

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Katedra divadelní vědy



Diplomová práce

Kritický pohled na vybraná díla Kateřiny Šedé

Bc. Kristýna Jalůvková

2021

Vedoucí práce:
doc. Mgr. Martin Pšenička, Ph.D.

Chtěla bych poděkovat vedoucímu své diplomové práce, doc. Mgr. Martinu Pšeničkovi, Ph.D., za odborné vedení, pomoc a rady při zpracování této práce. Dále bych chtěla poděkovat své rodině a přátelům za neutuchající podporu, kterou mi poskytovali nejen během psaní diplomové práce, ale po dobu celého mého vysokoškolského studia.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

Kristýna Jalůvková, 6.8.2021

Abstrakt

Diplomová práce *Kritický pohled na vybraná díla Kateřiny Šedé* se soustředí na tvorbu současné české umělkyně Kateřiny Šedé, ikonické představitelky sociálně angažovaného umění v českém prostředí. V první části je stručně nastíněn vývoj a proměna přístupu k divákům v divadelním a výtvarném umění v průběhu 20. století s ohledem na sílící snahu o jeho aktivizaci. Následuje kapitola o teoretických počátcích sociálně angažovaného umění. Hlavní část práce představuje tvorbu Kateřiny Šedé, jež zahrnuje kromě popisu vybraných projektů i teoretickou analýzu ve vztahu k současným fenoménům a směrům vyskytujícím se v současném umění. Velký důraz je kladen především na kontextuální rámec, bez něž se zkoumání současných uměleckých směrů neobejde.

Klíčová slova:

Kateřina Šedá, sociálně angažované umění, participativní umění, performativní umění, happening, performance, emancipace, vztahové umění

Abstract

The diploma thesis *A Critical View of Selected Works by Kateřina Šedá* focuses on the work of the contemporary Czech artist Kateřina Šedá, an icon of socially engaged art in the Czech Republic. The first part briefly outlines the development and transformation of the approach to the audience in theatrical and fine arts during 20th century with regard to the growing effort to activation. The following chapter deals with the theoretical beginnings of socially engaged art. The main part of the work presents the work of Kateřina Šedá, which includes beside the description of selected projects also a theoretical analysis in relation to contemporary phenomena and movements occurring in contemporary art. Great emphasis is placed on the contextual framework, because without the knowledge of it, the study of contemporary artistic trends cannot be done.

Keywords:

Kateřina Šedá, socially engaged art, participatory art, performative art, happening, performance, relational art, emancipation, community art

1 OBSAH

2	Úvod	7
3	Po stopách participativního a angažovaného umění.....	9
3.1	Transformace diváckého postoje v epickém divadle.....	10
3.2	Akce, gesto, všednost	12
3.3	Divadelní soubor jako model společnosti	15
3.4	Zrod teorie performance.....	18
4	Kde se vzal emancipovaný divák?	23
4.1	Intersubjektivní výměna jako východisko umělecké tvorby	24
4.2	Distance jako nerovnost	27
4.3	Od emancipace k etickému obratu v umění.....	31
5	Kateřina Šedá.....	33
5.1	Od situace k události	34
5.2	Hra a rituál.....	38
5.3	Prostor jako umělecký plán	41
5.4	Simulace všedního dne	45
5.5	Úskalí práce Kateřiny Šedé a její současná reflexe	47
6	Ke kritice sociálně angažovaného umění	50
7	Závěr	53
8	Seznam literatury.....	54
9	Seznam příloh.....	56

2 Úvod

Diplomová práce *Kritický pohled na vybraná díla Kateřiny Šedé* je rozdělena do tří částí. V první kapitole se zabývá historickými souvislostmi žánru sociálně angažovaného umění, kam práci Kateřiny Šedé řadím. Sleduje participativní praktiky v umění v průběhu 20. století, jak ve výtvarném, tak divadelním světě. Vzhledem k rozptylu uměleckých žánrů, které se objevily v souvislosti se změnami v uměleckém světě v druhé polovině 20. století, se práce nebude snažit o obecné a všezahrnující definice, ale naopak. Na zcela konkrétních případech bude demonstrována snaha o aktivizaci diváka. Práce se snaží zaměřit jak na praktické, tak i teoretické pole. V druhé části je nastíněn teoretický základ sociálně angažovaného směru, který se naplno rozvinul v 90. letech 20. století a v novém tisíciletí. Zcela logicky je nejvíce prostoru poskytnuto uměleckým projektům Kateřiny Šedé, které budu analyzovat, a následně se zaměřím na dosavadní reflexi její práce a obecně na problematičnost hodnocení sociálně angažovaného umění.

K napsání takto zaměřené práce mě vedlo vícero důvodů. Tím nejzásadnějším je uvědomění si proměny, kterou momentálně umělecký svět prochází. Dochází k neustálému prolínání nejen rolí uvnitř jednotlivých uměleckých žánrů, ale i žánrů samotných, a tak v dnešní době můžeme jít sledovat divadlo do galerie nebo se jít podívat na instalaci do divadla. Tato proměna je dle mého názoru vystopovatelná k počátkům happeningů a performativního umění. Z toho důvodu je nutné se v dnešní době při studiu divadla zaměřit i na studium výtvarného umění a naopak. Jen těžko se dnes obejdeme bez znalostí jednoho či druhého při snaze o úplné pochopení současného stavu uměleckého světa. Proto se práce zaměřuje na fenomén, který, podobně jako jiné umělecké performativní akce, stojí rozkročen právě mezi divadlem a výtvarným uměním.

S prací Kateřiny Šedé jsem se seznámila již před několika lety během semináře *Divadlo v perspektivě současné výtvarné teorie* pod vedením Mgr. Lukáše Brychty Ph.D., který jsem absolvovala na divadelní fakultě Akademie múzického umění v Praze. Jak již sám název napovídá, tento seminář byl zaměřen na paralelní zkoumání divadla a výtvarného umění. Téma sociálně angažovaného umění ve mně probudilo velký zájem a přímo o Kateřině Šedé jsem napsala v rámci jiného předmětu seminární práci. Motivací k napsání této diplomové práce je také značná absence kritického pohledu na práci Kateřiny Šedé, kterou se česká laická, ale i akademická sféra vyznačuje. Zastávám názor, že každé umělecké počínání

je třeba podrobovat kritice, a u sociálně laděných projektů to platí dvojnásob, protože projekty s sebou přinášejí kromě estetických hledisek i otázky etické.

3 Po stopách participativního a angažovaného umění

Participativní tendence v umění představují rozlehlé pole uměleckého působení s těžko definovatelnými hranicemi. Při svém výzkumu vycházím především z práce historičky a teoretičky umění Claire Bishop (*1971) a dále také Marii Lind (*1966). Obě zmiňují nárůst počtu kolektivně orientovaných institucionálních rámců¹ (nejrůznější bienále, sympozia, skupinové výstavy pod vedení kurátorů, jejichž role sílí) od počátku 90. let, jež se zaměřují na společenskou událost. Vedle toho se vytvářejí umělecká díla či spíše události, workshopy, publikace, které vznikají ve veřejném prostoru a snaží se k sobě přitáhnout obyčejné lidi. V těchto projektech se intersubjektivní výměna stává ohniskem – a médiem – uměleckého zkoumání.²

Teoretičky se shodují také v šíři a terminologické nejasnosti, jak takové umělecké tendence a projekty nazývat: kolaborace, kooperace, kolektivní akce, interakce či participace, sociálně angažované umění, komunitní umění nebo intervenční umění. V této práci je použit pojem „sociálně angažované umění“, jelikož právě sociální aspekt a angažovanost umělců jsou základními rysy a pojítky pro umělce zabývající se zkoumaným směrem umění.

Sociálně angažované tvůrce, mezi které se řadí česká umělkyně Kateřina Šedá, spojuje také vytváření opozice k objektově orientovanému umění. Místo zásobování trhu umění vkládají svůj symbolický kapitál do konstruktivní sociální změny. Umělci využívají sociálních situací k vytváření dematerializovaných, protitržních a politicky angažovaných projektů.³ S důrazem na tento sociální či politický aspekt lze sociálně angažované pole umění přímo vztáhnout ke kulturní a umělecké revoluci v 60. a 70. letech 20. století, jež vznikla paralelně s prosazujícími se emancipačními snahami napříč západní společností. Sociální a politické uvědomění umělců v moderní době můžeme s jistotou stopovat do počátků avantgardy. V divadelním diskurzu jsou to právě 20. a 30. léta 20. století, kdy se v Evropě rodí politicky angažované divadlo.

¹ BISHOP, Claire. Řízení reality. Spolupráce a participace v současném umění. Praha: *Sešit pro umění, teorii a příboznou zónu*, 2014. s.10.

² Tamtéž. s. 11.

3.1 Transformace diváckého postoje v epickém divadle

Za přední zakladatele politického divadla jsou považováni Bertold Brecht a Erwin Piscator. Na Brechta, stejně jako na jiné levicově smýšlející umělce a myslitele, měla zásadní vliv četba Marxova *Kapitálu*. Vnímá ho jako klíč pro porozumění fungování společnosti a sociologicko-ekonomických konceptů, které zasazoval do myšlení o divadle. Zastával názor, že novodobí divadelníci mohou nabídnout nový pohled na soudobou situaci včetně politických hledisek, které ovlivňují život člověka.⁴

Brecht zasvětil svou profesní dráhu snaze o vyrovnání sociálních nerovností a vyvázání lidstva z materiálního zoufalství směřující k emancipaci lidského jedince jako takového. Zdůrazňoval, že je třeba všimnout si svého sociálního postavení v kontextu historického vývoje, a pracující třídu vnímal jako progresivní sílu. Právě tuto sílu, vývoj a pohyb vpřed můžeme označit za určující v jeho tvorbě. Podmínky, ve kterých žijeme, nejsou trvalé a nezměnitelné, naopak je třeba je vidět jako proměnlivé a dočasné. Brecht chtěl u diváků vyvolat tento pocit doprovázený hledáním nových řešení, jak z útrpné a utlačované pozice uniknout a sám ji jako jedinec změnit.

Bertold Brecht staví doprostřed této změny člověka jako hybatele děje kolem něj, který nejen že je schopen nahlédnout svou situaci, ale také si uvědomit, jaká by hypoteticky mohla být. Brecht také neustále kritizuje buržoazní umění za nabízení lehce stravitelného nekritického pohledu odvislého od sociálního, a především materiálního postavení skrze přímé a totální zasažení svého recipienta. V iluzi na jevišti vidí klamavý prvek, ale nesměruje k jeho odstranění, naopak zdůrazňuje divadlo v jeho mediálnosti, čímž chce dosáhnout také zdůraznění reality, života a člověka, který se aktivně podílí na chodu světa. Brecht nechce, aby herci předváděli, ale aby si byli plně vědomi své úlohy demonstrátora.⁵ Otázka pravdy a autenticity v umění se objevuje po celé 20. století a souvisí také s technickým pokrokem, jak zmiňuje například Walter Benjamin ve své slavné esejí *Umělecké dílo v době své technické reprodukovatelnosti*, v níž upozorňuje na nebezpečí ztráty originality a pravosti s rostoucími možnostmi technické reprodukovatelnosti. Jedinečnost střídá masovost.

Během druhé poloviny 20. let 20. století se Brecht stále více vyhraňuje proti starým estetickým normám ovládajícím divadlo a literaturu a upřednostňuje v dílech jejich společenskou funkci.

⁴ PARKER, Stephen. *Bertolt Brecht*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2019. s. 168.

⁵ Tamtéž. s. 216.

V té době také navazuje spolupráci s Erwinem Piscatorem, členem Komunistické strany a hlavním představitelem ostře levicového politického divadla. Piscator ve svých inscenacích využíval film, fotografie, hesla či transparenty. Rozbíjel zákony kanonizované dramatické tvorby a nahrazoval je širokou a volnou formou, jakousi faktografickou montáží – kronikou, která je prý lépe schopna zobrazit složitou skutečnost kapitalistického světa a jeho procesů. Piscator ovšem po divákovi chce ztotožňování, zatímco Brecht tento požadavek vnímá jako přežitek zastaralých divadelních způsobů.⁶ Piscator spolupracoval s okruhem levicově smýšlejících dramatiků a dramaturgů, mezi něž krátkou dobou patřil i Bertold Brecht. Nicméně složité a ctižádostivé povahy obou reformátorů z nich činily spíše rivaly než spolupracovníky.⁷

Brecht ve svých zápiscích stále více staví do popředí sociologickou perspektivu před estetickou nejen v epickém divadle, ale také v kritice. Apeluje na rozum diváka, který bude chápat takové divadlo za předpokladu, že porozumí sociologické situaci. Na druhou stranu se však Brecht vyhraňoval proti absolutizaci protikladu citového zaujetí a kritické distance, zdůrazňoval kontrolu citových reakcí pomocí intelektuální distance a analýzy.⁸

Brecht ve snaze přiblížit umění obyčejným lidem dosáhl nebývalého úspěchu. V jeho díle se komplexně otevírá otázka vztahu umění a politiky, estetiky a etiky, distance a pohroužení. Právě v budování odstupů spatřoval Brecht sílu novodobého divadla.

⁶ GROSSMAN, Jan. *Mezi literaturou a divadle I*. Praha: Torst. 2013. s. 614.

⁷ PARKER, Stephen. *Bertolt Brecht*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2019. s. 248.

⁸ Tamtéž. s. 250.

3.2 Akce, gesto, všednost

V 50. letech, a především pak v 60. a 70. letech se v uměleckém světě zdůrazňuje procesualnost tvorby. Umělecké dílo jako hotový artefakt je přezkoumáván a projevuje se snaha o jeho dematerializaci.

V roce 1958 sepsal americký umělec a zakladatel happeningů Allan Kaprow esej *Dědictví Jacksona Pollocka*, ve které se kromě vzdání holdu ikonickému americkému umělci zabývá aspektem náhody. Jackson Pollock se proslavil především abstraktními velkoformátovými plátny, na která pomocí nejrůznějších pohybů aplikoval barvu. Silné akcentování náhody v tvůrčí práci (a je to právě aspekt náhody a nepředvídatelnosti, který zlákal mnoho umělců k tvorbě happeningů) v syntéze s fyzickou akcí Jacksona Pollocka a jeho monumentální plátna proslavilo. Akce jako výchozí bod je v Pollockově tvorbě tak zásadní, že se pro jeho umělecká díla vžil pojem *action painting* neboli akční malba. Do tohoto směru dále řadíme například Willema de Kooninga nebo George Mathieu. Pojem použil poprvé teoretik Harold Rosenberg v roce 1952, který ve své esejí nové americké umění popisuje následovně:

„V jistý moment začal jeden americký umělec za druhým přistupovat k plátnu mnohem spíše než jen jako k prostoru, kde napodobovat, předělávat, analyzovat či vyjadřovat objekty, skutečné či smyšlené, jako k místu – aréně, ve které lze jednat.“⁹

Allan Kaprow spojuje Pollockova gesta se surrealismem, představujícím cestu do nitra umělcevy osobnosti. Zatímco surrealističtí spisovatelé se snažili pomocí automatického psaní dostat blíže ke svému podvědomí, Pollock k tomu využíval štětce a barvy. Kaprow uvažuje o formě Pollockova díla, ve které spatřuje pocit nekonečnosti. Pollockova forma odmítá obdélníkové hranice plátna ve prospěch kontinuity směřující všemi směry. Hranice plátna, které ukazují limit umělcevy viditelného vyjádření, představují pro diváka dveře do jeho vlastního světa imaginace.¹⁰

V Pollockově díle se silně akcentuje materiál, se kterým pracuje – barvy se mění ve šmouhy, stříkance a kapky. Prvky vycházejí z umělcevy fenomenálního bytí – rychlost, pohyb, jemnost, důraz, moment zastavení atd. Pollock proměnil malbu v rituální performance

⁹ ROSENBERG, Harold. The American action painters. *Art News* 51, 1952, č. 8, s. 22.

¹⁰ KAPROW, Allan. *The Legacy of Jackson Pollock*. [online] [cit. 23.4. 2021]. URL: https://monoskop.org/images/d/d5/Kaprow_Allan_1958_1993_The_Legacy_of_Jackson_Pollock.pdf.

představující umělecký proces jako aktivitu prezentující se ve své durativnosti využívající nejen umělcův vnitřní svět, ale i jeho fyzické tělo.¹¹

Kaprow vidí v Pollockově díle zcela zásadní zlom v moderním umění a pokládá si otázku, kam může směřovat umění dál. Představuje dvě možnosti – buď pokračovat v Pollockově šlépějích, nebo se zaměřit na předměty z našeho každodenního života, naše těla, oblečení, místnosti atd. Používat zvuky, pohyby, lidi, pachy, doteky. Vše se může stát materiálem pro nové umění. Tisíce možných předmětů a jevů se budou ukazovat v rámci happeningů a eventů v hotelových lobby, výlohách obchodů, na ulicích atd.¹²

„Dnešní mladí umělci už nemusí říkat ‚jsem malíř‘ nebo ‚básník‘ nebo ‚tanečník‘. Jsou to prostě ‚umělci‘. Budou odhalovat obyčejné věci, které znamenají obyčejnost. Nebudou se snažit je učinit výjimečnými, ale uvedou pouze jejich skutečný význam. Úplně zničehonic vynaleznou výjimečnost a pak možná rovněž i prázdnotu. Lidé budou nadšeni nebo zděšeni, kritici budou zmatení nebo pobavení, ale to, jsem si jist, bude alchymie šedesátých let.“¹³

Je až překvapivé, jak přesně Kaprow vystihl v roce 1958 následující umělecký vývoj.

Jak je patrné z výše uvedené eseje, Allan Kaprow byl, stejně jako Bertolt Brecht i Richard Schechner, kterému se budu věnovat později, umělcem-teoretikem. Kaprow ve svých teoretických pracích i uměleckých dílech ohledával hranice mezi životem a uměním¹⁴, které uznával za fluidní, a směřoval k aktivizaci diváka coby spoluautora uměleckého díla.

Allan Kaprow v další eseji s názvem *Assemblages, Enviroments and Happenings* řeší prostor a čas ve vztahu k novým uměleckým dílům – happeningům. Uvědomuje si rozdíly ve vnímání času a jeho plynutí oproti reálnému času.¹⁵ Všechny elementy – lidé, prostor, materiál i čas – mají být propojeny, uvádí dále Kaprow. Diváci by měli být eliminováni. Participace nespočívá v pouhé napůl vyslyšené odpovědi diváka. Účastníci musí mít přesnou představu o tom, co dělají. Z toho důvodu by se s nimi měl plán diskutovat dopředu. V takovém pojetí se happening příliš neliší od fotbalového zápasu, přehlídky či divadelní hry.

¹¹ ANONYM. *From the Archives: Allan Kaprow on the Legacy of Jackson Pollock, in 1958*. [online] [cit. 1.5.2021]. URL: <https://www.artnews.com/art-news/retrospective/archives-allan-kaprow-legacy-jackson-pollock-1958-9768/>

¹² Tamtéž.

¹³ Tamtéž.

¹⁴ Ohledávání hranic mezi životem a uměním se jako mantra objevuje napříč teoretickými spisy zabývajícími se (nejen) uměním 20. století. Toto sousloví lze interpretovat jako hledisko tvorby, ve kterém umělec směřuje k mimoestetickým hodnotám umění, jako je sociologický, politický či environmentální aspekt. Umělec si v tomto bodě uvědomuje propojenost mimouměleckého světa s uměním a důsledky, které může mít umělecké dílo na život lidí (potažmo přírody) kolem nás.

¹⁵ KAPROW, Allan. *Assemblages, Enviroments and Happenings*. [online] [cit. 26.4.2021]. URL: http://web.mit.edu/jscheib/Public/performancemedia/kaprow_assemblages.pdf.

Znalost schématu je zásadní. Ti nejlepší účastníci jsou ti, kteří nejsou běžně součástí uměleckého světa, ale jsou pohnuti k aktivitě, protože jim dává smysl. Happeningu se také účastní náhodní kolemjdoucí, kteří se zastaví jen na chvíli a pozorují danou událost.¹⁶

V roce 1959 Allan Kaprow představuje dílo *18 Happenings in 6 Parts*, ve kterém pozval návštěvníky do galerie. Ti dostali na začátku program, kde byly sepsány instrukce. Spojovaly se zde taneční a divadelní prvky, přednes básní, videonahrávky, elektronická hudba, výstava fotografií atd. Jednotlivá média představovala bohatou škálu uměleckých žánrů a performeři zahrnovali do svých akcí každodenní činnosti.

Kaprow k participaci diváků přistupoval direktivně, a než že by se jednalo o skutečnou spoluúčasť, návštěvníci spíše pouze plnili předem stanovený scénář.

¹⁶ KAPROW, Allan. *Assemblages, Enviroments and Happenings*. [online] [cit. 26.4.2021]. URL: http://web.mit.edu/jscheib/Public/performancemedia/kaprow_assemblages.pdf.

3.3 Divadelní soubor jako model společnosti

Začátkem 50. let začali své snažení o radikálně odlišné umění Judith Malina a Julian Beck založením divadelního souboru Living Theatre. Během 50. let uvedli řadu her od Jeana Cocteaua, Luigiho Pirandella, Augusta Strindberga či Paula Goodmana (americký ostře levicový intelektuál). Hráli v pochybných prostorách, diváky usazovali na židle nalezené na ulicích, vstupné bylo dobrovolné.¹⁷ Postupně dospěli k názoru, že jejich divadlo nemá pouze využívat divadelní představení k prosazování vlastní představy o fungování společnosti, ale má se jím samo o sobě řídit. „Divadlo nemělo pouze uvádět hry o utopistických a anarchistických idejích, ale samo mělo být modelem takové společnosti.“¹⁸

Malina s Beckem se snažili dosáhnout maximálního prožitku a věřili, že uspět mohou za pomoci použití poetického jazyka a symbolistního vyjadřování. Zásadní pro ně bylo hledání takových divadelních postupů, které by zbořily pomyslnou stěnu mezi herci a obecnstvem a diváky vyburcovaly k aktivitě.

V roce 1959 se uskutečnila premiéra představení *Spojka* v novém působišti souboru, v prostorách bývalého obchodního domu. V budově pracoval také tanečník Merce Cunningham, přednášelo se o překladech Artaudovy knihy *Divadlo a dvojenec* (Artaudova divadelní koncepce Living Theatre velmi fascinovala a o pár let později vznikla inscenace *Garňák*, kterou Judith Malina považovala za příklad ‚divadla krutosti‘) a probíhaly koncerty nové hudby Johna Cage.¹⁹ Budova fungovala jako komunitní centrum *par excellence*.

Ve hře *Spojka* vyměnil soubor dříve použitou poetičnost za atakující naturalismus. V Evropě se tou dobou začíná prosazovat absurdní divadlo a také inscenace *Spojka* nesla některé absurdní prvky. Metadivadelní inscenace byla postavena na mísení fikce a reality, aby byl divák neustále znejist'ován. Cílem byla pravděpodobně snaha o přiblížení divadla reálnému životu a tím pádem i silnější zasažení a vtažení diváků do hry. Inscenace provokovala nejen svým tématem, ale vybočovala také syrovými a často improvizacími hereckými výkony.

V průběhu 60. let vyjel soubor na turné po Evropě. Jejich cesta reprezentovala snahu o vymanění se z amerického systému, ve kterém členové souboru Living Theatre neuměli, či spíše nechtěli fungovat. Rozpor mezi svobodnou uměleckou komunitou a finančně hierarchicky uspořádanou společností představoval pro soubor neustálý problém, který doprovázel jeho fungování od počátku.

¹⁷ ARONSON, Arnold. *Americké avantgardní divadlo*. Akademie múzických umění v Praze: 2011. s. 54.

¹⁸ Tamtéž. s. 55.

¹⁹ Tamtéž. s. 57.

Evropské turné silně poznamenalo následný vývoj souboru. Kočovný život, do kterého přicházeli noví lidé, se pomalu, ale jistě vzdaloval od fungování divadelního souboru a přibližoval se čím dál více komunitě.²⁰ Během evropského turné vznikly inscenace, které dnes považujeme za vrcholné – *Mystéria a menší kusy* a *Paradise Now*. Autoři už zcela opustili dramatický text a základním kamenem jejich tvorby se stala kolektivní práce. Silně fragmentární oblouk inscenace *Mystéria a menší kusy* vycházel ze souborových cvičení s důrazem na procesualnost, kterou umocňovalo také civilní oblečení herců přibližující je návštěvníkům. Inscenace či – možná přesněji – performance obsahovala řadu písní a básní, které měly politický, antimilitantní rozměr, jenž odpovídal přesvědčení tvůrců performance. Kromě těchto výrazových prostředků se používaly nejrůznější instrumenty atakující všechny smysly diváka. Nechyběla ani morová scéna umírání.

Paradise Now bylo v lecčem podobné. Hlavní dějovou linkou byla utopistická představa o možném vytvoření ráje v pozemském světě pomocí nenásilné revoluce. Výrazně zde byl akcentován motiv vyburcování k akci, která může vyústit v revoluci. Jednotlivé části měly silně rituální charakter, různě dynamická provázející gesta a pohyby, zvuky, zpěvy. Performance si v celé své šíři silně pohrávala s proměňující se dynamikou. Jednotlivé části obsahově odkazovaly k americké kultuře či křesťanskému náboženství.

Slavná éra souboru trvala zhruba 15 let. Během této doby si soubor našel mnoho podporovatelů, ale také odpůrců či kritiků. V roce 1968 vyšla v *New York Times* kritika divadelního teoretika Erika Bentleyho pod názvem *I Reject Living Theatre*. Bentley v první části článku kladně hodnotí celkovou snahu o vytvoření avantgardního divadla či Beckovy vizuální efekty a další konkrétní prvky souboru, ale ostře kritizuje postoje, které soubor zaujímá ke svým divákům. Divákům, na které má velké nároky a kteří velmi často v nepochopení opouštějí divadelní sál. Jako by vyhnání těchto diváků bylo cílem souboru. Obecenstvo je často atakováno a v případě, že není ochotné přistoupit na hru, zapojit se, dostává se na periferii zájmu souboru. Living Theatre, podobně jako jiná politická divadla, ve své silné agitaci není schopno zacílit na diváky, kteří by již dříve nesdíleli stejný názor. Bentley dále krizituje orgiastický aspekt divadelních představení. „Mluvím bez předsudků proti orgiím. Ba co víc: Mluvím s předsudky vůči současnému pseudoorgiastickému divadlu kvůli hluboce zakořeněným předsudkům ve prospěch samotných orgií. Orgie by se prostě neměly odehrávat v divadlech, to je vše. Divadla předpokládají publikum; orgie

²⁰ RABKIN, GERALD. The Return of the Living Theatre: Paradise Lost. *Performing Arts Journal* 8, 1983, č. 2, s. 13.

předpokládají totální účast a úplnou absenci pouhého pozorování. V opačném případě se ponoříme do dvou mrazivých zvráceností: exhibicionismu a voyeurismu.“²¹

Díky Bentleyho pohledu se ozřejmuje, proč orgie přitahovaly soubor. Právě totální participace byl očividný záměr souboru, nicméně kvůli těmto extrémním postupům se soubor více a více vzdaloval obecnstvu, potažmo i divadlu samotnému.

Living Theater brojilo proti establishmentu, a to i divadelnímu, a zvláště proti konceptu úspěchu postaveného na individualismu v podobě hvězd. Bentley ale připomíná, že právě Malina s Beckem se stali těmi největšími hvězdami. Svůj názor dokládá tím, že za 18 let fungování souboru z něj nevyšel jediný režisér či scénograf kromě nich samotných, a dále poukazuje také na absenci herecké metody, kterou by soubor zastával.²²

²¹ BENTLEY, Eric. I Reject Living Theatre. *New York Times* 20, 1968, s. 11.

²² Tamtéž. s. 11.

3.4 Zrod teorie performance

Inspirace evropskou avantgardou v čele s Bertoldem Brechtem a Antoninem Artaudem, využívání nedivadelních prostor, hledání nových formálních prostředků, extrémní fyzické i hlasové antiestetické projevy zdůrazňující fenomenální bytí herce-performera na scéně, to vše spojovalo alternativní soubory 60. a 70. let 20. století. Příčinný teoretický rámec dal těmto snahám Richard Schechner.

Richard Schechner, divadelní praktik a teoretik, založil v roce 1967 v New Yorku svůj soubor The Performance Group a stál také u zrodu katedry performančních studií v roce 1980 na New York University.

Performance studies nemají na rozdíl od filmové či divadelní vědy jednotné médium, prosakují do všech médií. Tento aspekt značně komplikuje a problematizuje jasné vymezení toho, co je a co není performance.

Richard Schechner se snaží, podobně jako Jerzy Grotowski nebo Peter Brook, uchopit divadlo skrze ceremonie a rituály menšinových kultur a na jejich příkladech demonstrovat, jak funguje performance. Nachází jasnou spojitost mezi performativními procesy a vytvářením kultury. Performance souvisí se symbolickou realitou, ve které žijeme a kterou se snažíme pochopit, vykládat či interpretovat. Performance umožňuje vytváření celků, které vznikají z přímých nebo skrytých procesů komunikace. Performance nám může pomoci pochopit kulturní jevy, jež nás obklopují. Teorie performance zcela jasně směřuje z divadelního, potažmo uměleckého prostředí mimo něj a Schechner sleduje právě ty umělecké formy, které stírají hranice mezi uměním a světem kolem něj.

Richard Schechner shrnuje své myšlenky v knize *Performance Theory*, která je v Česku dostupná ve slovenském překladu pod názvem *Performancia: teórie, praktiky, rituály* vydaná Divadelním ústavem v Bratislavě v roce 2009.

Richard Schechner na začátku knihy představuje několik jevů: hry (v originále používá slova „play“ a „games“), sport, divadlo a rituál. Obzvláště rituálu a vztahu divadla k antickým rituálům věnuje Schechner velkou pozornost, a to nejen na poli teorie. Byla to právě inscenace *Dionýsos in 69*, inspirovaná Euripidovými *Bakchantkami*, která proslavila soubor The Performance Group.

Všechny výše vyjmenované aktivity mají společné určité rysy, které z nich činí performativní aktivity – trvání je časově omezeno, používají se objekty, které získávají na důležitosti, jsou neproduktivní a řídí se předem danými pravidly (aby se člověk mohl takové aktivity zúčastnit, musí znát pravidla). U těchto aktivit se objevují i další aspekty (jež ale

nejdou aplikovatelné na všechny případy), které divákovi dávají signál o právě probíhající performativní aktivitě, jako jsou například existence scénáře, přítomnost diváků či speciální prostor (příloha č. 1).

V rámci výše zmíněných aktivit účastníci performance vědí, že se to děje „jen jako“. Jsou schopni rozlišit, co je jen jako a co není, díky „rámci hry“, který je poskládán z výše zmíněných aspektů.²³ Zásadní Schechnerovo tvrzení je, že toto chování je symbolické a reflexivní. Aktér si uvědomuje svou volbu chovat se tak či onak. Ví, že se může chovat jako někdo jiný²⁴ a předváděné chování je mnohoznačné. Divák si musí umět domyslet význam, který je skrytý. Schechner se, stejně jako před ním Living Theater (a další divadelní soubory 60. a 70. let 20. století), zabývá otázkou aktivizace diváka a jeho vytažení z „pasivní“ komfortní zóny zakořeněné hluboko v divadelní sedačce. Představuje tzv. integrální a náhodné obecnství. Integrální divák má už před performancí nějaký druh vazby na účinkující, událost je pro něho důležitá (příbuzní snoubenců, umělecká komunita, hodnostáři při společenských obřadech atd.), nepřichází jako jednotlivec, ale tvoří větší celek. Naopak náhodní diváci jsou běžní návštěvníci divadelních představení, turisté sledující balijské tanečnice nebo diváci sledující korunovaci.²⁵ Diváci nejsou stagnujícím celkem, ale vyvíjí se, proměňují se a mohou ovlivňovat průběh představení. Extrémní případy na divadle mohou být například premiéry v menších divadlech, na kterých je přítomno mnoho kamarádů – integrálních diváků –, a jejich zpětná vazba je tedy daleko silnější. Ti jsou také mnohem vstřícnější a otevřenější k případně interakci. To znamená, že skladba diváků do určité míry ovlivňuje průběh performance.

Je potřeba zmínit, že environmentální divadlo v Schechnerově pojetí nesouvisí s ekologií ani udržitelností v umění, jak by se mohlo z jeho názvu odvozovat. Schechner se v této koncepci zaměřuje na prostor, který obklopuje diváky a herce po čas performance, nejde ale o stage design, jedná se o prostředí. Takové prostředí se tvoří buď transformací prostoru, nebo se využívá tzv. *found space*, kdy se prostor, tak jak je, začlení do divadelního prostředí. Toto prostředí ovlivňuje jak herce, tak diváky. Schechner ve své studii *Six Axioms for Environmental Theatre* z roku 1967 (revidovaná v roce 1987) poukazuje na příbuznost s akční malbou, happeningy a intermediální tvorbou a dodává, že první definicí environmentálního divadla bylo: „aplikace intermediálních technik na inscenování

²³ SCHECHNER, Richard. PERFORMANCE THEORY. OXFORDSHIRE: TAYLOR & FRANCIS LTD. 2003. s. 32.

²⁴ SCHECHNER, Richard. Performancia: teórie praxi rituálu. Bratislava: Divadelní ústav. 2009. s. 91.

²⁵ Tamtéž. s. 215.

divadelních textů.²⁶ Narážíme zde na podobné principy uplatňované ve výtvarném i divadelním umění. Zároveň je zde zmiňovaná intermedialita jako jeden z výchozích bodů nového umění.

Environmentální divadlo má být multifokusové – simultánně probíhá vícero multimedialních akcí. Každá konkrétní událost bojuje s ostatními o divákovu pozornost. Prostor je zároveň uspořádán tak, že nikdo nemůže vidět vše. Diváci jsou neustále nuceni si vybírat a přeorientovávat svou pozornost.²⁷

Do knihy o environmentálním divadle zařadil Schechner také samostatnou kapitolu s názvem *Participation*, ve které reflektuje především zkušenosti z inscenace *Dionysos in 69*, během které měli diváci velký prostor pro přímé zapojení se do děje. Při této inscenaci vznikaly často nepředvídatelné situace pramenící z nejasně vytyčených hranic, kam až může divák ve svém ovlivňování děje zajít. Extrémní příklad byl ten, když skupina vysokoškoláků unesla hlavního hrdinu – Penthea – a výrazně tak narušila kontinuitu představení. Právě v těch případech, kdy se inscenace účastnila početná skupina lidí, která se dobře znala, vznikaly nejzvláštnější situace.

Dalším zajímavým jevem, ke kterému docházelo, bylo projektování představ diváků do členů souboru. Často věřili, že The Performance Group není divadelní soubor, ale komunita lidí žijících pospolu. Diváci se také nechávali unášet iluzí spontaneity a herci pro ně přestávali býti herci.²⁸ Schechner uvádí, že participace začíná tam, kde performance končí, a dodává: „Je těžké hovořit o participaci, protože participace není o ‚vytváření hry‘, ale o jejím zahubení, přeměně estetické události na společenskou událost – nebo o přesunu pozornosti od umění a iluze k potenciální či skutečné solidaritě mezi všemi v divadle, mezi umělci a stejně tak i mezi diváky.“²⁹ Schechner zde vychází z určitého druhu participace, s nímž se setkal při inscenaci *Dionysos in 69*, kde se přílišné zapojení návštěvníků stávalo nevyhovující pro konfiguraci inscenace. To, na co naráží Schechner ve výše zmíněné citaci, tedy neřízená participace, nabourává divadelní strukturu. Na druhou stranu existují takové případy zapojení diváka do hry, kdy hra nepřestává býti hrou a participace diváka naopak dotváří celkovou kompozici. Schechner se snaží zasadit své bádání do širšího kontextu a pokládá si zcela zásadní otázku: Proč se participace na divadle objevuje v západní kultuře právě v této době? A odpovídá následovně: Ve společnosti, a v zábavním odvětví obzvláště,

²⁶ SCHECHNER, Richard. *Environmental Theatre*. New York: Applause Theatre & Cinema Books. 1994. s. 32.

²⁷ Tamtéž. s. 36.

²⁸ Tamtéž. s. 44.

²⁹ Tamtéž. s. 45.

se vyskytují systémy neposkytující zpětnou reakci, na které má jedinec pramalý vliv. Jsou to uzavřené represivní jednosměrné struktury.³⁰ Z toho důvodu se člověk vrací k médiu, které nevyužívá technických vymožeností k přenosu do obývacího pokoje každého člověka zvláště, při jehož přijímání je každý osamocen, ale jde do divadla, kde má možnost se setkat a interagovat s ostatními.

³⁰ SCHECHNER, Richard. *Environmental Theatre*. New York: Applause Theatre & Cinema Books. 1994. s. 85.

Bertold Brecht, Allan Kaprow nebo Richard Schechner ohledávali možnosti a cesty k aktivizaci diváka. Po jejich bok bychom mohli přiřadit umělce z uskupení Fluxus (Joseph Beuys, Wolf Vostell, ale i Milan Knížák a mnoho dalších), kteří navazovali na odkaz Marcela Duchampa, pohrávali si s prvkem náhody a zpochybňovali institucionálnost uměleckého světa a jeho tržní cenu skrze organizaci nejrůznějších happeningů. Umělců zabývajících se aktivizací diváka tvořilo v průběhu 20. století nespočet a tuto tendenci můžeme sledovat po celé století napříč uměleckými žánry. Právě díky četným uměleckým výbojům v průběhu 20. století se z fenoménu emancipace, aktivizace a potažmo i participace stalo v uměleckém prostředí silné téma, které se v novém tisíciletí dostalo z okraje zájmu do jeho středu.

V současném českém prostředí představuje nejvýraznější osobnost participativně laděného umění Kateřina Šedá, dále například uskupení Rafani nebo aktivistické uskupení Ztohoven, na divadle především počiny řadící se k populární vlně imerzivního divadla.

4 Kde se vzal emancipovaný divák?

Teoretické pole participativního umění se začíná tvořit koncem 90. let 20. století. Stěžejní milník představuje studie *Vztahová estetika* od Nicolase Bourriauda z roku 1998 a v novém tisíciletí potom především texty již zmíněné americké historičky a kritičky umění Claire Bishop. Ta se ve své odborné práci zaměřuje na fenomény participace a instalace. V českém prostředí je známá především díky článku *Řízení reality. Spolupráce a participace v současném umění*, který vyšel přeložený do češtiny v únoru 2006 v odborném časopise *Artforum*. Dále se editačně podílela na knize *Participation (Documents of Contemporary Art)* a v roce 2012 vydala knihu *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*.

Zcela zásadní je rovněž text *Emancipovaný divák* od francouzského filozofa Jacquesa Rancièra z roku 2008, který je v českém prostředí opatřen kritickým komentářem Jakuba Stejskala. Do českého teoretického diskurzu o participativním umění nejvýrazněji přispěl Jan Zálešák, který vydal v roce 2011 publikaci *Umění spolupráce*. Tento obor má v mezinárodním měřítku vybudovanou silnou teoretickou základnu a ani u nás už se nejedná o neprobádané pole.

4.1 Intersubjektivní výměna jako východisko umělecké tvorby

Francouzský kurátor a kritik Nicolas Bourriaud³¹ se na poli teorie zabývá současným uměním a snaží se o jeho komplexní uchopení. Silně akcentuje vliv internetu a dalších kulturních jevů, které přispívají k opětovným reprodukcím a interpretacím již existujících jevů a objektů na poli výtvarného umění. Své poznatky shrnul v knize *Postprodukce*, jeho jediné knize kompletně přeložené do českého jazyka. Symbolem moderního umění 90. let se pro Bourriauda stává postava dýdžeje, jenž remixuje samplý. „Kultura nového prisvojování a přetváření forem zavádí novou morálku: díla patří všem. Dnešní umění směřuje ke zrušení vlastnictví forem nebo alespoň k narušení starého právního pojetí duševního vlastnictví. Spěje snad svět ke kultuře, která bude opomíjet copyright ve prospěch všeobecně povoleného přístupu k uměleckým dílům?“³² Autor v knize přímo zmiňuje francouzského filozofa Guye Deborda, jenž shrnul svou kritiku společnosti v zásadní publikaci *Společnost spektáklů*³³, a situationalistickou internacionálu³⁴ opírající se o Marxovu teorii. Mezi další filozofy, již měli na Bourriaudovu teorii vliv, můžeme přiřadit Louise Althussera³⁵ nebo Michela Foucaulta.³⁶

Za Bourriaudův hlavní přínos do diskuse o interakci, potažmo participaci v umění je považována publikace *Vztahová estetika*, ve které autor předestírá mezilidské vztahy jako fenomén spjatý s estetikou. Bourriaud si uvědomuje vztah mezi subjekty jako možné poselství uměleckého díla, které tak přispívá k dehierarchizaci mezi tvůrcem, uměleckým

³¹ Nicolas Bourriaud se narodil v roce 1965. Kromě dlouhé řady výstav a bienálí, na kterých se kurátorsky podílel, spoluzaložil Palais de Tokyo, které vedl v letech 1999 až 2006, v letech 2011 až 2015 vedl École National Supérieure des Beux-Arts v Paříži.

³² BOURRIAUD, Nicolas. *Postprodukce*. Tranzit, 2004. s. 27.

³³ Guy Debord vydal v roce 1967 knihu *Společnost spektáklů*, ve které silně kritizuje západní kapitalistickou společnost založenou na moderním, neustále zrychlujícím průmyslu, ve které je naše individuální skutečnost založená na společenském působení skrze ekonomické nástroje. Kvantita a kumulativní síla vyhrály nad kvalitou a originalitou. Moderní konzumní společnost v nás vytváří pseudopotřeby, které určují náš život. Autenticita se vytratila a přetrvává jen falzifikace sociálního života. To vše tvoří společnost spektáklů.

DEBORD, Guy. *Společnost spektáklů*. Praha: Intu, 2007. 155 s.

³⁴ Umělcko-politický spolek kritizoval společnost ve vztahu k médiím a všudypřítomné propagandě, které zapřičiňují odcizení společnosti sama sobě. Přirozenost zaměňujeme za náhražky. Cestu ven z toho vidí v umění, jež bude nabourávat každodenní život a bude se soustředit do veřejného prostoru.

³⁵ Francouzský filozof Louis Althusser se zaměřoval na rozpoznání jednotlivých mechanismů společnosti, instancí fungujících v rámci společnosti navzájem se ovlivňujících, které se snažil strukturálně roztřídit zcela pod vlivem myšlenek Karla Marxe. V pozdějším období se zaměřil na své vlastní pojetí ideologie. Právě zde můžeme spatřit silný vliv, který měl na další francouzskou generaci myslitelů v čele s Michelem Foucaultem.

KUŽEL, Petr. *Filosofie Louise Althussera v „teoreticistním“ období*. Disertační práce. Praha: Univerzita Karlova, pedagogická fakulta, Katedra občanské výchovy a filosofie, 2014. 190 s.

³⁶ U francouzského myslitele Michela Foucaulta vyvstávají dvě hlavní témata. Jedno je snaha o přehodnocení, nabourání obecného pohledu na dějiny a vystupování proti dogmatismu. Druhé se týká, podobně jako u Althussera, mechanismů ve společnosti, které Foucault zkoumá skrze ovlivňování jednoho subjektu druhým ve spojitosti s mocí a vládnutím.

dílem a konečným recipientem. Jeho teze se drží obecnosti, stejně jako v publikaci *Postprodukce*, a myšlení o participativních praktikách se tak dostává do středu zájmu týkajícího se většinového proudu umění.

Autor zkoumá vztahy a posléze vztahovou estetiku skrze formu. Tu vnímá jako obrys či linii zapsanou na povrchu obrazu, často v kontradikci k obsahu. Právě během 20. století, kdy některé směry velmi akcentovaly formu na úkor obsahu (např. op art), se na poli výtvarného umění živě diskutovalo o formě, formální kráse a v kritice o formální účinnosti. Bourriaud tvrdí, že forma soudobých děl už netkví pouze v materiálnosti. Forma podle něj nabývá své opravdové existence až ve chvíli, kdy vstupuje do interakce se subjektem, pro kterého se snaží vyjednat srozumitelnost a sdílí s ním obsah díla. A zde se podle Bourriauda rodí dialog a tím pádem vzniká vztah mezi subjekty. Interakce nevzniká mezi subjekty pouze přímo skrze umělecké dílo, ale umění také vytváří sociální prostředí.³⁷ Umělecké dílo se stává středem zájmů, slovních roztržek, horlivých debat a společenských událostí. Jednotlivé komponenty uměleckého díla drží pohromadě nejen po formální stránce, ale také s ohledem na okamžik jejich zrodu. Už nemluvíme pouze o věci, ale o jevu, který má své ukotvení v čase a prostoru. V umění se spojují subjektivní okamžiky s individuální zkušeností. To, co je drží dohromady, bychom mohli nazvat jako historický kontext.³⁸

Umělecké dílo za předpokladu, že je vydařené, otevírá diskusi, dialog, tedy formu mezilidského vyjednávání, a umělec skrze svůj estetický předmět produkuje vztahy mezi lidmi, tím pádem umělci pracují ve vztahové sféře. „Umělecké dílo devadesátých let transformuje diváka v souseda, v přímého účastníka dialogu. Právě postoj této generace ke komunikaci umožňuje ji definovat ve vztahu k předešlým. Po tom všem, co bylo řečeno, se nyní se vztahovými umělci nacházíme v přítomnosti skupiny umělců, kteří se v polovině šedesátých let poprvé od chvíle, kdy se objevilo konceptuální umění, nijak neopírají o reinterpetaci toho či onoho estetického hnutí minulosti; vztahové umění není ‚revival‘ žádného hnutí, návrat žádného stylu; rodí se z pozorování přítomnosti a z přemýšlení nad osudem umělecké činnosti. Dnes už není cílem postupovat kupředu díky konfliktním opozicím, ale vymýšlením nových sestav, možných vztahů mezi různými jednotkami, aliančních konstrukcí mezi různými partnery. Základní postulát vztahového umění – sféra lidských vztahů jako místo uměleckého díla – nemá v dějinách umění obdoby. Produkují se vztahové časoprostory, mezilidské zkušenosti, které se pokoušejí vymanit z pout ideologie

³⁷ BOURRIAUD, Nicolas. *Vztahová estetika*. Umělec, 2002, č. 2. s. 1.

³⁸ Tamtéž. s. 1.

masové komunikace; jsou to v jistém smyslu místa, kde se vytvářejí alternativní společenství, kritické modely, momenty.“³⁹

Bourriaudovo začlenění lidských vztahů do estetického a uměleckého pole otevřelo velkou debatu. Na jedné straně jsou jeho teze přijímány kladně, ale existuje i druhý názorový pól, který vzpomíná i Claire Bishop ve zmíněném článku *Řízení reality. Spolupráce a participace v současném umění*. Ta mimo jiné píše, že Bourriaud se spíše než o samotné lidské vztahy a interakci zajímá o fenomén ‚vztahovosti‘, tedy nějaké pole vztahů, které se vytváří mezi subjekty, ale i objekty a dalšími jevy. Z toho důvodu je Bourriaud kritizován za estetizaci vztahů.⁴⁰

³⁹ BOURRIARD, Nicolas. Vztahová estetika. *Umělec*, 2002, č. 2.

⁴⁰ BISHOP, Claire. Řízení reality. *Spolupráce a participace v současném umění*. Praha: *Sešit pro umění, teorii a příbozná zóna*, 2014. s. 11.

4.2 Distance jako nerovnost

Další důležitou postavu v otázce participativního umění představuje již zmíněný francouzský filozof Jacques Rancière.⁴¹

Hierarchii, potažmo problematiku diváctví v umění, a především na divadle, rozpracovává v eseji *Emancipovaný divák*. Autor ji uvozuje poměrně kontroverzním tvrzením, že diváctví je odvozené od „dívát se“. Toto „dívání se“ považuje za opak vědění, jelikož ten, kdo se dívá, stojí před daným jevem bez znalostních podmínek. Rancière uvádí, že „dívání se“ je taktéž v opozici k jednání a ten, kdo se dívá na podívanou, zůstává nehybně sedět. Být divákem znamená být pasivní. Divák zůstává odříznutý od možnosti poznat, stejně jako je odříznutý od schopnosti jednat.⁴²

Provokativní úvod staví Rancière do popředí své práce, aby s ním mohl následně polemizovat a vyvrátit ho. Tento postoj, jak sám Rancière dodává, bychom mohli označit za platonský – divadlo nám zprostředkovává pouze iluzivní pohled na svět, ve kterém člověk nemůže dosáhnout poznání. Jak ale můžeme vidět, takový přístup se v průběhu 20. století hroutí a nastupující generace divadelních tvůrců paradigma neaktivního diváka radikálně proměňuje.

„Je potřeba usilovat o divadlo bez diváků, divadlo, ve kterém diváci již nebudou diváky, ve kterém se něčemu naučí, místo aby se nechali uchvátit obrazy, a stanou se aktivními účastníky kolektivní performance, místo aby byli pasivními diváky. (...) Je nutné ho konfrontovat s podívanou na něco divného, co před ním vystupuje jako záhada a žádá po něm vysvětlení své divnosti. Musí se přinutit opustit roli pasivního diváka a přijmout roli vědce, který pozoruje fenomény a hledá jejich příčiny.“⁴³ Tento postoj se velmi podobá tomu, co Brecht prosazoval v epickém divadle o distanci, díky které je divák schopen nahlédnout konání na jevišti z širší perspektivy a následně si vytvořit vlastní postoj.

Rancière nastiňuje ale i druhou cestu, tzv. artaudovskou, ve které je divák vystaven magické síle divadla a nechá se touto silou strhnout. Toto rozdělení ilustruje dva zcela odlišné přístupy v divadle, které se promítají do jeho vývoje v průběhu 20. století.

⁴¹ Jacques Rancière se narodil v roce 1940 a je přímým žákem Louise Althussera. Na rozdíl od Bourriauda nemá s uměleckým světem žádné praktické vazby a zabývá se výhradně filozofií. Podobně jako jeho učitel nebo zmíněný Michel Foucault zkoumá mechanismy společnosti, otázky moci a politiky, nejvýrazněji ale zasáhl do pole estetiky. Na příkladu eseje *Emancipovaný divák* lze vypořádat, jak tato témata propojuje a klade je vedle sebe, a právě to je jeho největší přínos.

⁴² RANCIÈRE, Jacques. *Emancipovaný divák*. *Artforum*, 45, 2007, č. 7. s. 128.

⁴³ Tamtéž. s. 129.

Na následujících řádcích eseje se autor dostává k jádru věci, tedy snaze o emancipaci, kterou demonstruje pomocí pedagogického příkladu. Ve škole na jedné straně stojí žák a na druhé učitel, který ho má obohatit o znalosti. Mezi nimi se nejen vyskytuje vědomostní propast, ale rozdíl je o to větší, že žák si neuvědomuje, co neví, a neví, jak dané znalosti získat. Učitel nejenže disponuje danými vědomostmi, ale zároveň také on jediný ví, jak přenos zprostředkovat. Tento vztah je tedy značně nerovný a je stále dokola budován nad propastí, která se mezi žákem a učitelem vyskytuje.⁴⁴

Rancièere zde silně čerpá z bouřlivého roku 1968, kdy studenti poukazovali na to, že francouzské školy fungují jako továrny reprodukující společenské rozdíly, místo aby od nich emancipovaly. Dospěl k přesvědčení, že modely analýzy této reprodukované ideologie, které se v té době nabízely, se samy podílejí na tom, co kritizují: vycházejí z předpokladu, že vědění je privilegium a že sdělování tohoto vědění nutně vychází z nerovného stavu mezi učitelem a žákem.⁴⁵

Cestu, jak z toho ven, vidí Rancièere v oddělení svých znalostí od vedoucí role, neučit studenty své znalosti, ale naučit je schopnosti vidět věci a znaky kolem nás a být schopen říci, co si o nich myslí. Nerovný přístup lze aplikovat také na divadlo. Nejde o ukázání věci divákům tak, jak jsou, ale o výpravu do lesa znaků a metafor, které bude divák zkoumat a v konečném výsledku si na ně vytvoří vlastní názor.⁴⁶ Tento přístup lze vnímat jako shodný s myšlenkami postmoderních divadelních tvůrců stavících své produkce na relativistickém a individuálním poznání.

Dle Rancièera se mnoho umělců dopouští chyby, když, stejně jako učitel, stále zvětšují propast, jelikož předpokládají, že divák je pasivní. Právě protiklady jako dívání a vědění, dívání a jednání nebo pasivita a aktivita představují nerovnosti. Emancipace naopak ustanovuje všechny výše uvedené jevy na stejnou úroveň. Pomocí „dívání se“ můžeme interpretovat, srovnávat, vybírat. Dramaturg často po divákovi chce, aby viděl a cítil určité jevy a emoce, a vychází přitom z domněnky o konstantním a neměnném přenosu. Vychází z předpokladu o rovnosti příčiny a následku (divák bude cítit to, co bylo vloženo do scénáře nebo performance), jenže tento předpoklad se zakládá na nerovnosti.⁴⁷ „Vychází z předpokladu, že existuje poznání a patřičné chování s ohledem na ‚distanci‘ a na prostředky jejího potlačení. Tato distance na sebe bere dvě podoby. Jednak je tu distance mezi performerem a divákem. Pak je tu ještě distance vlastní samotné performanci, a to do té míry,

⁴⁴ RANCIÈRE, Jacques. Emancipovaný divák. *Artforum*, 45, 2007, č. 7. s. 129.

⁴⁵ STEJSKAL, Jakub. Rancièere a estetika. *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny* 3. 2009. s. 111.

⁴⁶ RANCIÈRE, Jacques. Emancipovaný divák. *Artforum*, 45, 2007, č. 7. s. 129.

⁴⁷ Tamtéž. s. 135–136.

do jaké jde o zprostředkující ‚spektákl‘ stavící se mezi umělcovu myšlenku a divákův dojem a výklad.“⁴⁸

S prvním zmiňovaným typem distance lze bojovat rozbitím divadelní tradice postavené na divadelní budově a rozdělení prostoru na jeviště a hlediště – přerozdělení míst.

V druhém případě Rancière nachází paralely mezi divadelní iluzí a vzpomínanou Debordovou teorií spektaklu, ve které autor varuje před nebezpečím odcizení člověka sebe sama v honbě za falešnou projekcí ideálního modelu života. Rancière se domnívá, že divadlo musí potlačit svou spektakulární vnějškovost, jež stojí mezi umělcovou myšlenkou a diváckým dojmem. Dále klade důraz na kolektivní povahu divadla, která představuje naprosto zásadní podmínku pro jeho vznik a zároveň ho odlišuje od individuální zkušenosti při sledování televize. Nespokojuje se ale s faktem, že se komunitní povaha zakládá pouze na fyzické spolu přítomnosti. Co se děje tak specifického mezi diváky v divadle, co se jinde nevyskytuje? Dle Rancièra spočívá moc divadla ve schopnosti vlastního individuálního prožitku založeného na vynalezení vlastních forem intelektuálního poznání, které se shodují s ostatními do té míry, do jaké se cesta každého z nás nepodobá žádné jiné.⁴⁹

„Spojovat a odlučovat a nikoli být privilegovaným prostředníkem sdělujícím poznání nebo energii, která podněcuje lidi k jednání – to by mohl být princip emancipovaného diváka, tedy emancipovaného kohokoliv z nás jako diváka. Diváctví není pasivitou, kterou je potřeba přeměnit v aktivitu. Je naší normální situací. Učíme se a vyučujeme, jednáme a poznáváme jako diváci, kteří kladou to, co vidí, do souvislostí s tím, co viděli, říkali, dělali, o čem snili. Neexistuje žádný privilegovaný prostředek, stejně jako neexistuje žádný privilegovaný výchozí bod.“⁵⁰

Na závěr eseje se Rancière zamýšlí nad soudobým směřováním umění, jehož žánry a druhy se rozplývají a dochází k neustálým záměnám, které komplikují jejich porozumění. „Problémy překračování hranic a znejasňování distribuce rolí tvoří definující charakteristiky divadla a současného umění v dnešní době, kdy se všechny umělecké dovednosti vydávají mimo své vlastní pole působnosti a vyměňují si místo a moc se všemi ostatními.“⁵¹ Rancière se snaží o nastínění možnosti, jak z tohoto chaosu ven. Záměny rolí nemají vést k přivedení diváka z pasivity k aktivitě. Cesta dle něj vede skrze zrušení souboru protikladů. Divadlo by mělo zpochybnit své privilegované žití přítomnosti a jeviště by se mělo dostat na úroveň

⁴⁸ RANCIÈRE, Jacques. Emancipovaný divák. *Artforum*, 45, 2007, č. 7. s. 136.

⁴⁹ Tamtéž. s. 137.

⁵⁰ Tamtéž. s. 136.

⁵¹ Tamtéž. s. 141.

vyprávění příběhů či psaní nebo čtení knihy. Tento výrok se může zdát radikální, ale v souvislosti s předchozími autorovými myšlenkami je logický. Rancière neusiluje pouze o emancipaci diváka, jde mu o dosažení rovnosti, a to i napříč uměleckými žánry, které v současnosti opouštějí svá pole působnosti a zavedené role se pod tíhou dehierarchizace hroutí.

4.3 Od emancipace k etickému obratu v umění

Bourriaudovo a Rancièrovo počinání můžeme na jedné straně číst především skrze zkoumání vztahů jako fenoménu, který je bytostně spjat s uměleckým světem a od 90. let 20. století se projevuje v působení umělců. Ti se na tento fenomén zaměřují jako na jev, jenž může stát v centru jejich uměleckého působení. Vztahy budují napětí mezi jednotlivými subjekty a skrze vzájemné působení se ovlivňují. Způsob komunikace, potažmo vyjevování objektů a jevů, vychází zcela logicky z jejich postavení, které Rancière označuje za nerovné. Nerovný vztah v jeho pojetí se ovšem zdaleka nevztahuje pouze na žáka a učitele nebo diváka a herce a dnes ho můžeme aplikovat na celou řadu jevů. V současnosti bychom našli nejrůznější formy kulturních performancí, které striktně ustanovují „dívající se“ a „přímé aktéry“, například při masových koncertech nebo sportovních utkáních. Prostor, ve kterém se pohybují aktéři a diváci, je striktně rozdělený (často mřížemi nebo jinými zábranami), stejně tak prostor, kudy přicházejí. Jejich role jsou na tomto rozdílu stavěny, a zatímco jedna strana je adorována tou druhou a je vyzdvihována její individuální jinakost, diváci se stávají v moment konání anonymní masou. Tento fenomén je jev vyskytující se v naší kultuře od počátků. Při kulturních performancích v západní kultuře v průběhu staletí se vždy pracovalo s distancí a nerovným vztahem mezi účinkujícími a přihlížejícími (liturgické ceremonie, korunovace atd.). Distance se zvětšovala, čím silnější byla reprezentativní funkce. Na druhou stranu lze vzpomenout pouliční divadelní produkce a karnevaly, které byly založeny na snaze o narušení této distance.

V druhé polovině 20. století se distance mezi performery a diváky pomalu zmenšuje. Tento fakt je však potřeba vnímat v širších společenských a politicko-estetických kontextech. Snaha o zrovnoprávnění společenských rolí souvisí s celospolečenskou snahou o emancipaci, která probíhala po celé století, ať už se jednalo o gender, nebo barvu pleti. Větší zájem o člověka a jeho postavení ve společnosti se projevuje i na poli humanitních věd, které v minulém století zažívaly velký rozmach především v oborech zabývajících se kulturou a modely lidského chování. S tím souvisí další dílčí změna na poli umění a teoretického uvažování, a tou je uvědomění si etického aspektu uměleckého díla jako něčeho, co je s ním silně spjato. Rancière v článku *The Ethical Turn of Aesthetics and Politics* z roku 2006 shrnuje nastalou změnu následovně: „Nadvláda etiky není nadvládou morálních soudů nad uměleckou činností nebo politickými akcemi. Naopak, znamená to vytvoření nejasné sféry, kde je rozptýlena nejen specifická politická a umělecká praxe, ale také to, co bylo ve skutečnosti jádrem zastaralé morálky: rozdíl mezi faktem a zákonem, rozdíl mezi tím, co je a

co by mělo být.⁵² Rancière v publikaci zmiňuje filmovou tvorbu Larse von Triera, u kterého můžeme sledovat právě etický hodnotový žebříček jako ústřední téma jeho tvorby.

Etickému obratu v umění se věnuje i Bishop a vnímá ho především ve vztahu ke kritice umění. Právě v sociálně angažovaném umění se objevuje etické kritérium jako možnost, jak takové umění hodnotit. Zmiňuje příklad projektu *What's the Time in Vyborg?* který realizovala umělkyně Liisa Roberts v průběhu čtyř let s pomocí šesti dospívajících dívek ve městě Vyborg na rusko-finské hranici. Bishop píše, že tento projekt je nemožný hodnotit jako umělecký projekt, jelikož ani kritéria jeho úspěchu se nedají popsat jako estetická. Cílem projektu nebylo nabídnout estetický a intelektuální zážitek vnějšmu publiku, ale umožnit vytvoření dočasné komunity. Z toho důvodu by mělo být hodnocení takového projektu estetické i etické. Naráží tak na nutnou proměnu kritického přístupu. Místo soustředění pozornosti na výsledek a význam spolupráce by se hodnocení mělo obracet ke způsobu provedení.⁵³ Více se tématu kritiky a hodnocení sociálně angažovaného umění budu věnovat v závěru své práce.

⁵² RANCIÈRE, Jacques. The Ethical Turn of Aesthetics and Politics. Oxfordshire: *Critical Horizons*, 2006. s. 2.

⁵³ BISHOP, Claire. Řízení reality. Spolupráce a participace v současném umění. Praha: *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, 2014. s. 19.

5 Kateřina Šedá

Kateřina Šedá se narodila v roce 1977 v Brně, v městské části Líšeň. Vystudovala Akademii výtvarného umění v Praze pod vedením profesora Vladimíra Kokolji v Ateliéru grafiky 2. Od přelomu nového tisíciletí je aktivně tvůrčí umělkyní.

Kateřina Šedá ve svých sociálně angažovaných projektech zkoumá realitu všedního dne s důrazem na místní či vztahovou specifičnost subjektů, které přímo zapojuje do svých projektů a tím oslabuje svoji úlohu tvůrce. Prostřednictvím uměleckých intervencí do veřejného prostoru usiluje o nastolení trvalé změny v dané lokalitě, již chce pomoci lidem žijícím ve vybrané oblasti. Právě snaha o změnu je zcela signifikantní a určující pro její práci, stejně jako pro celý segment sociálně angažovaného umění, kam Kateřinu Šedou řadím. Toto úsilí je patrné ve všech jednotlivých složkách jejího uměleckého působení. Srozumitelnost a přístupnost jsou hlavní charakteristické rysy její práce. Umělkyně se zaměřuje na obyčejné prostředí a obyčejné lidi. Subjekty vnímá ve vztahu k lokalitě, ve které žijí, a především ve vztahu k ostatním lidem obývajícím danou oblast. V jejích projektech představují lidé sami sebe v širším společenském kontextu.

V této diplomové práci je tvorba Kateřiny Šedé označována pojmenováním „projekt“, které se zdá být přesnější než výraz „umělecké dílo“. Projekt značí dlouhodobější, konkrétně zaměřenou činnost s nutností produkčních schopností pro dosažení cíle – uskutečnění dané události. Umělecké dílo oproti tomu stále asociuje objektovou povahu výsledného jevu.

Jak již bylo zmíněno v úvodu této práce, projekty Kateřiny Šedé vykazují některé prvky, které propojují její tvorbu s divadlem, a performance a výsledné akce tak oscilují mezi vícero uměleckými sférami. Právě na tyto prvky se analýza zaměří. V poslední části bude nastíněna problematičnost, kterou lze v umělecké práci Kateřiny Šedé vnímat a jež je obecně spjata s kritikou sociálně angažovaných projektů.

5.1 Od situace k události

Základním stavebním kamenem v projektech Kateřiny Šedé jsou situace, které vytváří a ve kterých vystupují primárně účastníci, již nemají s uměleckým světem nic společného. Německý teatrolog Andreas Kotte definuje situaci následovně: „Situace je určitý souhrn podmínek, jež v konkrétním čase a konkrétním prostoru určují stav nějakého fenoménu.“⁵⁴ Nebo konkrétněji: „Situace je nejmenší a nejkompaktnější myslitelná jednotka vzájemného působení osob, vztah mezi lidmi, kteří jsou ve stejném čase na stejném místě.“⁵⁵ Takto definované situace mohou vznikat nezávisle na umělecké performativní události, a jelikož umělecké projekty Kateřiny Šedé jsou v rámci této práce označovány jako performativní události, ve kterých lze spatřovat divadelní prvky, je možné na ně aplikovat Kotteho teorii. Podle něj je kromě jednání, situace a události zapotřebí k divadelnímu umění ještě interakce, a právě v událostech, jež se zakládají na společném jednání a sestávají ze situací, můžeme spatřovat divadelní povahu. Tak se dnešní teatrologický výzkum upíná ke sportovním utkáním, politickým sjezdům či lidovým slavnostem a zkoumají se divadelní povahy těchto jevů.

Důležitým aspektem je potom akcentování, které může být gestické, lokální, akustické nebo pomocí věcných atributů.⁵⁶ Ty určují divadelní povahu dané události a zároveň z ní činí scénickou událost. Kotte se ve svém výkladu do značné míry opírá o teorii her nizozemského kulturního historika Johana Huizingy. Rozlišuje dvě kategorie: hraní ve smyslu předvádění a hraní jako zápas o něco. Hra stojí ve středu a vážou se k ní různé varianty událostí, díky kterým se dají pochopit přechody od životního procesu k divadlu. Záleží vždy na míře akcentovanosti a důsledků v reálném světě, které taková aktivita má.⁵⁷

Pojem „akcentovanost“ se váže k podobným jevům, které bychom v českém teatrologickém prostředí mohli pojmenovat jako scéničnost, „specifické uplatnění takového pohybově-prostorového cítění za účelem působení na druhé (tj. koneckonců na nějaké obecné) je bezesporu základem toho, čemu v rámci scénologie říkáme scéničnost“.⁵⁸ Podobnost bychom mohli nalézt i v Osolsoběho konceptu ostenze, kdy ostentativní chování se zakládá na ukazování věcí, lidí a jevů a při sdělování jde především o to, jak dávám ostatním lidem daný jev k dispozici jejich poznávací aktivitě, vnímání a poznání. „Mohou

⁵⁴ CÍSAŘ, Jan. *Člověk v situaci*. Praha: NAMU, 2016. s. 17.

⁵⁵ KOTTE, Andreas. *Divadelní věda: úvod*. Praha: KANT pro AMU, 2010. s. 12.

⁵⁶ Tamtéž. s. 16.

⁵⁷ Tamtéž. s. 35.

⁵⁸ VOSTRÝ, Jaroslav – VOJTĚCHOVSKÝ, Miroslava. *Obraz a příběh. Scéničnost ve výtvarném a dramatickém umění*. Praha: KANT pro AMU. s. 32

ukazovat sebe, svou majetnost, svou chudobu, svoje schopnosti, svou sílu — třeba svými sbírkami, svými trofejemi, svými šaty, svými šperky, svým koněm, svým autem, svým harémem, svým mužem, svou ženou (v jednotném či množném čísle), svými přáteli, svými momentálními společníky.⁵⁹ Ivo Osolsobě dále uvádí, že ostenzi lze chápat jako hru. Můžeme si tak všimnout, že teorie hry, akcentovanost či ostenze, ale i performance odkazují k jednomu a tomu samému.

Na doslovném vystavování byl postaven široce medializovaný projekt Kateřiny Šedé s názvem *UNES-CO* (2017–2019). Středobodem projektu se stalo turisticky hojně navštěvované historické centrum Českého Krumlova. Příliš velký příliv turistů je v dnešní době fenomén, se kterým se potýkají mnohá historická centra, a ač celosvětová pandemie tento jev na chvíli pozastavila, je jen otázkou velmi krátké doby, kdy se turisté opět naplno vrátí do centra Prahy nebo Českého Krumlova. Globální rozvoj se stále snažími a levnějšími způsoby cestování umožňuje stále větší skupině lidí cestovat. O negativních vlivech na dané lokality není třeba se příliš rozepisovat. Mezi ty úplně nejzásadnější patří například růst cen nemovitostí, znečištění všeho druhu nebo mizící základní subjekty občanské vybavenosti na úkor podniků a služeb pro turisty.

Název projektu je odvozen od organizace OSN pro vzdělání, vědu a kulturu UNESCO. Kromě ochrany a péče, kterou se členský stát zavazuje poskytovat daným památkám, znamená zapsání památky na seznam také stvrzení výjimečnosti a tím pádem i nekončící řady návštěvníků.

Kateřina Šedá sestavila v rámci projektu UNES-CO (přesmyčka sousloví „Co unese město?“) strategický plán, který ustanovoval tři základní cíle:

1. **NORMÁLNÍ ŽIVOT:** Vrátit do lokality normální život, který se viditelně projevuje v ulicích města.
2. **ZAMĚSTNÁNÍ:** Nabídnout **VOLNÁ PRACOVNÍ MÍSTA**, která jsou v lokalitě nejvíce potřebná.
3. **BYT:** Podpořit takto zaměstnané rodiny bydlením přímo v lokalitě.

Z analýzy všech tří bodů je zřejmé, že nejvíce potřebné pracovní pozice v centru Krumlova jsou **NEZAMĚSTNANÝ RODIČ** nebo **PRARODIČ**. Jedná se o typ práce, kdy zaměstnanec v ulicích viditelně vykonává normální činnosti spojené s rodinným životem a tráví v něm s

⁵⁹ OSOLSOBĚ, Ivo. *OstENZE, hra, jazyk*. Brno: Host, 202. s. 22.

dětni spoustu času. Právě takový typ činnosti dělá z města skutečné město, nikoliv kulisu pro činnosti turistů.⁶⁰

Kateřina Šedá se prostřednictvím projektu snažila poukázat na problematiku turismu nejen v Českém Krumlově, ale také v Benátkách, které jsou taktéž zapsány na seznam UNESCO a kde počty každoročně přijíždějících turistů dosahují neúnosných rozměrů přesahující kapacity města. V Československém pavilonu na Benátském bienále v roce 2018 vytvořila Šedá sídlo společnosti UNES-CO. Záměrem nebylo pouze turismus kritizovat, ale přimět turisty zastavit se a dát jim možnost, aby se na chvíli stali místními.⁶¹ Stejně jako u ostatních projektů vzniklo velké množství doprovodných grafických materiálů a také webové stránky unes-co.cz.

Umělkyně vytvořila pracovní nabídku, která slibovala mzdu za viditelné provozování normálního života v centru města po dobu jednoho měsíce. Na základě tohoto inzerátu shromáždila motivační dopisy a z těch vzešlo jedenáct najatých rodin, které dostaly daný pracovní řád, dle kterého se měly řídit (příloha č. 2). Na seznamu žádaných aktivit bylo například větrání peřin z okna, vynášení odpadků, venčení zvířat, stěhování nábytku, natírání okapů, oprava motorky před domem atd. Rodiny byly během svého pobytu zachycovány na fotografiích a podávaly rozhovory o svých zážitcích.

Kateřina Šedá vybírá jevy z každodenního života a ve svých uměleckých projektech je akcentuje tím, že se konají v předem vybraném prostoru, ve stanoveném čase a často s použitím rekvizit. Následnou dokumentací, kterou potom vystavuje v galerii nebo umísťuje do publikací, je ještě jednou akcentuje v umělecké sféře. Tento dokumentární krok je zcela zásadní a neměl by být opomíjen, jelikož tímto postupem se teprve stvrzuje evidentní skutečnost, že se událost doopravdy stala. Proto lze i dokumentaci a její následné vystavování vnímat jako performativní jev a je potřeba i tuto etapu tvorby považovat za součást projektu. K. Šedá navíc moment vernisáže výstavy často zakomponovává přímo do svých projektů, jako tomu bylo například v projektu *Každý pes jiná ves* (2007), který měl za cíl vytvořit vazby mezi obyvateli sídliště Líšeň. Umělkyně tajně obešla zvonky se jmény rodin na celém sídlišti a z posbíraných údajů vybrala tisíc rodin. Těm poslala balíček, na němž byla uvedena adresa jiné rodiny. Balíček obsahoval košili s tzv. hlavním vzorem – graficky zpracovaný motiv různobarevně natřených panelových domů. Po měsíci dostaly rodiny pozvánku do Moravskoslezské galerie, kde byla celá akce odtajněna.

⁶⁰ ŠEDÁ, Kateřina. UNES-CO (2017–2019) [online] [cit. 23.6.2021]. URL: <<https://www.katerinaseda.cz>>

⁶¹ Tamtéž.

Práce umělkyně často probíhá ve vybrané lokalitě po dobu několika měsíců a veškeré úsilí směřuje k jedné, předem pečlivě naplánované události. Raný projekt s názvem *Nic tam není* (2003) vznikl ve vesnici Ponětovice. Právě fráze „nic tady není“, kterou obyvatelé vesnice často pronášeli, Šedou motivovala soustředit svou pozornost na toto místo.⁶² Obsah tvrzení pramenil z minimální občanské vybavenosti ve vesnici a s tím související velmi omezené možnosti společenského vyžití pro obyvatele Ponětovic. Umělkyně tuto akci označuje pojmem „společenská hra“. Šedá sestavila REŽIM DNE – závazný program pro sobotu 24. května 2003 (příloha č.3). Před samotnou akcí probíhala dlouhá příprava, během které přesvědčovala obyvatele Ponětovic, aby se akce zúčastnili. Jak sama uvádí, volila nejrůznější strategie – plakáty, místní rozhlas, osobní návštěvy, výstupy na schůzi zastupitelstva atd. Dodává, že některé jí volené postupy naopak lidí odrazovaly (například když nabídla odměnu v podobě levně nakoupeného zboží). Na pomoc si přizvala také kamarády, kteří měli na schůzi zastupitelstva vystupovat v předem daných rolích, aby jí pomohli přesvědčit obyvatele. Sama umělkyně popisuje silnou nejistotu, kterou cítila až do rána onoho dne.⁶³ V sedm hodin ráno obyvatelé vyrazili společně nákupem a končilo se v deset večer zhasnutím v každé domácnosti. Kateřina Šedá chtěla ukázat, „že i v malé obci se může něco velkého dít: stačí jen dělat věci společně“.⁶⁴

Každá aktivita měla předem vytyčený čas, kdy se měla vykonávat, aby došlo k synchronizované události, která vznikla díky zapojení všech obyvatel. To vše bylo snímáno čtyřmi kamerami a posléze byl vytvořen film. Vzniklo také mnoho dalších materiálů dokumentujících průběh celé akce, jako jsou rozhovory, fotografie nebo skicy.

⁶² ŠEDÁ, Kateřina a FERENCOVÁ Yvona, ed. *Povolání: Šedá*. Ostrava: Galerie výtvarného umění, 2019. s. 11.

⁶³ Tamtéž. s. 46.

⁶⁴ Tamtéž. s. 11.

5.2 Hra a rituál

V mezinárodním kontextu se umělci, kteří se zabývají sociálně angažovaným uměním, často zaměřují primárně na edukativní či kreativní činnosti. Ty tvoří souborné množství aktivit obohacené o společenské události (promítání filmu, čajový dýchánek apod.), které dohromady usilují o propojení a upevnění vztahu uvnitř komunity.⁶⁵ Kateřina Šedá staví do středu svých uměleckých projektů kromě kreativních aktivit také koncept hry. Předem vymýšlí soubory pravidel, kterými se mají účastníci řídit, často jde o zcela nové hry (jako v projektu *Nic tam není*), nebo jde o bizarní soutěže, jež hravým způsobem odkazují, k již existujícím jevům.

V roce 2015 vznikl projekt *Tržnice Bojárt* (2015), který je uvozen na monografických webových stránkách Kateřiny Šedé následovně: „Vážení soutěžící, ráda bych vás přivítala na jednom z míst, kterých kolem nás rychle ubývá. Jsou nahrazována obchodními centry, ve kterých nepoznáte, zda jste zrovna v Bratislavě nebo v Praze. (...) Naštěstí existují i místa, kde zákazník může obdržet i něco víc než jen body na věrnostní kartu nebo tašku zdarma. Jedním z nich je právě tržnice na Trnavském mýtě.“⁶⁶

V projektech *Everything Is Perfect* (2014) v Silicon Valley a *Made In Slavutych* (2015–2018) na Ukrajině se zase Kateřina Šedá inspirovala Guinnessovou knihou rekordů a obyvatele vyburcovala k aktivitě prostřednictvím vymýšlení neobvyklých rekordů, které mohou společně vykonat nebo ve kterých vynikají každý z nich.

Kateřina Šedá také herní principy propojuje s ekonomickým aspektem života lidí – podepisuje smlouvy zajišťující plat za předváděné aktivity (tak činila i v projektu *UNES-CO*), které v sobě určitým způsobem obsahují hravost. Šedá přesvědčila obyvatele obce Bedřichovice, ve které umělkyně několik let působila, v projektu *Dejte mi svátek!* (2012), aby na jeden den nastoupili do nové pracovní pozice, podepsali pracovní smlouvu a 3. září se zavázali k nicnedělání. Umělkyně vystupovala jako jejich zaměstnavatel, každou hodinu jim vyplácela minimální mzdu a zajistila všem společný oběd. Tato akce souvisela s několikaletou snahou Kateřiny Šedé zavést v Bedřichovicích obecní svátek. O rok později vyhlásila 3. září *Soutěž v chytání lelků* (2013) odkazující k lidovému rčení. Do soutěže se mohl přihlásit kdokoliv během celého dne, důležitý byl outfit, který měl představovat

⁶⁵ Tuto hypotézu stavím na základě článku *Řízení reality. Spolupráce a participace v současném umění* od Claire Bishop.

⁶⁶ ŠEDÁ, Kateřina. *Tržnice Bojárt* (2015) [online] [cit. 22.6.2021]. URL: <<https://www.katerinaseda.cz>>

nicedělání. Po dobu soutěže museli účastníci viditelně nic nedělat. Vyhrál ten, kdo se umístil na třetím místě a tím pádem zaháel i v samotné soutěži a nesnažil se příliš.⁶⁷

Časové omezení, objekty získávající na důležitosti, neproduktivnost a předem daná pravidla propojují hru, divadelní či uměleckou událost a tvoří jádro performativních jevů definovaných podle Richarda Schechnera.⁶⁸ Souvislost mezi hraním si a kulturou načrtává již zmíněný Johan Huizinga v publikaci *Homo ludens: o původu kultury ve hře*. Předkládá nejrůznější specifika hry, důležitá pro lidský vývoj (vybití energie, napodobování, učení se sebeovládání atd.), která ovšem předpokládají nějaký jiný účel hry, jenž je zakořeněn v biologickém chodu lidského těla. Teorie her vycházející z nějaké biologické potřeby jedince označuje za neúplné, jelikož dle Huizingy tkví herní princip hluboko v esteticku, protože obsahuje napětí, radost a vtip.⁶⁹ Autor dále uvádí, že hra je něco, co doprovází a prostupuje kulturu od počátku. Hra představuje určitou formu jednání, která se odlišuje od „obyčejného“ života.⁷⁰

V použití herních principů můžeme spatřovat snahu o zajištění přístupnosti projektů Kateřiny Šedé pro širokou veřejnost. Hře rozumí každý, hra je něco důvěrně známého, s čím má každý zkušenost a co je obsaženo hluboko v naší kultuře. Dalším aspektem je fakt, že pokud chce lidi motivovat do nějaké aktivity, musí zajistit, aby je to bavilo.

Již byla zmíněna snaha Kateřiny Šedé o vytvoření svátku v obci Bedřichovice, který nenavazuje na žádnou tradici ani kulturní dědictví a umělkyně ho zcela uměle implikuje do života občanů čistě za účelem spolubytí. Sváteční dny představují tzv. neobyčejné dny, během kterých děláme jiné aktivity než běžně a společně oslavujeme a provádíme předepsané obřady a rituály. Zcela zásadní pro takovou oslavu svátku je společné prožívání s ostatními členy společenství, a právě proto volí Šedá budování tradic a svátků jako jednu ze strategií při znovu utváření mezilidských vztahů. Můžeme sledovat, že určitá rituálnost (v teorii performance Richarda Schechnera opět přiřazeno do souboru performativních jevů) je u Kateřiny Šedé rovněž opakujícím se motivem.

Od roku 2005 do roku 2007 se Kateřina Šedá zaměřila na svoji babičku, která odchodem do důchodu a po smrti svého manžela propadla apatickému stylu života založenému na sledování televize. Šedá se rozhodla, že pro ni najde aktivitu, která jí bude bavit. Je obvyklé, že starší lidé žijí spíše v minulosti, a toho se chytla i Šedá při práci na

⁶⁷ ŠEDÁ, Kateřina. Třetí září – soutěž v chytání lelků (2013) [online] [cit. 23.6.2021]. URL: <<https://www.katerinaseda.cz>>

⁶⁸ SCHECHNER, Richard. Performancia: teórie praktiky rituály. Bratislava: Divadelní ústav. 2009. s. 42.

⁶⁹ HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o původu kultury ve hře*. Praha: Mladá fronta, 1971. s. 10.

⁷⁰ Tamtéž. s. 12.

projektu *Je to jedno* (název odkazuje k časté odpovědi babičky téměř na cokoliv). S babičkou sestavila nabídku obchodu, ve kterém kdysi pracovala, a babička tyto předměty nakreslila a doplnila ceny (celkem přes 500 objektů). Šedá po dobu práce na tomto projektu pro ni také sestavovala dotazníky, které měly za cíl přimět ji k přemýšlení a sdílení. Dotazník společně s ní vyplňovala při každém obědu, vytvořila tak opakující se rituál, jenž měl za cíl zvýšení komunikace.

Člověk od narození do smrti prochází společenskými kategoriemi, majícími obecně platná pravidla, kterými se jedinec řídí. Od začátku je jedinec učen vzájemnou interakcí s ostatními lidmi (nejdříve je to rodina, poté instituce poskytující edukativní hodnoty) pravidlům, jak fungovat v dané společenské kategorii, jak se chovat k druhým a jak vytvářet mezilidské vztahy. Kateřina Šedá se ve svých projektech zaměřuje na členy určité společenské kategorie a při práci s nimi vychází právě z toho, k jaké společenské kategorii přísluší. Například se seniory, kteří mohou být ohroženi fenoménem sociální exkluze, pracovala na vícero projektech. Právě ze společenských kategorií často pramení problémy, s nimiž se dle umělkyně potýkají. Skrze umělecké projekty, které se opírají o interakci nebo sblížení členů různých společenských vrstev, se snaží budovat a upevňovat vztahy, jež vnímá jako důležitou součást života člověka a jež vedou k jeho obecnému zlepšení.

Ve výsledku se život skládá z mnoha etap: „narození, společenské dospívání, sňatek, otcovství, třídní postup, specializace zaměstnání a smrt, jejichž konce a začátky tvoří celky stejného rázu. Dle etnologa Arnolda Van Gennepa se ke každému z těchto celků se vztahují obřady, jejichž cíl je stále týž – nechat jedince přejít od jedné determinované situace k jiné, zrovna tak determinované situaci.“⁷¹ Kromě přechodových rituálů, v terminologii zmíněného etnologa, díky kterým postupujeme mezi společenskými kategoriemi, se náš společenský život skládá z nejrůznějších svátků a slavností, které představují a oživují tradice naší společnosti. Kateřina Šedá si uvědomuje důležitost svátků a rituálů v lidském životě a prostřednictvím jejich vytváření hledá cestu k opětovnému nalezení vymizelých mezilidských vztahů.

⁷¹ GENNEP, Arnold. *Přechodové rituály: systematické studium rituálů*. Praha: Portál, 2018. s. 13.

5.3 Prostor jako umělecký plán

Zásadním východiskem je pro Šedou konkrétní prostor a jeho specifika. Nezasazuje svou tvorbu do daných lokalit, naopak se soustřeďuje na specifickou lokalitu, pro kterou hledá zcela originální způsob vyjádření dané problematiky. V každém svém projektu hledá zcela nový postup, pokaždé začíná od nuly a prostřednictvím pečlivého seznámení s lokalitou nachází odpovídající přístup a metodu práce. Obvykle pěšky prozkoumává oblast a pozoruje lidi, kteří danou lokalitu obývají, jako například v projektu *Nic tam není*.

Šedá se velmi často pohybuje na vesnicích, sídlišťích, návších, ve specifických částech měst. Všechna tato prostředí mají jedno společné: odkazují k lidskému bytí a žití ve společenství. Práce v zastavěných prostředích přibližuje projekty Kateřiny Šedé urbanismu, architektonické disciplíně, která se zaměřuje na územní plánování a bere v potaz sociální, ekonomická i estetická hlediska lidského života.

Místa, ve kterých se její projekty dějí, jsou reálná a velmi konkrétní, zároveň ale představují univerzální modely (Ponětice jsou vesnice jako mnoho jiných, historické centrum Krumlova představuje obecně platný model evropského města zatíženého turismem). V každém místě, kam umělkyně přijíždí, provádí detailní terénní výzkum. Přitahuje ji obyčejnost, kterou zapracovává do svých projektů a hravým způsobem ji přetváří a ozvláštňuje. To dělá i s prostorem, kam přijíždí. Rozsáhlý industriální komplex či starou tržnici transformuje v hrací prostor. Například v rozsáhlém cyklu s názvem *Nedá se svítit* (2010–současnost) se Šedá zaměřila na obec Nošovice, poblíž Frýdku-Místku, kde před lety vyrostla automobilka Hyundai. To zapříčinilo mnoho změn pro místní obyvatele. Řada z nich se odstěhovala, dříve vybudované komunikace ztratily svůj smysl. Kolem automobilky vznikl kruhový val zakrývající rozsáhlou průmyslovou zónu. Tam, kam se dostali obyvatelé během deseti minut, trvá nyní cesta hodinu.⁷²

Kateřina Šedá se několikaletou prací snažila pochopit prostředí Nošovic a jeho obyvatele, i přes gigantickou díru, která vybudováním automobilky vznikla, opět spojit. Výsledkem je postupný vznik nespočetného množství užitkových předmětů od ubrusů přes lžice, lustry až po návrh místního oděvu pro nevěstu, které umělkyně vytvořila společně s obyvateli.

Šedá ve svých projektech velmi často využívá již zmíněných herních principů, díky čemuž daná lokalita nabývá symbolických hodnot, a tím pádem dochází k proměně. Změna se odehrává především v mysli aktéra, kterému se díky novým symbolickým hodnotám

⁷² ŠEDÁ, Kateřina a FERENCOVÁ Yvona, ed. *Povolání: Šedá*. Ostrava: Galerie výtvarného umění, 2019. s. 465.

proměny způsobu vnímání prostředí, ve kterém se vyskytuje. Tento princip vede k novému pohledu na již zažitou realitu a představuje tak cestu k trvalé změně ve způsobu chování aktérů, což je autorčiným cílem.

Prostor a lidské bytí jsou spjaty s pohybem, který člověk v daném prostoru vykonává. Pohyb v prostoru představuje pro člověka možnost, jak se dostat z bodu A do bodu B, a zároveň tato cesta obsahuje nepřeberné množství možností a každý člověk podniká vědomé i nevědomé rozhodnutí, jak danou cestu zdolá. „Vědomí oněch možností je součástí prožívané přítomnosti, přesněji řečeno té stránky, která se vztahuje k budoucnosti. Přítomnost by totiž byla pro prožívající subjekt bezobsažná, pokud by – vedle stopy bezprostřední minulosti – nenabízela elementární anticipaci nejbližší budoucnosti.“⁷³ Pokud budeme vnímat pohyb po prostoru jako penzum možností, které se sice odehrávají v přítomném čase, ale zároveň nás předurčují k očekávání budoucnosti, můžeme akcentaci pohybu v prostoru v projektech Šedé vnímat jako kruciální prvek k dosažení změny, o kterou umělkyně usiluje.

Právě díky prostorově, či spíše urbanisticky (jelikož v centru zájmu Šedé vždy stojí člověk obývající danou lokalitu, a ne prostor samotný) výzkumnému charakteru projektů lze její práci označit jako příbuznou s žánrem site-specific umění. V tomto žánru se prolínají divadlo, výtvarné umění s dalšími odvětvími, jelikož ve svém cíli – vtahování konkrétního prostoru, tematizování místa a *genia loci*, do uměleckého díla – musí nutně vykračovat ze sféry divadelního a výtvarného umění do odvětví architektury, urbanismu a debaty o veřejném prostoru. Žánr site-specific se vyvinul v 60. a 70. letech minulého století v rámci boje proti komercializaci umění, stejně jako další příbuzné směry konceptuálního umění. V divadelním prostředí se naplno prosadil až v novém tisíciletí. O site-specific lze uvažovat i v širším měřítku, jako to činí kurátorka Miwon Kwon, která site-specific nepovažuje pouze za umělecký žánr, ale za myšlenkový koncept vtahující do hry postmoderní kritiku umění, urbanistické teorie, politiku a uvažování o veřejné sféře. Definování a redefinování místních specifík vnímá jako kulturní mediátor širších společenských, ekonomických a politických procesů, které organizují městský život.⁷⁴

Kateřina Šedá často naráží na otázky týkající se veřejného prostoru. „Veřejný prostor je prostorem života společnosti, prostorem společenské komunikace. Je místem, kde se společnost ‚děje‘, kde dochází ke kontaktům a komunikaci mezi lidmi, ke sdílení, inspiraci a

⁷³ HAVEL, Ivan M.; MITÁŠKOVÁ, Monika. Prostor prožívaný jako prostor k jednání. In: *Prostor a jeho člověk*. Praha: Vesmír, 2004, str. 168–169.

⁷⁴ KWON, Miwon. *One Place after Another Site Specific Art and Locational Identity*. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology. 2002. s. 16.

vzniku všeho, co přesahuje jedince. Veřejný prostor je prostorem dějinným, kde se děje rozlišování mezi vysokým a nízkým, krásným a ošklivým, důležitým a podružným. Tento prostor je prostorem otevřeným ve velice širokém smyslu slova: je přístupný všem členům dané společnosti, ale též prostorem, kde se tato společnost otevírá věcem a lidem cizím; tento prostor je též otevřený širokému spektru aktivit a využití; je prázdnem, kde se může odehrát něco nečekaného, a je tedy i prostorem, kde se společnost otevírá směrem do budoucna.“⁷⁵

Z výše uvedeného je pochopitelné, proč se umělci zabývající se sociálně angažovaným uměním tak často ubírají právě do veřejného prostoru. Pokud chce umělec přímé zapojení obyčejných lidí, nemůže to dělat v bezpečném prostředí galerie. Zde lze připomenout Schechnerovo rozdělení na integrované a náhodné obecnstvo. Právě umělecká práce ve veřejném prostoru může být cestou k překlenutí propasti mezi elitně zaměřeným uměním, které je přístupné jen pro ty členy společnosti, kteří si k němu sami najdou cestu, a obyčejnými lidmi bez hlubšího zájmu o umělecký svět. Kateřině Šedé jde přesně o to samé, jak je patrné v její diplomové práci, v projektu *Šedá komise* (2005), který je spojený s prostředím vysoké školy, na které studovala, tj. s pražskou Akademií výtvarného umění.

Umělkyně popisuje akci následovně: „Akademii jsem označila pojmem ‚uzavřená společnost‘, který dobře vystihoval nejen problémy komunikace uvnitř školy, ale především její izolovanost od tzv. normálních lidí. Co mne však znepokojuje, není jen problém akademie, nýbrž prostředí výtvarného umění jako celku. Propast mezi divákem a autorem je v mnoha případech natolik velká, že přestala obě strany zajímat. Autoři tak mají alibistický názor o neschopnosti obyčejného diváka porozumět jejich dílům, a ti jim to vracejí něčím daleko horším – lhostejností. Tato úvaha mne přivedla k myšlence pokusit se obě strany spojit a zlomit tak předsudky o nemožnosti dorozumění. Učinila jsem tedy razantní krok, přivedla jsem do školy skupinu ‚normálních‘ lidí. Z osmi členů své rodiny, kteří nemají výtvarné vzdělání, ani se tomuto oboru nikdy nevěnovali, jsem sestavila Šedou komisi, která po dobu dvou dnů před oficiálními obhajobami podrobila skupinu dvanácti diplomantů své vlastní zkoušce.“⁷⁶ Obhajoby před nově utvořenou komisí probíhaly stejně jako běžné obhajoby a na závěr dne hodnotila komise také samotnou akci Kateřiny Šedé a přínos pro ně samotné.

Jak je patrné, Šedá často čerpá náměty pro své projekty v blízkém okolí. Vždy jde nejdříve o pojmenování určité vzdálenosti mezi konkrétními lidmi, která je dána sociálním

⁷⁵ ANONYM. Slovníkové heslo – veřejný prostor [online] [cit. 22.6.2021]. URL: <<http://www.uzemi.eu/pojmy/verejny-prostor>>

⁷⁶ ŠEDÁ, Kateřina a FERENCOVÁ Yvona, ed. *Povolání: Šedá*. Ostrava: Galerie výtvarného umění, 2019. S. 639.

statusem nebo okruhem zájmu, a následně o pokus překonání vzdálenosti a navázání komunikace či prohloubení vztahů. Tento princip umělkyně uplatňuje nejen ve svých autobiograficky laděných projektech, ale lze se ním setkat napříč celou její tvorbou.

Kateřina Šedá v drtivé většině pracuje v reálném prostředí a prostor představuje vždy to, čím doopravdy je. Výjimku v práci s prostorem představuje projekt *Bedřichovice v Londýně* (2011), kde se snažila o symbolické přenesení vesnice Bedřichovice do prostředí Londýna. Z teatrologického pohledu bychom se mohli uchýlit k pojmenování takové aktivity jako konkretizování dramatického prostoru. Obec Bedřichovice byla ztvárněna pomocí reálných občanů Bedřichovic vykonávajících obyčejné aktivity a malířů zpodobňujících vesnici na plátno dle poskytnutých fotografií. Právě prostorová konkretizace učinila událost vysoce divadelní.

Projekty Kateřiny Šedé se vyznačují dlouhou dobou vzniku, který umělkyně investuje do pečlivého poznání dané lokality. Výsledná akce je postavena na společném bytí lidí, odehrávajícím se v drtivé většině v reálném prostoru a čase. Nedochozí tak k žádným časovým deformacím a posiluje to pocit reálnosti uvnitř uměle vytvořené události.

5.4 Simulace všedního dne

Přestože jsou formování a tvorba rituálů a svátků, které jsou spíše v opozici k běžnému a všednímu dni, podstatnými rysy tvorby Kateřiny Šedé, dalším důležitým prvkem je něco, co lze pojmenovat jako simulace všedního dne. V tomto případě se však nejedná o opačné přístupy, naopak. Všednost a obyčejnost, to jsou základní motta Kateřiny Šedé. Umělkyně se zaměřuje jak na sváteční dny, tak na ty obyčejné a postihuje tak všechny okamžiky lidského života od věku dítěte po věk seniora. Všednost ve svých projektech vystavuje a snaží se ukázat, že to, co se může jevit jako obyčejné a nezajímavé, v sobě může nést velký význam pro společné soužití. Nejsilněji se to projevuje v projektech *Nic tam není* a *UNES-CO*.

Realitu všedního dne prožívá každý jedinec v nějakém vytyčeném prostoru a čase a proměnnou složku představují ostatní lidé, se kterými realitu sdílíme a s nimiž vzájemnými interakcemi utváříme vztahy, potažmo naše společenské postavení. Soustředění své pozornosti na každodennost a obyčejné lidi není nikterak výjimečné a zdaleka přesahuje hranice sociálně angažovaného umění i umění vůbec. V rámci nepřeborného množství obrátů, které se v oblasti umělecké, ale i na poli humanitních věd uskutečnilo v druhé polovině 20. století (etický, performativní, sociální, edukativní, komunitní aj.), se rozvíjel i zájem o každodennost a obyčejnost. Souvisí to také s obecnou snahou o dehierarchizaci a demokratizaci, včetně poskytnutí prostoru utlačovaným. Kateřina Šedá svou pozornost zaměřuje právě na ty nejobyčejnější členy společnosti. Jejich všední dny a pocit obyčejnosti z prostředí, ve kterém žijí, se snaží během svých projektů narušit, aby ukázala, že i ve vesnici, kde se zdánlivě nic neděje, se odehrává něco velmi podstatného, spolubytí lidské komunity.

Právě komunitu (z latinského *communitas*, tj. společenství) bychom mohli vnímat jako symbol celého odvětví sociálně angažovaného umění. Pojem „komunita“ je silně spjat s již zmíněným místně specificky orientovaným uměním. Výraz „komunita“ vede k uvažování o lokalitách a budování lidských příbytků ze sociologického pohledu. K tomu se vážou další aspekty lidského života, jako jsou zabezpečení rodiny, péče o potomky a další aktivity nutné pro přežití jednotlivce i společnosti. V odborných kruzích nepanuje shoda ohledně toho, co je komunita, proto je zde předestřeno vícero přístupů. „Jedná se o sociologický útvar charakterizovaný jednak zvláštním typem sociálních vazeb mezi členy, jednak specifickým postavením navenek, v rámci širšího sociálního prostředí.“⁷⁷

⁷⁷ KELLER, JAN. Komunita [online] [cit. 22.10.2021]. URL: <<https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Komunita>>

„V 19. století je komunita hledána především na vesnici, která je symbolem tradičního společenství (...). Později hledá empirická sociologie komunitu ve městech, protože se snaží řešit problémy, jejichž hlavní zdroje patří v této době k problematice života na periferii. Konečně v době rozmachu tzv. masové společnosti, o níž mnozí sociologové předpokládají, že izoluje jednotlivce a přivyká ho pasivitě, bývá komunita hledána opět v útvarech jiného typu, ve skupinách duchovně spřízněných osob, které udržují vzájemné kontakty bez ohledu na prostorovou vzdálenost, která je dělí.“⁷⁸

Jelikož na hledání definic, pojmenování a charakterizování komunity by se dal vystavit samostatný výzkum, tato práce bude pracovat s jednoduchou a nepříliš komplikovanou definicí, že komunita je společenství lidí, žijících v určité, nepříliš velké lokalitě.

Komunitní umění staví na tvořivé činnosti v dané lokalitě, na které se podílí lidé žijící na jednom místě a umělec (či umělecká skupina), který přijede zvenčí. Ten je zpravidla zodpovědný za dramaturgický rámec těchto aktivit a za produkční zajištění nutných úkonů s tím spjatých. Tento žánr směřuje, podobně jako site-specific, k odtržení umění od institucionálního rámce a tržních mechanismů. Cílem je určitá demokratičnost ve snaze o zrušení hranice mezi vysokou a nízkou kulturou.

Právě důraz na komunitu, obyčejnost a všednost jsou v práci Kateřiny Šedá zásadními tématy. Mezilidské vztahy, které se snaží vytvářet či je znovuobjevovat, pro ni představují cestu, jak takovou komunitu vytvářet. Silně komunitní charakter měl projekt *Herzlich Willkommen! / Vítejte!* (2019–2021), který Šedá vytvořila v domově pro seniory v Hainfeldu v Rakousku. Tematicky se zaměřila na změnu doprovázející přechod z domácího prostředí do střediska, na které si musejí senioři zvykat. Ve spolupráci s obyvateli vytvořila instalaci v místní zahradě. Nejdříve společně nakreslili zhruba 20–30 návrhů domů, ve kterých bydleli obyvatelé domova dříve, a poté tyto návrhy adaptovali na krmítka, která byla následně zhotovena a nainstalována do zahrady.

⁷⁸ KELLER, Jan. Komunita [online] [cit. 22.10.2021]. URL: <<https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Komunita>>

5.5 Úskalí práce Kateřiny Šedé a její současná reflexe

Na první pohled je zřejmé, že tvorba Kateřiny Šedé cílí na účastníky konkrétní akce. Právě o změnu v jejich životě umělkyně usiluje. Svůj projekt buduje několik měsíců či let v konkrétním místě, kde s jeho obyvateli funguje v těsné blízkosti. Již byla zmíněna podstatná část práce v podobě tvoření nejrůznějších publikací, doprovodných materiálů a především výstav, kde Šedá představuje svou tvorbu uměleckému světu. Při prezentacích v galeriích se z účastníků projektů stávají objekty, jež jsou vystavovány. V dalších pracích, v nichž jsou sami účastníci již při trvání specifické události vystavováni, jen těžko můžeme říci, že jsou nejen původci, ale i primárními příjemci. Naopak, během krumlovské zahálky v projektu *UNES-CO* se vystavovali lidé a každodenní aktivity turistům. Zde se dostáváme k nebezpečí exhibice, které takové praktiky představují. Nestali se participanti při projektu *UNES-CO* pouze dotvářejícím prvkem skanzenu představujícího pro asijské turisty českou zoologickou zahradu? Mohl pohled turistů na běžné aktivity českých občanů změnit něco v jejich přístupu?

Další úskalí, které tyto projekty představují, je nemožnost distance od projektu pro jeho účastníky. Zatímco Šedá přijíždí do lokalit jako někdo odjinud a je schopna nazřít problematiku v širší perspektivě, sami obyvatelé jsou naprosto a totálně pohlceni prostorem, ve kterém žijí, a při práci na projektu je pro ně možnost nadhledu prakticky nemožná. Velmi silně zde působí také kolektivní duch projektů. Ve chvílích, kdy se do akce zapojí většina sousedů, nechají se strhnout i další. Oproti divadlu, které poskytuje pro své diváky možnost distance v Brechtově pojetí, tyto projekty žádný odstup pro účastníky nenabízejí. S tím je spojené i téma svobodného rozhodnutí participace na uměleckém projektu, které v komunitně laděných projektech účastník vyjadřuje obvykle prostřednictvím svého příchodu na workshop nebo na jinou společnou aktivitu. Kateřina Šedá své projekty vytváří v bezprostřední blízkosti účastníků a v extrémním případě (například v projektu *Každý pes, jiná ves*) vstupuje i přímo do jejich domovů bez jakéhokoliv souhlasu či jiné reakce svědčící o zájmu z jejich strany.

Jiné dosud vytvořené závěrečné vysokoškolské práce přistupují k umělecké tvorbě Kateřiny Šedé podobně jako laická veřejnost, veskrz pozitivně bez kritického pohledu. Jde o závěrečné práce *Akce Kateřiny Šedé jako forma socio-artu a site-specific artu* z Ústavu hudební vědy Filozofické fakulty Masarykovy univerzity (2012), *Proč nejsem (jako) Kateřina Šedá?* z Katedry vizuální kultury Pedagogické fakulty Západočeské univerzity v Plzni (2015) a *Umění jako sociální intervence* z Katedry výtvarné výchovy Pedagogické fakulty Karlovy univerzity v Praze (2014). Vzhledem k povaze sociálně angažovaného umění

považují za nesmírně důležité kritický postoj zaujímat, nebo alespoň na možnou problematičnost poukazovat. Ani jedna ze zmíněných prací nevznikla přímo ve výtvarném prostředí a všechny se v teoretické části opírají především o publikaci *Umění spolupráce* od Jana Zálešáka, která kontextualizuje participativní tendence v českém uměleckém prostředí a v níž se autor zabývá mimo jiné také prací Kateřiny Šedé.

Projekty K. Šedé jsou také bohatě reflektovány českými médii a s ohledem na znalost zdejších poměrů lze tvrdit, že se Kateřina Šedá stala jednou z nejznámějších současných českých umělkyní. Získala nespočet ocenění, mimo jiné i jako Architekt roku, ač své projekty nestaví z hmotných surovin, ale z lidí. Absenci kritiky považují za velký nedostatek, a právě masivně převládající kladné přijetí českými médii bylo hnacím motorem k napsání této práce.

Výjimku představuje článek Tomáše Pospiszyla z roku 2007, v němž srovnává českou a zahraniční reflexi projektů Kateřiny Šedé. Naráží zde na značný rozpor. Zmiňuje zde kritiku, která zaznívá na adresu Kateřiny Šedé od polského umělce Artura Żmijewskiho, který interpretuje akci *Nic tam není* jako pouhou aplikaci militantního totalitarismu, během kterého byli obyvatelé vesnice přinuceni k vykonávání stejných aktivit ve stejnou dobu, což evokovalo zkušenost z komunistického režimu. Ač se může tvrzení o totalitarismu zdát přehnané, synchronizované činnosti na české vesnici, které mají za cíl vyzdvihnout kolektivního ducha, mohou komunistickou éru snadno asociovat. Stejně tak nahlíží polský umělec i na projekt *Je to jedno*, který místo pokusu o oživení apatické babičky čte jako necitlivou manipulaci s osobou, jež je na stará kolena nucena vyplňovat kafkovsky nesmyslné dotazníky.⁷⁹ Podobná reakce doprovázela také vystavení projektu *Je to jedno* v Chicagu. „Pětiminutové video, které výstavu doprovází, ilustruje poněkud donucovací a zstrašovací podstatu Kateřininy intervence – její babička by si zjevně přála, aby ji nechala na pokoji (...) a jen neochotně reaguje na popohánění své vnučky.“⁸⁰

Pospiszyl si klade otázku: „Jde o nedorozumění, snad způsobené rozdílností zahraničního a českého kontextu, nebo o skutečné zaslepení české kritiky, neschopné vidět temné stránky uměleckého přístupu Kateřiny Šedé?“⁸¹

Cílem této práce není vynášet soudy o tom, zdali jsou projekty Kateřiny Šedé špatné, nebo dobré, zdali je morální a etické hledisko naplněno, nýbrž se snaží poukázat na všechny aspekty tvorby umělkyně v celé šíři. Právě problematičnost sociálně angažovaného umění totiž lze řadit mezi základní aspekty tohoto žánru. Pojí se s tím totiž velké množství otázek

⁷⁹ POSPISZYL, Tomáš. *Popírání Ponětic*. Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny. 2007. s. 162.

⁸⁰ Tamtéž. s. 162.

⁸¹ Tamtéž. s. 162.

pátrajících po etických ohledech umělecké tvorby. Co je důležitější při tvorbě, proces, nebo úmysl? Může umělec využívat přesvědčovací, nátlakové a manipulativní metody ve chvíli, kdy je přesvědčen, že to vede k většímu dobru? Jsme si dobře vědomi toho, že provokativní a novátorské akce s sebou vždy nesou nechuť a odpor okolí: kam by to tedy Kateřina Šedá dotáhla v umělecké sféře, když by se při sebemenším náznaku odporu stáhla?

6 Ke kritice sociálně angažovaného umění

U sociálně angažovaného umění nastává problém ve chvíli, kdy se snažíme o jeho kritiku a hodnocení, vzhledem k tomu, že tyto projekty mají estetický a sociální cíl. Tento dvojitý přístup je ale do značné míry alibistický. Na jedné straně mohou být všechny tyto projekty považovány v estetické rovině za zdařilé, protože pracují s prvkem náhody, a cokoliv se stane, je jejich součástí. Zároveň sociální cíl je těžko vysledovatelný v časově krátkodobém horizontu a tato rozvleklost komplikuje možnost jeho uznání. Současně plné dosažení jednoho cíle destruuje cíl druhý. Tak to lze pozorovat u umělecké skupiny Oda Projesi, „jejichž značná část práce se odehrává na rovině umělecké výchovy a dění v rámci sousedství, můžeme je vnímat jako dynamické členy komunity, kteří přinášejí umění širšímu publiku. Jejich práce se neliší od mnoha komunitních praktik, které se točí kolem předvídatelného vzorce: workshopy, diskuse, společné jídlo, projekce filmů a procházky.“⁸² Umělkyně se samy vyjadřují, že otázka estetiky pro ně pozbyla platnosti. Stejně tak ve chvíli, kdy umělec plně dosáhne estetického cíle, mu sociální cíl může proklouznout mezi prsty a dostává se tak k „exhibování a vytváření exotických marginalizovaných skupin, a tím i přispívání k jisté formě „sociální pornografie““.⁸³

Analogii k této problematice můžeme spatřovat v pojednání českého estetika Jana Mukařovského, v němž se zabývá právě těmi složkami díla, které směřují dovnitř uměleckého světa a mimo něj. Jan Mukařovský ve své práci mluví o dvou intencích, které jsou obsaženy v každém uměleckém díle, a těmi jsou záměrnost a nezáměrnost. Záměrnost popisuje jako určitou harmonizující sémantickou a dynamickou sílu, jež má sjednocující ráz. Ustanovuje umělecké dílo jako znak. S tím souvisí pojem sémantické gesto, které svým vlivem seskupuje jednotlivé prvky díla týkající se jak obsahu, tak formy.⁸⁴ Nezáměrnost se oproti tomu vztahuje k uměleckému dílu jako k věci existující v reálném životě a ve výsledku na vnímatele působí jako něco nesourodého, co proniká k jeho citům a má sílu vyvolávat v něm vzpomínky.⁸⁵ Z toho důvodu se zaobíráni se reálnými dopady na komunitu, při kterém člověk porovnává své reálné zkušenosti, vztahuje k nezáměrnosti. Zde bychom mohli hledat klíč k otázkám, jež se týkají uznání sociálně angažovaných projektů jako estetických projevů.

⁸² BISHOP, Claire. Řízení reality. Spolupráce a participace v současném umění. Praha: *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, 2014. s. 18.

⁸³ Tamtéž. s. 19.

⁸⁴ MUKAŘOVSKÝ, Jan. Studie [I]. Brno: Host, 2000. sv. 4. str. 373.

⁸⁵ Tamtéž, str. 369.

Sledování a analyzování strategií, které umělec využívá k dosažení jak sociálních, tak estetických cílů, lze vnímat jako možnost, jak tyto projekty hodnotit. Další aspekt, který je třeba brát v potaz při hodnocení, je nastolení hierarchie mezi umělcem a účastníky. Jak již bylo zmíněno, jde o oslabování autorského podílu ve prospěch kolektivní tvorby. Jenže jak zmiňuje Claire Bishop, je nutné rozlišovat různé druhy spolupráce a to, zda jsou ostatní opravdu spolutvůrci, nebo jsou pouze v rolích vykonavatelů.⁸⁶ S tím souvisí i role umělce, jak o ní psal i Jacques Rancière v modelu osvětleného učitele a nevědoucího žáka.

Již bylo zmíněno v předchozí kapitole, že Kateřina Šedá se exhibice a proměny subjektu v pouhý objekt dopouští ne vždy, ale často. To souvisí i s jejím samotným vstupem do dané lokality. Zde vystupuje v pozici někoho, kdo ví více než samotní obyvatelé, a především ví, co je pro ně dobré, a přesvědčuje je o jejich vlastních potřebách a možnostech, jak zlepšit svůj život. To silně odporuje Rancièreově představě o emancipovaném divákovi. V průběhu jednotlivých projektů pak Šedá vystupuje v silně direktivní nebo i režijní pozici. Ostatní spoluúčastníci projektu jsou vždy spíše pouhými vykonavateli jejích příkazů než opravdovými spoluúčastníky, i když jsou to právě oni, kdo se stává obsahem těchto projektů. Nejvýrazněji to je patrné v projektu *Každý pes jiná ves*. Prostřednictvím svého vstupu jako nějaké vyšší neviditelné síly se umělkyně snažila spojit lidi skrze zasílání balíčků a pozvání na vernisáž, přesvědčena, že lidé spolu málo komunikují a že by se to mělo změnit. Kateřina Šedá přichází k nim, do jejich domovů a zde prezentuje svou ideu o kvalitnějším životě, ač se o to oni sami nijak neprosili. Je pochopitelné, že pokud chce do svých projektů zahrnout lidi, které umění nezajímá, musí jim jít naproti. Nicméně existují mnohem méně agresivnější postupy, jak je to patrné v jiných příkladech komunitního umění. Je nutné zmínit, že reakce na zaslání balíčky na sídlišti Líšeň byly povětšinou smíšené, jak lze vydedukovat z dopisů účastníků, které po skončení akce zaslali umělkyni (příloha č. 4). V publikaci *ŠEDÁ: povolání* umělkyně barvitě popisuje přesvědčovací strategie, které využívala k získání lidí pro projekt *Od nevidím do nevidím*. Sama přiznává, že obyvatelům se příliš do samotné akce nechtělo, a proto využívala nejrůznějších přesvědčovacích, potažmo manipulativních metod, včetně vystupování kamarádů v předem daných fiktivních rolích, aby získala důvěru občanů.

Může umění skutečně pomáhat? Lze skrze něj dosáhnout nějaké trvalé změny? Kateřina Šedá věří, že ano, a proto se nebojí využít přemlouvacích metod k dosažení svého cíle ve jménu vyššího dobra, které participanti nejsou v daný moment schopni vidět. Já se

⁸⁶ BISHOP, Claire. Řízení reality. Spolupráce a participace v současném umění. Praha: *Sešit pro umění, teorii a příboznou zónu*, 2014. s. 19.

kloním spíše k názoru, že v nejlepším případě může lidem pouze usnadnit přijmout realitu takovou, jaká je, aniž je ji možné za pomoci uměleckých projektů změnit.

7 Závěr

Ve své diplomové práci jsem se pokusila o souhrnné nastínění participativních praktik ve 20. století. Při psaní práce jsem si ověřila, že participativní metody a strategie vedoucí k aktivizaci diváka se objevovaly po celé 20. století jak ve výtvarném, tak divadelním světě, nicméně umělci působící v jedné či druhé sféře se nijak výrazně a programově nesnažili proniknout do té druhé. Právě nepřeborné množství uměleckých směrů a tendencí ve kterých lze vysledovat snahu o aktivizaci diváka, značně komplikovalo účelné a cílené vytyčení sledovaného a následně rozebíraného tématu. Ani teoretické pole se, zdá se, nesnaží o postihnutí obou uměleckých sfér. V této práci jsem se pokusila o opak, nicméně tento smělý krok se ukázal jako náročný vzhledem k neustálému tíhnutí na jednu či druhou stranu. Během svého výzkumu v první části diplomové práce jsem musela od mnohých témat a konkrétních umělců upustit a držet se pevně svého cíle v podobě stručného historického nástinu. Obdobný problém skýtala i hlavní část věnovaná již samotné umělkyni. Množství projektů, které Kateřina Šedá vypracovala, a témat, která se v jejích dílech objevují, lehce svádějí ke zbytečně zdlouhavým popisům, a i ty jsem musela během svého úsilí radikálně zestručňovat.

Kateřina Šedá vzešla z výtvarného prostředí, a ač můžeme některé prvky v její tvorbě označit za divadelní, její tvorba spadá do výtvarného prostředí. Nicméně zajímavější, než divadelní momenty v její tvorbě jsou jednotlivá témata, která otevírá. Ať už jsou úmyslně zakomponované v obsahové stránce projektů, nebo se týkají spíše strategie procesu tvorby a postupů, které umělkyně volí. S tím je spjata otázka etických hodnot v umělecké tvorbě. Podvojnost, která se v sociálně angažovaných projektech objevuje jak v otázce zacílení na konečné recipienty, tak především ve snaze o aktivizaci pasivních obyčejných lidí, jež umělkyně vtahuje bez jejich souhlasu do uměleckých projektů, nás vrací zpět k otázce hierarchie a nadřazenosti.

Cílem této práce není vyslovení soudů nad prací Kateřiny Šedé ani snaha o vytvoření takových kritérií, která by to umožnila. Hlavní důraz je kladen na upozornění na možné problematické aspekty v tvorbě české umělkyně, potažmo v odvětví sociálně angažovaného umění.

8 Seznam literatury

ARONSON, Arnold. *AMERICKÉ AVANTGRADNÍ DIVADLO*. Akademie múzických umění v Praze: 2011. 193 s.

BENJAMIN, Walter, RITTER, Martin, ed. *Výbor z díla*. Praha: OIKOYMENH, 2009. 336 s.

BENJAMIN, Walter. Umění v době své technické reprodukovatelnosti In. *Teoretické pasáže*. Praha: OIKOYMENH, 2011. 332 s.

BENTLEY, Eric. I Reject Living Theatre. *New York Times* 20, 1968, s. 1–11.

BISHOP, Claire. Řízení reality. Spolupráce a participace v současném umění. Praha: *Sešit pro umění, teorii a příbozná zóna*, 2014. 29 s.

BOURRIAUD, Nicolas. *Vztahová estetika*. Umělec, 2002, č. 2.

BRECHT, Bertold. *Myšlenky*. Praha: Československý spisovatel, 1958. 165 s.

CÍSAŘ, Jan. *Člověk v situaci*. Praha: NAMU, 2016. 195 s.

DEBORD, Guy. *Společnost spektaklu*. Praha: Intu, 2007. 155 s.

GENNEP, Arnold. *Přechodové rituály: systematické studium rituálů*. Praha: Portál, 2018. 223 s.

GROSSMAN, Jan. *Mezi literaturou a divadlem I*. Praha: Torst. 2013. 726 s.

HAVEL, Ivan M.; MITÁŠOVÁ, Monika. Prostor prožívaný jako prostor k jednání. In: *Prostor a jeho člověk*. Praha: Vesmír, 2004, 327 s.

HENDRICKS, Christian. Happening as Politics: From Allan Kaprow to the Romanian Revolution. [online] URL: <https://christianhendricks.medium.com/happenings-as-politics-from-allan-kaprow-to-the-romanian-revolution-a0cd6bedd67e>

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o původu kultury ve hře*. Praha: Mladá fronta, 1971. 228 s.

KAPROW, Allan. Assamblage, Environments and Happenings. [online] URL: http://web.mit.edu/jscheib/Public/performance-media/kaprow_assemblages.pdf

KAPROW, Allan. *The Legacy of Jackson Pollock*. [online] [cit. 23.4. 2021]. URL: https://monoskop.org/images/d/d5/Kaprow_Allan_1958_1993_The_Legacy_of_Jackson_Pollock.pdf.

KOTTE, Andreas. *Divadelní věda: úvod*. Praha: KANT pro AMU, 2010. 216 s.

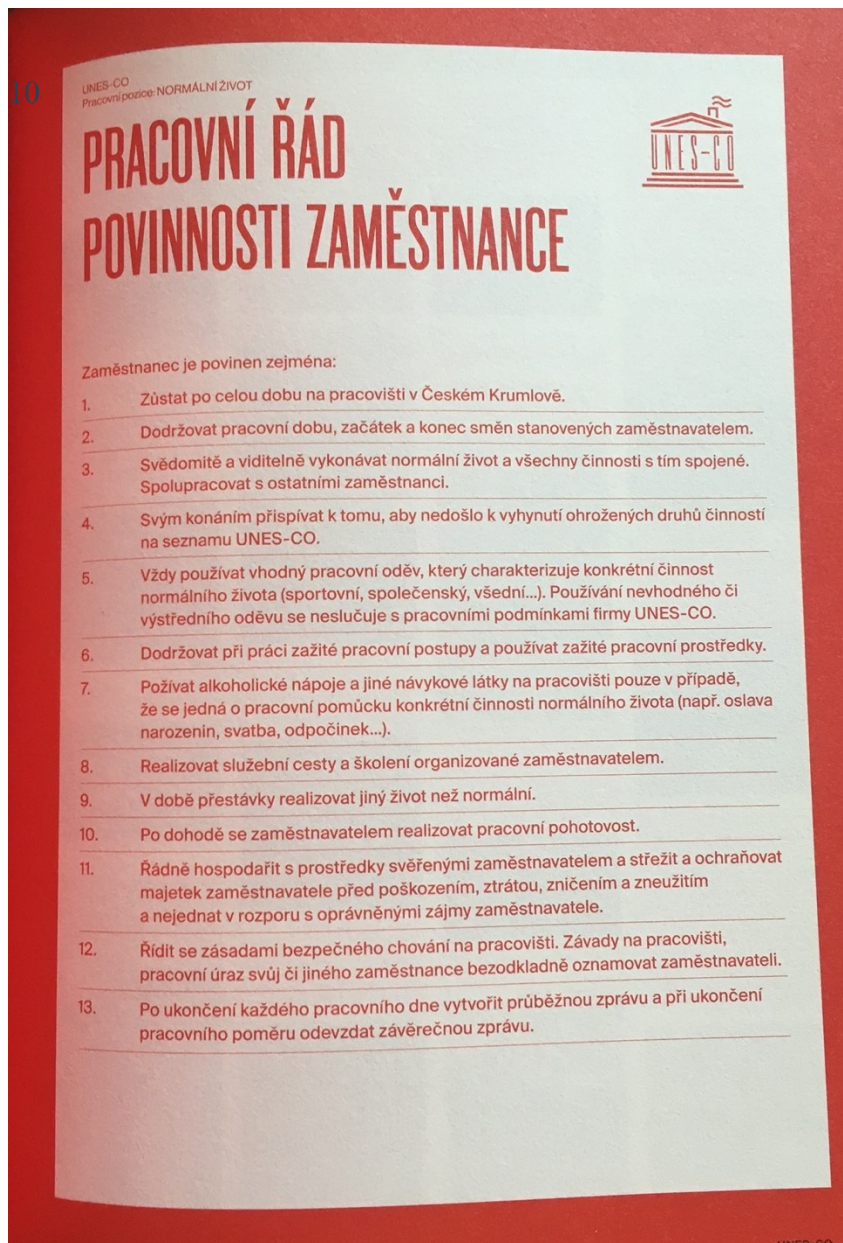
- KUŽEL, PETR. *Filosofie Louise Althussera v „teoreticistním“ období*. Disertační práce. Praha: Univerzita Karlova, pedagogická fakulta, Katedra občanské výchovy a filosofie, 2014. 190 s.
- LISÝ, Marek. *Německá revoluce 1918/1919 – role SPD: úspěšná demokratická přestavba, či zahozená šance?* Bakalářská práce. Praha: Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Institut mezinárodních studií. 2008.
- MIWON, Kwon. *One Place after Another Site Specific Art and Locational Identity*. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology. 2002. 218 s.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie [I]*. Brno: Host, 2000. sv. 4.
- OSOLSOBĚ, Ivo. *OstENZE, hra, jazyk*. Brno: Host, 202. 396 s.
- PARKER, Stephen. *Bertolt Brecht*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2019. 714 s.
- POSPISZYL, Tomáš. *Popírání Ponětic. Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*. 2007.
- RABKIN, Gerald. The Return of the Living Theatre: Paradise Lost. *Performing Arts Journal* 8, 1983, č. 2,
- RANCIÈRE, Jacques. *Emancipovaný divák*. Bratislava: Divadelní ústav. 2015. 124 s.
- RANCIÈRE, Jacques. *The Ethical Turn of Aesthetics and Politics*. Oxfordshire: Critical Horizons, 2006. 20 s.
- ROSENBERG, Harold. The American action painters. In. *Art News* 51, 1952, č. 8, s. 22–50.
- SCHECHNER, Richard. *Environmental Theatre*. New York: Applause Theatre & Cinema Books. 1994. 331 s.
- SCHECHNER, Richard. *Performance Theory*. Oxfordshire: Taylor & Francis Ltd. 2003. 432 s.
- SCHECHNER, Richard. *Performancia: teórie praktiky rituály*. Bratislava: Divadelní ústav. 2009. 341 s.
- SILBERMAN, MARC. Brecht, realismus a média. In. *ArteActa*, 2019, č. 4. s. 69–84.
- ŠEDÁ, Kateřina a FERENCOVÁ Yvona, ed. *Povolání: Šedá*. Ostrava: Galerie výtvarného umění, 2019. 735 s.
- ZÁLEŠÁK, Jan. *Umění spolupráce*. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, 2011. 292 s.

9 Seznam příloh

Příloha č. 1

	Hraní si	Hry	Sport	Divadlo	Rituál
Zvláštní uspořádání času	Většinou	Ano	Ano	Ano	Aoo
Zvláštní hodnota věcí	Ano	Ano	Ano	Ano	Ano
Neproduktivní	Ano	Ano	Ano	Ano	Ano
Pravidla	Vnitřní	Rámcové	Rámcové	Rámcové	Vnější
Zvláštní místo	Ne	Často	Ano	Ano	Ano
Apelování na jiné	Ne	Často	Ano	Ano	Ano
Obecenstvo	Nemusí mít	Nemusí mít	Většinou	Ano	Většinou
Sebevnučující	Ano	Ne úplně	Ne úplně	Ne úplně	Ne
Sebepřesahující	Ne	Ne úplně	Ne úplně	Ne úplně	Ano
Ukončené	Nemusí být	Ano	Ano	Ano	Ano
Skupinově realizované	Nemusí být	Většinou	Většinou	Ano	Většinou
Symbolická skutečnost	Často	Ne	Ne	Ano	Často
Scénář	Ne	Ne	Ne	Ano	Většinou

SCHECHNER, Richard. *Performance theory*. Oxfordshire: Taylor & Francis Ltd. 2003. s. 42.



ŠEDÁ, Kateřina a FERENCOVÁ Yvona, ed. *Povolání: Šedá*. Ostrava: Galerie výtvarného umění, 2019. s. 567.

Režim dne

Sobota 24. 5. 2003, Ponětovice

hlavní program:

6.00	roznášení novin
7.00	nákup
9.00	otevření oken
10.00	zametání
10.30	jízda na kole po vesnici (děti a mládež)
12.00	oběd
14.00	volno (procházka, zahrada, televize)
17.00	posezení na pivu (sraz všech u laviček)
19.15	zprávy
22.00	večerka – prosím zhasněte

PLAKÁT Č. 5

22. srpna 2007

Vážená paní Šedá,

stali jsme se součástí Vašeho projektu Každý pes jiná ves, tak tedy několik slov, o které jste nás dopisem požádala.

Jedno červnové pondělí jsme dostali do schránky košili s motivem lišeňských paneláků, jako odesílatel byla uvedena rodina H-řova z E- ulice v Lišni. To nás poněkud zaskočilo, tak jsme doma vyhledali telefonní seznam a zjistili, že žádná rodina H-řova na dotyčné ulici nebydlí, pouze rodina H-ňova. Následující den ráno jsem se cestou do práce u této rodiny s košili zastavil, bylo mně řečeno, že nám nic neposlali a že navíc nejsou H-řovi, ale H-ňovi. Tentýž den (úterý) jsme se vrátili z práce a opět jsme našli ve schránce tutéž košili, ale tentokrát s tím, že nám ji jako odesílatelům pošta vrací nazpět, neboť v E- ulici žádní H-řovi nebydlí a "adresát nezastižen". V tu chvíli nám došla pointa věci, připadalo nám to jako výborný vtíp a dobrý nápad, ale až do doručení Vaší pozvánky jsme přičítali tento fór někomu z našich vykutálených kamarádů. V našem případě tedy bohužel záměnou jednoho písmene Váš záměr ne zcela vyšel, ale na druhou stranu zase můžeme být všichni potěšeni bdělostí pošty.

Váš nápad považujeme u nás doma za perfektní a líbil se nám, na druhou stranu nesdílíme zcela Vaši skepsi vůči našemu sídlišti a životu v něm. Bydlíme zde ani ne pět let, ale i za tu krátkou dobu se nám podařilo najít si zde přátele. Lidé se (přinejmenším tam kde bydlíme) zdraví. Kousek od našeho domu mají své středisko salesiáni, kteří nabízejí relativně zajímavý program pro kdekoho. Náš panelák není luxusní vila, ale bydlíme tu dobrovolně a rádi.

Kritizovat celkový vzhled sídliště kvůli disharmonii znamená, že kritik nemá tušení, jak k tomuto vzhledu došlo: Část lišeňských paneláků je "obecní" (či státní-?), zateplení (a tím i vzhled) neplatili nájemníci, ale obec (stát-?) a ten si pravděpodobně mohl nějakou vizuální harmonii ohlídat. Část paneláků (třeba náš dům) je družstevní, a zateplení (a tedy i vzhled) jsme zaplatili my, družstevníci a majitelé bytů, z vlastních peněz. (Pro Vaši představu - za náš 3pokojový byt budeme platit na opravy po dobu několika let částku v rozmezí 2 a 3 tisíc korun měsíčně). Bydlíme v bloku o osmi vchodech, 4 jsou "státní" - ty byly opraveny nejdříve, v určitém stylu, o pár let později (až si na to obyvatelé našetřili) se opravily dva "družstevní" vchody, a nyní, zase o pár let později se opravují zbývající dva (také "družstevní"). Např. u nás se jednalo mimo jiné o to, budou-li barvy "uloženy v omítce", tzn. pomaleji vyblednou a každého z nás to bude stát více peněz, nebo bude-li "omítka natřená", tzn. dům nám rychleji vybledne, ale zaplatíme méně. Také mám pocit, že platí rovnice - více barev + složitější vzory = více peněz. V tomto ohledu nám Vaše kritika vzhledu sídliště přijde trochu nefér - nadáváte mnoha lidem de facto za to, že nevydali ještě více peněz za něco, co měli jejich sousedi zadarmo.

Možná je to zbytečná poznámka, ale sídliště nejsou především "ty domy", ale "ti lidé"! Záleží jen na Vás, z jakého pohledu chcete "Novou Lišeň" vidět. Je obecně známo, že s kritikou bude na Vás nahlíženo jako na "odvážnou", "kreativní", "prorokyni"... , kdežto s velkorysou smířlivostí budete často za blbce.

Ale jinak dobrý, Váš nápad a Vaše košile nás potěšily, fandíme Vám, mějte se hezky.



Vážená slečno Šedá,
ač jsme o to neusilovali, stali jsme se součástí Vašeho projektu a chcete znát naše reakce a názory. Nalezení Vaší košile v naší schránce bylo velkým překvapením spojeným s otázkou 'co to znamená?'. Dříve než jsme stačili kontaktovat partnerskou rodinu Hejčových, navštívili oni nás – stejně překvapení a se stejnou otázkou. Chvilí jsme o věci diskutovali a setkání ukončili s tím, že vyčkáme, co se bude dít.
Asi po měsíci jsme obdrželi pozvánku na slavnostní vernisáž, které jsme se zúčastnili. Teprve tam jsme našli odpověď na naši otázku a dověděli se vše o Vašem projektu. Váš nápad a celá myšlenka spojit obyvatele sídliště pomocí hlavního vzoru je jistě originální, ale nevím, jestli se jí v dnešní uspěchané době podaří naplnit. Určitě ale přispěla k tomu, že se někteří obyvatelé sídliště nad tímto problémem alespoň zamysleli. Co se mě osobně týká, tak manžele Hejčovy jsem od vidění znala už dříve. Protože od dětství bydlím v Líšni, dříve ve staré, posledních deset let v sídlišti a v Líšni i pracuji, hodně obyvatel znám osobně nebo alespoň od vidění.
Přeji Vám hodně úspěchů ve Vaší tvůrčí práci.

S pozdravem

V Brně 9. srpna 2007

ŠEDÁ, Kateřina a FERENCOVÁ Yvona, ed. *Povolání: Šedá*. Ostrava: Galerie výtvarného umění, 2019. s.182.

Vážená slečno Kateřino,

Váš dopis jsme dostali v době dovolené, proto odpovídáme až nyní.

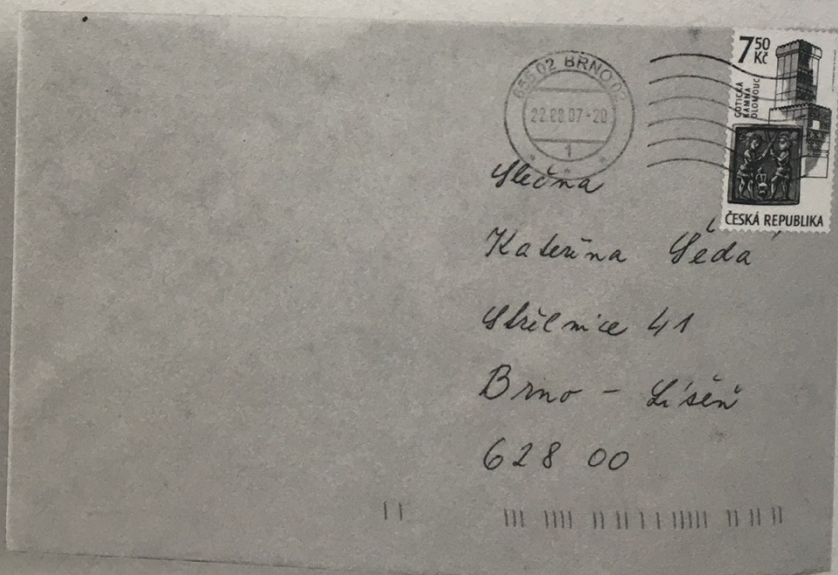
Obálku s košilí od neznámé rodiny z Líšně jsme se nejprve báli otevřít. Co když tam bude nějaký nebezpečný předmět? Po rozbalení ještě trvala určitá nejistota. Co když je ta košile napuštěná nějakou látkou (případů s antraxem bylo dost)? Manžel se těm obavám jen smál. Potom jsme si mysleli, že se jedná o nějakou reklamní akci a že se něco dozvíme v Líšeňských novinách nebo třeba ve Večerníku. O kontakt s neznámou rodinou jsme se nepokusili, v podstatě nás to ani nenapadlo a člověk si na to bohužel ani neudělá čas.

Pozvánka na vernisáž záhadu částečně objasnila. Nemohli jsme se jí z pracovních důvodů zúčastnit, ale hned začátkem července jsme navštívili výstavu v Moravské galerii. Obdivujeme pracnost i myšlenku celého projektu. Škoda, že jsme nenašli knihu návštěv, kde se dal zjistit zájem o výstavu, případně odezva na projekt.

Přejeme úspěšné zakončení projektu!

V Brně 21.8.2007

~~Handwritten signature~~



ŠEDÁ, Kateřina a FERENCOVÁ Yvona, ed. *Povolání: Šedá*. Ostrava: Galerie výtvarného umění, 2019. s.190.