuselo nic bránit, není tak svobodný, jak by se mohlo zdát. Naivní umělec, který narazí na místo, které ho inspiruje, do kterého by chtěl tvůrčím způsobem zasáhnout, a řekne si, že půjde legální cestou a vyjedná si potřebná povolení, často ošklivě narazí. Veřejný prostor reguluje množství zákonů a vyhlášek. Jejich komplikovanost často vede k tomu, že je umělci buď ignorují, anebo svůj záměr vzdají. A to se přitom proti plánovanému dílu nemusí nikdo výslovně stavět, ani ho žádná vyhláška či nařízení nemusí a priori zakazovat. Tvůrce jednoduše nezíská povolení akci provést.

Kromě pravidel omezení pouličního umění je významným úskalím nutnost vyjednat si tzv. *zábor veřejného prostranství*. O ten žádáte, chcete-li si zabrat plochu ke svému účelu. K záboru potřebujete samozřejmě povolení a pak také uhradit poplatek. Ten se vypočítává na hodiny či dny podle metru čtverečního zabrané plochy. A povolení získáváte od instituce, která má plochu ve správě. Když se jedná o komunikaci, žádáte proto zpravidla Odbor dopravy příslušné městské části, když se jedná o zeleň či park, žádáte Odbor životního prostředí, a tak dále. Ani to však není pravidlem, musíte si ověřit skutečného vlastníka pozemku v katastru nemovitostí, jelikož mnoho veřejných prostorů je v podstatě ve vlastnictví nějaké veřejné instituce či ve vlastnictví soukromém. Mezi jednotlivými městskými částmi se také najdou podstatné rozdíly. A takto bychom mohli pokračovat několik stránek. Spolek *Auto*mat* dokonce k festivalu *Zažít město jinak* vydal manuál, věnující se tomu, co všechno je potřeba zařídit, než je možné legálně provést uměleckou akci ve veřejném prostoru. Přesto tyto nároky doposud zní poměrně logicky. Chcete využít cizí plochu pro svoje účely, musíte získat povolení, musíte zaplatit. Musíte vědět od koho a komu. Praxe však mluví proti tomuto postupu.

Ztraceno v procesu

Na podzim roku 2017 vznikl nápad využít volných ploch, kde lidé často tráví čas v prostředí poněkud hnusném. Míst výrazně účelových, nepříjemných, nevzhledných, na nichž se lidé zdržují, jelikož musí, jelikož to po nich vyžaduje uspořádání jejich života.

Protože se plány na to, jak by mělo hlavní město vypadat a fungovat neustále mění, v různých jeho částech čas od času zůstávají torza záměrů nikdy nedokončených, nebo sice dokončených, ale nikdy cele nevyužitých k účelu, k němuž byly navrženy. To je případ i několika autobusových nádraží, mezi nimi třeba autobusové nádraží Palmovka, kde mělo původně končit metro B a nádraží mělo být spojovacím bodem s okolními obcemi, nebo autobusové nádraží Roztyly, jehož příběh je obdobný. Na takových místech pak zůstávají prázdné plochy, zpravidla prázdné betonovo-asfaltové plochy, kterými člověk maximálně prochází, často ale ani to ne. Je to mrtvý prostor, kterého si nevšímáte. Nabízí se tedy tato místa využít jinak a kolemjdoucí do ně nějakým způsobem pozvat. Nabídnout jim, co s ním nebo v něm mohou sami dělat.

V roce 2017 jsem se tedy na Palmovku, nedaleko níž jsem tehdy bydlela a kde se k tomu konstrukce zastřešení zdála jako dělaná, rozhodla zavěsit dvě houpačky. Cílem bylo připomenout lidem jednoduchost pohybu, snadnost radosti. Projekt se stavěl proti nutnosti vyhradit si po unavující práci bez pohybu speciální čas pro to, aby člověk udržoval svou fyzickou kondici. Na jeho počátku byla touha rozvěsit po Praze houpačky, které může člověk najít cestou z práce, na nákup, do školy, na úřad... Houpačky pro jednoduchost a snadnost jejich používání, k němuž nepotřebujeme žádnou přípravu a které každý zná. Houpání je jednoduše radostné.



21. Vizualizace houpačky „zaparkované“ na konstrukci autobusového nádraží Palmovka.

Zdroj: archiv autorky.

Poctivě jsem analyzovala, kudy lidé prochází, aby pohyb objektu v žádném případě nemohl nikoho ohrozit, a na ploše zabírající 1140 m², kde v té době fungovaly pouhé dvě zastávky, jsem vybrala dvě vhodná místa⁵⁰. Zavolala jsem na městskou část, tam mě odkázali na odbor kultury a zároveň jsem začala komunikovat s dopravním podnikem, jemuž plocha patří. V poznámkách k akci jsem si tehdy poznamenala:

„Zasekla jsem se v procesech, kterým jsem se nikdy věnovat nechtěla, které jsou mi bytostně nepříjemné a pro něž nemám vlohy. Vnucujete se a čekáte na odpověď. Osobně sejt se s vámi nechtějí, nikomu, kdo má nějakou rozhodovací pravomoc, se nedovoláte. Přichází frustrace, nemůžete pokračovat v práci, jelikož nevíte, jestli ji budete moci využít.

Volím jinou cestu – osobní promluvu s řidiči na stanovišti a policisty konajícími v okolí hlídky. Telefonáty na správu začínám nahrávat.“

Osobní komunikace odhalila podstatný fakt: řidiči ani policisté zpravidla nevěděli, kdo má plochu na starost. Jeden jediný řidič měl potuchu o tom, na koho by se měl obrátit v případě komplikací, podle jeho tvrzení se však daná osoba na místě pohybovala jen výjimečně.

Nezájem byl obecným rysem komunikace, o kterou jsem se v tomto kontextu snažila. Jistě, přidělovali jsme dotazovaným zcela zbytečně práci. Snad jen na odboru kultury Prahy 8 projevíli nefalšovaný zájem, dokonce nám nabídli pomoc s propagací, která však šla spíš proti konceptu, v rámci kterého měl cestující houpačku jednoduše potkat. S povolením k realizaci nám však pomoci nedokázali. Byla jsem odkázaná na dopravní podnik, respektive pana Š., který byl zodpovědný za doprovodné akce typu vánoční tramvaj aj.⁵¹ S panem Š. jsem si vyměnila několik mailů i telefonátů, na něž reagoval velmi neochotně, v několika případech si protirečil v tom, co po mě vlastně chce, podařilo se mi ho nicméně přimět k osobnímu setkání. Závěr z toho byl, že

⁵⁰ Jedná se o parcelu č. 2931/1. Údaj o výměře pochází z katastru nemovitostí [online] dostupné z: <https://nahlizenidokn.cuzk.cz/>. [cit. 14. 5. 2020, 21:07 SEČ]

⁵¹ Dopravní podnik hl. m. Prahy v rámci doprovodných akcí v zimním čase vypravoval i vánočními světýlky ozdobenou tramvaj.

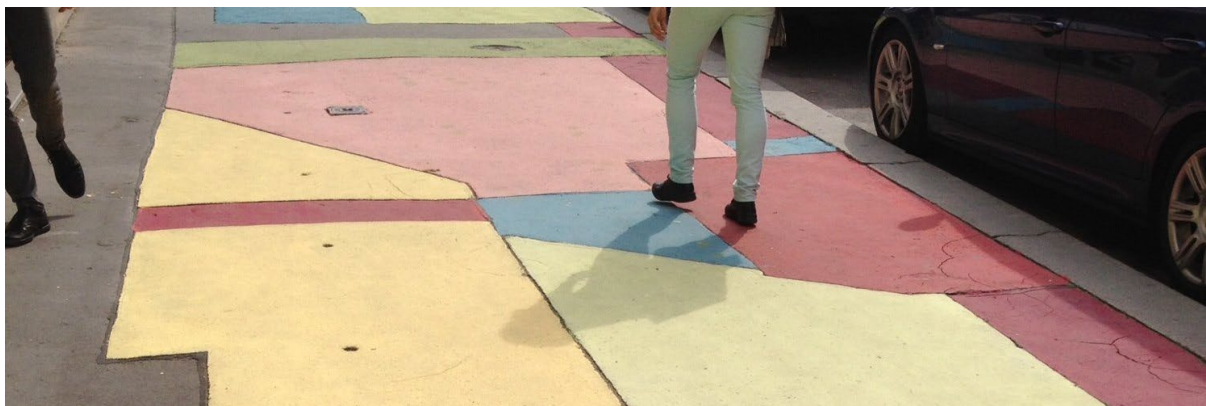
v podstatě „není proti, ale neví, co ti nahoře“. V té době už komunikace probíhala druhý měsíc. Na základě zmíněné analýzy jsem se ho snažila ubezpečit o tom, že instalace v žádném případě nenaruší provoz. Pan Š. se obával žalovatelnosti DPP v případě zranění na houpačce. Kromě vymezení prostoru pohybu houpačky, evokující modré zóny parkovacích stání, jsme tedy k houpačce vytvořili ještě provozní řád. V ten okamžik už jsme podle mého mínění překročili hranici absurdity. Projekt se začal otáčet z původní lehkosti a radostnosti do ironického reflektování byrokracie. Mezitím nastala zima a realizaci jsme tak jako tak odložili kvůli klimatickým podmínkám. Jelikož jsem se ale nemínila tak snadno vzdát, pokračovala jsem v načaté komunikaci. Vyšlo najevo, že plochu má pro dopravní podnik ve správě jistá firma Akvo Praha. Tam už byla komunikace naprosto nereálná. Sídlo firmy na Praze 1 byla pouze schránka, kam jsme s produkční dodavatelkou doporučený dopis, s jednatelkou se nám spojit nijak nepodařilo.

Stanovisko pana Š. bylo následující: *„co se týká Akvo, pokud se s nimi dohodnete, my Vám velký problémy dělat nebudeme. Pouze se potřebujeme vymanit ze zodpovědnosti a pokud AKVO a k posudku pronajmatele přidáme pouze naše posouzení, aby nebylo nic poškozeno nebo aby to staticky vydrželo. Cca 3 týdny.“* To mi sdělil v e-mailu ze dne 21.2.2018. Mít zodpovědnost se v dnešní době zdá být rozšířenou obavou. Ráda bych takto negeneralizovala, ale rok práce v příspěvkové organizaci Magistrátu i tento konkrétní příklad bohužel potvrzují, že “vymanit se ze zodpovědnosti” je jedna z klíčových snah. Osobně mě spíš zaráží předpoklad, že ten, kdo by z houpačky spadl, by si dohledal vlastníka prostoru a žaloval ho.

Po nezdaru spojit se se správcovskou firmou jsme záměr vzdaly, respektive, odložily na neurčito. Jelikož jsme na sebe už na tolika místech upozornily, pověsit houpačku bez povolení se v tom okamžiku zdálo hloupé. Poučeny apatií, zdlouhavostí a nezájmem, jsme se ale rozhodly příště se na nic neptat.

Nikam nevedoucí kauza

Zajímavou ukázkou absurdity nařízení ve veřejném prostoru byl případ záplatovaných chodníků. Nebylo to poprvé, kdy umělec Jan Kaláb, původně graffiti writer, oživil chodník barvami. Když se to v roce 2014 rozhodl zopakovat i na Letné, narazil na podrážděného pejskaře a posléze na úřady. Ačkoliv se intervence vesměs setkávala s pozitivními ohlasy, občan, kterému



pes ušpinil obarvenými tlapkami oblečení, si šel stěžovat na policii.⁵²

22. Jan Kaláb: Chodníky. 2005 – 2014

Barva zvýraznila formy „záplat“, které se na chodnicích vytváří opakovaným vyspravováním v průběhu let a které umělce vizuálně upoutaly. Zdroj: *Twitter Jana Kalába*⁵³

Jan Kaláb není umělcem, který by cílil na vyvolávání sporů; jeho tvůrčí aktivita se zaměřuje spíše na formu a u hravě vybarvených záplat tomu nebylo jinak. Sám říká, že ho vždy zajímala především výsledná malba, ať už ji maloval na jakýkoliv druh podkladu, vlaky a chodníky nevyjímaje.⁵⁴ V současné době se věnuje hlavně abstraktní malbě, pro niž bylo vybarvování chodníků válečkem jedním ze startovních bodů.

⁵² SOLAR, Martin. *Špinavé tlapky ukončily malování chodníků*. Naše Praha 7.cz, 30. 9. 2014 [online] dostupné z: <http://www.nasepraha7.cz/zpravy-9/spinave-tlapky-ukoncily-malovani-chodniku>. [cit. 8. 5. 2020, 16:28 SEČ]

⁵³ Jan Kaláb. Na: *Twitter* [online] dostupné z: <https://twitter.com/JanKalab> [cit. 8. 5. 2020, 19:01 SEČ]

⁵⁴ VITVAR, Jan H. *Rozlučka s Pointem*. Týdeník Respekt [online] dostupné z: <https://www.respekt.cz/tydenik/2011/25/rozlucka-s-pointem> [cit. 8. 5. 2020, 16:33 SEČ]

Kauza chodníků se vyostřila, když byla Kalábovi vyčíslena pokuta za škodu 150.000 Kč⁵⁵. Taková by totiž byla přibližná cena, kdyby se Technická správa komunikací (TSK) rozhodla přetřít záplaty černou barvou. Kaláb byl souzen za znečištění veřejného prostoru. TSK, pod niž plocha spadá, se však sporu odmítla účastnit. Její představitelé si spočítali, že je pro ně výhodnější, nechat barvu z chodníků jednoduše zmizet s časem. „*Byla z toho taková aférka, která skončila do ztracena, protože lidi na radnici byli rozumní, ve výsledku nechtěli nic zaplatit*⁵⁶ a ta barva stejně časem oprší,“ řekl umělec v rozhovoru pro blog iDnes⁵⁷. Ve výsledku tedy „aférka“ vyústila k nikam nevedoucí soudní tahanici a umělci jen zvýšila mediální popularitu. Samotný impulz udání pro špinavé tlapky je dodnes kvitován spíš s úsměvem, a tak i nelegální akce spíš zvýšila sympatie společnosti k různým uměleckým způsobům narušení veřejného prostoru.

Plány versus život

Z postupů graffiti těží jak zmíněná skupina Ztohoven, tak Jan Kaláb nebo Epos 257, o němž budu mluvit v následující kapitole. Samozřejmě, s jakou do veřejného prostoru vstupují, mne nejprve zarazela: nepochybně na to měl vliv fakt, že pocházím z architektonického prostředí a dlouhodobě se zajímám o urbanismus, jejichž přístupy a způsoby přemýšlení jsou jiné. Zamýšlím-li se nad tím, *jak* jiné, napadají mě slova jako: celostní, koncepční, zohledňující souvislosti. Okamžitě je zavrhuji, neboť mám za to, že i intervence do veřejného prostoru, které v této publikaci zmiňuji, jsou celostní, koncepční a zohledňují souvislosti – poukazují dokonce na souvislosti nové a jinak přehlížené.

Vysvětlit rozdíl v přemýšlení architekta, urbanisty a umělce lze těžko. Bezpochyby by se ale dal najít v technickém versus organickém způsobu

⁵⁵ PEŠKA, Marek. *Odpustili mu 150 tisíc...* Deník METRO. 5. 11. 2014 [online] dostupné z: https://www.metro.cz/odpustili-mu-150-tisic-pokuta-pro-umelce-ktery-pomaloval-chodniky-bude-jen-symbolicka-g3x-/praha.aspx?c=A141105_145614_metro-extra_rab&galerie [cit. 8. 5. 2020, 19:21, SEČ]

⁵⁶ Podle deníku Metro se jednalo o symbolických 1.000 Kč, na které se Kalábova pokuta snížila.

⁵⁷ HASSAN, Vít. *Výtvarík Jan Kaláb: „Kdybych stále dělal to, co před dvaceti lety, bylo by to smutné!“*. iDNES.cz / blog. 27. 8. 2018 [online] dostupné z: <https://hassan.blog.idnes.cz/blog.aspx?c=658270> [cit. 8. 5. 2020, 16:44 SEČ]

myšlení, v koncepci založené na datech a analýzách versus koncepci založené na prožití místa, na osobním impulzu. Urbanistické souvislosti se zabírají širšími vztahy města, architektonické se zase snaží předjímat, jak se budou lidé chovat v daném místě. To jsou ambiciózní a náročné cíle a není divu, že takové hádání budoucnosti často i přes nejlepší snahu nevyjde. Místo můžeme důvěrně znát jen tehdy, když v něm po nějakou dobu žijeme. Vytvářet plány měst, aniž bychom mohli žít v každé jednotlivé čtvrti, a nepřehlédnout určité aspekty jejich fungování je lidsky nemožné. Z toho důvodu se územní plány navrhuji ve velkém měřítku a o konkrétní lokality se pak starají menší projekty. IPR Praha se tento handicap snaží zmírnit tím, že vytvořil pozici tzv. *garanta území*. Jedná se o urbanisty, kteří mají na starost jednotlivé menší lokality města a mají přehled o tom, co se v nich plánuje změnit a jsou často přímou spojkou mezi jejich obyvateli a architekty nebo developery. Zároveň s principem participace, kdy jsou obyvatelé vyzváni, aby komentovali návrhy změn ve svých lokalitách nebo byli přímo zdrojem průzkumů ještě před započítím projektu, se snaží suplovat osobní zkušenost obyvatel.

Když ale do veřejného prostoru vstupuje umělec, pracuje s tím, jak se místo chová teď, a ovlivňuje ho přímo. Nemyslí do budoucna, ale v přítomnosti. Je blíže organické složce města, o níž jsem mluvila v úvodu. A zákony ani vyhlášky na ulici nežijí.

2.6 Nelegální tvorba

Jak vyplývá z předchozí kapitoly, pro autorskou iniciativu není výhodné snažit se dosáhnout realizace cestou oficiální dohody. Rozhodneme-li se umělecky vstoupit do určitého místa, ocitáme se ve zcela odlišné situaci, než v jaké se nachází umělec vystupující nebo tvořící instalaci v rámci festivalu, který za něj legální stránku věci podchytí. Považuji proto za pochopitelné, že se mnoho umělců, využívajících veřejný prostor, chová v podstatě ilegálně, aby svůj záměr uskutečnilo. V některých případech může být ilegalita součástí záměru a snahy jejím prostřednictvím upozornit na určité společenské téma.

Jako takové lze brát i *50m² veřejného prostoru* umělce (či skupiny umělců) známého pod pseudonymem Epos 257. Stejně jako Jan Kaláb, má za sebou i Epos pozadí graffiti a těží z jeho přístupů. V současné době je jedním z nejvýraznějších pražských umělců tematizujících veřejný prostor a jeho počiny málokdy zůstávají bez odezvy. Jiří Gruber o něm píše, že „*budit kontroverze je vlastně už jedním z jeho záměrů.*“⁵⁸ Epos si zároveň dává záležet na své anonymitě a v médiích jeho identita nebyla zatím odhalena. A své instalace také provádí nepovšimnut. Jeho pseudonym odkazuje k paragrafu 257 Trestního zákoníku: *Poškození cizí věci*. Zároveň ale Epos už také patří ke generaci, která si vydobyla své místo na oficiálním uměleckém trhu a vystavuje v galeriích a na veletrzích. Přesto zůstává věrný svému provokativnímu přístupu, jímž tematizuje politické⁵⁹ události a stav společnosti.

⁵⁸ GRUBER, Jiří. Příběh bájného jezdce. *Artikl*. ročník IV [48] 12/2017. Media4free, Praha 2017. s. 6

⁵⁹ Slovo *politický* používám způsobem, jak ho pojímá Alena Rybníčková v publikaci *Happening: Mezi záměrem a hrou*: „*Toto považuji za politické jednání: věc ve veřejném prostoru, která upoutala mou pozornost a o níž přemýšlím v souvislostech, rozhodnu se na ni upozornit nebo se snažím o její řešení. Vezmu ji za svou, protože se mě týká, dotýká; zároveň chápu, že jde o věc společnou, ne soukromou. Jakýmkoliv výše zmíněným jednáním něco působím, tudíž jednám politicky.*“ V případě Epose 257 se mimoto jedná i o témata týkající se politiky ve smyslu správy věcí veřejných a jejich představitelů.

Konceptuální dílo nazvané *50m² veřejného prostoru* instaloval tak, že si s několika přáteli oblékl pracovní montérky, postavil míchačku a oplotil část Palackého náměstí o zmiňované výměře. Podtitul instalace zněl: *Zábor veřejného prostoru, který viditelně postrádá jakýkoli účel*. Eposovi se při něm potvrdil předpoklad, že čím frekventovanější ten který městský prostor je, tím více se odosobňuje.⁶⁰ Na evidentně zbytečné oplocení výrazně nereagovali ani kolemjdoucí, ani úřady. Ne, že by městská správa oplocení nezaznamenala, ale po celou dobu trvání instalace si s ní nevěděla rady – pracovníci jednoho orgánu si například nebyli jistí, jestli za ni není zodpovědný jiný orgán, a jestli, tak jaký.

„(...) to je vlastně nějaká nelegální záležitost, tak jsem to okamžitě nechal zlikvidovat.“ Zaznívá v nahrávce z anonymních úst úředníka, vzápětí po čemž slyšíme slovy neznámé úřednice, že: „My nemůžeme zase takhle něco zbourat.“⁶¹



23. Epos 257: 50m² veřejného prostoru. Palackého náměstí, 2010. Zdroj: oficiální web autora

⁶⁰ GRUBER, Jiří. Příběh bájného jezdce. *Artikl.* ročník IV [48] 12/2017. Praha: Media4free, 2017. s. 6

⁶¹ EPOS 257. *50 square meters of the public space*. YouTube [online]. 29. 11. 2010. dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=HCDy0oAVNkI> [cit. 9. 5. 2020, 10:58 SEČ]

Celý proces dokumentuje video dostupné na YouTube, doplněné o zvukovou stopu autorových telefonátů na nejmenované orgány veřejné správy. Oplocení zůstalo pevně zabetonované do dlažby náměstí celých 54 dnů, po nichž se je umělec rozhodl odstranit. Ani při odstraňování se s bezprostřední reakcí úřadů nesešel.

Samotné umístění oplocení nezvolil Epos 257 náhodně. Palackého náměstí bylo v roce 2006 schváleno jako místo, kde mohou probíhat veřejná shromáždění bez ohlášení. 50m² svým umístěním na takzvaném pražském Hyde-Parku tedy tematizuje koncept svobody v mnoha rovinách. Svobodně realizuje vlastní záměr na místě vyhraněném svobodnému projevu. Omezuje prostor, který má být volný a testuje, jestli se autority postarají o jeho opětovné uvolnění. Upozorňuje na neustálé ukrajování z veřejného prostoru stavebními pracemi, při nichž často reálně mnoho práce neprobíhá – zdůrazňuje to jeho omezením, aniž by probíhala vůbec jakákoliv práce. Tím, že odklání cesty chodců okolo, metaforicky ukazuje, jak je naše chování obecně přetvářeno vnějšími okolnostmi. A v neposlední řadě zviditelňuje všeobecnou lhostejnost. Záběr proběhl mezi 4. září – 27. říjnem 2010.

Falešná bezpečnost

Jinou svou akcí ve veřejném prostoru, nazvanou *Seno*, zase Epos upozornil na další neřest soudobé společnosti, a tou je naše posedlost bezpečností. Snažíme se vyhnout zodpovědnosti a ošetřit, že se nikomu nic nestane, respektive, v případě, že se stane, že z důsledků nehody nebudeme viněni právě my. V principu je péče o bezpečnost samozřejmě rozumná, pramení snad z ohleduplnosti k druhému člověku, které není ve společnosti nikdy dost. Ve výsledku však vede k absurditám, mezi něž patří i naše problémy se zavěšením houpačky. V širším kontextu pak ke komplikacím ve výchově, ke zraněním způsobeným tím, že děti neumí padat, případně tím, že jako malé nosily na hlavě helmu, a tak dále.

Epos 257 na toto téma narazil, když při dvou příležitostech rozmístil po Praze balíky sena. Pokaždé měla akce jiný rámec a podle něj se také změnila

odezva na ni. Podle oficiálního webu umělce byl impulzem k instalaci vztah mezi městem a krajinou, městem a venkovem, pohlcování okolních vesnic městem. Konfrontace diváka s objektem, vyňatým z jeho původní rurální krajiny (venkova) a přemístěným do cizího kontextu (města). Ve výsledku ale seno přineslo ještě další rozměr. „...nedílnou součástí díla se stává také bezprostřední reakce diváků. Následný rozdíl mezi způsobem, jakým se snažila rozkódovat akci policie i interpretace bulvárních médií tvoří komplexnější výpověď o současném stavu společnosti,” píše Epos 257 na svých stránkách⁶². Autor zůstal pochopitelně nějaký čas v anonymitě a k intervenci se přihlásil teprve po více než dvou letech. Podle časopisu *Artikl* byl neznámý pachatel za rozmístění balíků nařčen z obecného ohrožení. Nařčení bylo zdůvodněno obavou, že by se balíky mohly dostat do vozovky⁶³.



24. Epos 257: Seno. Senovážné náměstí, 2009. Zdroj: oficiální web autora

⁶² EPOS 257. *Seno*. [online] dostupné z: <https://www.epos257.cz/?s=works&t=/seno&lng=cz>. [cit. 9. 5. 2020, 19:10 SEČ]

⁶³ GRUBER, Jiří. Příběh bájněho jezdce. *Artikl*. ročník IV [48] 12/2017. Media4free, Praha 2017. s.6

Akce se udála v jednom říjnovém víkendu roku 2009 a tehdy byly balíky do 24 hodin odstraněny⁶⁴. O rok později, když byl Epos osloven Novou scénou, aby vytvořil uměleckou instalaci na piazzettě Národního divadla (dnešním Náměstí Václava Havla), rozhodl se zopakovat totéž. Tentokrát však byla intervence úředně zaštitěná. Zatímco v roce 2009 byl nařčen z ohrožování bezpečnosti spoluobčanů, v roce 2010 se nic takového nestalo. Instalace byla přitom technicky totožná, hrozilo tedy objektivně stejné riziko. „... v konečném důsledku úřady vnímají jako větší prohřešek samotné opomíjení institucionálního schválení než přímé ohrožení, jež z díla může pramenit,“⁶⁵ uvádí Jiří Gruber závěrečnou myšlenku, která umělci z díla vyplynula. Přitom z příkladu 50m² veřejného prostoru se zdá, že instituce v případě, že by skutečně došlo ke komplikacím, nejsou dostatečně flexibilní na to, aby situaci řešily. Jde tedy spíš o formalitu, která má zjistit, kdo ponese zodpovědnost v případě jakýchkoliv nepříjemností.

Co se týče odezvy tisku, kterou umělec zmiňuje, některá bulvární média označila rozmístění balíků sena ve městě za „žhářský záměr či dokonce formu terorismu.“⁶⁶ V rozhovoru pro rádio Wave umělec prohlásil, že v tomto případě vnímá odezvu médií jako součást uměleckého díla, ačkoliv původně nebyla jeho záměrem a dokonce o ní ani neuvažoval.⁶⁷ Sám o sobě říká, že byl v tomto směru naivní a prozrazuje, že ho reakce nepotěšila. Bezpochyby ale zviditelnila polaritu společnosti, kde přirozené reakce lidí, kteří se s balíky setkali fyzicky, je za nebezpečné nepovažovali a vnímali jejich přítomnost v prostoru spíš jako recesi. Na druhé straně senzacechtivá média v lidech, kteří se s instalací seznámili pouze jejich prostřednictvím, zdařile vyvolala negativní emoce a razantní odmítnutí, jakým označení za terorismus bezpochyby je. Samotná

⁶⁴ RUPPERT, Veronika. Epos 257: Seno, umění a zákon. *Radio Wave*. 9. 2. 2012 [online rozhovor] dostupné z: <https://wave.rozhlas.cz/epos-257-seno-umeni-a-zakon-5269815>. [cit. 9. 5. 2020, 21:00 SEČ]

⁶⁵ GRUBER, Jiří. Příběh bájného jezdce. *Artikl*. ročník IV [48] 12/2017. Media4free, Praha 2017. s.6

⁶⁶ Tamtéž.

⁶⁷ RUPPERT, Veronika. Epos 257: Seno, umění a zákon. *Radio Wave*. 9. 2. 2012 [online rozhovor] dostupné z: <https://wave.rozhlas.cz/epos-257-seno-umeni-a-zakon-5269815>. [cit. 9.5.2020, 21:20 SEČ]

volba slov zároveň i zpětně připomíná, že téma terorismu, tou dobou ve společnosti silně rezonovalo.

Epose 257 osobně vnímám jako umělce, který prostor, do něhož vstupuje, považuje za velmi důležitý. I z jeho rozhovorů vyplývá, že je pro něj klíčovým aspektem tvorby. Zároveň je příkladem umělce, který nenechává klidného ani bezprostředního diváka. Jeho výtvořiny lze ve městě jen tak náhodou potkat. Ve vnímavé osobě při takovém setkání vzbuzují otázky a to je jejich hlavní předností a nejsilnějším potenciálem vstupování veřejného prostoru s uměleckým záměrem.

3. Dodatek

Veřejný prostor je nesmírně bohatý a stále živý komplexní organismus s mnoha aspekty, které tato práce ve svém rozsahu nedokáže pokrýt v celé šíři. V této kapitole proto zmiňuji dva jevy, o nichž v textu dosud nebyla řeč, které jsou ale v dnešní době velice aktuální a je-li řeč o veřejném prostoru, nelze je opomenout tak snadno.

3.1 Busking

Vyhnula jsem se zde fenoménu buskingu, neboli pouličnímu umění. Do něj se dá zařadit veškerá pouliční tvorba od muzikantů přes žongléry, loutkové divadlo, polykače ohně, akrobaty, foukače bublin až po živé sochy. Kam ale spadá busking ve vztahu k umění ve veřejném prostoru? Pracuje s prostorem, který ho obklopuje? Zpravidla ne. Jedná se o tvorbu, při níž busker používá ulici v podstatě jako jeviště s dobrovolným vstupným. Ve smyslu práce s prostorem ho tedy lze přirovnat ke graffiti – to využívá plochy budov a objektů jako plátno, podklad pro svou činnost – koncepčně se ale k prostoru zpravidla nevztahuje.

Busker navíc hraje zejména pro turisty. *“Mimo Staré město až na výjimky provozování nemá cenu, do klobouku dávají spíše turisté než místní.”* Píše Dalibor Zíta v článku *Kladivo na pouliční umělce*.⁶⁸ Busker tedy cílí na skupinu, od níž čeká výdělek. Jde mu o provozování řemesla, o svobodný způsob obživy.

Busking bezpochyby oživuje místo, na kterém se nalézá, vybízí k zastavení, sdružuje kolemjdoucí, dává podnět ke společenskému kontaktu – a to i když se může jednat pouze o oční kontakt. Nakonec, říká se, že komunikace je ze 70% nonverbální a takový vřelý úsměv, který si člověk vymění na ulici s neznámým, dovede krásně rozjasnit den. Může tedy přinést novou kvalitu veřejnému prostoru, na němž se nalézá. Záleží samozřejmě na kvalitě samotného vystoupení. Busking nadto nabízí svobodný, neorganizovaný zážitek, který si člověk předem nevyhledal, nýbrž náhodou

⁶⁸ ZÍTA, Dalibor. Kladivo na pouliční umělce. *Nový Prostor* .č. 341, listopad 2009. [online] dostupné z: <http://novyprostor.cz/clanky/341/kladivo-na-poulicni-umelce>. [cit. 22. 4. 2020, 11:24 SEČ]

potkal při své cestě za jiným cílem. Na své okolí však reaguje minimálně a není jeho smyslem ho nějakým způsobem tematizovat.

Nina Vangeli v rozhovoru pro Divadelní noviny označuje pouliční divadlo za „lakmusový papírek naší tolerance“⁶⁹; podotýká také, že mu nepřikládá velký umělecký význam. Jeho důležitost tkví spíš v ukázce svobody projevu.

3.2 Virtuální prostor

V současné době nelze opomenout ani moderní technologie, které už tvoří nedílnou součást běžného života. „Rozšíření mobilních zařízení přineslo možnost věnovat se nejsoukromější záležitosti, stejně tak jako pracovním jednáním, kdykoliv a kdekoliv – a toto ‚kdekoliv‘ zahrnuje všechny městské veřejné prostory.“ Říká Immanuel Schipper v již citovaném článku *Město jako performance*⁷⁰ a věnuje se problematice, kterou nazývá *veřejnou sférou* a jejímu vztahu k soukromému. Naráží na fenomén mizení veřejného prostoru v jeho fyzické podobě, prostoru, který by mohl patřit veřejnosti a zároveň nebyl omezován neoliberálním, na výdělek a produkci orientovaným diktátem. Zároveň s tímto mizením se do veřejného prostoru přesouvá mnoho dříve zcela privátních činností, jelikož si je nosíme s sebou v elektronických zařízeních, které nás propojují s jiným rozměrem prostoru. Oddělují naše fyzické bytí v prostoru jednom a duševní bytí v prostoru druhém, přičemž se obojí odehrává ve stejný čas. Nemůžeme ale tvrdit, že by virtuální prostor byl od toho fyzického oddělen. Jeden prorůstá druhým a jedná se spíš o rozšíření veřejného prostoru než o jeho virtuální analogii.

Tento fenomén jde ruku v ruce s přehlcním veřejného prostoru vizuálními vjemy, je ho proto nutné vzít v potaz. Technologie ovlivňují naše vnímání veřejného prostoru i tím, že se v něm můžeme sice fyzicky nalézat, zároveň být ale myšlenkami na hony daleko. Virtuální prostor lze zároveň brát jako rozšíření veřejného prostoru a přistupovat k němu tak i s uměleckým záměrem.

⁶⁹ HERMAN, Josef. O pražské divadelní mapě. *Divadelní noviny* . č. 8/2020, ročník 29. 1. 11. 2017. [online] dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/o-prazske-divadelni-mape>, [cit. 22.4.2020, 12:52 SEČ]

⁷⁰ SCHIPPER, Immanuel. City as Performance. *TDR: The Drama Review* 58:3 (T223) podzim 2014. New York: New York University and the Massachusetts Institute of Technology, 2014. [vlastní překlad] s. 23 – 24.

Prorůstání a propojování virtuálního s fyzickým prostorem využila Maria Huber⁷¹ ve své práci *Blinddate: You and Me – An Interactive Lovestory*. Účastníci museli pořadatelce poskytnout své telefonní číslo a byli pak přes aplikaci Whatsapp navedeni na Malé náměstí na Starém městě, kde na ně pod deštníkem měla čekat jiná osoba. Že ona osoba není performer, nýbrž další účastník, jsme se dozvěděli až na místě. Sedli jsme si společně na lavičku a jeden nebo druhý dostával přes Whatsapp instrukce. Na lavičce a v jejím okolí ležely připravené předměty, které jsme při happeningu používali. Přes Whatsapp jsme dostávali zprávy jako: „vyberte objekt, který vám připomíná dětství.“ Nebo: „nástroje v zeleném pouzdře použijte pro zničení objektu, který je vám nejbliž.“ A pak: „nyní z trosek vytvořte dar pro druhou osobu.“ Právě na fakt, že vše, co činíme, činíme pro druhou osobu, nám do té doby cizí, byl kladen důraz.

Z tohoto směru se jednalo o velice zdařilý sociální experiment o blízkosti a komunikaci. Na dálku jsme byli spojeni s Mariou, kterou jsme neviděli a která nám říkala, co máme dělat. Na základě jejich instrukcí jsme pak komunikovali bezprostředně s člověkem, s kterým nás takto přiměla se seznámit. Společná činnost vedla automaticky k navázání přirozené, nikoliv strojené konverzace, k přeskočení několika prvotních a často nervózních fází představování, při nichž člověk zpravidla o druhém mnoho nezjistí. Místo abychom se ptali: kde pracuješ, odkud jsi, co studuješ; poznali jsme se skrze manipulaci s objekty a zjistili tak něco o tom, jak funguje mysl člověka sedícího vedle nás. Projekt si zároveň vynalézavě hrál se zmíněnou neřestí soudobé společnosti, kdy při pobytu mezi lidmi zapomínáme na ty, kteří jsou fyzicky okolo nás, a místo toho komunikujeme přes telefon s někým vzdáleným.

⁷¹ Maria Huber je německá umělkyně, která v akademickém roce 2017/2018 strávila dva semestry na Katedře alternativního a loutkového divadla DAMU na studijní stáži v rámci programu Erasmus+.

4. Závěr

Cílem této práce bylo zjistit, jakými způsoby lze umělecky narušovat veřejný prostor Prahy v jeho současných podmínkách a jak efektivně lze při tom oslovit kolemjdoucí. Z uvedených příkladů vyplývá, že je nutno mít na paměti některé zásadní okolnosti.

První z nich je množství vjemů na člověka útočící, mezi něž spadá jak vizuální smog, tak propojení s privátními záležitostmi skrze mobilní technologie. Přesto je člověka na osobní úrovni možné oslovit, snad i hluboce zasáhnout, jak dokazují příklady Evy Jiříčky nebo Cie Mosoux – Bonté. Jedná se pak o díla spíše intimního charakteru, které nemají ambice zaujmout mnoho lidí naráz. Vyvolávají však v člověku otázky nebo mu poskytují nestandardní zážitky.

Dále bychom si měli být vědomi, že se pouštíme do prostoru regulovaného obsáhlými zákonnými pravidly. Zároveň však, že osoby, které zodpovídají za jejich dodržování, mají velmi omezenou kapacitu rychle tato pravidla prosadit. Při záměru, který řeší cíleně danou lokalitu, a přitom nevzniká v rámci festivalu ani na vyzvání vlastníka pozemku, není efektivní cestou vyjednávat si potřebná povolení. Takový postup může trvat měsíce i roky. Dokazuje to má osobní zkušenost. Na druhé straně případy Jana Kalába nebo Epose 257 dokládají, že úřady jsou neohebné, že zcela prakticky realizovat záměr, aniž by člověk měl potřebná povolení, je zcela dobře možné a že mnohdy se umělec ani neseťká s postihem. To však platí dnes. Na příkladech z historie vidíme, že tomu tak vždy nebylo a můžeme být vděční, že naše ulice nejsou tolik hlídané, jako bývaly v době normalizace. Přesto bych připomněla, že je dobré klást důraz na míru nápadnosti a počítat s tím, když se naše činění pohybuje na hranici se zákonem. K tomu se pojí i otázka anonymity umělce, kterou jsem zde sice blíže nerozváděla, která je však u akcí typu *Seno* nebo *50m² veřejného prostoru* neméně důležitá.

Dalším rysem soudobých děl ve veřejném prostoru je jejich mediální odezva. S tou se pojí dualita díla: jeho provedení na určitém místě a v určitém čase na straně jedné a jeho obrazová nebo textová dokumentace na straně druhé. Samotná dokumentace může být i cílem celé akce, její živé provedení

je však stále podmínkou vzniku díla. Zviditelnění díla v médiích pak probíhá sekundárně a dá se říct, že čím kontroverznější nebo odvážnější dílo je, s tím větší mediální odezvou se může setkat, jak tomu bylo například u *Prezidentova špinavého prádla* skupiny Ztohoven. Takové dílo má pak dokonce šanci stát se symbolem, zdůraznit otázku ve společnosti přítomnou a stmelit občany, kteří se k ní přihlásí.

Míra provokace nebo intimity, kterou dílo volí, pak záleží na autorském přístupu každého umělce. Stejně tak je na tvůrci či tvůrkyni, jestli je jeho či jejím cílem komunikace s konkrétní osobou a působení změn metodou padajícího kamínku, který strhne lavinu, nebo jestli chce od počátku zviditelnit své sdělení celospolečensky. Ke společenským změnám skrze zasažení nitra člověka dle mého soudu pak ve výsledku dochází vždy, ač to sami nepozorujeme ani na to vědomě necílíme.

5. Seznam použité literatury

CÍSAŘ, Karel. *Stav věcí, Sochy v ulicích III*. Brno: Art Open, 2011. ISBN 978-80-7009-160-9

Dějiny umění, sv. 12. PETIŠKOVÁ, Terezie. *Proměny umění v posledních třiceti letech*. Praha: Knížní klub, 2002. ISBN 80-242-0720-6

KANCELÁŘ VEŘEJNÉHO PROSTORU, IPR Praha. *Manuál tvorby veřejných prostranství hlavního města Prahy*. Praha: Institut plánování a rozvoje hl. m. Prahy, 2014. ISBN 978-80-87931-09-7

KOHOUT, Michal – TICHÝ, David – TITTL, Filip. *Collective Housing/Hromadné bydlení: A Spatial Typology/Systematika prostorových typů*. Praha: Zlatý řez, 2015. ISBN 978-80-01-05848-0

MORGANOVÁ, Pavlína. *Akční umění*. s. 137. Praha: Nakl. J. Vacl, 1999. 2. doplněné vydání, 2009. ISBN 80-7198-351-9

MORGANOVÁ, Pavlína. *Procházka akční Prahou*. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, 2014. ISBN 978-80-87108-54-3

NORBERG-SCHULZ, Christian. *Genius loci: Krajina, místo, architektura*. Praha: Dokořán, 2010. 2. vydání. ISBN 978-80-7363-303-5

RYBNÍČKOVÁ, Alena. *Happening: Mezi záměrem a hrou*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2015. ISBN 978-80-7331-377-7

TAUTZ, Jürgen. *Fenomenální včely*. s. 274. Praha: Nakladatelství Brázda, 2010. ISBN 978-80-209-0379-2

Akademické práce:

DOBEŠOVÁ, Veronika. *Porovnání Le Corbusierových urbanistických tezí se současným pojetím města*. XVII Vědecká konference doktorandů: sborník textů. Vysoké učení technické v Brně, fakulta architektury, 2013. ISBN 978-80-214-4774-5 [online] dostupné z: <https://dspace.vutbr.cz/handle/11012/51967>

MORGANOVÁ, Pavlína. *České akční umění 60.-90. let*. Praha, 2005. Disertační práce. FF UK, Ústav pro dějiny umění. [online] dostupné z: <https://is.cuni.cz/webapps/zzp/detail/23527/>

Články v periodikách:

ČAPKOVÁ, Eva. Legendy kolem Vladimíra Boudníka. Mezi dílem a vlastním simulákrem. *Prostor Zlín*. č. 2/2019. s. 26 – 30. ISSN 1212-1398

GRUBER, Jiří. Příběh bájného jezdce. *Artikl*. ročník IV [48] 12/2017. Praha: Media4free, 2017. ISSN 2336-2405

KAŠPAROVÁ, Bára Alex. Prázdnota, Úvodní. *Artikl*. ročník IV [48] 12/2017. Praha: Media4free, 2017. ISSN 2336-2405

MOUFFE, Chantal. *Artistic Activism and Agonistic Spaces*. Art&Research, Vol.1 No.2, Léto 2007. Glasgow: Studio 55, Glasgow School of Art, 2007. ISSN 1752_6388. [vlastní překlad]

SCHIPPER, Imanuel. *City as Performance*. TDR: The Drama Review 58:3 (T223) podzim 2014. New York: New York University and the Massachusetts Institute of Technology, 2014. [vlastní překlad]

Webové portály a periodika:

| | |
|---|---|
| Artikl, měsíčník, webová verze | http://artikl.org/ |
| Artlist | https://www.artlist.cz/ |
| Artyčok TV | https://artycok.tv/ |
| Český rozhlas Vltava | https://vltava.rozhlas.cz/ |
| Deník N | https://denikn.cz/ |
| Divadelní noviny, čtrnáctideník, web. verze | https://www.divadelni-noviny.cz/ |
| Epos 257, oficiální blog | https://www.epos257.cz/blog/ |
| Eva Jiříčka, oficiální web | http://evajiricka.com/ |
| Frank Bold, právník | https://frankbold.org/ |
| iDnes, deník | https://www.idnes.cz/ |
| iDnes, blog Víta Hassana | https://hassan.blog.idnes.cz/ |
| Jan Kaláb, Twitter | https://twitter.com/JanKalab |
| Katastr nemovitostí | https://nahlizenidokn.cuzk.cz/ |
| Metro, deník | https://www.metro.cz/ |

| | |
|---|---|
| Naše Praha 7 | http://www.nasepraha7.cz/ |
| Nový prostor, čtrnáctideník, webová verze | http://novyprostor.cz/ |
| Phatbeatz | http://www.phatbeatz.cz/ |
| Pražský deník | https://prazsky.denik.cz/ |
| Radio Wave | https://wave.rozhlas.cz/ |
| Respekt, týdeník, webová verze | https://www.respekt.cz/ |
| Tomáš Polcar, oficiální web | http://www.tomaspolcar.cz/ |
| YouTube | https://www.youtube.com/ |
| Ztohoven, oficiální web | https://www.ztohoven.com/ |