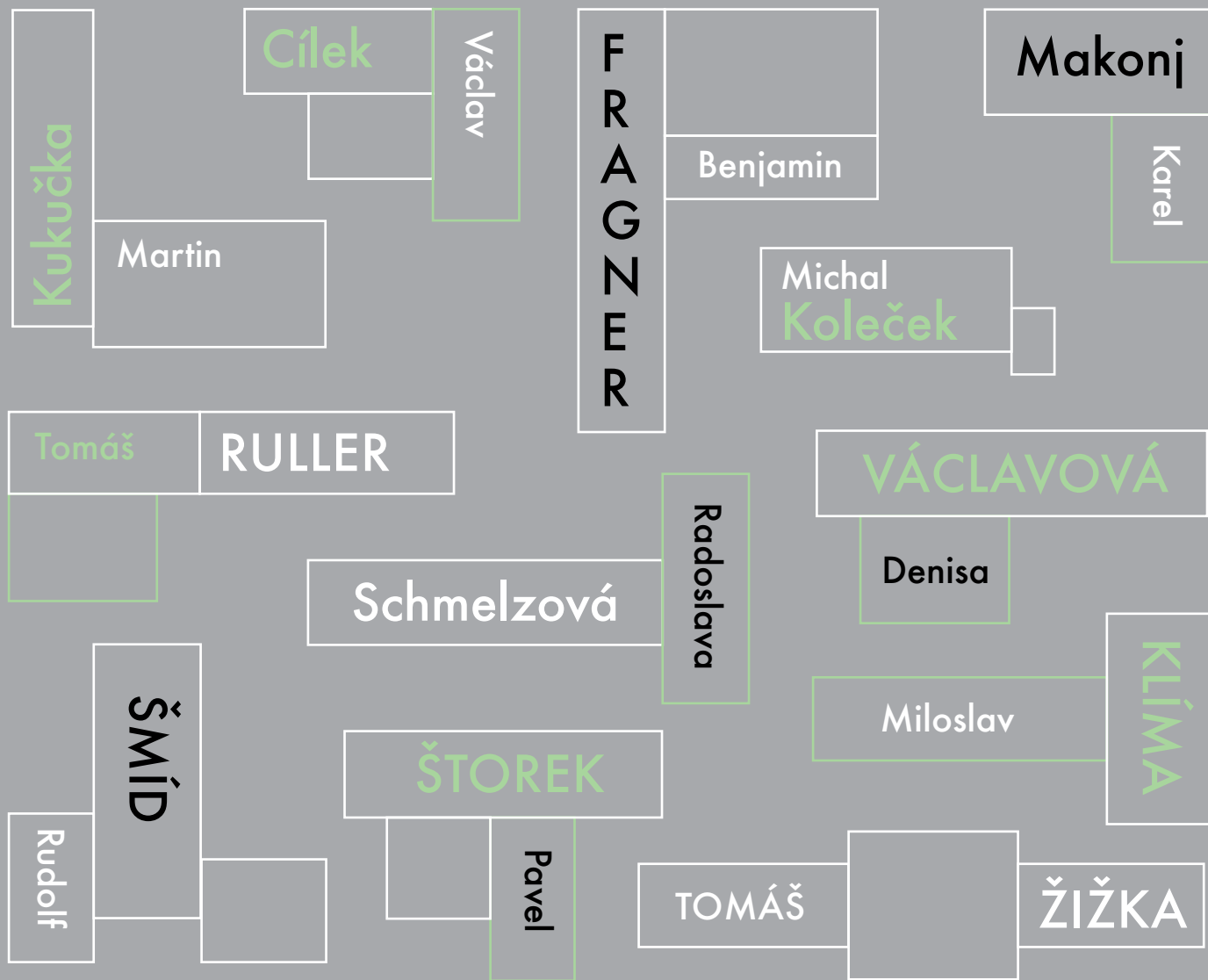
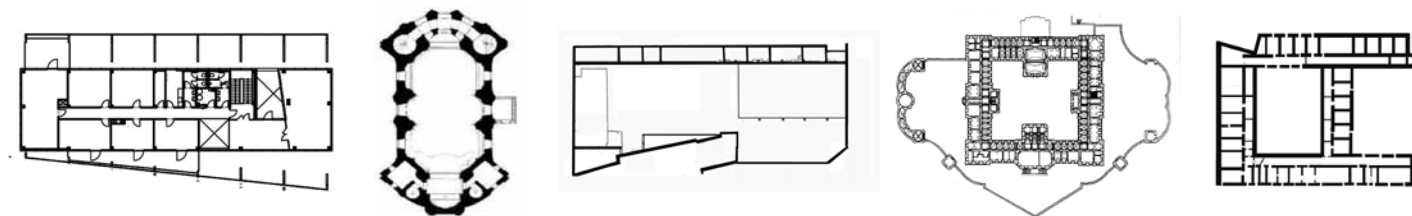




Divadlo v netradičním prostoru,
performance a site specific
současné tendence



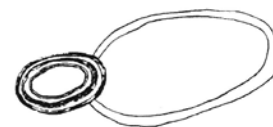
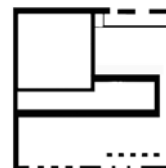
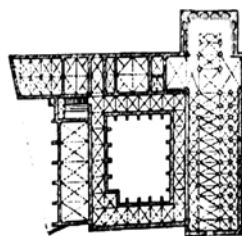
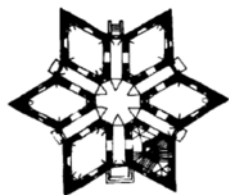
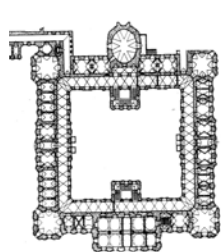
© Radoslava Schmelzová (ed.), Václav Cílek, Benjamin Fragner,
Miloslav Klíma, Michal Koleček, Martin Kukučka, Karel Makonj,
Tomáš Ruller, Rudolf Šmíd, Pavel Štorek, Radoslava Schmelzová,
Denisa Václavová, Tomáš Žižka, 2010

Recenzenti: Roman Černík, Marta Smolíková

© Akademie múzických umění v Praze, 2010

Cover & Typo © Jaroslava Janíčková,

ISBN 978-80-7331-184-1



Úvodní publikace

Divadlo v netradičním prostoru, performance a site specific

současné tendence

Radoslava Schmelzová ed., Václav Cílek, Benjamin
Fragner, Miloslav Klíma, Michal Koleček, Martin Kukučka,
Karel Makonj, Tomáš Ruller, Rudolf Šmíd, Pavel Štorek,
Radoslava Schmelzová, Denisa Václavová, Tomáš Žižka



Evropský sociální fond
Praha & EU: Investujeme do vaší budoucnosti

Předmluva (Tomáš Žižka)	8
Jiné podoby umění aneb Hledání kořenů umění místa (Radoslava Schmelzová)	10
Dramaturgie jako komponent divadelního díla	
Varianta pro divadelní aktivity v netradičním prostoru	
k tématu Dramaturgické možnosti v netradičním prostoru (Miloslav Klíma)	34
Kurátor – Kontext – Výstava	
k tématu Alternativy 21. století (Michal Koleček)	48
Sociolog/ie/ v prostoru	
k tématu Sociologie prostorů (Rudolf Šmíd)	64
Site specific – hledání jiného prostoru	
k tématu Site specific (Denisa Václavová a Tomáš Žižka)	84
Recyklace pojmu site specific	
k tématu Site specific (Tomáš Žižka)	112
Transformace prostorů/ fenomén průmyslového dědictví	
k tématu Transformace prostorů (Benjamin Fagner)	122
Režijní tvorba v netradičních prostorech	
k tématu Režijní možnosti v netradičním prostoru (Karel Makonj)	140
Umenie vidieť	
k tématu Herec jako site specific (Martin Kukučka)	154
O festivalech – idea a financování	
k tématu Produkce netradičních míst (Pavel Štorek)	176
Prezentace / Situace akce	
k tématu Scénografické možnosti netradičních prostorů (Tomáš Ruller)	184
Antropologie prostoru	
k tématu Antropologie prostorů (Václav Cílek)	212
O autorech	236
Věcný rejstřík	239
Použitá literatura	240
Doporučená literatura	242
Summary	248

PŘEDMLUVA

Úvodní publikace nově otevřeného bakalářského studijního programu *Divadelní tvorba v netradičních prostorech* Divadelní fakulty Akademie múzických umění v Praze otvírá kvalitativní zhodnocení klíčových tendencí divadla, jejichž základem je týmová spolupráce, a toto vytváření dočasných tvůrčích týmů je zaměřeno na divadelní tvorbu, na komunitní projekty v netradičních divadelních prostorech, jako jsou opuštěné, nevyužívané stavby, veřejný městský prostor či volná krajina.

V této době se rychle proměňuje vymezení toho, co je, či není tradiční. Hranice uměleckých stylů jsou difuzní a bývají překračovány všemi směry. Divadelní činnost v netradičním prostoru má styčné body jak s tradičním divadlem, tak i s performancí, site specific art či s akčním uměním. I přes existenci těchto směsných stylů jasně vnímáme, že hranice mezi „tradiční“ a „jinou“ divadelní akcí již nejméně sto let existuje a že není vázána jenom na netradiční fyzický prostor, ale že jiným způsobem pracuje rovněž s časem a zejména se sociálním prostředím. Netradiční divadelní prostor je takovým typem fyzického prostoru, který není pro divadelní činnost obvykle využíván, anebo jakýmkoliv fyzickým či metafyzickým (například sociálním) prostorem, jenž je využíván divadelně novým způsobem.

Současná divadelní kritika sleduje a charakterizuje divadlo jako neměnný artefakt bez osobního nasazení, bez vlastní angažovanosti, bez risku. Divadlo se rychle vyvíjí, dávno v něm už nejde jenom o estetiku, často se pohybuje na pomezí aktivismu a politického umění. Komunitní umění je dnes tím nejaktuálnějším, co se děje nejen v divadle, i když česká divadelní kritika to zatím nezaznamenala, na rozdíl od kritiky výtvarné, která si začala všimnout sociálního dopadu umění, oceňovat kolektivní autorství a reflektovat anonymitu jako klad. Divadlo se obrací ke svým počátkům, odstupuje od individualistických výkonů 19. a 20. století, kdy zdůrazňovalo a reflektovalo výjimečné autorství jednotlivce.

Dnešní kontext je zásadně odlišný. Není důležité, jak se tvůrce jmenuje, ale pro koho tvoří. Anonymita a kolektivismus se rozvíjejí mnohem razantněji, než tomu bylo v předchozích dvaceti letech, a rozplývá se v nich obecná globální tendence udělat svým individuálním činem – tvorbou, svou existencí „díru do světa“. Cílem tohoto typu progresivního trendu divadla je rozvíjet dialog s pojmenovatelnou komunitou, v níž se divadelní akce odehrává. Komunitní divadlo je současné specifikum, a pokud herci nejsou ochotni skončit v komerční sféře produkované kulturním průmyslem, musí jako jeden z protipólů zábavního průmyslu postavit živou, spontánní tvorbu tak, jak se to děje například v umění menšinových komunit Vietnamců, Ukrajinců, Romů, Afričanů, v divadle hraném s dětmi, seniory či v městské graffiti tvorbě sprejerů, squatterů. Divadlo je sociální akt, který má dopad na konkrétní komunitu, vytváří v ní určitou atmosféru a zprostředkovává kontakt mezi jejími členy, případně mezi nimi a okolním světem. „Klasické“ divadlo, které je u nás dnes spíše záležitostí konvenčních schémat kulturního konzumu, může mít a má i jiné významy a možnosti. Pracovat s vyhrcováním názorů na konkrétním místě, vytvářet komunitní vazby, hledat a nacházet řešení společenských, ale i jiných problémů, které jsou jinými metodami těžko dostupné. Může a mělo by být otevřenou diskusní platformou s důrazem kladeným na dialog. V divadle je zakódován silný sociální náboj, který svým postojem může nasměrovat společenskou pozornost ke komunitnímu učení a komunitnímu umění.

Komunitní učení chápeme jako metodu, jejímž prostřednictvím studenti rozvíjejí své schopnosti a získávají zkušenosti účasti v aktivitách důležitých pro společenství. Mladí lidé často postrádají schopnost respektovat jiné generace, spolupracovat, vztahovat se ke svým vrstevníkům a dospělým konstruktivním způsobem. Komunitní a projektové umění přenáší výukové osnovy do života společnosti a posiluje schopnost studentů analyzovat, hodnotit a syntetizovat řešení reálných situací. Monografie předkládá deset kapitol odborníků a vysokoškolských pedagogů, kteří definují nově vzniklý obor v mezioborovém rámci souvisejících disciplín. Nově otevřeným oborem nabízíme posluchačům prostor pro uvedení do problematiky site specific, „industriálu“, plenérové tvorby a performance na pomezí oborů a žánrů a poskytujeme náhled na problematiku vývojových trendů. Většina umělecké a vědecké práce se odehrává v pracovních týmech, pro tento druh spolupráce je zapotřebí rozvíjet i sociální chování a dovednosti, jakými jsou schopnost komunikovat a řešit konflikty, přitáhnout pozornost k aktuálním komunitním otázkám a problémům v souladu s rozvojem občanské společnosti.

Tomáš Žižka



JINÉ PODOBY UMĚNÍ ANEB HLEDÁNÍ KOŘENŮ UMĚNÍ MÍSTA

Radoslava Schmelzová

Ukázalo se, že umění je nepříjemný společník,
protože je stále jinde; a toto jinde není ani uprostřed,
ani na okraji a není ani mimo – je prostě jinde.

Miroslav Petříček, Místa příběhů, 2009

JINÉ PODOBY UMĚNÍ ANEB HLEDÁNÍ KOŘENŮ UMĚNÍ MÍSTA

Radoslava Schmelzová



Skupina Měkkohlaví, Autodafé,
Zebín, 1989

Při hledání onoho „jinde“ budeme vycházet z teze, že mezioborová syntéza označovaná širokým termínem *site specific* se vyvinula z konceptu totálního uměleckého díla a jeho mnohem pozdějších variací – z *forem event* (události), *happeningu*, *environmentu*, akčního umění, *performance*, *body artu*, instalace, *minimalismu* a konceptuálního umění, které se propojily v intermedialní formě vytvořené pro konkrétní místo. Zdá se, že ačkoli je spjata s reálným místem, její živý tvar paradoxně spočívá v onom neurčitelném fantomatickém „jinde“. Jde o přístupy ze své podstaty mezioborové, které se svobodně pohybují napříč uměleckými disciplínami. Stále se vyvíjejí, a není proto nijak překvapivé, že vzdorují pevnému teoretickému vymezení. Je příznačné, že žádná definice *site specific art* nebyla dosud obecně a bez námitek přijata. Počátek uměleckého přístupu *site specific* se zpravidla klade do 60. let 20. století, vrcholil o deset let později, ale akční radius jeho vlivu zasáhl mnohem širší oblast. Původně kontroverzní metoda se dnes ve výtvarném umění, tanci a také divadle běžně užívá. (viz kapitoly Karla Makonje, Miloslava Klímy a Martina Kukučky)

Myšlenka syntézy uměleckých disciplín či univerzálního uměleckého díla se obecně objevovala a zase mizela v průběhu celé historie umění. V moderní době se oživuje v souvislosti s myšlenkami romantické kultury a s mohutným procesem jejího osvojování, který se táhl napříč celým 18. stoletím. Úzké sepětí uměleckých oborů samo o sobě bylo ideálem v kruzích německých romantiků (jakkoli můžeme Němce považovat za „rodiče“ evropské romantiky, jejich „dětí“ v jiných zemích se poté značně lišily, a dokonce je předstihly co do mezinárodního věhlasu). I když úsilí o univerzalitu bylo mnohem širším jmenovatelem romantického umění, týkalo se uměleckého uchopení vztahů mezi člověkem, společností, přírodou i celým vesmírem (Schulz, 1999). Myšlenka propojení různých uměleckých disciplín přechází na počátek 19. století do koncepce *gesamtkunstwerku*, totálního uměleckého díla, jehož složky se navzájem podporují a umocňují. Poprvé se termín objevil v díle *Ästhetik oder Lehre von der Weltanschauung und Kunst* (Estetika neboli Teorie ideologie a umění, 1827) německého spisovatele a filozofa Eusebia Trahndorffa (1782 – 1863). Není jasné, zda německý hudební skladatel Richard Wagner text znal, ale stejný výraz užil v kontextu s řeckou tragédií v esejích *Das Kunstwerk der Zukunft* (Umělecké dílo budoucnosti) a *Die Kunst und die Revolution* (Umění a revoluce). Pojem je od té doby spojován s estetickými ideály Richarda Wagnera, který z opery 18. století vytvořil hudební romantické drama, souborné umělecké dílo, kde hudba, zpěv, tanec, výtvarné prvky a libreto jsou rovnocenné a spojené prostřednictvím divadla.

JINÉ PODOBY UMĚNÍ ANEB HLEDÁNÍ KOŘENŮ UMĚNÍ MÍSTA

Radoslava Schmelzová

WAGNERŮV DÉMONICKÝ OBRAZ SVĚTA

Wagner vycházel z myšlenkových podnětů romantismu, je známo, že podpořil německou liberální revoluční vlnu v roce 1848, tehdy na něj byl dokonce vydán zatykač a musel uprchnout do exilu. Přesto, jak je z historie zjevné, „...romantické hudební drama ve Wagnerově podání oživilo ... magicky démonický obraz světa, který byl kdysi v hodině zrození Západu přemožen jasným řeckým duchem, a vyvolalo dokonce stesk po domově, po pravlasti německého ducha před Evropou“ (Strich, 1922). Německý nacionalismus se Wagnerových oper s líbezně melancholickou, hudebně strhující oslavou zániku, tragické lásky a soumraku bohů zmocnil v takovém měřítku, že ačkoli jsou dávno součástí světového kulturního dědictví, dodnes na nich ulpívá jakýsi stín. Stále je proto třeba vysvětlovat, že „Pojetí germánství jako původního německví dávno před křesťanskou civilizací bylo věcí pozdního německého nacionalismu, směsicí povrchní interpretace Wagnera a vulgárního politického šovinismu.“ (Schulz, 1999) A proto se pojem gesamtkunstwerk objevuje v tak disparátních kontextech jako například v souvislosti s obdivovatelem Wagnerových oper Adolfem Hitlerem, tak třeba ve Factory Andyho Warhola v New Yorku v 60. letech 20. století (Koss, 2008).

ROZVOJ MYŠLENKY GESAMTKUNSTWERKU

Koncept gesamtkunstwerku projevil podivuhodnou životnost, rozvíjel se i ve 20. století a to přesto, že byl v přímé opozici vůči modernismu a jeho principům – čistoty uměleckého média, originality, autentičnosti a estetické autonomie díla –, které vládly v umění nejméně do 60. let 20. století. V roce 1901 uspořádala německá umělecká kolonie v Darmstadtu výstavu životního stylu a bydlení jako totálního uměleckého díla. Skupina umělců Secession v čele s Gustavem Klimtem prezentovala ve Vídni roku 1908 svou představu o tzv. komplexním uměleckém díle na výstavě Kunstschau. V dočasné stavbě od architekta Josefa Hoffmanna byly shromážděny nejen obrazy a sochy, ale i plakáty, divadelní kostýmy, dekorace, knihy, nábytek, dokonce dětské hračky. Artefaktem byla i sama budova a její výstavní prostory. Josef Hoffmann dále rozvíjel svoji tvorbu v duchu této myšlenky, navrhoval nejen architekturu, ale i vybavení interiéru do nejmenších detailů. Jako příklad je možné uvést palác Stoclet v Bruselu. V roce 1903 založil uměleckořemeslné dílny Wiener Werkstätte, vycházející z anglického hnutí Arts & Crafts a myšlenek Johna Ruskina (1819 – 1900), a stal se jedním z jejich hlavních designérů.

Spojení všech druhů umění pod křídlem architektury ohlašoval i Architekturprogramm Bruno Tauta z roku 1918. Nové totální umělecké dílo mělo tentokrát

JINÉ PODOBY UMĚNÍ ANEB HLEDÁNÍ KOŘENŮ UMĚNÍ MÍSTA

Radoslava Schmelzová



Typ zahradní struktury, zahrada
zámku Lysá nad Labem



Kladno+Záporno, Industriální
safari, mamapapa, 2005

vzniknout s aktivní účastí lidu pod vedením Arbeitsrat für Kunst (Dělnická rada pro umění). Také katalánského architekta Antonia Gaudího (1852 – 1926) ovlivnila nejen Wagnerova hudební dramata, ale zapůsobily na něj i myšlenky propagátora hnutí Arts & Crafts Johna Ruskina, jehož vliv kolem roku 1900 vrcholil (Frampton, 2004). Ruskinovy výroky, že architekt, který není zároveň sochařem nebo malířem, je pouhým výrobcem osnovy ve velkém měřítku, Gaudímu jistě vyhovovaly. Katedrála La Sagrada Família, na níž pracoval 43 let, se vymyká všem slohům a touto vizionářskou strukturou si nejen získal světové renomé, ale podivuhodná syntetická katedrální stavba se dokonce stala v roce 2003 ve Vatikánu podnětem k zahájení procesu jeho blahorečení.

Syntéza umění zajímala švýcarského historika umění a kurátora Haralda Szeemanna (1933 – 2005), který vyvinul typ komplexní „velké výstavy“, v níž jsou umělecká díla svázána s ústřední myšlenkou a vystavena v nových, často překvapivých vztazích. Wagnerův koncept jej nepochybně inspiroval. Právě Gaudího katedrála La Sagrada Família se objevila na jeho výstavě *Der Hang zum Gesamtkunstwerk* (Tendence ke gesamtkunstwerku) v roce 1983 v Kunsthau Zürich a Museum des 20. Jahrhunderts ve Vídni. Tato brilantní umělecko-historická přehlídka mapovala myšlenky gesamtkunstwerku v evropských utopiích od roku 1800, které se neomezily pouze na estetickou hodnotu, ale vztahovaly se i k transformaci sociální reality společnosti. Právě prvek utopičnosti v komunitních hnutích nás bude provázet až do současnosti. Szeemanna zjevně fascinovala touha avantgardy sloučit umění a život. V myšlence spojení všech umění v jeden estetický celek, která se objevila v předválečných a poválečných avantgardách 20. století, viděl nejen radikální umělecký a politický impuls, ale byl si vědom i slabosti jejich utopických požadavků.

Veřejnosti na výstavě *Tendence ke Gesamtkunstwerku* představil například bizarní vilu Il Vittoriale degli Italiani v Gardasee italského básníka, spisovatele a také duceho nezávislé republiky Fiume Gabriele d'Annunzio (1863 – 1938), který sehrál kontroverzní roli v počátcích italského fašismu jako jeden z myšlenkových vůdců a přátel Mussoliniho. Areálu s vojenským muzeem, knihovnou, literárním a historickým archivem, divadlem a mauzoleem se někdy přezdívá fašistický luna-park.

JINÉ PODOBY UMĚNÍ ANEB HLEDÁNÍ KOŘENŮ UMĚNÍ MÍSTA

Radoslava Schmelzová

Prostor dostala i kolonie Monte Verità v Asconě ve Švýcarsku. V roce 1900 ji v bývalé rybářské vesnici založili Belgičan Henri Oedenkoven a Rakušanka Ida Hofmannová na principech jednoduchého socialismu, byla tu škola umění a pěstoval se alternativní způsob života, vegetariánství a fyzická cvičení. V roce 1917 Theodor Reuss, mistr řádu O.T.O. (Ordo Templi Orientis), zorganizoval konferenci, mezi jejímiž tématy se objevila ženská práva, společnost bez nacionalismu, svobodné zednářství či tanec jako umění, rituál a náboženství. Myšlenkový základ tvořila syntéza východní a západní kultury a nových filozofických hnutí teosofie a antroposofie. Pobývali tu Hermann Hesse, Carl Gustav Jung, Erich Maria Remarque, Hugo Ball, Isadora Duncan, Paul Klee, Rudolf Steiner, Mary Wigman nebo Alexej Jawlensky. Kolonisté si ošklivili soukromé vlastnictví, vyznávali pevný morální kodex, přísné vegetariánství, volnou lásku a nudismus. Odmítali konvence v manželství, oblékání i politice. Byli takříkajíc tolerantně netolerantní. Jestliže to někomu připomíná například hnutí hippies v 60. letech či pozdější new age, pak podobnost to zcela jistě není náhodná. Jak už bylo řečeno, některé myšlenky se s přestávkami znovu a znovu vracejí.

Je zřejmé, že myšlenka gesamtkunstwerku ovlivňovala mnohá radikální modernistická hnutí. Szeemann našel její rezonanci třeba i v tvorbě Arnolda Schönberga, Marcela Duchampa či představitelů ruského konstruktivismu nebo surrealismu. Vliv utopických a revolučních děl se objevuje ještě v 60. a 70. letech v tvorbě Johna Cage, Josepha Beuyse, Marcela Broodthaerse a Hermanna Nitsche. V tomto širším významu se gesamtkunstwerk překrývá s dnešním syntetickým pojmem intermedia, mixed media či multimedia (jejich přesné rozlišení či hierarchie je věcí výkladu) a archaické kořeny forem umělecké syntézy, jako jsou happening, performance, experimentální divadlo a další fenomény, můžeme hledat právě zde. Zdá se, že pravdu má americká historička umění Juliet Koss, když tvrdí, že přes zdánlivou neslučitelnou polaritu myšlenka gesamtkunstwerku spočívá v samém srdci modernismu.

V tomto smyslu je možné zmínit například protireliéfy modernistického konstruktivisty Vladimira Tatlina. Tyto rohové materiálové konstrukce vznikající po roce 1914 nebyly ani obrazy ani sochami ani architekturou (Foster et al., 2007) či objekty „Merzbau“ Kurta Schwitterse vycházejícího z dadaismu, v nichž spojil sochařský objekt, architekturu s výtvarným uměním. Na Szeemannově výstavě bylo možné vidět rekonstrukci původního hannoverského Merzbau, kterou zhotovil divadelní designér Peter Bissegger na základě fotografie z roku 1933.

JINÉ PODOBY UMĚNÍ ANEB HLEDÁNÍ KOŘENŮ UMĚNÍ MÍSTA

Radoslava Schmelzová

Svoji jednočlennou skupinu pojmenoval Kurt Schwitters slovem Merz, výrazem pravděpodobně odvozeným ze slova Kommerz (obchod) z jedné jeho koláže. Po první válce Schwitters procházel trosky vybombardovaných částí města a shromažďoval cihly a kusy betonu a železa, odpad z ulic, popelnic a stok. Staré, nepoužitelné věci... jízdenky, knoflíky, podrážky od bot, rozbitá prkna, lepil nebo přibíjel k sobě. Z těchto kousků civilizačního odpadu vytvářel umění – prostorové objekty Merzbau – bizarní trojrozměrné výtvarné koláže. Výtvarná disciplína koláže a asambláže v nich organicky srostla s prostorem. „První Merzbau stavěl doma v Hannoveru a tato mimořádná, pomalu rostoucí skulptura ze sádry a všech možných odpadků, dosáhla, když v roce 1935 opouštěl Německo, výšky druhého patra, bohužel byla zničena v roce 1943 při spojeneckém bombardování.“ (Dempseyová, 2002).

JAPONŠTÍ POLLOCKOVÉ A PERFORMANCE

Jackson Pollock svým akčním abstraktním expresionismem malbu otevřel do potenciálně nekonečného prostoru, nové monumentální měřítko a položení plátna na zem podrylo autonomii obrazové plochy a transformovalo ji do environmentu, který rozšiřuje zkušenost diváka o komplex prostorových zážitků a přímou účast na procesu vzniku uměleckého díla. Reflexe jeho procesuální tvorby se objevila v aktivitách japonské skupiny Gutai v 50. letech 20. století. V tehdejšímu Japonsku amerikanizace společnosti vyvolávala silný odpor a bylo proto šokující, že skupina osmnácti mladých umělců pod vedením Jira Yoshihary si vybrala jako svého mistra amerického umělce Jacksona Pollocka. Jeho akční malbu na základě slavných fotografií Hanse Namutha, který Pollocka zachytil při rozlévání a stříkání barvy, chápala skrze kulturní kódy, které byly americkému prostředí cizí, totiž z pohledu pohybu jako radikálně nového způsobu vytváření znaku v opozici proti starobylé japonské kaligrafii. Tento aspekt Pollockovy tvorby západní umělci (zvláště zastánci antifomy) objevili až o 15 let později. Gutai převedla tělesný pohyb a vysokou ritualistickou podstatu japonské kultury do uměleckého činu akce. (Foster et al., 2007).

Ohromující působivost spočívala v konceptu založeném na náhodě a nepředvídatelnosti. K nanášení barvy používali vibrátor, elektrické autíčko, rozprašovač, rozbíjeli sklenice s barvou či propíchovali váčky s barvami pomocí šípů. Polonahý umělec se položil do bahna, v němž se trhaně pohyboval, jiný proskočil šesti velkými papírovými stěnami, stupňovali teatralitu až do hravých výstav postavených jako zábavní prostory s místy vyhrazenými kontemplaci děl a meditaci. Výsledné pozůstatky považovali za mnohem méně zajímavé než gesta, která je vytvořila,

JINÉ PODOBY UMĚNÍ ANEB HLEDÁNÍ KOŘENŮ UMĚNÍ MÍSTA

Radoslava Schmelzová

přesto byly později poněkud nešťastně vystavovány jako abstraktní malby (tamtéž, 2007). Akce nebo performance byly součástí mnoha avantgardních škol a hnutí 20. století od futurismu přes ruskou avantgardu, dada a surrealismus. Prudce se rozvíjely v 60. letech, kdy prolínaly všemi progresivními směry, akční umění si rychle získalo popularitu, pocit svobody byl nakažlivý jak pro umělce, tak pro diváky. Komplexní přehled o akčním umění, performanci a body artu poskytuje kapitola Tomáše Rullera.

PROSTŘEDÍ PRO HAPPENING A ALCHYMIE 60. LET

Definitivní kritika scientistického, karteziánského mechanistického modelu světa, která se objevila koncem 60. let 20. století souběžně v mnoha oborech přírodovědných i humanitních věd, vedla spolu s procesem dekonstrukce homogenního obrazu světa k novému vynořování nejrůznějších subkultur a alternativních proudů. Umění se vracelo tam, kde bylo aktivněji zapojeno do rituálů a života. První „protohappening“ provedl John Cage už v roce 1952 na Black Mountain College jako Divadelní kus č. 1 s výtvarníkem Robertem Rauschenbergem, tanečníkem Mercem Cunninghamem a dalšími. Nastupující 60. léta charakterizoval téměř vizionářsky výtvarník Allan Kaprow: „... umělci dneška už si nemusí říkat: ‚Jsem malíř‘ nebo ‚básník‘ nebo ‚tanečník‘. Jsou to prostě ‚umělci‘. Lidé budou potěšeni, nebo se možná budou hrozit, kritikové budou zmateni, anebo pobaveni, ale toto bude alchymie šedesátých let.“ (tamtéž, 2007, s. 452). Od roku 1957 vystavoval prostorové environmenty, které označoval jako akční koláže a považoval je za rozšíření Pollockovy malby. Při spolupráci s Johnem Cagem se poučil o náhodě jako o kompozičním principu. Na Cageovy zvukové kompozice reagoval Kaprow podle notového zápisu performancemi a do hudebního modelu přidal prostřednictvím pohybu dimenzi prostoru. V roce 1959 při otevření newyorské Reuben Gallery uvedl Kaprow první veřejný happening nazvaný *18 happenings v 6 částech* s podtitulem *Environment pro happening*. Termín je zde chápán jako raná forma akčního umění – organizovaná (a zkoušená) kolektivní událost, která se pohybuje na hranicích výtvarného umění, divadla a hudby, má charakter asambláže událostí konajících se nebo vnímaných v různém čase a na různých místech. Odehrával se ve třech igelitem oddělených částech místnosti, kde performeři četli svá díla, malovali nebo hráli na hudební nástroje, a během tohoto dění se diváci podle přesných pokynů dvakrát přesunuli v jednotlivých „místnostech“. Proč byly happeningsy tak šokující? Nikdo z publika si nemohl odnést nic než zlomkovou zkušenost celého představení, hranice mezi divákem a účinkujícím byla rozbita a jejich role často zaměnitelné. Žádné jeviště, žádný příběh, jen bizarní prostředí

JINÉ PODOBY UMĚNÍ ANEB HLEDÁNÍ KOŘENŮ UMĚNÍ MÍSTA

Radoslava Schmelzová

a nelogičnost jako ve snech. Zkušenost se zcela lišila od zážitku z divadelního představení, koncertu či výstavy. Happening ignoroval hierarchické a hodnotové systémy, rozdílná média a zdůraznil sféru simultánního estetického vnímání, pád hranice herec/divák toho byl jen důsledkem.

VLIVY SITUACIONISTICKÉ INTERNACIONÁLY

Hnutí Situacionistické internacionály (SI) je příběhem o tom, jak se z jedné polozapomenuté anarchistické buňky založené v roce 1957 v italském městečku Cosio d'Arroscia, která nikdy neměla více než čtyřicet členů (Guy Debord, Asger Jorn, Constant Nieuwenhuys, Pinot Gallizio ad.), stalo nejvíce politické umělecké hnutí, myšlenkový zdroj pronikavé předvídavosti s dalekosáhlým politickým a kulturním vlivem. Všem členům byla společná náklonnost k surrealismu a marxismu, není proto překvapivé, že po rozštěpu SI se jedna frakce věnovala pouze politickému aktivismu a myšlenky hlavního teoretika SI Guye Deborda přímo ovlivnily bezprecedentní studentskou revoltu ve Francii v roce 1968.

Začalo to nevinně důrazem kladeným na několik již známých aspektů: rozostření hranice mezi umělcem a neumělcem, prolínání tvořivosti a imaginace s každodenním životem a snahou vystoupit ze zkomercializovaného prostředí „vysokého“ umění, v němž je umělecká hodnota potvrzovaná institucionálním či tržním způsobem (Marcus, 1998).

Situacionisté revolučně kritizovali rozvinutou konzumní společnost, kterou Guy Debord analyzoval jako společnost „spektáklů“, která dává přednost podívané před skutečností. Ústředním motivem jejich manifestu byla koncepce „konstruované situace“, kdy namísto tvorby tradičního artefaktu zaranžovali situaci, kterou mohli prožívat a to pomocí metod vyvinutých už skupinou Lettristická internacionála (1952–1957).

Ačkoli SI se v roce 1972 po ostrém sporu svých členů sama rozpustila, pronikavostí kritiky moderního kapitalismu, ale také důrazem na tvořivost, jejímž prostřednictvím, jak věřila, lze proměnit každodenní život, získávala vliv v anarchistických či feministických kruzích, inspirovala punk, ale především z tohoto hnutí vzešla témata, jako jsou psychogeografie a politizování městských krajin, role mediální prezentace a fetišizace umění, vztah mezi uměním, politikou a mocí. Kniha *Společnost spektaklu* (1967) Guye Deborda se stala základní literaturou vizuálních a kulturních studií. K situacionistům se obrací především dnešní levicově orientovaní kritici současného neoliberálního kapitalismu, kteří znovu hledají „stíny minulých utopií“.

- *dérive* (unášení se) spočívalo v bloumání městským prostředím bez předem připraveného plánu a cíle. Získané prožitky psychologického dopadu městského prostředí na obyvatele zaznamenávali do „psychogeografické“ mapy města
- *détournement* (odklánění, vychýlení) představuje situacionistickou praxi volného užívání již existujících uměleckých děl, estetických prvků a posouvání jejich původních významů

JINÉ PODOBY UMĚNÍ ANEB HLEDÁNÍ KOŘENŮ UMĚNÍ MÍSTA

Radoslava Schmelzová

NOVÝ REALISMUS

Redefinování vztahu uměleckého díla a jeho rámce se objevilo v neodadaistickém hnutí Nových realistů z 50. a 60. let, kteří posunuli umělecké dílo do architektury, ba dokonce až na ulici, která byla vždy považována za veřejný prostor. Inspirace byly zjevné; recyklovali témata z historických avantgard, dadaismus, Duchampovy objekty ready made, surrealismus, mnohá díla nových realistů byla výsledkem akcí a performancí. Skupinu Nových realistů založil v roce 1960 umělecký kritik Pierre Restany v Paříži. Nejznámějším a nejvlivnějším členem zůstává Yves Klein, jehož dílo ovlivnilo performanci, minimalismus, body art i konceptualismus. V roce 1957 instalací Prázdnost (La Vide) otevřel naprosto prázdnou galerii, na ni reagoval Arman zaplněním okna galerie Iris Clertové odpadky, instalaci pojmenoval Plno (Le Plein) a Daniel Spoerri prohlásil dokonce celý „nalezený“ obchod se zeleninou v Kodani za výstavu. Klein ostře zpochybňoval klasickou malbu. Intenzivním ultramarínem namaloval řadu stejných monochromů a rozprodal je za různé ceny. Barvu si později nechal patentovat jako IKB (International Klein Blue), znamenala pro něj nekončený prostor a duchovní čistotu. Jindy opálil plátna plamenometem, nebo prodával zóny prázdnoty na pozemcích, které obsahovaly jeho senzibilitu. V roce 1960 v jeho slavném představení *Antropometrie* nahé ženy pomalované IKB jako živé štětce nechávaly stopu na obrovském plátně, zatímco orchestr hrál Kleinovu Monotónní symfonii.

FLUXUS A JEHO NEPROFESIONÁLNÍ ANTIUMĚNÍ BEZ EGA

Pojem intermedialita, který se jeví pro site specific jako primární, je spojen s pozdní modernou a nabývá vrchu v hnutí *Fluxus*. Poprvé užil pojem intermedia Dick Higgins pro charakterizování přesahů uměleckých druhů ve Fluxových dílech. Nešlo o gesamtkunstwerk, ve kterém by všechna umění byla sjednocena, ale zrušení tradičních žánrů a umělecké konvence. Hnutí, které bylo původně vnímáno jako mezinárodní sdružení vtipálků a recesistů, se dnes řadí k jednomu z nejradikálnějších filozoficky orientovaných směrů v západním moderním umění 2. poloviny 20. století. Fluxus zůstává jedním z nejkompexnějších – a proto také nejčastěji podceňovaných – uměleckých hnutí. Jsou mu připisovány mnohé aspekty konceptuálního umění, jako je obrat k jazyku, textu, myšlence, kritika institucí a kulturní produkce, stejně tak zrušení rozdílu mezi uměním a jeho rámcem, estetika archivní akumulace a důraz na design. Fluxus vycházel ze zkušenosti lidí v exilu, kteří odešli ze zemí zničených 2. světovou válkou, charakterizovala ho zvláštní směsice melancholie a groteskního komična. Hnutí bylo pozoruhodné svým internacionalismem a daleko větší otevřeností, mezi členy se

JINÉ PODOBY UMĚNÍ ANEB HLEDÁNÍ KOŘENŮ UMĚNÍ MÍSTA

Radoslava Schmelzová

vyskytoval i větší počet žen umělkyně. Svoboda vyjádření byla natolik důležitá, že Fluxus prosazoval kolektivní autorství a zničení kultu umělce. Spojován byl s nízkým uměním, lidovou zábavou, vaudevillem, vtipem a gagem.

Hnutí založil a pojmenoval litevský umělec George Maciunas v 60. letech 20. století v New Yorku. Postupně se rozšířilo do Japonska a do Evropy a zvláště do Německa. Maciunas začal zpochybňovat zavedený status umělce, propagoval uměleckou anonymitu a anti-umění, které není určeno jen zasvěceným, ale všem. Fluxový koncept estetiky univerzální události a volného formátu představoval například YAM festival – kontinuální celoroční akce založená na principech náhody a hry (1962-63), během níž se každý den odehrála jedna performance nebo událost. Organizace vyvrcholila květnovým finále (YAM=May) v roce 1963. Členové milovali humor, hravost, jejich „katalogy“ – Fluxus Boxes, malé plastické krabičky, byly plné tištěných kartiček, návodů a předmětů a prosté prohlížení se měnilo ve hru. Usilovali o neprofesionalitu, stavěli se proti umění, které sloužilo k prosazení umělcova já. Obecně panoval odpor proti artefaktům, které neměly jinou funkci, než aby byly prodávány a poskytovaly umělci obživu. Mezi členy patřili zakladatel a klasik videoartu, zenový básník a myslitel Nam June Paik, Emmett Williams, Yoko Ono, Robert Watts, Eric Andersen, Albert Finney, Ben Vautier, Joseph Beuys... Z východního socialistického bloku byl členem hnutí Milan Knížák.

Umělci hnutí Fluxus byli činní ve vizuálním umění, hudbě, literatuře, urbanismu, architektuře a designu. Hnutí v sobě spojovalo estetické principy dadaismu, Bauhausu a zen-buddhismu, pracovalo s fúzí a kombinací všech médií a uměleckých disciplín. „Sami umělci se k definici fluxu stavěli krajně zdrženlivě a jako publikum jim vždycky byli milejší – abych tak řekl – samomyslitelé“, napsal kurátor Johannes Cladders. Nicméně Fluxus zůstal jedním z nejneprístupnějších a nejzoteričtějších kulturních formací 20. století. S myšlenkami hnutí Fluxu je spojen i přístup „*udělej si sám*“, a jeho myšlenka D. A. Z. (dočasná autonomní zóna) Hakima Beye ve smyslu nespolehat na galeristy, kurátory a sběratele, ale připravit si podmínky pro přežití v nezávislé zóně, kde nejsou důležité sociální normy a společenský status. (Bey, 2004)

JINÉ PODOBY UMĚNÍ ANEB HLEDÁNÍ KOŘENŮ UMĚNÍ MÍSTA

Radoslava Schmelzová

UMĚNÍ TĚLA

Od konce 60. let se jednou z nejoblíbenějších a nejkontroverznějších forem umění stal body art, v reakci na neosobnost minimalismu a konceptualismu soustředil pozornost na tělo a zároveň paradoxně obě disciplíny rozšiřoval. Na rozdíl od performance se často odehrává v soukromí a prezentována je pouze fotodokumentace. *Autoportrét jako fontána* Američana Bruce Naumana se tváří jako pocta Duchampovi, ale ve skutečnosti jeho pojetí posouvá v tom smyslu, že uměleckým dílem je samotný autor, jeho tělo jako mocný vyjadřovací prostředek zkoumá, odhaluje společenská tabu, jako je sexualita, nemoc, smrt a násilí. Extrémní fyzické výkony body artistů vyžadují odolnost, vytrvalost, schopnost snášet bolest. Příkladem takových extrémních výkonů jsou akce Chrise Burdena, který si v galerii prostřelil ruku nebo se nechal přikovat v pozici „ukřižovaného“ na kapotu osobního automobilu, nebo českého bodyartisty Petra Štembery, který si sadařským způsobem vštěpoval větvičku keře do paže... (Rezek, 1982). Násilí a sadomasochismus z body artu nevymizely dodnes, za všechny uveďme francouzskou umělkyni Orlan, která užívá chirurgii jako umělecký prostředek, pomocí plastických operací mění fyzický vzhled svého těla. Nejvíce znepokojivá díla vznikla na pozadí studentských bouří ve Francii, v průběhu hnutí za lidská práva a politických skandálů v USA.

NITSCHŮV PERVERZNÍ TRAVESTY GESAMTKUNSTWERK

V roce 1962 se ve Vídni ustavuje skupina Wiener Aktionsgruppe (Vídeňská akcionistická skupina) a zahrnuje Güntera Bruse, Otto Mühla a Hermanna Nitsche, kteří od samého počátku zdůrazňují návrat rituálu a teatrality a v jednotlivých představeních se jejich ústředním vyjadřovacím prostředkem stalo tělo. Důvody jsou nabíledni. Jednou ze základních vídeňských charakteristik bylo spojení katolicismu a patriarchátu s mocným, hierarchickým imperiálním řádem, které plynule převzala buržoazie, zároveň tu však od dob Sigmunda Freuda vzkvétala psychoanalýza a zbytnělý kult sexuálního těla, to vše v rámci pofašistického Rakouska. Vídeňští akcionisté čerpali téměř programově z ostentativní psychické regrese a pudové stránky lidské psýchy a obraceli se k oblasti mýtu a liturgického, sakrálního představení. Nitschovo Divadlo orgií a mystérií se pokoušelo vrátit intenzitu prožitku spojenou s katarzí v antické tragédii, s pašijovými katolickými hrami a velkolepostí barokního divadla a nijak překvapivě také velkých Wagnerových oper. K dosažení synestézie a totality nového konceptu gesamtkunstwerku mu poslouží všechny látky běžného života, jako je olej a ocet, víno a med, žloutky, krev, střeva... Ve svém manifestu *Die Blutorgel* Nitsch prohlásil: „Svou tvorbou

JINÉ PODOBY UMĚNÍ ANEB HLEDÁNÍ KOŘENŮ UMĚNÍ MÍSTA

Radoslava Schmelzová

... na sebe беру то, что се́ здá б́ыть негативн́им, перверзн́им а obscénním чти́чем а о́бэ́тн́и́м hysteríи, абы́ч вáс у́сэ́трил понížení а hanby sestupu до экстрéму.“ Na opačném konci stojí Mühlovo hromadění, lámání, drcení a roztrískávání všemožných předmětů, odpadků, potravin pro vytváření asamblážních Materialaktionen, inu za svého největšího předchůdce považovali akcionisté právě Kurta Schwit-terse. Zlom, který vyměnil rituál za emancipaci, nastal až s nástupem mladší gene- race umělců, jako byl Peter Weibel nebo Valie Export.

POBÍDKY MINIMALISMU A KONCEPTU

V USA od 50. let začíná proces transformace sochy v místo, v němž umělci rea- govali na vládnoucí abstraktní expresionismus tvorbou minimalistických objektů, rozpouští se i rozlišování sochařství a architektury, což znamená definitivní krizi pojmu média. Carl Andre v roce 1959 staví z dřevěných prvků pyramidální struk- tury a později kombinuje dřevěné bloky, cihly nebo kovové desky do trojrozměr- ných forem. Sol LeWitt rozvíjel podlahové nebo nástěnné struktury, které nebyly ani architekturou ani nábytkem. Američan Donald Judd ve své esejí *Specifické objekty* z roku 1965 předložil myšlenku, že minimalistické umění stírá rozdíl mezi malbou a sochařstvím. Jednoduché trojrozměrné objekty se podobaly struktu- rám, vzdaly se sochařského podstavce a velkým měřítkem samy vytvářely pro- stor. Byl to jakýsi minimalismus, do něž bylo možné vejít. V roce 1966 v Židov- ském muzeu v New Yorku na výstavě *Primární struktury* vystavovalo díla v tomto duchu už 40 britských a amerických sochařů. Byli mezi nimi například Carl Andre, Walter de Maria, Dan Flavin, Sol LeWitt, Robert Smithson.

V téže roce Robert Morris v *Poznámkách o sochařství*, které daly minimalismu teoretický základ, popisuje, jak se minimalistický objekt proměňuje v různých časových a světelných podmínkách i různými pozicemi diváka v prostoru. Robert Smithson svými zemními pracemi ještě více rozšířil konceptuální pole sochař- ství. V esejí *Entropie a nové památky* konstatoval, že minimalismus nepronikl na pole entropie. V jeho pracích se však čas jako činitel rozpadu stal hlavním téma- tem a jeho dílo rozšířilo podstatu chápání uměleckého díla a přesunulo je z gale- rií či architektury do gigantického měřítka volné krajiny. Jako první upozornil na jiné estetické kvality americké industriální krajiny odlišné od evropského chápání přírody.



Imaginativní asociace gotické
skulptury Panny Marie v krajině

JINÉ PODOBY UMĚNÍ ANEB HLEDÁNÍ KOŘENŮ UMĚNÍ MÍSTA

Radoslava Schmelzová

Komplexnější přístup k tomuto typu zvláštnímu architektury či krajiny zaujali Němci Bernd a Hilla Becherovi, kteří v roce 1957 začali systematicky zaznamenávat evropskou industriální architekturu, které kvůli útlumu těžkého průmyslu, zanedbané péči a přirozenému chátrání hrozil okamžitý zánik. Jejich projekt se vyznačoval zvláštní podvojností: téměř obsedantní snahou o objektivní, věcnou a vyčerpávající dokumentaci a melancholickým vhladem pramenícím z pocitu hluboké ztráty z toho, že časoprostorové mizení objektů nelze zastavit. Charakteristikami jejich černobílých fotografií je funkcionalita, sériovost, anonymita a typologie objektů, což je vřazuje do kontextu minimalismu a konceptualismu. Jejich práce otevřela velké téma týkající se zániku industriálních objektů a areálů v celé Evropě. Různé aspekty tohoto tématu jsou obsahem kapitoly Benjamina Fragnera. Role fotografie je reflektována i v kapitolách Michala Kolečka a Rudolfa Šmída.

Z díla Roberta Smithsona vycházela také tvorba Gordon Matta-Clarka, jeho přístup k architektuře byl radikální, své antiarchitektonické kusy vytvářel v monumentálním měřítku z opuštěných budov určených k demolici. Hloubil v nich prostory, otevíral je světlu, rozřezával je vertikálně i horizontálně, čímž zrušil roviny pro lidské vnímání a obývání architektury a učinil budovy zcela nečitelnými...

NEFIGURATIVNÍ PROSTOROVÁ SKLADBA – INSTALACE

Od 60. let se v rámci akcí, happeningů a environmentů vytvořily předpoklady pro vznik instalace. Samotný pojem však začal být frekventovaný až od poloviny 80. let v souvislosti s postmodernou. I když už rané environmenty se staly součástí prostoru a začleňovaly do uměleckého díla i diváka, čímž nápadně porušovaly zažitou uměleckou praxi, nebyly zcela nové. Za všechny příklady uvedme konstruktivistické objekty Proun El Lisického (1923), již zmíněné objekty Merz Kurta Schwitterse (od roku 1920), anebo výstavní strategie Marcela Duchampa, který na surrealistické výstavě *První doklady surrealismu* v New Yorku v roce 1942 mezi panely s nainstalovanými obrazy natáhl provázky a vytvořil labyrint *Šestnáct milí provázku*, kterým nastolil jiné vztahy mezi obrazy a prostorem a nutil diváky k aktivnímu prohlížení exponátů.



Magdalena Jetelová, Kurt Gebauer, Jan Vlček, Zvrcholnění – Climax, 3. 10. 2007, Praha, bývalý Stalinův pomník, Letná, světelná performance

JINÉ PODOBY UMĚNÍ ANEB HLEDÁNÍ KOŘENŮ UMĚNÍ MÍSTA

Radoslava Schmelzová



Typ silného kultovního místa, jeskyně
Domica, Slovensko, Lúno Matky
Země, bukovohorská kultura, neolit

K umělcům, kteří začali uplatňovat principy instalace, patří i Joseph Beuys, vytvářel je už od 50. let, často to byly pozůstatky happeningů a performancí, v nichž s důrazem na procesuální změny uplatňoval látky jako med, včelí vosk, plst. Přístupy konceptualistů Josepha Kosutha, Hanse Haackeho a Hannah Darboven, kteří dematerializovali objekty ve prospěch jejich obsahové stránky, zkoumaly interakce mezi prostorem a textem. Michael Asher v roce 1970 v Pomona Art Gallery v Claremontu vytvořil instalaci na míru fyzickému prostoru, do galerie vložil řadu nových stěn a příček, falešný nízký strop a odstranil dveře a nechal prostor 24 hodin volně přístupný. Galerii proměnil v jakýsi obrovský minimalistický objekt a zároveň v nástroj kritiky fungování samotné galerijní instituce, dílo by těžko mohlo být prodáno bez toho, že by galerie zrušila svou podstatu. Odkrytím logiky jejího sociokulturního kontextu a dematerializací díla svoji práci spojil s cíli konceptuálního umění. V tomto případě site specific přístup spojil dílo neoddělitelně s místem a silným konceptem.

Instalace obsahuje principy sochařství, architektury, divadla a prošla rychlým vývojem, v němž se stala integrální součástí konceptuálního umění, performance, objevuje se i v konceptu land artu. Pro ty práce, které byly fixované na místo a determinované jeho architektonickým, kulturním a institucionálním kontextem, se vžilo označení *site specific*.

Na konci 20. století tato multimediální disciplína představovala jeden z hlavních uměleckých žánrů a dnes zastřešuje různorodá díla, která mohou, ale nemusí být vázána ke konkrétnímu místu. Podrobný vývoj pojmu a disciplíny site specific předkládá kapitola Denisy Václavové a Tomáše Žižky.

KRAJINA JAKO DÍLO, DÍLO JAKO KRAJINA

V závěru transformačního procesu nastoupeného v sochařství byl objekt nahrazen místem a středem zájmu se stal charakter celých prostorů, jedno zda městských či krajinných. V letech 1968 – 1969, kdy byla prostorová tvorba vrcholně aktuální, formuloval Robert Smithson rozdíl mezi *prostorem* (site) – fyzickým, materiálním, kamenným, tvrdým – a dokumentární fotografií prostoru prezentovanou v galerijním *neprostoru* (nonsite). Umělci začali tvořit díla přímo v krajině a sochařské pole radikálně expandovalo do volného prostoru často vzdálených a nedostupných území, která umožňovala pracovat s monumentálním měřítkem, z něhož nebylo možné vyloučit čas. Ať už je to *Spirálové molo* Roberta Smithsona ve Velkém Solném jezeře, které posléze zalila voda, nebo *Roden Crater* od Jamese Turrella situovaný v prostoru vyhaslé sopky. Richard Long či Andy Goldsworthy dále posilují úlohu času a vytvářejí zcela efemérní práce z přírodních

JINÉ PODOBY UMĚNÍ ANEB HLEDÁNÍ KOŘENŮ UMĚNÍ MÍSTA

Radoslava Schmelzová

materiálů v krajině – tentokrát nejde o žádné masivní zásahy do terénu, ale subtilní díla určená postupnému přirozenému rozpadu působením přírodních podmínek v čase, která bylo možné zachytit jen prostřednictvím fotodokumentace. Jak také petrifikovat tající sněhovou kouli s kusy větví nebo stavbu z kamenů na břehu moře, kterou postupně rozebírá příliv...

NÁVRAT NA MÍSTO

Všechny tyto práce rozšířily definici sochařství. Původní pomníky 19. století označovaly skutečná místa – památníky bitev, hrobů – nebo zobrazovaly význam – jezdecké sochy, postavy vládců, světců. Skulptury stály na podstavcích, které dílo spojovaly s místem nebo architekturou, třídimenzionální objekt byl fyzicky vázaný na kulturní podmínky. Modernistická socha 20. století je už na svém okolí, místě, architektuře nezávislá. Jedná se také o trojrozměrný objekt, který může být vystaven kdekoliv, většinou v galerii či architektonickém prostoru. Díla vytvářena přímo v krajině, jako je spirálové molo, se vrací k vázanosti na místo, ale v ohromném prostoru krajiny. Činí tak způsobem, který se předtím vyskytoval v zahradních strukturách, rituálních prostorech antických i archaických civilizací, labyrinty byly jak krajinou, tak architekturou. Nové přístupy prostorové tvorby v 70. letech, označované jako site specific, se odehrávaly přímo v krajině či v urbáních strukturách zástavby a jejich ohnisko se posunulo k daleko širšímu médiu – kulturnímu kontextu a pro jejich zkoumání se plně vžil termín „rozšířené pole“. Pojem se objevil například ve slavném eseji Socha v rozšířeném poli Rosalind Krauss, uveřejněném ve vlivném časopise October roku 1979.



Typ komponované krajiny, fragment, barokní kaple sv. Václava s anděly u Lysé nad Labem

JINÉ PODOBY UMĚNÍ ANEB HLEDÁNÍ KOŘENŮ UMĚNÍ MÍSTA

Radoslava Schmelzová

NÁSTIN SITUACE V ČECHÁCH

ANEBO NA CHMELNICI, NA DVORKU I V KLÁŠTEŘE

V československém umění se site specific přístup vyvinul z kontextu akčního umění, land artu a konceptu. Za rané happeningy můžeme označit akce Vladimíra Boudníka, který na počátku 50. let procházel Prahou, dokresloval skvrny na popraskaných městských zdech a náhodným chodcům vykládal o imaginaci. Akční umění se u nás rozšířilo ve 2. polovině 60. let minulého století, v 70. letech se stalo součástí neoficiální kultury a rozvíjelo se v nejrůznějších formách i v 80. a 90. letech. Po roce 1970 násilná politika tzv. normalizace přerušila kontinuitu téměř všech výtvarných aktivit, ze státních knihoven mizely knihy, z expozic galerií díla nežádoucích autorů. Pokud ze strany umělců, teoretiků či výtvarných kritiků nebyla demonstrována ochota spolupracovat s oficiální kulturní politikou, ocitali se v ústraní, často v naprosté izolaci nebo odcházeli do emigrace.

Výstavní síně se uzavřely progresivním tendencím a potřeba najít nějakou alternativu dramaticky vzrostla. Staly se jí byty, hospody, volná krajina a pro taková místa bylo třeba najít nové způsoby práce, jako byly první happeningy v krajině. Malechovské sympozium u Klatov zahájilo řadu neoficiálních výstav 80. let. Akcí se účastnili Čestmír Suška, Adriena Šimotová, Ivan Kafka, Magdalena Jetelová nebo Čestmír Kafka. V Malechově se zrodilo i pozdější Suškovu divadlo „Kolo-toč“ a stejný okruh umělců organizoval akce jako *Sochy a objekty na Malostranských dvorcích* (1981) nebo *Sympozium na Chmelnici* v Mutějovicích (1983). Prostřednictvím spolupráce se tvoří neoficiální komunita, v níž probíhá neustálá výměna názorů a postojů. Mezi představitele akčního umění, kteří pracovali ve veřejném prostoru či krajině, patří Josef Daněk, Milan Knížák, Antonín Kopp, Jiří Kovanda, Milan Maur, Karel Miler, Jan Mlčoch, Tomáš Ruller, Zorka Ságlová, Sony Halas, Vladimír Havlík ad.

Divadlo v Nerudovce (1975 – 1979) bylo v 70. letech prvním a vlastně jediným místem v Praze, kde se pravidelně vystavovalo současné umění. Opravdovým skandálem, jenž způsobil konec Nerudovky, se stala výstava na malostranských dvorcích v květnu 1981. Tady se objevily především prostorové instalace, do té doby v českém umění zřídka užívané, vytvořené pro konkrétní místo a čas. Akce se stala spontánním gestem občanské solidarity, ale i přirozenou formou komunikace s obyčejnými obyvateli i náhodnými návštěvníky. Těchto jednorázových akcí se na začátku 80. let objevilo více a všechny měly podobný osud – byly bezprostředně po otevření zakázány a likvidovány (Slavická, Pánková, 1995, 1996).



Hermit Plasy, Ivan Kafka, Říp na západě, instalace, 1994, konvent cisterciáckého kláštera v Plasech

JINÉ PODOBY UMĚNÍ ANEB HLEDÁNÍ KOŘENŮ UMĚNÍ MÍSTA

Radoslava Schmelzová

Otevřením hranic v 90. letech do České republiky bez přípravy proniká masivně elektronická kultura, internet, nová média. V umění bylo nutné odstranit schizma mezi zdiskreditovanou oficiální kulturou a alternativním undergroundem. Vynořují se nová velká témata ekologie, krajiny, duchovnosti a spirituality. V té době se objevuje i nová forma prezentace umění – festival a širší koncepce vystavování umění tak, jak o ní psala Anna Fárová v souvislosti s výstavou 9 x 9, která se odehrála v roce 1981 v klášteře v Plasech: „U velkých výstav byl pro mě vždycky důležitý kontext: aby jednotlivé věci spolu reagovaly, a tím promlouvaly; spojit – a tímto spojením také něco říct a něčeho dosáhnout... A aby se dělo něco i v pauzách – tam, kde není obraz.“

Formy site specific přístupu se v Česku mezi prvními objevily na mezinárodních sympoziích, které organizovala Nadace Hermit od roku 1992 v cisterciáckém klášteře v Plasech u Plzně. Zde vznikl syntetický model, od kterého se později vyvinuly další aktivity užívající už rozvinuté formy komplexních site specific projektů. Neformální, nezvykle otevřený koncept propojil různé formy současného umění s prostředím bývalého cisterciáckého kláštera, který v době baroka dokončili Jan Blažej Santini Aichel, Jean Baptiste Mathey a Kilián Ignác Dietzenhofer. Projektu je v textu věnována pozornost, neboť je téměř modelový interdisciplinarity, vazbou na konkrétní prostor, iniciačním charakterem, ale především nezvyklou silou inspirace a působením místa na člověka, které nelze definovat kategoriemi vědeckého pozitivismu, a je opisován dnes již nadužíváním devalvovaným pojmem genius loci.

Pokud jej zde zmiňuji, tak nikoliv jako poetickou koncepci romantiků, ale jako způsob, kterým místo ovlivňuje naše těla, organizaci práce a pocity. V poloze umělecké reflexe je možné zmínit pojem „absolutna“ Barnetta Newmana, který ho pro sebe charakterizoval jako něco, co člověku dává pocit bytí, místo, kde člověk je, pocit hic et nunc – tady a teď. „Zkušenost, kterou v srpnu 1949 zažil Newman na prehistorické lokalitě indiánské kultury Hopewell Ceremonial Earthworks a Serpent Mound. „...uměleckým dílem, které v celku nevidíte (je tak rozsáhlé, pozn. aut.), ...takže je to něco, co tam musíte prožít na místě.“ (Foster et al, 2007, s. 365). Obecně lze snad říci, že „...nejde o vnímání času místa, ale fyzický pocit času místa. Náhlý jasný vhled, dočasné porozumění, konfrontaci lidského osudu stojícího osaměle před chaosem bez opory paměti, historie, legendy, mýtu.“ (tamtéž, 2007, s. 366) Působení prehistorických lokalit ve vztahu k dílům současného umění tematizovala Lucy R. Lippard ve své knize Overlay. Contemporary Art and the Art of Prehistory (Lippard, 1983). Základním pramenem pro studium těchto

Síla místa: klášter v Plasech a Nadace Hermit

„Ale o tak zvláštním, zámlčném a vibrujícím místě, jakým je plaský klášter opravdu nevím... To je prostě ideální psychogeografická konstelace, kombinace romantismu, funkcionality, atmosféra prozaičnosti, metafyziky a melancholie, která je podle mne zcela jedinečná pro pracovní pobyty civilizovaných a citlivých návštěvníků a ničím jiným nahraditelná...“
Miloš Vojtěchovský, hlavní kurátor sympozií

Atmosféra je opravdu dvoustranná, prostě je to opravdu taková směsice dobra a zla. Je úchvatná, velkorysá, přitom je zároveň ďábelská, můžeš tam mít ...divný, divný pocity...

Martin Zet, účastník sympozií

JINÉ PODOBY UMĚNÍ ANEB HLEDÁNÍ KOŘENŮ UMĚNÍ MÍSTA

Radoslava Schmelzová

„Ta iniciativa byla pokus, ověřit, jak fungovala komunita v nějakém odlehlém uzavřeném systému, jednotka, která byla samostatná. Jak tomu bylo předtím a jak by to mohlo být. Komunita je prostě náboženská nebo umělecká, ale pořád je to komunita. Objekt byl poničený a opuštěný, šlo o to, dát mu nějaký nový obsah. Byla taková doba, že to šlo. Rozpadl se starý hlídací systém, ještě se neustavil nový.“

Miloš Vojtěchovský



Hermit, Plasy, 1998, Alaister MacLennan, performance v rajsém dvoře monumentálního konventu cisterciáckého kláštera v Plasech

lokalit je především archeologie. Ale vraťme se zpět ke klášteru v Plasech, kde je působení místa zesíleno geometrickou strukturou sakrální architektury. Devět ročníků (1991 – 1999) mezinárodních interdisciplinárních symposií organizovaných v Plasech se snažilo o propojení tradičních a nových médií a to prostřednictvím výstav, festivalů a rezidenčních pobytů. Posuny v chápání, co může fungovat jako umění, se plně promítly do obsahu akcí ale i uměleckých forem, objevily se tu zvukové a prostorové instalace, environmenty, performance, lidé pracovali s nalezenými objekty. Koncepce vycházela z myšlenek autonomních uměleckých komunit, situacionistů, hnutí Fluxus, konceptu, minimalismu, zvukového umění, performance a nových médií, které byly typické pro jiný model výstav či míst, kde se umění znovu dostalo do kontaktu se skutečností, životem. Návštěvník byl konfrontován s pracemi, kterých se mohl dotýkat, setkávat se s nimi a mnohdy byly inscenovány jako překvapivé a zneklidňující. Nezvyklé bylo i to, že tvorba určená pro konkrétní místo a čas byla přechodná a často nemateriální povahy. Hledání souvislosti s tradicí, důležité téma postmoderny, tu bylo přítomno i v odkazech na baroko a hermetismus. Nejpodstatnější bylo, že tvorba vznikala v přímém dialogu s místem.

Dění se odehrávalo v silovém poli geniální architektury konventu Jana Blažeje Santiniho Aichela, obsahově vyprázdněného objektu, odstrojeného od všech atributů svého původního určení – místa pro duchovní život, kontemplaci. Rozpadající se naddimenzovaný komplex si však uchoval původní kvality pojetí prostoru, polyfonního zvuku a průzračného světla.

Zkušenost síly místa kláštera v Plasech je možné analyzovat jako mýto-poetický či metafyzický diskurs. Objekt byl mlčenlivým účastníkem symposií. V rovině metaforického jazyka je možné hovořit o setkání s enigmatickou bytostí kláštera, která byla v projektu naprosto určující. Klášter má několik časových poloh. Základní raně středověká je tichá, prostá a jednoznačná. V barokní vrstvě se mísí jak poreformační zbožnost, tak i pokus o vytváření silné mocenské ideologie. Obě vrstvy jsou provázány geometrickými vztahy, novověk je reprezentován zrušením kláštera, industriálním rozvojem nejbližšího okolí, nástupem osvícenectví (pobyt K. L. Metternicha), ale později také odsunem německého obyvatelstva, obsazením armádou a přetnutím původního areálu silnicí se silným provozem a novodobým chátráním.

JINÉ PODOBY UMĚNÍ ANEB HLEDÁNÍ KOŘENŮ UMĚNÍ MÍSTA

Radoslava Schmelzová

Zatímco kláštery obvykle působí pocitem klidu a duchovního usebrání, v Plasech přibýval ještě pocit strachu a ohrožení. Bylo to dáno jednak rozměry budovy, která se zejména v noci stávala určitým druhem „přízraku“ (historické budovy jsou často v noci „silnější“ než lidé). A na všechny působil rozsáhlý podzemní systém pod klášterem, jímž protéká voda, i kámen, označující limitní hladinu a hrozbu zřícení budovy, klesne-li hladina spodní vody.

Pokud bychom hledali protichůdné pojmy jako zdroj možného uměleckého napětí, můžeme proti sobě postavit pocit duchovní věčnosti a pomíjivosti a zmaru. V případě kláštera v Plasech se nejednalo o abstraktní pojmy, ale o každodenní zkušenost.

Účastníci byli zajedno v tom, že klášter v Plasech má silnou, ale ambivaletní atmosféru. Nebyl pro ně jednoduše pozitivním místem, ale prostorem, který někdy pomáhal, jindy překážel. V této chvíli se pohybujeme na poli fenomenologie, metafyziky či psychologie. Umělce zajímalo, někdy až obsedantním způsobem, jak je jejich tvorba klášterem determinována. Shodli se na tom, že architektonický prostor, patrně i geologie a morfologie krajiny fungovala jako zesilovač. Klášter byl postavený na místě, které bylo vybrané způsobem, jenž měl přesný smysl. Od doby, kdy přestal být využíván k řeholnímu životu, byl obnažen a zesiloval nějaké psychosomatické frekvence. Několikrát se objevili lidé, kteří nebyli psychicky vybalancovaní a pobyt pro ně znamenal takovou zátěž, že museli odejít, a jiní se tam cítili, jako kdyby byli doma. (Schmelzová, 2007)

KRAJINA, MĚSTO

Site specific přístupy v dnešní rozvinuté syntetické podobě vycházejí také z tematizování velkoměstského prostoru či krajiny a z komunitních projektů spolupracujících přímo s obyvateli určité lokality. V 90. letech se u nás objevuje velké nové téma krajiny, souvisí kromě ekologie, ochrany přírody také s prostorovou archeologií, jež byla vyvinuta mimo jiné i ze záchranných výzkumů v oblasti severočeské hnědouhelné pánve na přelomu 60. a 70. let, jejichž výsledkem byla kromě archeologických nálezů především mapa stovek kilometrů čtverečních prozkoumané plochy, v níž byly evidovány téměř všechny stopy lidské aktivity – od pravěku do středověku, na jejichž základě bylo možné studovat systémové vztahy lidské aktivity v konkrétním prostoru a vytvářet jasně definované modely prostorového chování, které začaly zkoumat další přírodovědné disciplíny.

A pak stejně nakonec zůstane něco, co Miloš Vojtěchovský vyhmátl, tušíme zhruba, co to je, nějaká prastará tradice, hermetismus použitý barokem a baroko použité pro současné umění, je tady něco jako věčná nit. On ji našel a navlékl další korálek. Tato věta je pro mne klíčová pro pochopení Hermitu. Role niti a role navlékače korálků, směsice archaičnosti, náboženství, úžasu... Tohle mění lidi... tohle je nezapomenutelné... to je ten imprinting. Umíme to najít i bez Navlékače, známe to, žijeme v tom, je v tom něco z věčnosti (už se zase našla). Je důležité rozeznávat, co je jen zajímavé, co patří do vědeckého systému a to, co je na niti.

Václav Cílek

JINÉ PODOBY UMĚNÍ ANEB HLEDÁNÍ KOŘENŮ UMĚNÍ MÍSTA

Radoslava Schmelzová

Na začátku 90. let 20. století je v české environmentální literatuře pojem krajina redefinován vztahem k historii, mýtu a kulturní paměti tak, jak ji přinesla skupina přírodovědců ovlivněných dílem biologa a filozofa Zdeňka Neubauera, vědci se striktními scientistickými názory někdy ironicky označovaná jako Mystikové z Viniční (ulice, kde sídlí přírodovědecká fakulta Karlovy univerzity), kterým bez ironie svého času hrozilo vyloučení z Akademie věd. Máme na mysli Stanislava Komárka, Antonína Markoše, Jiřího Sádla, Václava Cílka ad. Myšlenková východiska lze hledat v katolické vzdělanosti, východních naukách, esoterních i hermetických vědách, německé naturfilozofii, americkém transcendentalismu, v díle švýcarského biologa Adolfa Portmana (1897 – 1982), který se věnoval vzhledu živých bytostí – povrchu těla živočichů, jejich mimikrům, fantastickým tvarům drobných živočichů či květů, ale i morfologii geologických struktur, či v práci francouzského filozofa a estetika Rogera Caillois (1913 – 1978) nebo ve výtvarném díle zoologa Ernsta Haeckela (1834 – 1919).

Spojení ochrany přírody s estetikou přírody či kulturní antropologií vznikl plodný interdisciplinární přístup k celé krajině, v němž se prolínají nejen přírodní vědy, ale dochází i k dialogu s humanitními vědami a uměním. Objevují se témata, jako je čtení, mapování krajiny, města, nebo postindustriální krajina v kontrastu s její původní morfologií, přírodou a osídlením. Estetický rozměr krajiny je totiž nepominutelný – často je to právě hledisko kulturní či estetické, které určuje, co je hodné ochrany a naopak. Ale v současné době se pojem krajina stal vyprázdněným. Krajina tím samozřejmě nezmizela, jen schopnost slova vyjadřovat obsah slábne. V této souvislosti lze citovat botanika Jiřího Sádla, který v roce 2005 píše, příznačně v surrealistické revue Analogon, s ostrostí jemu vlastní: „Současný humbuk s krajinou mi už leze krkem. Téma je rozpůjčováno a dnes s ním už hauzíruje každý švec. O krajině mělo naposledy smysl mluvit tak kolem roku 1992-95, dokud ji předem nerozsajrajtovaly kongresy humanitárních inženýrů... tedy nejen koncept krajiny, ale i genius loci si zaslouží nenávisť, výsměch, pohrdání zapomnění...“ (Sádl, 2005)



Typ silného kultovního místa,
vertikální pravěká svatyně, jeskyně
Majda – Hrašková, Slovenský kras

JINÉ PODOBY UMĚNÍ ANEB HLEDÁNÍ KOŘENŮ UMĚNÍ MÍSTA

Radoslava Schmelzová

POSUN FORMY SITE SPECIFIC

Projekt site specific v rozvinutém stádiu lze schematicky charakterizovat jako časovou událost odehrávající se na určitém místě, cílem je oživit či přitáhnout k němu pozornost. Tyto typy projektů jsou stavěny na zvláštnosti té které lokality, kulturních dějinách místa, historii, topografii a vždy se snaží zapojit místní komunitu, ale také experty z nejrůznějších vědeckých disciplín – geologie, biologie, archeologie, etnologie, sociologie, psychologie, všech možných antropologií a žurnalistiky. Mohou využívat nejrůznější formy: vyprávění příběhů, film, fotografie, sochařství, instalaci, performanci, audio-, video záznam. Jako příklad z konce 90. let 20. století je možné uvést hnutí Tuž se Broumovsko a Centrum Broumov, které mediálně překročily regionální rámec východočeského městečka Broumov. Okruh lidí okolo Jana Piňose začal v kraji obnovovat zaniklé cesty a drobnou sakrální architekturu a oživovat skupinu devíti téměř nevyužívaných broumovských kostelů postavených Kryštofem a Ignácem Dientzenhoferem. Do site specific přístupů je třeba zařadit tvorbu multimediálního umělce Miloše Šejna a holandského tanečníka butó Franka van den Vena. Jedná se o zcela ojedinělý, více než patnáctiletý projekt *Bohemiae rosa*, jehož jednotlivé otevřené dílny se odehrávaly v různých typech české krajiny (Český ráj, Český kras, kláštery Plasy, Bechyně, špitál a zámek Kuks), která je zkoumána z pohledu fenomenologie, konceptuálního přístupu ve výtvarném umění, tanci a tělesném pohybu. Tvorba Franka van den Vena, žáka Mina Tanaky, vychází z díla tohoto japonského tanečníka butó, od jehož prvního tajného vystoupení v Praze letos uplynulo 21 let a právě z Tanakova konceptu se specifický typ pohybu v krajině přenesl i do českého prostředí. Mamapapa je občanské sdružení umělců, které vzniklo v roce 1996. Zabývá se živými formami umění, scénografií a světelným designem a pracuje s interdisciplinarnitou site specific projektů. Svoje aktivity spojuje s opuštěnými či nevyužívanými místy, jako jsou třeba objekty bývalých klášterů v Chotěšově, Mnichově Hradišti, Plasech, bývalá jezuitské kolej a loďie v Jičíně, průmyslové areály... Sdružení Čtyři dny ve spolupráci se sdružením Mamapapa přenesli převážně divadelní festival 4+4 dny v pohybu z konvenčních divadelních budov a sálů do netradičních prostor, jako je kanalizační čistírna v Praze-Bubenči, opuštěná tovární hala ČKD Karlín, areál bývalé cihelny v Šáreckém údolí, nebo pražská zoologická zahrada, kde probíhal site specific projekt AniKočkaAniPes. Jedenáctý ročník festivalu proběhl v bývalé stomatologické poliklinice v Jungmannově ulici, který č. p. 21 přeměnil v mnohohrstevnatý site specific projekt, jindy na dva dny zpřístupnili veřejnosti budovu bývalého Federálního shromáždění v Praze, v roce 2010 oživil dům Ústředí umělecké lidové výroby. (viz kapitola Tomáše Žižky a Denisy Václavové)



Martin Zet, workshop O odpočívání, Klášter Bechyně, 2005, prožitek hmotnosti hlíny



Typ prostoru industriální architektury bývalé kanalizační čistírky, Praha-Bubeneč

JINÉ PODOBY UMĚNÍ ANEB HLEDÁNÍ KOŘENŮ UMĚNÍ MÍSTA

Radoslava Schmelzová

Přelomovým projektem Mamapapa, o.s., byl site specific projekt, který se konal v roce 2005 jako součást 3. bienále Industriální stopy. Zde je třeba zmínit další závažné téma související s krajinou a tím je průmyslové dědictví. Zvláštní ohrožení nastalo po roce 1989, kdy došlo k útlumu těžkého průmyslu a nastal zároveň stavební boom. Původní účel průmyslových objektů zmizel prakticky ze dne na den a u všech naráz. Najednou jich tu byly stovky a nastala snaha o jejich programovou likvidaci. Výrobní objekty z 19. století a mladší se tak doslova staly „ohroženým druhem“. Navíc žádná ekonomika by nebyla natolik silná, aby je, i v případě zájmu, dokázala zachránit. Je proto působivé pozorovat, jaký zlom nastal v posledních letech od doby, kdy *Výzkumné centrum pro průmyslové dědictví při ČVUT* – kolektiv odborníků pod vedením Benjamina Fragnera – začalo před deseti lety systematicky popularizovat průmyslové dědictví. Dnes evidujeme nesmírný zájem o industriální stavby u laické veřejnosti, mezi architekty i developery. Také velká průmyslová města jako Ostrava, Liberec, Kladno začínají vnímat tyto objekty pozitivně. Co se dříve jevilo jako těžký problém, je dnes viděno jako příležitost. Konceptem pro tyto pozoruhodné výsledky byla a je nezbytnost intenzivního spolupůsobení privátní a veřejné sféry. Bienále představují plynulý cyklus výstav, performancí, koncertů a konferencí o možnostech smyslu a úskalí bývalých průmyslových provozů, které jako památky přetrvávají navzdory likvidaci celých odvětví. Byla to řada autonomních akcí organizovaných veřejnými institucemi a neziskovými organizacemi, vědci, umělci, ale i nadšenci z místních komunit reflektujících smysl záchrany průmyslového dědictví, udržitelný rozvoj sídel a krajiny, novou roli a využití průmyslových staveb a úlohu státních a soukromých institucí v tomto procesu. Dělají to tak bývalé průmyslové oblasti v celé Evropě. (viz kapitola Benjamina Fragnera)

Smyslem doprovodné site specific akce *Kladno+-Záporno. Industriální safari* bylo objevit město Kladno jako kulturní fenomén a s tím souvisela revitalizace společenská, ekologická, kulturní. Po útlumu těžkého průmyslu a nešťastné privatizaci Spojených oceláren Kladno tisíce kvalifikovaných lidí ztratily zaměstnání a v centru města zůstaly trosky staré huti Koněv, svůj původní název Vojtěšská huť dostala v roce 1855 po svém zakladateli Vojtěchu Lannovi. (Schmelzová, 2005) Tým na jeden týden areál zpřístupnil, nabídl návštěvníkům noční projížďku autobusem nebo vlakem po vysloužilé hutní trati zanedbaným a nebezpečným areálem mezi nasvícenými a ozvučenými starými objekty. Příprava projektu trvala rok a zahrnovala mapování terénu, archivní průzkum, jednání s místními úřady, rozhovory s obyvateli, zapojení místních uměleckých sdružení, pozvání českých i zahraničních umělců z oblasti zvukového umění, světelného designu a instalace.

JINÉ PODOBY UMĚNÍ ANEB HLEDÁNÍ KOŘENŮ UMĚNÍ MÍSTA

Radoslava Schmelzová

Otevření areálu veřejnosti se setkal s nadšeným zájmem obyvatel města, ale znamenalo pro ně i silnou emoční zátěž. Jedna z účastnic po projíždce užasle pronesla větu: „Udělalí tady z toho úplný hrbitov“. Vápenné pece Vojtěšské huti, tehdy naposledy žhnoucí červeným světlem, se staly symbolem proměny vnímání hodnot průmyslového dědictví Kladna. Díky úspěchu projektu se fragment vápenných pecí staré huti podařilo prohlásit za kulturní památku. Jméno projektu převzala kladenská kulturní revue, která dál téma kulturní paměti, průmyslového dědictví rozvíjí ve spolupráci s nedalekým skanzenem hlubinného dolu Mayrau. Areál bývalé Vojtěšské huti, rozdrobený a zmítaný parciálními zájmy desítek jeho vlastníků, však zůstal urbanisticky neuchopený. Přestože by v něm město mohlo získat architektonicky neobyčejně cennou a atraktivní městskou čtvrť, tento potenciál zůstal nevyužitý.

Kladno+Záporno se svým způsobem stalo téměř modelovým příkladem dnešní syntetické podoby site specific projektů, která dokáže neobyčejně úspěšně vést dialog mezi diváky a místem, zprostředkovávat umění mimo institucionální kontext. Je účinnou strategií, jak upozornit na komplikované situace při transformaci veřejného prostoru, jeho nebezpečné rozplývání se buď v soukromý majetek, nebo prostor skrytě kontrolovaný politickou mocí, je schopná odkrýt vytěšňované problémy komunity, ale i napomáhat iniciaci ochrany opuštěných, chátrajících architektonických nebo industriálních objektů. Jako metodu při nalézání podpory ochrany ohrožených památek a hledání jejich nového účelu by ji mohly využívat instituce památkové péče. Úspěšné, ve veřejném prostoru fungující site specific dílo si vždy vynutí pozornost, není možné je přehlédnout, natož ignorovat.

Podoba současného site specific je už vzdálena původním výtvarným kořenům, jeho podoba se rozvíjí odlišně, většinou individuálně (Jiří Příhoda, Dominik Lang, Rafani...), ale stále si uchovává otevřenou možnost pracovat napříč uměleckými disciplínami a to i přesto, že hybridní formy nejsou „doma“ vlastně nakonec nikde nebo... vždy jinde! Dějiny umění přesvědčivě ukazují, že se umělci k intermedialitě a syntetickým pracím znovu a znovu vrací, neboť nebezpečné „pohyblivé pisky“ hraničních oblastí, v nichž se stýkají a propojují obory ať umělecké či vědecké, jsou přitažlivé pro tvůrčí osobnosti, které dokáží prolomit dožilá schémata tvorby a myšlení a posunout meze umění. Co a kdy může fungovat jako umění vždy určovali a určují umělci a teorie to reflektuje s určitým zpožděním. O alternativním výtvarném umění a roli kurátora v umění 21. století pojednává kapitola Michala Kolečka.

Na závěr ještě dlužno podotknout, site specific projekty jsou stále živou otevřenou formou umělecké tvorby s jednou velkou předností, mají kontakt s fyzickým místem, jeho obyvateli, bytostmi a přírodou. Nedávno mi kamarád poslal e-mail (času na skutečné rozhovory je málo) a upozornil mě na citát Carla Gustava Junga z roku 1959: „Čelíme však nebezpečí, že v nynější době bude celá skutečnost nahrazena slovy. To vede k oné strašné bezinstitutivnosti u současného, zejména městského člověka. Chybí kontakt se vzrostlou, živoucí, dýchající přírodou. Co je králík nebo kráva, znají dnes lidé jenom z ilustrovaných časopisů, z lexikonu nebo z obrazovky a myslí si, že to poznali skutečně, a později se diví, že to v kravské stáji taky páchne, protože to v lexikonu nebylo.“ (Jang, 1995) My však dnes čelíme nejen inflaci slova, ale také obrazu! Site specific je v tomto smyslu „za vodou“, pevně ukotven v každodenní konkrétní zkušenosti místa a světa. Zkušenost je nepřenositelná, nemůžete ji vyčíst, zhlédnout, nelze jinak než ji prožít v prostoru a čase.



DRAMATURGIE JAKO KOMPONENT DIVADELNÍHO DÍLA

VARIANTA PRO DIVADELNÍ AKTIVITY V NETRADIČNÍM PROSTORU

Miloslav Klíma

Vymezit (articuler) prostor znamená: dovolit mu promluvit. Čili spatřit prostor, prozkoumat jej, ale ne jako nástroj, s nímž chci něco podniknout, nýbrž tak, abychom dělali to, k čemu nás prostor pobízí.

Kazimierz Braun

DRAMATURGIE JAKO KOMPONENT DIVADELNÍHO DÍLA

VARIANTA PRO DIVADELNÍ AKTIVITY V NETRADIČNÍM PROSTORU

Miloslav Klíma

1.

DEFINOVÁNÍ DRAMATURGIE

Divadelní dílo – v jakémkoli prostředí – vzniká permanentní interakcí mezi různorodými komponenty a jejich složkami, které se kreativně a v neustálém ovlivňování navzájem inspirují, doplňují a propojují s cílem vytvořit společný divadelní tvar, který v komunikaci s diváckou složkou vypovídá o konkrétním obsahu, smyslu a estetické hodnotě dosaženého poznání lidských bytostí ze zvoleného úhlu pohledu. V procesu vývoje různých podob divadelních aktivit se postupně jednotlivé komponenty a jejich dílčí složky definovaly, vyvíjely, navzájem spojovaly i rozdělovaly, objevovaly se nové a měnily vzájemnou hierarchii. V minulém století se například řídící a rozhodující role ujal komponent režijní, který svou tvorbou výrazně ovlivňoval divadelní vývoj (K. S. Stanislavskij, M. Reinhardt, V. Mejerchold, E. Piscator, K. H. Hillar, B. Brecht, A. Efros, J. Grotovski, G. Strehler, P. Brook, L. Ronconi, I. Bergman, P. Zadek, C. Peymann, T. Kantor, A. Radok, O. Krejča, J. Grossman a další.).

Dramaturgie – jako ostatně většina jevištních komponentů a jejich složek – byla vždy účastníkem tvorby divadelního díla, ale podobně jako i jiné komponenty nebyla dlouho definována, takže se v našem evropském prostoru osamostatnila teprve dílem G. E. Lessinga (*Hamburská dramaturgie / Hamburgische Dramaturgie*, 1767). Svědčí to o tom, že konkrétní komponent či jeho dílčí složka nemusí být nezbytně zastupován příslušnou profesí, ale odpovídající podíl na tvorbě celku musí být naplněn. A protože se sama divadelní aktivita proměňuje, jsou podíly a úkoly jednotlivých komponentů v neustálé živé interakci jak s konkrétním dílem, tak s celkovým vývojem divadla. Tento vývoj je vhodným prostorem pro studium historie divadla a jeho jednotlivých komponentů i jejich dílčích složek. Přináší často cenná poznání mnohdy již zapomenutých aspektů a postupů, jejichž znalost může poučit a inspirovat tvorbu v konkrétních – byť jiných – dobových souvislostech. Bezpochyby nikoli mechanickým přenosem, ale jakožto živý zdroj dalších, neustále hledaných nových přístupů a postupů.

Dramaturgie – ať se vyvíjela jakkoli různorodě – hledala vždy pro divadelní dílo vhodné zdroje, vývojové souvislosti pro adekvátní uplatnění a zřetelnou artikulaci jeho poslání v konkrétním scénickém díle nebo celku divadelní aktivity. Odpradáвна si kladla otázku, z jakého zdroje či konkrétního textu bude chystané představení vycházet, co nabízí v rovině možného poslání, jaké jsou tvarové možnosti s ohledem na ostatní komponenty. Jakoby vždy vyslyšela poznámku Josefa Topola, vyslovenou na první zkoušce hry *Dvě noci s dívkou* v roce 1968: „...přístupme na to, že není pánbůh autor, pánbůh režisér, pánbůh herec. Je-li, nebo když to dělá

DRAMATURGIE JAKO KOMPONENT DIVADELNÍHO DÍLA

VARIANTA PRO DIVADELNÍ AKTIVITY V NETRADIČNÍM PROSTORU

Miloslav Klíma

ten dojem, pak je s divadlem (a nejen s divadlem) něco v nepořádku. Jakmile si hrajeme na stvořitele, nestvoříme často nic, leda potvornost.“ (Zaznamenal režisér P. Vosáhlo.) Také F. Mehring upozorňuje, že: „... kdo chce básníkovi porozumět, musí se odebrat do jeho končin, a je mnohem prospěšnější zkoumat, kde má svůj původ tajemné temno v autorových dílech, než zkusit, zda nelze toto temno rozjasnit kritikovým ostrovtipem“ (Mehring, 1897, 1954). Jednou ze „starostí“ dramaturgie bylo vždy hlídat adekvátnost při přenosu literárních – dnes často i neliterárních – zdrojů na divadelní jeviště či do divadelního prostoru ad hoc.

2.

V minulém století se vývoj dramaturgie v souladu s vývojem divadla jako celku v podstatě dá charakterizovat jako proměna od dramaturgie titulů k dramaturgii témat. Divadelní aktivity, které byly založeny na minimu repríz, na potřebě uvádět co nejdříve díla ze slavných scén vyžadovaly na dramaturgii, aby měla maximální rozhled po tvorbě divadelních textů domácích i cizích, aby je sestavovala do repertoáru, který má značnou pestrost a vyhovuje složení souboru, především hereckému. Miroslav Rutte v knize *20 kázání o divadle* píše: „Na světě jsou různá řemesla: jedna vynáší peníze a druhá čest, přičemž peníze a čest bývají zpravidla v nepřímém poměru. Dramaturgie nevynáší však ani čest, ani peníze, proto ji pokládáme za řemeslo nejnevědčejší. Dramaturg je bytost vesměs neoblíbená: kritici činí ho odpovědným za nedostatek dobrých her, jež nebyly napsány, autoři za nedostatek vlastního talentu a herci za nedostatek rolí. Neklade-li něco v divadle, bývá zpravidla viněn dramaturg, naproti tomu klape-li všechno dobře, není to nikdy jeho zásluhou. Je beránkem, jenž snímá divadelní hříchy, aniž je účasten na divadelní slávě. Vydaří-li se hra, již objevil nebo vypiplal, bývá obvykle pochváleno divadlo nebo umělecká správa. Ale propadne-li hra, jež se dostala na jeviště třebas i přes jeho hlavu, čteme ihned o neschopnosti dramaturgie, na niž by si měla veřejnost posvítit. Jedni na něm požadují zábavu, druzí umění a třetí, což bývají zpravidla nadřizení, tučný výnos. Jelikož třem pánům je těžko sloužit, zbývají vždy dva, kteří jsou nespokojeni a najdou si už svou hůl. Kdyby Dante psal za našich dob, zařadil by nepochybně dramaturga do svého Pekla: neboť je často nucen přečíst 500 her, aby jich mohl padesát hrát. Má tedy všechny předpoklady, aby divadlo nenáviděl, on je však ku podivu miluje, třebaže mu nic nedává a téměř všechno bere. Je ctižádostivý za autory, za herce i režiséry, ačkoliv ví, že mu jen zřídka stisknou ruku, ale zato často udeří v tvář. Ale i to patří již k jeho osudu: neboť je to jediný divadelní živočich, jenž chápe kolektivní spolupráci až

„... kdo chce básníkovi porozumět, musí se odebrat do jeho končin, a je mnohem prospěšnější zkoumat, kde má svůj původ tajemné temno v autorových dílech, než zkusit, zda nelze toto temno rozjasnit kritikovým ostrovtipem“ (Mehring, 1897, 1954)

DRAMATURGIE JAKO KOMPONENT DIVADELNÍHO DÍLA

VARIANTA PRO DIVADELNÍ AKTIVITY V NETRADIČNÍM PROSTORU

Miloslav Klíma

„... obor dramaturgie se postupně vymezoval, jednak jako autorsky původní dramaturgická tvorba, jednak jako praktická divadelně tvůrčí činnost směřující k formování programové báze divadelní aktivity skrze výběr repertoáru a dramaturgicko-režijní přípravu inscenačního ztvárnění divadelního projektu a konečně jako divadelně kritická a hodnotící činnost, opírající se o hlubokou teoretickou reflexi historického vývoje divadla a jeho současné vývojové situace. Dnes se oproti jiným oborům identifikuje dramaturgie nejpřesvědčivěji jako symbióza všech tří uvedených činností“

k zapomenutí sama sebe. Proto vzpomínáme ho alespoň jednou v dobrém: neboť dramaturgie je opravdu řemeslo nejnevědnější.“ (Rutte, 1940)

Divadelní avantgarda a experimenty 1. poloviny 20. století požadovaly na dramaturgii, aby se více věnovala tematickým otázkám, hledala v nich možnosti vyjádření se k společenským i individuálně lidským problémům. Byla tedy nucena též stále více a více otevírat podoby a zdroje výchozích literárních i neliterárních textových inspirací připravovaných inscenací. Od dramatizací románů, novel, povídek, epické poezie až k neliterárním zdrojům, posléze dokonce k montážím textů jednoho autora či dokonce kompilacím různých autorů i neliterárních zdrojů pod hlavičkou tematického svorníku. Logicky se začaly sestavovat tvůrčí týmy, v nichž bylo pro dramaturgii už vyhrazeno důležité místo přirozenou potřebou její spoluúčasti na zrodu díla, které vznikalo – dnešní terminologií – projektovým způsobem. Přitom se i metoda přípravy stala navýsost procesuální, kontinuální cestou k finálnímu tvaru realizovanému často v aktivním kontaktu s diváky.

3.

Druhá polovina 20. století shrnula aktuální podobu základních požadavků na dramaturgii, jak ji opakovaně formuluje Bořivoj Srba na základě reflexe vývoje dramaturgie jak v tradičních, tak v netradičních divadelních aktivitách: „... obor dramaturgie se postupně vymezoval, jednak jako autorsky původní dramaturgická tvorba, jednak jako praktická divadelně tvůrčí činnost směřující k formování programové báze divadelní aktivity skrze výběr repertoáru a dramaturgicko-režijní přípravu inscenačního ztvárnění divadelního projektu a konečně jako divadelně kritická a hodnotící činnost, opírající se o hlubokou teoretickou reflexi historického vývoje divadla a jeho současné vývojové situace. Dnes se oproti jiným oborům identifikuje dramaturgie nejpřesvědčivěji jako symbióza všech tří uvedených činností“ (Teze k výběrovému řízení na JAMU, 1993). Lze v podstatě konstatovat, že toto jsou tři základní pilíře, na kterých lze v současné době položit docela pevné základy dramaturgické tvorby.

Pokud si uvědomíme, že v historii divadla bylo mnoho období, kdy velmi často hlavní a rozhodující divadelníci byli současně aktivními spolutvůrci výsledných textů, či se dokonce stali svěbytnými autory (W. Shakespeare, J. B. P. Molière, B. Brecht a jiní), musíme tuto oblast plně integrovat do dramaturgické tvorby jako neoddělitelnou součást. Dnes dramaturgie mnohdy upravuje výchozí texty podle požadavků jednotlivých inscenačních konceptů, zasahuje do struktury a kompozice (v rámci autorského zákona i respektu a úctě k autorům – sic!), podílí se na

DRAMATURGIE JAKO KOMPONENT DIVADELNÍHO DÍLA

VARIANTA PRO DIVADELNÍ AKTIVITY V NETRADIČNÍM PROSTORU

Miloslav Klíma

zrodu a tvorbě vlastních textů inscenačního týmu, bere na sebe kompoziční a ve výsledku i literární odpovědnost za podobu montáže zahrnující různá díla jednoho autora či kompilace více autorů, které vycházejí dokonce i z neliterárních zdrojů. A i když nedochází k výrazným autorským zásahům do výchozího textu, zůstává na dramaturgii povinnost garantovat kvalitu a jazykovou podobu použitého textu.

Z výše uvedeného také jasně plyne, že dramaturgie ve své nejvlastnější funkci dnes nutně přestává být pouze encyklopedickou zásobárnou textů a zdrojem teoretických analýz, ale je jak v linii tvorby podoby celku divadelní aktivity, tak i v podobě jednotlivých inscenačních projektů z ní plynoucí, činností kreativní, plně tvůrčí, protože se stala a trvale nyní je součástí inscenační tvorby v celém průběhu interaktivního procesu všech účastníků se komponentů a jejich dílčích složek. Dramaturgie musí přinášet kreativní řešení v průběhu tvorby nejen jako zdroj textových úprav či nových podnětů, ale jako výrazné koncepční upřesňování inscenačních záměrů. Tady je kreativní řešení problémů nezbytnou podmínkou společné tvorby všech komponentů. Odtud lze jen potvrdit, že dramaturgie se stala uměleckou disciplínou, jistěže s řadou svých specifik, podobně jako i ostatní komponenty jevištního díla.

DRAMATURGIE JAKO KOMPONENT DIVADELNÍHO DÍLA

VARIANTA PRO DIVADELNÍ AKTIVITY V NETRADIČNÍM PROSTORU

Miloslav Klíma

Třetí pilíř, založený na schopnosti reflektovat zevnitř proces tvorby, je svým způsobem sice tradiční úkol dramaturgie, ale v dnešní podobě vyžaduje navíc kreativní dispozice, protože se do popředí dostává požadavek vskutku hlubšího poznávání celého vesmíru uloženého v lidských bytostech jako jedincích i v jejich společenstvích v nejrůznějších podobách. Jakási až schizofrenická schopnost být uvnitř i venku procesu. Zároveň stále sice vyžaduje hluboké znalosti a schopnost zařazovat je do souvislostí, ale dnes navíc požaduje i výraznou míru empatie, velkou citlivost k jemnostem procesu tvorby.

Je přirozené, že vedle uvedených třech základů – pilířů – dnešní dramaturgii zůstává na bedrech stále ještě řada dalších úkolů a funkcí, bez kterých by nebylo možné naplno a v dobrém slova smyslu profesionálně vytvářet divadelní projekty. Bezpochyby je to podíl na fungování hlavního týmu, kde je integrační úloha dramaturgie zcela jasná, důležitý úkol je na poli evaluace členů divadla, podíl na propagační aktivitě, ediční odpovědnost za programy a tiskoviny, přehlídky, festivaly, mimořádné projekty atd.

4. PROSTOR DIVADLA

Divadlo je jedním z druhů umění, má svoje specifika, vazby na ostatní umělecké oblasti, velmi často spojuje dohromady prostředky mnoha oborů nebo přináší podněty pro ostatní druhy umění a naopak. Dramaturgie musí reflektovat fakt, že divadlo je součástí umění, kultury, celku jisté doby, národa, tradice, území, trendů – samozřejmě v jisté civilizaci a logicky v konkrétní společnosti. Divadlo je výjimečné tím, že se koná v konkrétní chvíli na konkrétním místě. Teprve v kontaktu scénického díla s diváky je tvůrčí proces završen. Podmínkou přitom je nabídnout divadlem vysílaný kód divákovi tak, aby ho pochopil a akceptoval. Toto uvažování a sledování funkčnosti a efektivity komunikace s diváky závisí do značné míry na dramaturgii.

Dramaturgie si tedy musí klást otázku, v jaké konstelaci se divadlo právě teď vynachází a jak nejlépe může komunikovat. Komunikace mezi těmi na scéně a diváky probíhá našťastí prostřednictvím různých komponentů – pochopitelně ve vzájemném souladu, na rozdíl od literatury, kde je k dispozici komponentů mnohem méně.

DRAMATURGIE JAKO KOMPONENT DIVADELNÍHO DÍLA

VARIANTA PRO DIVADELNÍ AKTIVITY V NETRADIČNÍM PROSTORU

Miloslav Klíma

Sociologické průzkumy se mění s časem a vývojem společnosti, ale v zásadě by si měla dramaturgie uvědomit, že zhruba 25 % populace kulturu snese, asi 15 % lidí má jistý, prokazatelný a aktivní zájem o kulturu a umění. To jsou ti, kteří mohou divadelní aktivitu přijímat s jistou otevřeností a zájmem. Ve společnosti můžeme přibližně počítat s 3 % populace, těch 15 % je rezerva. Je tedy dobré vědět, že ve městě s 30 tisíci obyvateli lze předpokládat 3 reprízy po 300 divácích. Další už jsou nejisté.

V jakém prostoru se divadlo odehrává? Je to vždy prostor čímsi umělý. I v nej-spontánnějším happeningu na ulici obsahuje jakýsi záměr ve využití prostoru. Kamenných divadel kukátkového typu je v naší zeměpisné šířce nejspíše již dostatek. Nové divadelní prostory určené jen pro divadlo musí přirozeně odpovídat vývoji architektury a rozvíjejícím se požadavkům divadla. Divadlo se již dávno začalo zabývat tím, jak docílit svými prostředky toho, co přinesl film, to je například střih, detail..., a vliv multimédií nepochybně přinese také nové požadavky. Lze si vymyslet jakýkoli moderní, nekonvenční prostor, ale vždy tu zůstává otázka, jestli vyhovuje divadelní aktivitě a zda posléze má šanci získat svoji tvář, genius loci. I tím by se dramaturgie měla nyní zabývat.

5. DIVADELNÍ PODNIKÁNÍ, ČINNOST, EXPERIMENT

Každá divadelní akce by si měla položit otázku, co je jejím cílem. I v Čechách se dnes už vyskytují všechny tyto tři typy divadelních aktivit: divadelní podnikání, činnost, experiment. Samozřejmě se všelijak kombinují, ale je důležité si uvědomit, která tendence je převažující. Toto dělení má i dramaturgický důsledek. Nikdy není ono dělení čisté, ale je třeba umět si položit otázku, co divadelní aktivita vyžaduje především.

Divadlo se již dávno začalo zabývat tím, jak docílit svými prostředky toho, co přinesl film, to je například střih, detail..., a vliv multimédií nepochybně přinese také nové požadavky.

DRAMATURGIE JAKO KOMPONENT DIVADELNÍHO DÍLA

VARIANTA PRO DIVADELNÍ AKTIVITY V NETRADIČNÍM PROSTORU

Miloslav Klíma

Když hráli v Paříži *Židle pro čtyřicet diváků*, byla to okrajová záležitost, ale právě díky těmto představením vznikla nová linie a dnes se tato dramatika „absurdního divadla“ hraje jako repertoárové představení.

V divadelním podnikání je hlavním cílem vydělat zpět – pokud možno se ziskem – vložené peníze. Uvažování o takovém projektu musí brát v úvahu zřetele, jako je například hvězdné obsazení, které se stane lákadlem. Připomenout lze z naší historie Divadlo Vlasty Buriana, Nové divadlo Oldřicha Nového, Osvobozené divadlo Voskovce a Wericha. Někdy se využívají vedle hvězd hereckých též hvězdy režijní, scénografické, hudební, taneční ad. Provoz má obvykle seriálový charakter zajištěný alternacemi. Záměru odpovídá jiný druh reklamy směřující k popularitě a snaze oslovit celé možné spektrum publika. Na to nesmí dramaturgie zapomínat. Divadelní podnikání nemá obvykle stabilní soubor, je to nejčastěji společnost pro konkrétní projekt, i když spolupráce může v drobných modifikacích případně pokračovat i v dalších projektech. Jde se jakoby „na jistotu“, vylučuje se experiment. Divadelní podnikání jako forma divadelní aktivity se netýká jen velké muzikálové produkce. Laterna Magika je nejvíce zaměřena na turisty a hraje v týdenních cyklech.

Divadelní činnost je nejrozšířenější. Má relativně stabilní umělecký i technický soubor, slušné technické zabezpečení, někdy i vlastní dílny. Je to organismus, který je svým způsobem po jistou dobu uzavřený do sebe. Má možnost pečovat o vývoj svých členů záměrnou skladbou rolí a úkolů plánovaných na delší časové období. Hraní je repertoárové. Využívá se často systému různých abonmá, který zaručuje dostatečný počet repríz, možnost strukturovat nabídku vycházející vstříc různým skupinám diváků. Tato divadelní aktivita si občas stanovuje vyšší ambice, snaží se překročit svůj stín a usiluje o výrazný posun své tváře. Mnohdy pracuje s kluby svých diváků, vydává ročenky, pořádá přehlídky a festivaly.

Divadelní experiment je záměrným pokusem o divadelní vývoj, i když to objektivně reflektuje jen málo diváků a odborníků. Když hráli v Paříži *Židle pro čtyřicet diváků*, byla to okrajová záležitost, ale právě díky těmto představením vznikla nová linie a dnes se tato dramatika „absurdního divadla“ hraje jako repertoárové představení. U experimentu tvorba nikdy nekončí premiérou, teprve divák „radí“, jak dál. Proto je vhodné tyto aktivity podporovat granty. Mnohá dnes legendární divadla tohoto typu občas fungovala jako komuna, aby provoz byl co nejlacnější (Bread and Puppet, Living theatre, Teatro Itinerante del Sol, Divadlo Laboratorium...). Akcent na obsahové a tvarové hledání je tak silný, že účastníci mu podřizují často i osobní ambice. Texty obvykle nejsou pravidelné, často to jsou texty autorské, přenosné do jiného společenství pouze tvůrčím způsobem. Uplatnění jednotlivých subjektů je mnohem silnější a jiného typu než uplatnění hvězdy v divadelním podnikání či herce, který táhne repertoár. Reklama a propagace je zaměřena zcela jinak a věnuje se nejvíce smyslu onoho experimentování.

DRAMATURGIE JAKO KOMPONENT DIVADELNÍHO DÍLA

VARIANTA PRO DIVADELNÍ AKTIVITY V NETRADIČNÍM PROSTORU

Miloslav Klíma

Tato divadelní aktivita bývá propojena kontakty s filozofy, teatrology, intelektuální elitou a je často provázána s jinými druhy umění, které také experimentují (výtvarné umění, poezie, hudba), častá jsou společná setkávání, dílny, propojené projekty.

6. TÝMOVÁ SPOLUPRÁCE

V divadle má týmová spolupráce specifické rysy, protože není možné, aby na sobě jednotlivé složky byly nezávislé. Není to možné dokonce ani v divadelním podnikání, ani zde nemohou existovat zcela samostatně. Prosté, obyčejné souznění nestačí, je zde třeba vytvářet prostor pro permanentní interakci, tedy aby činy jednoho komponentu či dílčí složky měly schopnost ovlivňovat ostatní a aby vládly schopností a dispozicí slyšet vzájemné inspirace. Ve vývoji divadla zaznamenáme období dominancí některých komponentů či dílčích složek, ale to neznamená ztrátu týmovosti. (E. F. Burian, protože byl též muzikant, zakomponoval hudbu do inscenací tak, jako by byla samostatnou postavou, a přece uplatnil sám či prostřednictvím spolupracovníků další komponenty – scénografii, nepochybně herectví.) Dramaturgie musí stále klást otázky tak, aby si vzájemně jednotlivé komponenty vyjasňovaly záměry a cíle v konkrétních scénických souvislostech. Ostatně dnes je nezbytné plně integrovat do týmu i komponent produkční. Vždyť i tento podíl na celku může, a dokonce by měl být kreativní. O nápady nebývá nikdy nouze, ale kde a za co je realizovat, jak vše zorganizovat, aby se dílo završilo kontaktem s diváky, to je úkol pro vědouce a dobrou kreativní produkci. (Existuje legenda a i jistá zkušenost, že tým dobře funguje zhruba sedm let. Pak má dojít aspoň k částečné personální obměně, což se týká především divadelní činnosti.)

(Existuje legenda a i jistá zkušenost, že tým dobře funguje zhruba sedm let. Pak má dojít aspoň k částečné personální obměně, což se týká především divadelní činnosti.)

DRAMATURGIE JAKO KOMPONENT DIVADELNÍHO DÍLA

VARIANTA PRO DIVADELNÍ AKTIVITY V NETRADIČNÍM PROSTORU

Miloslav Klíma

Důležité je vždy odpovědně objevit původní energii, která vedla ke vzniku výchozího díla.

7.

OTEVŘENOST DIVADLA V OBLASTI VÝCHOZÍCH TEXTŮ

Fakt, že pro divadlo byly dramatinovány romány (jeden čas zvláště F. M. Dostojevského), není nikterak překvapivý, ale 20. století otevřelo tyto zdroje zásadním způsobem. Jak bylo uvedeno již výše, zdrojem textů inscenací se staly novely, povídky, epické básně, mýty, legendy, eposy, celá oblast tzv. autorského divadla s texty vznikajícími při inscenaci podílem všech tvůrců, případně z vlastních zdrojů, vzpomínek, asociací. Ale to není vše. Podařilo se úspěšně inscenovat reflexní poezii (E. Tálská, Studio Rubín), soubor životopisných faktů nebo o nějakém problému (*Michelangelo Buonarroti, Kratochvíle po krejčárku*). Časté jsou montáže spojující výseky textů jednoho autora v nově komponovaný celek (*Hry mocných z historických her W. Shakespeara*). Další možnosti jsou kompilace textů, citací, faktů a jiných materiálů od různých autorů na základě konkrétně vytčeného tematického zakotvení (*Encyklopedické heslo Dvacáté století*). Zdroje textů pro divadelní projekty jsou nyní naprosto otevřeny a multimédia a internet bezpochyby přinesou další možnosti. Dramaturgie může nových faktů využít, aby nedocházelo ke stereotypům. Vyžaduje to ovšem obrovskou toleranci. Důležité je vždy odpovědně objevit původní energii, která vedla ke vzniku výchozího díla. V takovém případě, při respektování tohoto „silového pole“, lze mnohem volněji zacházet s používanými materiály. Odtud opět plyne pro dramaturgii důležitá starost o to, aby nedocházelo jen ke svévolným citacím, ale ke smysluplnému využití potenciálu, který je v použitém materiálu uložen.

8.

ŘADY

Pokud je pro divadelní aktivitu zřetelná naděje na časově delší kontinuální tvorbu, pak je potřebné, aby si dramaturgie uvědomila možnost budování ucelených a záměrně strukturovaných inscenačních řad. Toto řešení je pro divadelní oblast zvláště výhodné. Z české divadelní historie lze připomenout celkem 4 řady, na kterých byla založena celá produkce Studia Ypsilon v období plně experimentálním (inscenace věnované významným osobnostem, klasické texty interpretované Studiem Ypsilon, málo hrané či nehrané texty, improvizované večery). Systém „řad“ inscenací či projektů umožňuje soustavně budovat perspektivní souborovou politiku, vychovávat mladé tvůrce, seriózně a s delší perspektivou se obracet na co největší spektrum potenciálních diváků, utvořit trvalejší vazby se skupinami návštěvníků, strukturovat podobu prezentací. Při realizaci inscenačních řad lze sestavit odpovědné tvůrčí týmy, které mají jasněji formulované cíle a perspektivy

DRAMATURGIE JAKO KOMPONENT DIVADELNÍHO DÍLA

VARIANTA PRO DIVADELNÍ AKTIVITY V NETRADIČNÍM PROSTORU

Miloslav Klíma

a mohou se věnovat prohlubování tvůrčího procesu a uvnitř něho mnohem volněji experimentovat.

9.

Příklady inscenací zaznamenaných Českou televizí, divadly či Divadelním ústavem a jejich rozborů jako seminární doplnění přednáškového cyklu.

10.

JEDNOTLIVÉ FÁZE REALIZACE

Dramaturgický podíl na procesu od nápadu po derniéru:

- a fáze hledání a upřesňování – dramaturgie jako artikulátor fází úvah a námětů
- b fáze náčrtů dramaturgicko-inscenačního řešení ve vazbě na ostatní komponenty, první konečná rozhodnutí
- c přípravy v týmové spolupráci včetně korekcí, případně i metodou pokusů a experimentů
- d fáze zkoušek, první zkouška, reflexe, paralelní příprava programů, plakátů, propagace, korekce procesu, realizace
- e analýza po vhodné repríze – pokud se koná, úpravy, varianty, reflexe vnější a vnitřní, sledování repríz, derniéra, archivování v pravidelném provozu; v projektovém netradičním systému analýza okamžitá, záznam, maximálně výmluvná dokumentace a zařazení do linie obdobných projektů

DRAMATURGIE JAKO KOMPONENT DIVADELNÍHO DÍLA

VARIANTA PRO DIVADELNÍ AKTIVITY V NETRADIČNÍM PROSTORU

Miloslav Klíma

11.

METAFORA – APELATIVNOST

Vyjadřování může být přímé nebo opisné. U básní tento fakt nikdo nezpochybňuje, ale přestože v dramatickém díle metafora má své místo, tak nebývá častá. Jakoby se ztrátou schopnosti vnímat metafory se pomalu vytrácela schopnost vytvářet je. Přitom bez obraznosti se umění neobejde a virtuální realita nepomůže. Dokonce i montáž holých fakt bude působit silněji, bude-li obsahovat metaforu a nikoli jen faktografii. Pro dramaturgii je tu dvojí úkol: pomáhat obraznosti na svět, podporovat metaforičnost a současně dbát na možnou míru srozumitelnosti a komunikativní sdělnosti.

Nese-li umělecké dílo v sobě poslání, je apelativnost jeho součástí. Apelace nemusí být prvoplánová, může být rozprostřena ve struktuře. Jednotlivé složky se skládají jako mozaika, nemá-li svůj řád, žádný obrazec netvoří. Apelativnost představuje přiznání se k tomu, že dílo má záměr. Vždy v tom však musí být něco nedefinovatelného, naznačujícího.

12.

STEREOTYPY

Dramaturgie, jejíž podstatou je hledání nových vyjádření a postupů, musí být důležitým bořítelem stereotypů, jakmile se kdykoli objevují. Opakování a ztráta hledání je znakem umírání tvůrčí práce a přechodu do stereotypu, který s tvorbou nemá nic společného. Přitom jen novost, neobvyklost ještě nemusí být sama o sobě kvalitou. Obě tyto krajnosti jsou předmětem reflexí dramaturgie, takže povinností dramaturgie je inspirovat neustálý, ale smysluplný pohyb.

13.

ANALÝZA – TÉMA – ASOCIACE

Přístup k dramaturgicko-inscenačnímu řešení musí dramaturgie formulovat také dle akcentů na:

Analýzu možností textu a jejich scénické realizaci, přičemž základním cílem je přinést na scénu pokud možno veškeré v díle uložené motivy, plochy a situace s jejich detailním vývojem, a to vše často bez stanoviska, které je na divákovi. Text zůstává nedotčen. V případech netradičních prostor jde o analýzy možností místa, society, historie, cílů projektu, služby vnějšímu zadání.

Téma jakožto energie, která si hledá svůj příběh, ve kterém by se „rozpuštila“ a prokvetla v něm výrazně a plasticky. Tématu se podřizují všechny komponenty včetně odpovídajících úprav textu či dokonce montáží a kompilací. V netradičních

DRAMATURGIE JAKO KOMPONENT DIVADELNÍHO DÍLA

VARIANTA PRO DIVADELNÍ AKTIVITY V NETRADIČNÍM PROSTORU

Miloslav Klíma

prostorech je akcent na zvolené téma a jeho artikulace ve vztahu ke konkrétním adresátům konkrétního místa.

Asociativnost, rozkládající původní zdroj na základě až volných asociací, tvoří novou kompozici. Zvláště v netradičních prostorech je nezbytná při variantě hledání témat, podstaty místa a souvislostí sociálních, kulturních a jiných.

14.

PREZENTACE A DRAMATURGIE

Dramaturgie na podobě, smyslu a cílech prezentace divadelní aktivity spolupracuje ve vlastním zájmu jednak pro možnost přímo ovlivnit publicitu, jednak pro posilování týmové spolupráce a vzájemné tříbení názorů. Nejzákladnější je formulace, která má umět identifikovat divadelní aktivitu. Jde o podoby všech tiskovin, které z divadla vycházejí, a to nejen po stránce obsahové, ale ve vazbě na grafická a výtvarná řešení. Souvisí s tím i duch celé publicity, protože u podnikání, činnosti a u experimentu bude reklama pochopitelně vypadat jinak.

Často se zapomíná na tak zvaný divadelní program, který by měl téměř povinně obsahovat název divadla, titul a autora/autory, ale i informace o tom, kdo text případně upravil, přeložil, datum premiéry a co nejdříveji přiblížit inscenátory. Pokud je dost místa, zmínit další vhodné materiály. Program je nutné chápat jako součást inscenace.

Ročenky – jsou shrnutím určitého období, připomínkou, umožňují analýzy, vnější reflexe.

Účelové tisky – předplatné, i ty je třeba přehlédnout z hlediska věcné správnosti, protože často zde ve snaze nalákat diváky dochází k nepřesnostem.

Festivaly, akce, přehlídky, workshopy, otevřené zkoušky, večery s herci, společné projekty více divadel, dnes k tomu přibývá práce s videozáznamem.

15.

DOKUMENTACE

Dnešní možnosti, které plynou z lehce dostupné digitalizace veškerých materiálů, vytvářejí velmi vhodné podmínky pro uchování maxima podkladů pro pozdější studium inscenací a projektů. Lze tedy právem apelovat na dramaturgii, aby se snažila ve spolupráci s dalšími složkami divadelní aktivity o uchování konečného textu, videozáznamu inscenace, kritik, rozborů, plakátů, programu atd.



KURÁTOR – KONTEXT – VÝSTAVA

Michal Koleček

- Kurátor – umělec – umělecké dílo
- Kurátor – umělecké dílo – výstava
- Kurátor – výstava – institucionalizace
- Kurátor – institucionalizace – kontext současného umění
- Kurátor – kontext současného umění – interpretace
- Kurátor – interpretace – socializace
- Kurátor – socializace – společenská role umění

KURÁTOR

Vybavuji si ten velký penál ze sedmé a osmé třídy základní školy docela přesně. Koženka a indiferentní barva, která se vymykala všem mým představám o soudobých módních trendech, i když dnes by možná byla opravdu cool. A na obou stranách penálu několik umných kreseb propisovačkou. John Player Special, Shell, Ferrari, Marlboro – parafráze samolepek s logy velkých mezinárodních firem. U většiny z nich jsem opravdu netušil, čím se zabývají. Byly to však symboly jiného světa, který k nám doléhal pouze v útržcích, cenzurovaných záběrech z televize nebo cizojazyčných „up to date“ magazínech.

Originály těchto v podstatě bezcenných reklamních materiálů či dalších „západních“ výstřelků se v normalizačním Československu přelomu 70. a 80. let dvacátého století téměř nedaly sehnat. A tak se mezi námi kluky velice často dostávala ke slovu „lidově socialistická“ šikovnost a tvořivost. Obchodovalo se téměř se vším – s potišťnými igelitovými taškami, italskými papírovými bundami, prázdnými krabičkami od cigaret či plechovkami od coca-coly; a také se o sto šest napodobovalo. Naplno se imitace různých značek či jiných ikon projevovaly na designu jednoduchých bavlněných triček. (Ovšem ani ta se nesháněla lehce, neboť byla takzvaným nedostatkovým zbožím.) Na ulicích nebo přímo v naší třídě tedy bylo možné se setkat s nápisy Adidas a Puma, ale také třeba s portrétem bájného Sandokana či skupin Kiss a Queen. Technologie těchto neuvědomělých raně postmoderních citací byly různé: od kresby a batiky přes motivy prořezávaných papírových šablon stříkaných smrdutými autolaky až po linoryt. Obzvláště nadaní falzifikátoři potom byli najímáni k širší distribuci svých výtvorů a požívali mezi spolužáky značného respektu.

Přibližně ve stejné době, kdy jsem se mohl chlubit svým vysoce „vydesignovaným“ penálem, jsem dostal od blízkých známých, kteří měli možnost občas vycestovat do západní Evropy, bleďmodré tričko se stylizovanou červenou siluetou akčního herce Bruce Leeho. To jméno mi tehdy vůbec nic neříkalo, ale vypracovaná postava, bojovný postoj a nunchaky kroužící kolem jeho hlavy – to vše mě fascinovalo. Navíc se jednalo o originál a ne o další z mnoha kopií, které mne obklopovaly. Když jsem si nedávno prohlížel rodinné fotografické album, uvědomil jsem si, že na většinu „oficiálních“ fotografií z té doby mám na sobě právě toto tričko. Objevilo se i na snímku v mém prvním občanském průkaze. Myslím, že jsem si v souvislosti s tímto pro mne téměř kultovním kusem oblečení poprvé nejasně uvědomil absurditu naší normalizační existence a k velké radosti mé maminky jsem ji poprosil o nový penál.

Příběh však ještě nekončí. Když jsem v roce 2003 v rámci programu Balkan Konsulat připravoval v Grazu prezentaci Prahy, přizval jsem k účasti také polského umělce Oskara Dawickeho. Požádal jsem ho o koncepci jeho příspěvku k výstavě

KURÁTOR – KONTEXT – VÝSTAVA

Michal Koleček

a on mi poslal skicu projektu *In Homage to Bruce Lee*. Autor chtěl v Galerii <rotor>, umístěné ve starém činžovním domě uprostřed města, porušit zdivo a prorazit směrem do ulice otvor ve tvaru postavy tohoto herce. Nejprve jsem se zhrozil, neboť bylo okamžitě zřejmé, že za daných podmínek nebude možné toto dílo realizovat. Odepsal jsem to Dawickemu a za pár dní mi přišla jeho odpověď – projekt uskutečníme, budeme sledovat a zaznamenávat jeho hranice. Autor tedy vypracoval podrobný technický popis instalace s doprovodným obrazovým materiálem, který provozovatelé galerie dali k posouzení autorizovaným architektům. Spojením uměleckého poetického konceptuálního dokumentu a suchého negativního technického raportu nakonec vznikl zajímavý artefakt vypovídající o limitech snů a instrumentalizaci tajných přání.

Samozřejmě jsem si při kurátorské práci na Dawickeho díle uvědomoval souvislosti s mým dospíváním uprostřed reálně socialistického politického režimu. Byla tu přeci ta silueta našeho akčního hrdiny. A když jsem potom dostal zprávu, že Oskar svůj projekt dedikovaný Bruci Leemu v původní podobě uskutečnil, pocítil jsem zcela jasně, že společně s virtuální postavou dávno již zesnulého herce s chutí proskočil zdí i sám autor. Stejně jako on i já si všímám bohatství stěn okolo nás, vnímám jejich podmanivou kontinuitu, kterou na cestě vpřed prorážíme.

KONTEXT

Situace současného střeoevropského a balkánského výtvarného umění je v mnohém podobná atmosféře slavného amerického filmu Casablanca. Stejně jako hrdinové tohoto spektakulárního příběhu se také posttotalitní umění nachází v nestabilním prostředí plném nebezpečných úskalí, ale také silných příběhů, vyhocených vztahů a dynamických zvratů. Toto umění reprezentuje umírněný patos zásadní sociální a politické proměny a zároveň je prostoupeno přirozenou skepsí (jakýmsi angažovaným odstupem) individuálních postojů vůči systémovým procesům. Umělecké dílo v souvislosti se sociální provázaností často získává charakter kulturně-sociálního znaku, jehož podstatou je využívání principů dokumentace reality, konfrontace reality s artificialností. Tematizovaná realita je přitom nahlížena komplexně v průsečíku specifických vlastností historických, společenských, kulturních i estetických. Vzniká tak estetický kód, jehož základní funkce tkví ve schopnosti autentické a zároveň tautologické reference signifikantního místa a jeho sociálního klimatu. Soustředění na „jinakost“ vlastní pozice přitom navazuje na kritiku dominance západního světa a v souvislosti s Derridovým „différance“ také na principy dekonstrukce. Současné střeoevropské a balkánské výtvarné umění tuto „jinakost“ často uplatňuje v procesu označování, přičemž

v jeho rámci upřednostňuje hybridní modely pseudodokumentarismu, fiktivnosti nebo zastupování. Vzniká tak specifický diskurz estetické nepatřičnosti, vizuálního znejistění a svádění, který je prostoupen kritikou dominance globalizačních procesů, absencí pevného institucionálního rámce i vypjatou významovou suplementaritou.

Z hlediska vyjadřovacích prostředků se důraz kladený na pseudodokumentárnost či fiktivnost v současném středoevropském a balkánském umění projevuje především akcentováním fotografie a také různých forem videoartu. V této souvislosti je však třeba upozornit na nové chápání fotografie, které se v technologické rovině posunulo a rozšířilo směrem do oblasti médií produkujících technický statický obraz (vedle tradiční fotografie se jedná o různé digitální a počítačově manipulované vizuální produkty). Důvodů pro tak masivní expanzi technických pseudodokumentárních obrazů do prostoru posttotalitního výtvarného umění jistě najdeme celou řadu. Pro určité zjednodušení bychom je mohli rozdělit na vnější (reagující na teoretické a institucionální pohyby v globálním kontextu současného výtvarného umění) a vnitřní (odrážející lokální sociální i kulturní situaci). Zcela zásadní roli v této otázce sehrála konfrontace posttotalitního kulturního milieu s pozicí fotografického média ve spektru mezinárodní umělecké scény ovlivňované v první polovině 90. let 20. století velice významně postmodernismem.

Fotografie zastávala v rámci nezávislé kultury vznikající ve středoevropských a balkánských totalitních společnostech před pádem Berlínské zdi jasně vyhraněnou modernistickou pozici. Nezřídka byla vyřazována z oblasti výtvarného umění, udržovala si svoji žánrovou svébytnost, trvala na „soběstačnosti obrazu a hmatatelné přítomnosti autora“ (Abigail Solomon-Godeau) a v neposlední řadě kladla důraz na auratický charakter každého snímku. Fotografové tak podvědomě reagovali na tehdejší ideologickou deformaci samotných základů vizuální komunikace a zároveň cílevědomě navazovali na silnou tradici avantgardní fotografie. Vpád postmoderního diskurzu do rozjitřené posttotalitní atmosféry s sebou přinesl především obecnou diskusi nad podstatou a hranicemi média fotografie, která v euroamerickém prostoru probíhala již od 70. let 20. století. V návaznosti na tuto diskusi se otevřely také další otázky související s problematikou multikulturní a subkulturní struktury současné společnosti. Pod vlivem těchto vnějších impulzů fotografie razantně pronikla do oblasti výtvarného umění, a to v podobách postfotografie, gender-artu a velice výrazně také ve formě neokonceptuální fotografie.

A právě rozvoj neokonceptuální linie fotografie s sebou v transformujícím se regionu střední a jihovýchodní Evropy přináší silný akcent na pseudodokumentaritu.

Jejím prostřednictvím bylo možné reagovat na zřetelnou dvojkolejnost chápání fotografického média v posttotalitním prostředí, kdy se vedle sebe bez valného zájmu o interakci rozvíjely jak tradiční fotografie, tak její postmoderní varianta stále více směřující k fúzi s výtvarným uměním. Model dokumentarismu, ostatně jeden ze základních historických principů fotografického média, byl dekonstruován do podoby fikce a pseudodokumentu. Umělci využívající tuto strategii přesunují svůj zájem od produkce obrazů k jejich reprodukování, „pluralismus originálů“ nahrazují „pluralitou kopií“ (Douglas Crimp). Vedle kritiky tradiční fotografie však tento přístup umožňuje tematizovat hybridní atmosféru společenské, politické i kulturní transformace tohoto regionu. Jednotliví autoři si prostřednictvím uplatnění pseudodokumentarismu ve svých dílech všimají konkrétních událostí a konfrontují jejich dějinný charakter s procesuální, performativní či konceptuální vizuální subjektivitou. Princip pseudodokumentarismu ovšem v současném středoevropském a balkánském umění nevytváří jasně vymezenou kanonickou linii, nýbrž subverzivně prochází všemi jeho dominantními oblastmi, mezi které řadíme reflexi lokálních sociálních pohybů, vztah ke globálnímu kulturnímu kontextu, dekonstrukci modernismu i kritiku fungování vlastního institucionálního rámce.

Podstatným způsobem se neokonceptuální zacházení s fotografickými médii prosazuje v procesu reflexe středoevropské politické transformace a dramatických událostí spojených s rozpadem bývalé Jugoslávie. Tato třeskutá témata nejsou v posttotalitním prostředí zpracovávána z jasně vyhraněných politických pozic, jak tomu bylo (a často stále je) v tzv. západním umění pod vlivem new engagement art. Možná tu hraje roli určitý ostych k angažovanosti umění, který je dědictvím totalitní kulturní politiky, ale zároveň je zřejmé, že tento niternější a také individualizovaný přístup lépe konvenuje obecným komunikačním strategiím místního publika. Zjednodušeně snad lze říci, že se posttotalitní umění zabývá sociální tematikou především z nutkání etablovat intimní principy sdílení sociální reality, než z touhy přispívat k instrumentalizaci její institucionální reflexe. A právě fotografie či jednoduchá nemanipulovaná videa dovolují tuto subjektivitu propojovat s principy sociální i kulturní apropriace.

Za signifikantní příklad reprezentující tuto vyjadřovací strategii lze považovat dílo *Interrupted Game* z roku 1993 chorvatského multimedialního umělce Slavena Tolje (narozen 1964). Jedná se o dvojici nevelkých černobílých fotografií zaznamenávajících vnější stěnu dubrovnické katedrály, která často slouží dětem k trénování tenisových úderů. V době obléhání Dubrovníku srbskou armádou se toto místo stalo častým terčem ostřelování a dětské hry tak byly na několik let znemožněny. Jejich přerušené radosti však stále připomínalo několik

míček zakleslých ve volutách zdobících fasádu katedrály. Tato metafora skeptické víry, ukrytá ve dvou nenápadných fotografiích, v našich očích reprezentuje širší okruh otázek spojený s vývojem společenské tolerance ve střeoevropských a balkánských posttotalitních státech. Podobný vysoce estetizovaný pseudodokumentární kód těžící ze specifického problému relativizace lokální politické paměti využil také německý autor David Adam (narozen 1970) v souboru fotografií nazvaném *was wer wann wo wie warum was veranlasst*. Umělec tyto snímky pořídil v letech 1999 – 2000 v bývalém vězení pro politické vězně v saském Budyšínu, které v současnosti slouží jako muzeum německé komunistické diktatury a její tajné policie (Stasi). Každý z těchto fotografických obrazů vyniká dokonale propracovanou a částečně abstrahovanou kompozicí. Jednotlivé záběry samy o sobě neodkazují k vlastnímu obsahu, neboť ten je dostatečně patrný pouze v celku. Rafinovaná estetická kvalita tedy vytváří jakousi past, ve které se divák s rozkoší ztrácí, aby byl posléze znovu šokován infiltrací totalitní reality do svého podvědomí.

Neokonceptuální fotografický pseudodokumentarismus našel samozřejmě svoje uplatnění také v procesu prolínání místních předpokladů současného posttotalitního umění s globálním sociálním a kulturním kontextem. Společně s destrukcí socialistických režimů se v lokálním uměleckém diskurzu začínají objevovat nová témata, která vzhledem ke stavu totalitní společnosti doposud nebyla dostatečně aktuální nebo nemohla být diskutována z důvodu politické represe. Mezi čerstvé okruhy zájmu lze zahrnout kritiku moci médií, rozvoje technologií, konzumních mechanismů a společenského násilí nebo také rodovou, rasovou, multikulturní či ekologickou problematiku. Zajímavým impulzem se v této oblasti ukázal střet vlastních (transformačních) zkušeností reprezentantů současné střeoevropské i balkánské umělecké scény a pravidel fungování globální společnosti.

Právě takové obsahové schéma systematicky sleduje ve své práci kosovský umělec Erzen Shkololli (narozen 1976). Základem jeho umělecké strategie je významová kombinace dokumentárního principu, který se projevuje trpělivým zaznamenáváním běžných, avšak bezesporu signifikantních situací, a estetického přivlastňování narušujícího ustálené mechanismy čtení (dešifrování) těchto událostí. V triptychu *Transition* z roku 2001 sestaveném z manipulovaných autoportrétů z různých období vlastního života Shkololli modeluje fiktivní ikonické obrazy reprezentující odlišné formy etnické, náboženské či politické predestinace. Příslušnost k muslimské komunitě, členství v totalitní pionýrské organizaci a ambivalentní vztah k Evropské unii, která je současným protektorem Kosova, reprezentují dramatické změny místních sociálních struktur. Podobný příklon k akcentování střetu

lokálních kulturních tradic s prvky globálního životního stylu je možné vysledovat také v tvorbě bosenské autorky Šejly Kamerić (narozena 1976). Ta tradiční odstup přítomný v dokumentaristické strategii nahrazuje postojem aktivní autorské přítomnosti. V širokém spektru protikladných politických a kulturních mechanismů se Šejla Kamerić téměř obsedantně zaměřuje na detaily. Tyto zdánlivě nepodstatné události mají nezřídka améboidní rysy, ale vždy fungují jako spouštěče a zároveň indikátory sociálních defektů. Ve fotografické koláži nazvané *Bosnian Girl* z roku 2003, která kombinuje portrét autorky s repeticí vulgárního nápisu z kasáren UNPROFOR ve Srebrenici, eskaluje absurdita etnického násilí. Princip apropriace lokálních sociálních a politických symbolů je zde globalizován, neboť odraz tragické historické události doplňují mechanismy mediální a módní subkulturní projekce.

Ve výčtu důležitých principů určujících podobu současného středoevropského a balkánského výtvarného umění, ve kterých se prosazují postupy technické vizuální pseudodokumentace, je nezbytné také zmínit dekonstrukci jeho modernistických kořenů z hlediska pozdně postmoderních filozofických a kulturních stanovisek. Zásadním momentem v tomto procesu se stala problematika formy uměleckého díla, její projekce do pravidel společenské hierarchie a také průzkum modelů i limitů komunikace mezi artefaktem a divákem (veřejností). Moderní umění v rámci totalitních společností rázně prodloužilo svůj vliv a dominanci na místní kulturní milieu, neboť jím proklamovaná absolutní svoboda tvorby byla ztotožňována s politickými postoji vymezujícími se proti ideologii moci. S pádem komunistických režimů se vizuální umění ocitá ve stavu beztlíže. Nemilosrdně vrženo do odlišného politického kontextu, zbaveno privilegované sociální pozice a srozumitelných komunikačních kódů je nuceno znovu definovat vlastní strukturu i charakter.

V této souvislosti je třeba zmínit ojedinělou neokonceptuální estetiku fotografických pseudoobrazů české autorky Markéty Othové (narozena 1968). Tato umělkyně pracuje téměř výhradně s černobílými velkoformátovými snímky, které řadí do mnohoznačných sérií. Děj těchto cyklů není na rozdíl od raných fotografických pokusů o zachycení pohybu (Muybridge) určován lineárním principem, nýbrž je charakteristický volným asociativním řazením. Těto imaginativní rozostřenosti odpovídá příznačná „obyčejnost“ situací a předmětů, které se stávají hrdiny jednotlivých záběrů. Dokumentární banalita se v díle Markéty Othové vždy sráží s formální (kompoziční i výrazovou) kvalitou struktury snímků. Autorka například v cyklu tří fotografií zaznamenává odlišné záběry na proudy vody stříkající z fontány na náměstíčku bezejmenného francouzského města (*bez názvu*, 2003). Nevýznamnost této předlohy ostře koresponduje s vůlí dešifrovat její etickou a také estetickou kvalitu.

Posledním, ale zároveň do jisté míry klíčovým tématem současného posttotalitního středoevropského a balkánského umění je rozjímání nad fungováním jeho vlastního rámce. Institucionální schéma umění představuje komplex otázek, do kterého zahrnujeme vzdělávací instituce, programy podpory uměleckých aktivit, produkci, prezentaci a muzealizaci artefaktů, umělecký trh, odbornou a popularizační reflexi i mediální prezentaci umění atd. Je zřejmé, že stav tohoto složitého mechanismu odpovídá hybridní transformační realitě celé posttotalitní společnosti. Pseudodokumentární tematizace procesu institucionalizace a socializace současného vizuálního umění slouží jako pole vhodné k redefinování základních uměleckých kategorií (autor, artefakt, divák, sociální kontext atd.), ale může být chápána také jako metafora instrumentalizace základních sociálních vazeb.

Výstižně se tomuto souboru otázek ve svých performativních a pseudorealistických dílech věnuje polská umělecká korporace Azorro (založena 2001). Ve videoprojektu *Portrait with a Curator* (2003) členové skupiny s věčným úsměvem bloudí po vernisážích v galeriích současného umění a čekají na vhodnou konstelaci, aby pořídili fiktivní snímky s nic netušícími hvězdami polského kurátorského nebe. Pod nánošem humoru a specifického dokumentárního diletantismu nastoluje tato naivní a neproduktivní infiltrace do institucionálního uměleckého prostředí zásadní otázku o možnostech a právech jeho hlavních participantů, skutečných producentů artefaktů. V širším rámci je tato postmoderní dekonstrukce metaforou zborcení vztahů mezi legitimitou tvůrčí svobody a represí systémů kulturní reprezentace a přivlastňování.

Současné středoevropské a balkánské umění ve víru vlivů multikulturní společnosti jenom těžko hledá vypjatou originalitu. To, co nás obecně na umění ještě stále zajímá, je především vzájemná komunikace. Vizualizované a estetizované individuální příběhy z různých koutů naší planety rozšiřují hranice našeho vnímání. Tyto posuny mohou být cudné, ale vždy přinášejí novou zkušenost. Postkomunistická transformační empirie je příznačná především svojí neusazeností a sebereflektivní hybriditou. S nostalgickým humorem snad lze říci, že posttotalitní umělci oscilují mezi postoji dvou hlavních hrdinů již zmiňovaného filmu Casablanca. Jejich pozice je někde uprostřed mezi rezervovanou a stylovou elegancí světoobčana Ricka (Humphrey Bogart) a okázalou angažovaností revolucionáře Victora (Čechoslováka s maďarským jménem, kterého ztvárnil rakouský herec Paul Henreid). A konec konců umělecká pseudodokumentární verze vizuálního obrazu střední a jihovýchodní Evropy mezi nedávnou totalitární minulostí a žhavou globální budoucností v rámci evropských struktur není vzdálena podmanivému kouzlu, které představuje fiktivní filmová verze města Casablanca.

KURÁTOR – KONTEXT – VÝSTAVA

Michal Koleček

VÝSTAVA

Výstava *City Dreamers* představuje pokračování dlouholetých snah Fakulty umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem a Galerie Emila Filly v Ústí nad Labem o prezentaci uměleckých intervencí do urbánního prostoru ekologicky i sociálně poznamenané průmyslové aglomerace podkrušnohorského regionu – významné součásti bývalých Sudet. Výstava *City Dreamers* svým charakterem volně navazuje na předcházející mezinárodní projekty *Public District* (1999) a *Public Dreams* (2003). Výstava *City Dreamers* je součástí uměleckého a výzkumného projektu *The Art of Urban Intervention* (2009 – 2011), který propojuje aktivity institucí <rotor> association for contemporary art Graz, Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem, [BLOK] – Local Base for Cultural Refreshment Zagreb, The Blue House Foundation Amsterdam, Institute of Contemporary Art Sofia a NABA – New Academy of Fine Arts Milano. Projekt *The Art of Urban Intervention* je podpořen programem Evropské unie KULTURA.

Výstava *City Dreamers* si klade za cíl předvést ústeckému publiku rozmanité přístupy k fenoménu „veřejného prostoru“ a také modelové typy uměleckých intervencí do urbánního prostředí. Přehlídka je zaměřena na prezentaci výjimečných, v minulosti již prezentovaných projektů, které jsou inovované a adaptované pro podmínky Galerie Emila Filly; v některých případech bude vystavena pouze jejich původní obrazová dokumentace či videoprezentace. V konkrétní rovině se kurátoři pokoušejí evokovat atmosféru subkulturní sounáležitosti městských rezidentů, respektive zachytit či přímo vyvolat proces (sebe)identifikace s postindustriální urbánní societou a primárně nepříznivým okolím. V některých dílech je čitelná místa až proklamativní potřeba individualizace skupiny a nostalgická touha po mýtizaci a transcendenci životního příběhu, v jiných zase personifikace a vizualita angažovaných politických proklamací i vytvoření sociálních vazeb k devastované lokalitě.

CITY DREAMERS

Jiří Černický (CZ), Vlasta Delimar (HR), Richard Fajnor (SK), Pavel Frič & Lukáš Müller (CZ), Igor Grubić (HR), Barbora Klímová (CZ), Eva Kořátková (CZ), Jiří Kovanda (CZ), Kurt & Plasto (BiH), Ládví (CZ), Lucas Lenglet (NL), Petr Lysáček (CZ), Martin Mrázik & Eva Mráziková (CZ), raumlabor (DE), reinigungsgesellschaft (DE), Tomáš Vaněk (CZ)
Galerie Emila Filly v Ústí nad Labem

24. 2. – 2. 4. 2010

KURÁTOR – KONTEXT – VÝSTAVA

Michal Koleček



Jiří Černický, Největší grafika na světě, performance, povrchový důl Chabařovice, 1991



Vlasta Delimar, Cválající jako bohyně Godiva, performance, Záhřeb, 2001



Richard Fajnor, Jezdecká socha, několikadenní performance, Senica, 1999

Jiří Černický předkládá ústeckému publiku téměř zapomenuté záznamy akcí, které se uskutečnily na počátku 90. let 20. století. S odsupem dvou desítek let restauroval, v některých momentech takřka rekonstruoval obrazové stopy, které byly pořízeny v prostředí chabařovického dolu ve snaze vyvolat autentické pocity obyvatele města, do jehož okolí se zahryzávají neúprosně postupující velkorypadla. Existenciální přežívání lidských bytostí, fungování degradované na zautomatizované plnění biologických potřeb a na očekávání nepřicházející katarze je naplno obsaženo v autorově projektu *Největší grafika na světě*, stejně jako v naturalistické bytové performanci.

Vlasta Delimar vstupuje v póze pohanské bohyně a v monumentalitě lidské nahoty do exteriérů chorvatské metropole. Na první pohled nepatřičně atakuje divákův přirozený ostych a v neoddiskutovatelné snaze rozbít zažitě stereotypy týkající se vztahové dominance a osobní svobody vítězoslavně přehlíží své publikum ze hřbetu ušlechtilého koně a boří mýty o postavení ženy v tradiční společnosti.

S motivem permanentního napětí, které se pro euroatlantickou civilizaci stává daností, pracuje Richard Fajnor. V nápodobě chování skutečných strategiů a zastánců „tradičních hodnot“ dohlíží autor oděný v uniformě z okna zastaralého automobilu socialistické provenience na pořádek v okolí. Upnutý na pozorování místa, v němž se nic neodehrává, se sám stává tragikomickou loutkou, obrazem toho, jak velká část obecně spasitelských proklamací a zbytných vojenských zásahů mění paradigmatu dějin.

KURÁTOR – KONTEXT – VÝSTAVA

Michal Koleček

Public-artový projekt připravila pro veřejné prostory ústeckých Předlic dvojice grafiků Pavel Frič & Lukáš Müller. V sérii sítotiskových plakátů varují témata, která odrážejí tíživou situaci tohoto předměstí, především aktuální problematiku prolomení těžebních limitů a narůstajícího zadlužování obyvatel v sociálně tíživé situaci.

Igor Grubić reflektuje postjugoslávskou realitu formou lehce potměšilé, ovšem vysoce sofistikované glosy, v jejímž rámci vytvářel během jednoho roku každodenní intimní rituály. Jeho mikroanarchistické vize jsou svou podstatou založeny na intervencích autora do veřejných prostranství, velmi často monumentů předcházejících politických epoch.

Osudem a pamětí lokality, demonstrovaných na odkrývání původu vybraných brněnských vil, se ve svém projektu zabývá Barbora Klímová. Stavby se pro ni stávají především nositelem frustrací, nadějí, energetickým nábojem i reflexní plochou lidských osudů. Snaží se na ně aplikovat personifikační postupy, a tak se pro ni stavby přirozeně stávají srozumitelným poselstvím.

Eva Kořátková obývá prostor galerie nakumulovanými vizuálními odkazy, vzkazy a vzpomínkami. Pomocí drobných náznaků mobilizuje a aktivizuje kolektivní paměť publika a vyvolává potřebu sociální komunikace. Podobné postupy a komunikační strategie volí i performer Jiří Kovanda. Něžně půvabným gestem vybízí kolemjdoucí, aby jej „políbili“ přes skleněnou stěnu oddělující umělce od publika.



Pavel Frič & Lukáš Müller, Cash flow, sítotisk, plakátová kampaň, 2010



Igor Grubić, 366 osvobozujících rituálů (výběr), 2008–2009



Jiří Kovanda, Líbání přes sklo, performance, Tate Modern, Londýn, 2007

KURÁTOR – KONTEXT – VÝSTAVA

Michal Koleček



Kurt & Plasto, Hodní, zlí a oškliví,
billboardová kampaň, 2010

Bosenská autorská dvojice Kurt & Plasto připravila jednu z mnoha doprovodných public-artových realizací. Jejich série billboardů je založena na parafrázi světových reklamních kampaní, stejně jako na otázce dodržování autorských práv v éře informatiky.

Různými způsoby socializačních aktivit realizovaných v prostoru pražského sídliště Ládví (odstraňování neestetických reklamních poutačů, prostřihávání městské zeleně či vysazování nových stromků) se na české umělecké scéně zviditelnila stejnojmenná umělecká skupina, která uplatňuje především diverzní a participatorní, ale i otevřeně aktivistické strategie.



Lucas Lenglet, Voliéra, klec
s ptáky pro náměstí Rosy
Luxemburgové, Berlín, 2008

Lucas Lenglet se zabývá osudem jedinců žijících pod diktátem politického režimu. Tento nizozemský umělec přenesl z berlínského náměstí Rosy Luxemburgové, pojmenovaného po německé levicové intelektuálce, marxistické teoretičce a spoluzakladatelce Německé komunistické strany, několikametrovou rudou voliéru se živými andulkami. Ta se pro něj (i pro diváky) stává podobenstvím o společenských řádech a životě ve specifických politických podmínkách.

Ostravský umělec Petr Lysáček, na rozdíl od výše zmíněné skupiny Ládví, neexpanduje do městského prostoru, ale naopak: z fotografie nalezené na chodníku rekonstruuje příběh jejích aktérů a dosazuje je do smyšleného sociálního rámce. Ostrava, stejně jako Ústí nad Labem, patří do oblasti bývalých Sudet.



Martin Mrázik & Eva Mráziková,
Dekreterland, billboardová
kampaň, 2002

Martin Mrázik & Eva Mráziková se v billboardovém projektu zabývají absurdní xenofobií a obavami ze ztráty nemovitostí nabytých v rámci poválečných majetkových akvizic, které byly důsledkem odsunu německých obyvatel z českého pohraničí – Sudet.

KURÁTOR – KONTEXT – VÝSTAVA

Michal Koleček

Berlínská architektonická skupina **raumlabor** přetváří opomíjené lokality v místa doslova nabitá pozitivní energií. Minimalistickými postupy – rozlehlými nafukovacími vaky – buduje dočasné koncertní či taneční sály; vyzývá publikum k přímé participaci na vytvoření společného díla nebo nabízí materiál k sestavení křesílka, které si šikovný návštěvník výstavy může odnést domů.

Další německá umělecká skupina **reinigungsgesellschaft** na výstavě prezentuje projekt vytvořený v americkém Columbusu, kde v loňském roce zrekonstruovala demonstraci spojenou s pádem komunismu v bývalé NDR.

Výčet participujících umělců uzavírá **Tomáš Vaněk**, jeden ze čtyř zastoupených vítězů **Ceny Jindřicha Calupeckého**, který předvádí další ze svých participů – fiktivních architektonických detailů, které vytvořil sprejem přímo na galerijní zed, a rovněž předkládá dokumentaci několika předcházejících projektů ve veřejném prostoru.



raumlabor, raumlaborwelt, dokumentace realizovaných projektů (výběr), 2010



reinigungsgesellschaft, Readymade demonstrace, opakování východoněmecké nenásilné revoluce, Columbus, Ohio, 2009

Výstava *City Dreamers* je jakýmsi předkrmem, který přitáhne divákovu pozornost a přichystá jeho mysl k participaci na nových public-artových projektech. Ty budou postupně v rámci programu *The Art of Urban Intervention* realizovány v Ústí nad Labem – Předlicích od května roku 2010 do dubna roku 2011.

THE ART OF URBAN INTERVENTION

Inovativní projekt připravený renomovanými institucemi, jejichž předcházející aktivity garantují vysokou úroveň výstupů. Projekt propojuje oblasti výzkumu, produkce uměleckých děl, reflexe současného evropského umění a sociálního života. Ze své podstaty se soustředí zejména na oblast umění ve veřejném prostoru, otevírání nepřírozně uzavřených komunit v suburbánních lokalitách vybraných měst (socializace bezprostředního okolí nefungujících celků – práce s fenoménem „sousedství“).

Projekt si klade za cíl vytvořit výjimečnou, komunikativní platformu se silnou sociální dimenzí, která adresně propojí rámce současného umění a sociálních sfér a přispěje k narušení procesů „desolidarizace“. Soustředí se přitom na otázku, jakou roli může umění sehrávat v urbanistickém plánování, veřejném životě, předcházení exkomunikace (z různých důvodů) i v participaci na aktivní politice. Vytváří iniciační rámec pro spolupráci evropských univerzit a významných neziskových organizací s městskou samosprávou i obyvateli daných lokalit.

Projekt nahlíží perspektivu období společenské transformace a dokumentarizuje její sociální klima, které analyzuje z dějinného, kulturního i estetického úhlu pohledu. Zaměřuje se například na problematiku minorit (život v sociálním ghettu), genderu (například fenomén „zelené vdovy“ v nově vzniklých rezidenčních čtvrtích), životních podmínek jakkoliv znevýhodněných jedinců kritikou dosavadního systému veřejné správy. Zejména se však zabývá možnou proměnou původně industriální oblasti v kulturní centrum a rezidenční zónu volně dosažitelnou z univerzitního kampusu, přičemž využívá koncept „alternative place making“ ve smyslu skutečně aktivního soužití a vzájemné tolerance i vytváření pozitivního vztahu k dané lokalitě.

KURÁTOR – KONTEXT – VÝSTAVA

Michal Koleček

ZÁKLADNÍ TÉMATA PROJEKTU THE ART OF URBAN INTERVENTION V ÚSTÍ NAD LABEM:

1. *Nefunkčnost šedivého snu* – revize panelového domu coby ideální nízkonákladové bytové jednotky, komunita sídliště, socialistická výstavba, změna životních standardů, vzednutí nostalgie po socialistickém rovnostářství, umělecké intervence, dokumentace

2. *Suburbánní ghetta a život nad (sociální) propastí* – sociální exkomunikace, gentifikace, kulturní integrace, umělecká intervence, vzájemná komunikace, reflexe prvků sociální nestability a násilí, kritika rasismu, multikulturalismus

3. *Sociální potenciál a estetické kvality industriálních zón* – s důrazem kladeným na lokalitu Ústí nad Labem – Předlice, část města s bohatou industriální tradicí (industriální celky budované na přelomu 19. a 20. století). Klima této čtvrti prošlo významnou proměnou ovlivněnou odsunem původního německého obyvatelstva po 2. světové válce, intenzivní důlní činností a ekologickou exploatací organizovanou komunistickým režimem i bolestnou sociální transformací po roce 1989. Všechny tyto procesy vyústily až do vzniku heterogenní urbánní atmosféry provázené řadou sociálních defektů a deviací, která však nabízí otevřenou strukturu pro umělecké intervence a sociokulturní participaci.

Projekt je založen na spolupráci mezi evropskými univerzitami v oblasti výzkumu a vývoje i v oblasti mezinárodní kulturní výměny. Metodologický rámec projektu a míra vzájemné spolupráce zúčastněných institucí vycházejí z přirozené podstaty tohoto projektu a odrážejí enormní zájem obyvatel regionu participovat na duchovních nemateriálních standardech životní úrovně evropské komunity. Vnímá lokální identitu v souvislosti s její základní funkcí spočívající ve schopnosti vytvářet autentický a tautologický odraz jedinečnosti a sociálního rámce.

Ediční poznámka:

Tento materiál vznikl kompilací tří textů. Dva z nich již byly zveřejněny v následujících publikacích:

Koleček M. (2006/2009): *Bed & Board*. in Korecký D. ed.: *Médium kurátor*. Agite/Fra. Praha, s. 81 – 96

Koleček M. (2005): *Casablanca*. in: *Fotograf*. Medica Publishing and Consulting. Brno, č. 5, s. 112 – 115

Třetí text je součástí výzkumného a výstavního projektu *The Art of Urban Intervention*, který v letech 2009 – 2011 realizuje Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem. Tento projekt je podpořen programem Evropské unie KULTURA.



SOCIOLOG/IE/ V PROSTORU

Rudolf Šmíd

Oko hledící na svět se nevidí.

Ludwig Wittgenstein

Prostor, chcete-li sociální prostor, je pojem, který se v sociologii používá ve dvou zásadně odlišných významech.

První je chápání prostoru ve **fyzickém** slova smyslu, jako je například městská či venkovská krajina. Tím druhým je chápání prostoru v **symbolickém** / **vnímaném** slova smyslu – jako místa, které tvoří kontext sociálních interakcí na určitém místě.

Konkrétní sociální prostory jsou předmětem zkoumání jednotlivých oborových sociologických disciplín. Městské prostory tak jsou předmětem zájmu sociologie města. Proměny venkovské krajiny zase zajímají sociologii zemědělství, sociologii venkova či humanitní environmentalistiku, která se snaží propojit ekologické poznatky z oblasti přírodních věd se společenskovědními – především z ekonomie a sociologie.

PROSTOR A ČAS

Prostor v čase

Analýza prostoru pro pochopení aspektů sociálního života není možná bez časové souvislosti. Právě současný rozvoj nových technologií oba tyto aspekty propojil tak, že se hovoří o **časoprostorové konvergenci** – tedy o *časoprostoru* jako nedělitelném fenoménu. Standardní světový čas, který umožnil vznik celosvětových systémů dopravy a komunikace, byl zaveden na konferenci ve Washingtonu v roce 1884. Zeměkoule byla rozdělena na dvacet čtyři časových pásem, jež umožnily stanovení přesného začátku dne v rámci celého světa. Mimochodem, prostor tak dohnal formálně čas po více než padesáti letech. /1/

Současné informační technologie umožňují nový druh komunikace, která zásadně mění pohled lidí na čas i prostor. Zatímco dříve byl přenos informace vázán na nositele a jeho přemístění v čase, dnes se informace může přenášet bez ohledu na nositele prakticky po celém světě se zanedbatelnou časovou prodlevou. Drahou dopravu – fyzický přesun jedince na konkrétní místo – často nahradila levná virtuální komunikace, která už není vázána na konkrétní lokalitu ani na fyzický kontakt aktérů. Právě virtuální kontakt se stává obvyklejším / častějším prostředkem sociální interakce než kontakt fyzický. Na společenských sítích typu Facebook člověk tráví často více času než konverzací *face to face* a ostatní potřebné si snadno „vygoogluje“ na internetu. Cestování za někým / něčím přestává být nutností.

/1/ Jedním z předpokladů univerzalizace prostoru bylo i vytvoření mapy světa. Snaha o vytvoření jednotné mapy světa byla iniciována na bernském geografickém kongresu v roce 1891. Definitivní stanovy pro tuto mapu v měřítku 1:1 000 000 byly schváleny až roku 1913. Projekt byl sice přerušen 2. světovou válkou, stal se však důležitým základem pro poválečnou, tzv. normální leteckou mapu ICAO i další mapovou a atlasovou tvorbu.

SOCIOLOG/IE/ V PROSTORU

Rudolf Šmíd

S časoprostorovou konvergencí dochází k zásadním společenským změnám, které charakterizuje celosvětová provázanost a závislost – **globalizace**. Hodnocení tohoto jevu se v sociologické produkci liší podle toho, na základě jakého paradigmatu k němu ten či onen vědec přistupuje.

Britský sociolog Anthony Giddens chápe i přes mnohá úskalí tyto zásadní změny v pojmání prostoru a času pro společnost i jedince pozitivně. Prostředí, jež umožňuje sociální interakci mezi jedinci, kteří současně nejsou přítomni na stejném místě, tvoří podle Giddense v zásadě dva mechanismy. Tím prvním jsou **symbolické znaky** (například peníze, akcie), které umožňují komunikaci a směnu aktérů bez nutnosti sdílení stejného prostoru, a druhým mechanismem je existence **expertních systémů**, které umožňují naše fungování ve společnosti, aniž bychom znali podstatu jejich fungování. Nemusíme rozumět střídavému proudu, abychom mohli rozsvítit, nemusíme znát princip vznětového motoru, abychom mohli řídit automobil, nemusíme nic vědět o přenosu radiových vln, abychom mohli telefonovat mobilem. Stejně je to s fotografováním, „googlováním“ či léčbou cukrovky. Stačí jen věřit expertům na danou problematiku. Důvěra v abstraktní znaky / mechanismy je pro život současného člověka stejně důležitá jako byla v tradiční společnosti důležitá důvěra mezi lidmi, kteří spolu sdíleli stejný prostor. Giddens nesouhlasí s tezí, že jsou tyto abstraktní mechanismy člověku cizí, či ho dokonce ovládají, ale naopak věří, že modernímu člověku dávají šanci na mnohem rozmanitější, tím i svobodnější život. Kromě výhod života v určité lokalitě tak může jedinec prakticky neomezeně využívat i výhod, které mu přinášejí globalizované sociální vztahy.

Opačný názor zastává francouzský sociolog Alain Touraine. Podle jeho názoru právě abstraktní systémy ve skutečnosti využívají jen mocní, aby jimi ještě rafinovanějším způsobem, než tomu bylo v tradiční společnosti, ovládli hodnotové orientace většiny ve jménu ekonomického zisku. Individuum je tak degradováno jen na nástroj produkce či jednotku konzumu. Východisko vidí Touraine v nových sociálních hnutích, která však neusilují o ovládnutí celé společnosti (například feminismus, ekologická hnutí), ale hájí jen individuální a kolektivní svobody jedince proti všemocnému zákonu ekonomické rentability.

Současná postmodernita prostor výrazně proměnila a zrelativizovala. Zdá se, že jedinou jistotou tak zůstává mateřské lůno, o kterém Sigmund Freud říká, že „je jedním z mála míst, o kterém můžeme spolehlivě říci, že jsme tam už jednou byli“.

Čas v prostoru

Asi před sto lety začaly procesy, které postupně proměnily tradiční společnost ve společnost moderní, potažmo postmoderní. Souvisely se zásadní změnou rozložení populace v prostoru, kdy nastalo živelné stěhování venkovských obyvatel do měst – **masová urbanizace**. Tento proces s sebou přinesl řadu negativních jevů, které souvisely s malou schopností venkovanů přizpůsobit se novým podmínkám života ve městě. Nízká úroveň bydlení a nezaměstnanost produkovaly v nebývalé míře patologické jevy ve společnosti, jako je kriminalita, alkoholismus, prostituce či drogová závislost, které se staly předmětem zájmu sociologů.

Ve vyspělých zemích, v nichž se do měst přesunula většina populace, vznikl nový životní styl, který vedl k větší diverzifikaci obyvatel, než tomu bylo na venkově. Proces urbanizace neměl na společnost jen sociální, ale sociálně psychologické důsledky. Jeden z klasiků německé sociologie Georg Simmel si už na počátku 20. století všiml, že specifické podmínky velkoměsta vytvářejí nový typ městské osobnosti. Pro něj si půjčil od francouzského básníka Charlese Baudelaira výraz *flâneur* – člověk, který se bezcílně potuluje městem a zevluje. Anonymní městské prostředí tak zplodilo v masovém měřítku fenomén **nudy**. Dopady nudy na současnou společnost výstižně charakterizuje britská spisovatelka Susan Ertzová. „Milióny lidí touží po nesmrtelnosti, a přitom nevědí, co mají dělat, když v neděli odpoledne přší.“

„Milióny lidí touží po
nesmrtelnosti, a přitom nevědí,
co mají dělat, když v neděli
odpoledne přší.“

Město výrazně změnilo i život člověka v čase, respektive časoprostoru, kdy proces hromadné migrace do měst byl provázen i migrací do nových časových zón – tedy do večera a noci. Objev žárovky a rozvoj měst změnily přirozený rytmus života člověka, který se do té doby odvíjel od denních cyklů. Dokonce i bitvy se v „předžárovkovém“ období se soumrakem přerušily a znepřátelená vojska čekala na ranní úsvit. Fenoménu **kolonizace času** si povšiml i Karel Marx, který v ní viděl další možnosti vykořisťování pracujících – práce na směny.

Časem, především nočním časem a jeho dopady na městský prostor se zabývá americký sociolog Murray Melbin, který v roce 1987 vydal knihu *Night As Frontier: Colonizing the World After Dark*. O noci dokonce hovoří jako o *nové divočině*, která zásadně proměňuje charakter prostoru žitého za světla.

SOCIOLOG/IE/ V PROSTORU

Rudolf Šmíd

Například lavička v parku je nepochybně součástí veřejného prostoru, alespoň ve dne se sedícími důchodci, kteří krmí holuby. Noc však může charakter tohoto prostoru zcela proměnit. Melbin dokonce staví vliv fází denního cyklu na prostor nad charakter prostoru jako takového – fáze dne mění prostor, je mu nadřazena. Melbin vytváří typologii způsobů využívání městského prostoru, které samozřejmě nemusí existovat v čisté podobě, ale mohou se v reálném prostředí překrývat:

Trvalé využívání – činnost se v něm nikdy nezastavuje, i když se charakter činnosti s ohledem na fázi denního cyklu mění

Evakuace – prostory se v noci vyprazdňují, například administrativní centra

Invaze – prostory jsou aktivní především v noci, typickým příkladem jsou noční zábavní podniky

Alternace – prostory obývá jiná skupina ve dne a jiná v noci /2/

/2/ U nás je tradičním příkladem takové *nové divočiny* Václavské náměstí, které se po odchodu „bílých límečků“ a nakupujících mění v nebezpečný prostor, na jakýsi koncentrát patologických jevů. Právě absence *trvalého využití* této oblasti, která mimo jiné vytváří přirozenou sociální kontrolu lokality, noční metamorfózu ještě dále prohlubuje.

Brassaï, **Tajemná Paříž 30. let** – z kapitoly Dámy večera
Jednou z prvních publikací, která zobrazuje noční život velkoměsta je kniha francouzského fotografa maďarského původu Brassaïe (vlastním jménem Gyula Halász), který v roce 1933 vydal knihu *Paříž v noci*. Práce na ní trvala Brassaïovi čtyři roky a ukazuje v ní nepřikrášlenou tvář noční Paříže s prostitutkami, narkomany, transvestity a bezdomovci, ale i s lidmi, kterým po setmění začíná každodenní rutinní práce. Jednotlivé fotografické cykly jsou doprovázeny sociologizujícími texty, které vypovídají o tom, že fotografované osobně dobře znal. Brassaï byl známý jako odpůrce metody tzv. skryté kamery.



VĚDĚNÍ A VIDĚNÍ Společný počátek

Autorem pojmu sociologie je francouzský filozof August Comte (1798 – 1857), který se snažil etablovat vědu, jež by na základě výzkumu sociálních faktů nastolila všeobecný společenský konsenzus. Po vzoru přírodních věd to měla být věda objektivní a na pozorovateli nezávislá. Dnešními slovy bychom Comtova představy empirické vědy o společnosti nazvali *sociálním inženýrstvím*. Také ji až do 47. lekce 4. dílu *Cours de philosophie positive* nazýval *sociální fyzikou*, kde tento termín nahrazuje pojmem sociologie. Psal se rok 1839.

Shodou okolností 19. srpna téhož roku Francouzská akademie věd předává slavnostně celému světu vynález J. N. Niépce a L. J. M. Daguerra – fotografii. Tedy přesněji řečeno daguerrotypii, protože autorství názvu *fotografie* je přisuzováno berlínskému astronomovi Johannu Mädlerovi.

Společná téma – snaha o objektivní zachycení sociální reality – předurčuje oba narozené ke vzájemné spolupráci. Fotografie je považována za důkaz, který nám může zprostředkovat skutečnost, aniž bychom ji osobně zažili. Zřejmě první smutnou ukázkou využití fotografie jako důkazu jsou snímky pózujících komundů na barikádách v roce 1871. Po porážce Pařížské komuny je využily Thiersovy policisté k identifikaci vzbouřenců. Většina z nich pak byla následně popravena. Fotografie byla dokonce považovaná za objektivnější zdroj informací, než je náš zrak. „Nikdo nemůže tvrdit, že něco opravdu viděl, dokud to nevyfotografoval“, tvrdil zakladatel naturalismu – literárního směru, který se snaží zachytit autentickou realitu – Émile Zola.

První pokus o využití fotografie v sociologickém výzkumu uskutečnil již v 50. letech 19. století anglický sociolog Henry Mayhew, který se rozhodl ilustrovat svou studii *London Labour and the London Poor* daguerrotypy Richarda Bearda.^{/3/} Kniha vyšla v letech 1851 až 1857 a vzhledem k tomu, že v té době ještě nebyla vynalezena tisková technika, která by umožňovala reprodukci fotografií, tak byly překresleny formou xylografií.^{/4/} Beardovy fotografie, ač se původní daguerrotypie nezachovaly, patří k prvním programovým dokumentům se sociálně kritickým obsahem.

Koncem 60. let (1867 – 1877) je pověřen skotský fotograf Thomas Annan Správou pro zvelebování města Glasgow zdokumentováním života obyvatel brlohů na periferii města.

/3/ (1802 – 1885) Anglický fotograf, původním povoláním obchodník s uhlím. V roce 1841 zahajuje na střeše Royal Polytechnic Institute v Londýně provoz prvního fotografického ateliéru. Jeho zisky se rozplynuly v soudních sporech o výhradní práva na užití daguerrotypie, která zakoupil na Anglii, Wales i všechny britské kolonie. Tři roky před vypršením práv na užití daguerrotypie vyhlašuje úpadek firmy.

/4/ Grafická technika tisku z výšky, vynalezená Thomasem Bewicem v 18. století. Po vynálezu se technika velice rychle rozšířila po Evropě. Na rozdíl od dřevořezu je matrice nařezána napříč létům, což umožňuje bohatší modelaci a stínování obrazu. Xylografiemi byla například ilustrována stará vydání románů Julese Verna nebo „indianky“ Karla Maye.

SOCIOLOG/IE/ V PROSTORU

Rudolf Šmíd

Richard Beard – Portrét sociologa Henry Mayhewa (1812 – 1887) a krysaře jejího veličenstva královny Viktorie Johna Blacka (vlevo nahoře) – xylografie podle daguerrotypie Richarda Bearda z knihy *London Labour and the London Poor*.

Čtyřdílná kniha *London Labour and the London Poor* vznikala původně jako série článků do *Morning Chronicle*. Studie velmi podrobně mapuje pouliční život tehdejšího Londýna, který byl tenkrát třetí největší megapolí světa. Významná část nových obyvatel zde neměla práci ani trvalé bydliště. Město bylo přeplněné přistěhovalci nejen z jiných částí Británie, ale i z kontinentální Evropy.

Mayhew si svá pozorování pečlivě a podrobně zapisuje. Pozorování doplňuje o transkribci rozhovorů s lidmi nejružnějších bizarních profesí, jako je lovec krys, prodáváč psích výkalů pro koželužny či hledač kovového odpadu v kanalizaci. Samozřejmě se podrobně zajímal i o sociálně patologické jevy, které s sebou přinášela živelná urbanizace Londýna – žebráctví, kriminalitu a prostituci.



John Thomson – Stará žena s dítětem (1876 – 1877) z knihy *Street Life in London*

Dalším dokumentaristou, tentokrát života londýnské chudiny, byl Skot John Thomson (1837 – 1921), který společně s novinářem Adolphem Smithem vydává v roce 1878 knihu *Street Life in London*. Thomsonovy fotografie nejsou jen popisným svědectvím o neutěšených poměrech v tehdejší Londýně, ale hovoří už moderní fotografickou řečí.

Thomson cestoval jedenáct let po Dálném východě. Z cest vydává dvě fotografické knihy – *Illustrations of China and its People* (1873 – 1874) a *Trough China with a Camera* (1898). V Londýně si otevřel ateliér, který s oblibou vyhledávala tamní společenská smetánka. V roce 1881 byl jmenován dvorním fotografem rodiny královny Viktorie.



/5/ Nejednalo se o zábleskové světlo v dnešním slova smyslu. V roce 1887 byl vynalezen bleskový prášek, což je v podstatě pyrotechnická směs většinou s obsahem hořčíku, která po zapálení vydává vysoký světelný výkon. Manipulace s bleskovým práškem byla velmi nebezpečná, neboť při zapálení hrozila exploze směsi.

/6/ Riis popisuje v Mulberry Street ubytovnu kasárenského typu, kde žilo 2 781 nájemníků s jednou vanou na koupání.



Vidění k vědení

Využití fotoaparátu pro změnu veřejného mínění bylo charakteristické pro práci sociologa a novináře Jacoba Augusta Riise (1849 – 1914). Riis, původním povoláním truhlář, přijel do Spojených států z Dánska a po mnoha peripetiích se vypracoval na respektovaného kritika životních podmínek nejchudších obyvatel New Yorku. Tehdejší policejní prefekt, pozdější prezident USA, Theodore Roosevelt ho označil za „nejužitečnějšího muže New Yorku“. Riis se stal fotografem z nouze, protože ho žádný z oslovených fotografů nechtěl doprovázet na místa, o kterých Riis psal své reportáže. Pro fotografování využíval tehdy Riis nového vynálezu – bleskového světla./5/

Vydal celkem devět sociálně kritických knih – nejznámější jsou *How the Other Half Lives* (1890), *The Children of the Poor* (1892) a *Out of Mulberry Street: Stories of Tenement Life in New York City* (1898).

Jeho úsilí bezprostředně vedlo ke zrušení nočních policejních útulků, byly zřízeny školy pro bezprizorní děti, odstraněn byl i symbol zločinnosti a dalších patologických jevů – ulice Mulberry Bend. /6/ Místo ní zde byl vybudován park s obytným domem pro sociálně slabé, který nesl Riisovo jméno. Jeho jménem pak byly nazývány sídliště, parky, školy a dětská hřiště po celých Spojených státech.

Maxim Petrovič Dmitrijev, Typy kozáků (90. léta 19. století)

Za „ruského Riise“ je považován Maxim Petrovič Dmitrijev (1856 – 1948). V roce 1891 postihl Povolží hladomor a o rok později postihla stejnou oblast epidemie cholery a tyfu. Dmitrijev oba roky dokumentoval následky těchto pohrom, které v roce 1893 vydal v albu *Neúrodný rok 1891 – 1892 v Nižgorodské gubernii*. Část vyšla anonymně i v tisku a mobilizovala bezprostředně pomoc hladovějícím obyvatelům gubernie.

Dmitrijev se dobře znal se spisovatelem Maximem Gorkým, kterého i několikrát portrétoval. Právě fotografie z alba *Neúrodný rok* se staly Gorkému bezprostřední inspirací k napsání divadelní hry *Na dně*. Dmitrijevy fotografie obyvatel postižených hladomorem byly využity také jako předlohy pro kostýmy v rámci divadelního představení. Některé sociální portréty žebráků a tuláků Dmitrijev pořizoval dodatečně přímo na Gorkého objednávku a byly scénicky využity v jeho dalších hrách (*Foma Gordějev*, *Vassa Železnovová*).

SOCIOLOG/IE/ V PROSTORU

Rudolf Šmíd

Na Riisovo úsilí navazoval sociolog a fotograf Lewis Wickes Hine (1874 – 1940). Sám sociologii přednášel na newyorské *Ethical Culture School*, kde motivoval své studenty k využití fotografie. Jeho stěžejním sociologicko-fotografickým tématem byl boj za odstranění dětské práce. Deset let pracoval pro *National Child Labor Committee*. Na více než pěti tisících negativech přesvědčivě zdokumentoval vykořisťování dětí. Fotografie Hine doplňoval podrobnými záznamy (výška, váha, věk a profese dítěte) a dále o údaje, které získal z rozhovoru s dětmi nebo jejich rodiči. Svůj výzkumný záměr i profesi sociologa často zastíral a představoval se například jako pojišťovací agent.

Jako fotograf-sociolog byl Hine přizván k dnes již klasickému výzkumu *The Pittsburgh Survey* (1906 – 1907), který podrobně mapoval životní podmínky obyvatel ocelářského města Pittsburgh, především negativní vliv industrializace na městské prostředí.^{/7/}

August Sander, Sedláckovy dcery (1927), Vdovec se syny (1925)

Počátkem století chystá německý fotograf August Sander (1876 – 1964) ojedinělý koncept dokumentace německého národa. S projektem začal v roce 1911 a chtěl zmapovat celou sociální strukturu německé společnosti. Pracoval komparativně analytickou metodou, která je blízká přístupu kulturní antropologie. Německou společnost dělí do sedmi základních skupin (například zemědělci, živnostníci, ženy v domácnosti a v práci) a ty dále rozděloval vertikálně podle věku a horizontálně podle profese. Sanderovy fotografie zbavují fotografovaného idealizace a zobrazují ho s důrazem na jeho sociální roli v prostředí pro něj typickém.

Prvním výstupem z projektu Lidé 20. století byla kniha *Antlitz der Zeit* (Tvář doby), která vyšla v roce 1929 a obsahovala šedesát portrétů. V úvodu píše Alfred Döblin o Sanderovi, že „píše sociologii bez toho, aniž by psal“. Po nástupu Hitlera k moci se kniha stala libri prohibiti a byla zničena. Důvodem byla skutečnost, že zobrazování lidí neodpovídalo nacistickému konceptu německého národa jako výlučně zdravé a blondaté nordické rase. Sander odešel do ústraní, bohužel velká část z jeho 40 000 negativů byla zničena při náletech spojeneckého letectva v roce 1944. Sanderova tvorba prožívá v současné době renesanci. V roce 2002 vydala společnost *August Sander Archiv* sedmisvazkový výběr *Lidé 20. století*, který obsahuje 650 Sanderových fotografií.

/7/ V roce 1930 byl Hine pověřen dokumentací stavby mrakodrapu Empire State Building. K tomu účelu si nechal vyrobit i závěsný koš, ze kterého ve výšce 300 metrů nad Pátou Avenue dokumentoval práci dělníků, kteří montovali železnou konstrukci mrakodrapu. Kompletní fotografie z knihy *Workers, Empire State Building* (1931) jsou k vidění na: http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/dgkeysearchresult.cfm?parent_id=131032



I přes svoje zásluhy končí Hine svůj život v podobných ekonomických podmínkách, v jakých začínal v mládí, tedy v chudobě. Jeho zásluhy i tvorba jsou zapomenuty, aby byly znovu objeveny, tentokrát pro celý svět, v 70. letech 20. století. Podobný osud potkal i zatím dosud nejslavnější a nejrozsáhlejší sociologicko-fotografický projekt, který se v letech 1935 až 1942 uskutečnil ve Spojených státech. V rámci vládního programu *New Deal* ho organizovala *Farm Security Administration* (FSA). Výzkum se zabýval dopady celosvětové hospodářské krize na americký venkov. Nákladný projekt oživení zemědělské výroby se setkal nejen s odporem nejmajetnějších vrstev, ale proti byla i značná část městského obyvatelstva, která si po překonání deprese v průmyslové výrobě neuvědomovala pokračování agrární krize s ničivými dopady na americkém venkově.

FSA v té době řídil Rooseveltův poradce Rexford Guy Tugwell, pod jehož vedením byl vypracován i projekt sociologického výzkumu, který měl zmapovat situaci krizí postižených farmářských rodin. Do výzkumného aparátu zařadil Tugwell i fotografii. Fotografie měly sloužit nejen k následné sociologické analýze, ale jejich uveřejňováním v tisku chtěl Tugwell změnit veřejné mínění obyvatel měst, kteří považovali program oživení venkova za zbytečný.

Organizací fotografické části sociologického výzkumu byl pověřen Roy Emerson Stryker, který stejně jako Tugwell působil jako ekonom na Kolumbijské univerzitě v New Yorku. Stryker se zabýval užitím fotografie pro dokumentaci hospodářských poměrů už od 20. let 20. století a dobře znal díla obou fotografů-reformátorů.

Do fotografického projektu Stryker zapojil velký počet profesionálních fotografů, kteří museli absolvovat základní sociologické školení. Mezi nejvýznamnější fotografy Strykerova týmu patřili: Dorothea Langeová (migrace farmářů – Kalifornie), Walker Evans (Alabama), Arthur Rothstein (zemědělství – Oklahoma) a Jack Delano (čenošské venkovské rodiny – Georgia).

Stryker na pravidelných konzultacích fotografům přesně popisoval uložené úkoly. Každý fotograf se musel napřed teoreticky seznámit s prostředím, které měl dokumentovat, s jeho hospodářskými podmínkami, sociálními a politickými zvyklostmi obyvatelstva. Stryker zásadně odmítal jakýkoli zásah do autentičnosti fotografie. Po aféře, která vznikla kolem falzifikovaného snímku Arthura Rothsteina, byl tento požadavek velmi přísně kontrolován. Každá fotografie musela být opatřena informací o místě a době svého vzniku, eventuálně doplněna popisem události, kterou fotografie zachycuje.

SOCIOLOG/IE/ V PROSTORU

Rudolf Šmíd

Arthur Rothstein, Volská lebka, Oklahoma (1936)

Arthur Rothstein (1915 – 1985) na svém snímku z oblasti postižené suchem naaranžoval do záběru volskou lebku, která měla zvýšit působivost fotografie. Opozice tuto „režii“ odhalila a obvinila celý projekt FSA, že produkuje nepravdivé snímky, které mají dezinformovat veřejnost.



Dorothea Langeová, Kočující matka (1936)

Dorothea Langeová (1895 – 1965) patří mezi hlavní představitele humanisticky orientované sociální fotografie. Vrchol její tvorby je spojen s účastí na projektu FSA (1935 – 1939). Souběžně pro FSA pracovala se svým druhým manželem ekonomem Paulem Schusterem Taylorem na případové studii Americký exodus (1939), která se zabývala sociálními a pracovními podmínkami rodin migrujících zemědělců – nemajetných nájemců zemědělské půdy.

Nebýt aféry kolem snímku podvržené volské lebky A. Rothsteina, asi bychom fotografii znali bez palce pravé ruky unavené matky, který chtěla Langeová vyretušovat. Stryker však po incidentu s volskou lebkou zakázal jakoukoliv úpravu fotografií.

Cyklus fotografií kočujících farmářů inspiroval Johna Steinbecka k napsání románu *Hrozny hněvu*, který ve své době pohnul svědomím celých Spojených států. Steinbeck se často nechal přímo inspirovat dějem, odehrávajícím se na fotografiích, a mnohé z postav románu jsou literárně zpracované osudy lidí, které Langeová vyfotografovala.





Walker Evans, Allie Mae Burroughsová (1936)

Americký fotograf Walker Evans (1903 – 1975) původně vystudoval francouzskou literaturu a rok žil i v Paříži, kde studoval na Sorboně filologii. Tvrdil, že jeho přístup k fotografování je ovlivněn tvorbou francouzského romanopisce-naturalisty Gustava Flauberta.

Souběžně s fotografováním pro FSA pracuje se spisovatelem a novinářem Jamesem Ageem na případové studii *Let Us Now Praise Famous Man*, kterou si zadal časopis Fortune. Několik týdnů žijí ve třech rodinách bezzemků, kteří hospodaří na pronajatých polích s bavlnou ve státě Alabama. Estetika Evansových fotografií se odlišuje od tehdejší dokumentární tvorby. Snímky jsou statické a zvláštním způsobem hledají řád a čistotu v chudobě farmářů i v jejich předmětném světě, kterým se obklopují. Vynikají zvláštní blízkostí a to nejen ve smyslu vzdálenosti. Portrét sedmadvacetileté farmářky Allie Burroughsové se stává obrazovou ikonou pro hospodářskou krizi na americkém venkově.

Činnost obou výzkumníků se nelíbí majitelům zemědělských pozemků, kteří se je snaží u zkoumaných rodin zdiskreditovat tím, že o nich rozšíří pomluvu, že jsou ruskými agenty.

Studie vychází po šesti letech i knižně (1941), ale už bez většího zájmu americké veřejnosti, která se tou dobou zajímá především o válečné dění. Evans nechce, aby fotografie ilustrovaly text Ageeho, a proto jsou v knize samostatně beze slov řazeny do cyklů podle rodin, které Evans fotografoval. Historik James Curtis píše: „Evans věřil, že jeho fotografie jsou samovysvětlující a přítomnost slov by svědčila jen o špatném snímku.“ Ve své době to bylo zcela nové pojetí uplatnění dokumentární fotografie. Knize se dostalo zaslouženého uznání až v roce 1960, kdy byla znovu vydána. Studie byla také inspirací pro novináře Dale Maharidge a fotografa Michaela Williamsona, kteří se koncem 80. let, tedy po více než čtyřiceti letech, vydali za děmi Allie Burroughsové. Za knihu *And Their Children After Them* obdrželi v roce 1990 Pulitzerovu cenu za literaturu faktu. Walker Evans také jako první systematicky zachytil život cestujících v newyorském metru (1938 – 1941), kdy pro změnu pracoval s kamerou ukrytou v rukávu svého kabátu. Fotografie se dočkaly knižního vydání pod názvem *Many Are Called* až v roce 1966.

Fotografická část projektu svým pozitivním dopadem na veřejné mínění přerostla rámec ostatních složek sociologického výzkumu FSA. Především zásluhou publikovaných fotografií se velká část obyvatelstva Spojených států postavila na stranu realizace finančně nákladného programu na obnovu amerického venkova. Zásluhu na tom měl nejen organizátor celé akce, ale samozřejmě i celý fotografický tým. Fotografie nebyly jen strohými dokumenty, ale vynikají i výtvarnou kvalitou a je v nich patrné také osobní zaujetí autorů k dané problematice. Výsledkem je 270 000 snímků, které za sedm let trvání výzkumu pořídili členové fotografického týmu. Většina z nich je uložena v Kongresové knihovně ve Washigtonu. Fotografie se staly nejen historicky a sociologicky cenným svědectvím o agrární krizi 30. let 20. století v USA, ale ukázaly také potenciální možnosti fotografie ve službách sociologie, nejen pro sociologii jako vědu, ale pro prosazení jejích doporučení ve společnosti.

Přitom chybělo jen málo a výsledky fotografického projektu, mimochodem stál více než milion dolarů, mohly být zlikvidovány. Se vstupem USA do 2. světové války nastala změna a projekt dostal nejen jiné jméno, ale i jiný program. Ve válce měla nová organizace *Office of War Informations* propagandisticky ukazovat jen silnou a úspěšnou tvář Spojených států. Po roce 1948, kdy FSA formálně zcela zanikla, se vážně jednalo o zničení celého fotografického archivu, aby nemohl být případně zneužit komunistickou propagandou.

Vědění k vidění

Exkurz do historie sociologicko-fotografických projektů ukazuje nejen přínos použití vizuálních prostředků pro samotný výzkum – poznání sociální reality, ale ukazuje i jejich přesahy, ať se jedná o mediální využití pro změnu / formování postojů veřejnosti či o bezprostřední uměleckou reflexi – literární nebo divadelní. Přes tyto výhody bylo využití fotografie v empirické sociologii jen sporadické. Původní okouzlení fotografií jako nástrojem objektivního zachycení skutečnosti bylo počátkem 20. let 20. století vystřídáno skepsí, která souvisela s převažující **pozitivistickou orientací** tehdejší sociologie./8/

/8/ „...jeden z nejširších, nejvlivnějších a vnitřně značně diferencovaných směrů sociologie, který se konstituoval na bázi pozitivismu v 1. polovině 19. stol. zejm. v pracích A. Comta a H. Spencera; byl kriticky transformován jejich žáky a pokračovateli a ve 20. stol. se rozvinul v sociologii neopozitivismu.

Hlavní znaky pozitivismu: a) předmětem vědy jsou a mohou být pouze fakta, zjišťovaná přímou zkušeností, které věda popisuje, b) veškeré pravdivé a hodnotné poznání skutečnosti může být dosaženo pouze pomocí empir. metod, c) k pokroku lidského poznání dochází normální a nepřetržitou kumulací vědění, d) jakákoli přírodní, společenská nebo lidská skutečnost může být zkoumána pomocí jedné a těchž metod, jejichž ideálním a jediným modelem jsou přírodní vědy, e) těmito metodami lze řešit rovněž společensko-politické a světonázorově morální otázky.” (Klener P. ed., 1996, heslo: **sociologie pozitivistická**, s. 1121-1122, zkráceno)

Fotografie byla obviněna z nemožnosti kvantifikace, nekoncepčnosti, z neobjektivnosti a ideologičnosti, kterou způsobuje především osobnost fotografa. Pozitivistické pojetí samozřejmě poznamenalo nejen vztah fotografie a sociologie, ale i celou empirickou sociologii. Padesátiletá proluka mi dává záminku, abych tento vztah – fotografie a sociologie – na nějakou dobu opustil a věnoval se proměnám empirického výzkumu jako takového.

I dnes stále velmi vlivný pozitivistický přístup se opírá především o reprezentativní **dotazníková šetření**, která se zabývají výzkumem veřejného mínění. V povědomí části populace je právě výzkum veřejného mínění mylně směřován se sociologií jako takovou.

Kvantitativní výzkum

Kvantitativní výzkum, což je označení tohoto typu výzkumu, má verifikovat předem stanovené hypotézy, které jsou v dotazníku operacionalizovány – převedeny na jednotlivé, dotazníkovým šetřením zkoumatelné indikátory. Právě vysoká standardizace výzkumu vyžaduje značnou redukci proměnných a respondent / dotazovaný má možnost se vyjádřit k otázce jen velmi omezeně, prostřednictvím většinou předem kategorizovaných odpovědí. Získaná tzv. tvrdá data jsou pak podrobena statistickým procedurám a výstupem jsou pak údaje o rozložení určitých sociálních jevů a procesů (například volební preference, sledovanost TV pořadů, volnočasové aktivity) ve společnosti či u jednotlivých sociálních skupin. Toto rozložení je interpretováno na základě sociodemografických charakteristik zkoumaného vzorku – pohlaví, věk, dosažené vzdělání, ekonomická aktivita a velikost bydliště. Po výzkumníkovi je požadována *objektivita* a role respondenta je víceméně pasivní, neboť na otázky odpovídá většinou formou už předem zkategorizovaných odpovědí. Na všechno subjektivní je pohlíženo jako na něco, co poznání negativně zkresluje a posouvá do mimovědecké roviny. V rámci této dualistické logiky je cílem výzkumu všechno subjektivistické eliminovat a získat objektivní data o sociálních jevech, která jsou na respondentovi nezávislá.

Kvalitativní pohled

Od 60. let se v sociologii začíná prosazovat kvalitativní přístup, jako autonomní přístup k poznávání sociální reality. **Kvalitativní pohled** otevírá nejen nová témata a koncepty, ale na ta stará pohlíží z jiného úhlu a odhaluje souvislosti, které byly v horizontu kvantitativní sociologie neviditelné.

Kvalitativní výzkum vychází především z paradigmatu fenomenologicky orientované sociologie. Za jejího zakladatele je považován rakouský právník, filozof a sociolog Alfred Schütz (1889 – 1959), který v roce 1938 emigroval před nastupujícím fašismem do USA. Za základní sociologická témata považoval otázky každodennosti, všedního světa a zdravého rozumu. Základní charakteristikou každodenního světa je podle Schütze **intersubjektivita**, tedy svět sdílený mnoha

subjekty. Každý jedinec sice vidí svět ze svého úhlu, ale v tom základním považujeme za samozřejmé, že způsob, jak se nám svět jeví, je identický pro nás i pro druhé zároveň. Proto můžeme jednat spolu s ostatními. K tomu nám slouží nutná zásoba vědění, které Schütz označuje za **balík příručního vědění** (*stock of knowledge*), podle něhož se orientujeme v každodenním životě.

Dalším směrem, který významně ovlivnil kvalitativní přístupy v sociologii je **etnometodologie** amerického sociologa Harolda Garfinkela (1917). Vychází z metod kulturní a sociální antropologie a zabývá se analýzou každodenní **sociální interakce**. Název etnometodologie je trochu zavádějící. „*Není to žádná metoda sociologického výzkumu, ale studie metod, které lidé používají, aby dali smysl situacím denního života.*“ (Disman, 2008, s. 295) Zájem etnometodologie se soustřeďuje výrazně na kontext, bez kterého často není možné pochopit vlastní sociální komunikaci. Garfinkel také zavedl do sociologie **techniku umělé provokace**, která po něm nese jméno – *garfinkeling*. /9/

Posledním, rozhodně ne co do významu, klasikem, jehož koncept obohatil studium každodennosti byl americký sociolog kanadského původu Erving Goffman (1922 – 1982). Je zakladatelem **dramaturgického přístupu** v sociologii, kdy celou analýzu sociální interakce začlenil do kontextu teatrální terminologie. Pro vysvětlení každodenní společenské komunikace užívá Goffman pojmů, jako je *role*, *představení*, *dramatizace*, *rekvizity* nebo *zákulisí*. Goffman také patří mezi spoluzakladatele vizuální sociologie, která se jako oborová disciplína etablovala v 70. letech 20. století. /10/

V knize *Gender Advertisements* (1979) analyzuje více než pět set převážně reklamních snímků. Ukazuje na nich *hyperritualizované* představy o „ideální“ ženskosti a „opravdové“ mužskosti, se kterými pracuje reklamní marketing. Vizuální obsahová analýza dokumentuje (auto)stereotypy o postavení muže a ženy v americké společnosti.

Nová témata jako každodennost, sociální interakce, kontext a komunikace, ale i bezprostřední vliv příbuzných společenskovedních disciplín (sociální psychologie, sociální a kulturní antropologie, entografie), přinesly i nové pojetí empirického výzkumu. Změnila se role respondenta i výzkumníka. Vztah podřízenosti a nadřazenosti vystřídal statusově rovná interakce, která se blíží k sociální interakci v běžném životě. Výzkumník cílevědomě ztratil svá privilegia. Kvalitativní empirický výzkum je bližší etnografickému přístupu. Základními technikami kvalitativního sociologického výzkumu je **zúčastněné pozorování**, **nestandardizovaný rozhovor** a **analýza dokumentů**.

/9/ Klasický garfinkeling si můžete zkusit zahrát třeba se svými rodiči tak, že se budete chovat jako cizí host, který je u nich doma poprvé na návštěvě. Technika spočívá v tom, že se výzkumník-provokátor snaží narušit stereotypy sociální interakce, a potom zkoumá, jak se účastníci experimentu s touto situací vypořádali. Garfinkeling ukázal, že čím si je svět společnosti jistější, že to, co vnímá on, musí vnímat každý, tím hůře nese zpochybnění tohoto předpokladu.

/10/ Do té doby se využití fotografie jako výzkumné techniky věnovala sociální antropologie. V roce 1967 vychází „bible“ vizuální antropologie *Visual Anthropology, Photography as Research Method*, kterou napsal americký antropolog a fotograf John Collier. Mimochodem Collier patřil do týmu fotografů sociologicko-fotografického projektu FSA.

BÝT PŘI TOM

Pozorování je univerzální metodou a svým způsobem zahrnuje i ostatní metody empirického výzkumu. Sociologie dělí pozorování podle míry účasti výzkumníka na pozorování nezúčastněné a zúčastněné. Nevede se zásadní spor o to, který typ pozorování je lepší, protože uplatnění toho či onoho typu do jisté míry závisí na konkrétním předmětu a cílech výzkumu.

Nezúčastněné pozorování

Nezúčastněné pozorování je typické spíše pro kvantitativní výzkum, respektive předvýzkum, kdy se pozorovatel v pozorovaném jevu neangažuje a jeho úloha je obdobně pasivní jako u tazatele v dotazníkovém šetření, kdy do předem standardizovaného archu zapisuje výsledky svého pozorování. Vliv výzkumníka na situaci, kterou pozoruje, je v zájmu pozitivistického paradigmatu objektivit maximálně potlačen. Proto je nezúčastněné pozorování často i utajené, aby nebyl obraz poznávané reality zkreslen tím, že pozorování ví o tom, že jsou součástí výzkumu. Tomuto zkreslení se říká *efekt morčete* (Disman, 2008, s. 132).

Nevýhodou tohoto typu pozorování je nejen skutečnost, že pozorovatel často nemá možnost se dále detailněji seznámit s pozorovaným jevem, ale tato jeho skrytá role přináší rovněž řadu etických problémů. Utajenou formu může mít samozřejmě i zúčastněné pozorování. Typickou ukázkou je postava sociologa Víti Jakoubka (Milan Šteindler) z filmu *Vrát se do hrobu*.

Zúčastněné pozorování

Zúčastněné pozorování patří mezi invazivní / obtrusivní metody a do svého výzkumného aparátu ho přejala kvalitativní sociologie z etnografie, respektive kulturní antropologie, která tuto metodu běžně používá při poznávání exotických kultur. Metoda je časově i finančně velmi náročná, neboť tento typ pozorování trvá často řádů týdnů, měsíců, někdy i let. Náročná je také na osobnost výzkumníka, který při zúčastněném pozorování hraje dvě role současně – je přímým účastníkem sociální interakce a zároveň je její pozorovatel. Dlouhodobé účinkování výzkumníka vyžaduje, aby se sžil se zkoumanou skupinou a aby získal její důvěru. Zde zase naopak na pozorovatele číhá nové nebezpečí, že se nadměrně se skupinou identifikuje a ztratí potřebný odstup, aby i nadále zůstal *profesionálním cizincem* (Disman, 2008).

ŘEČ SLOV A ŘEČ OBRAZU

Nestandardizovaný rozhovor znamená, že téma v něm není striktně rozloženo do předem stanovených okruhů, natož otázek, ale vytváří se ve velké míře až při rozhovoru samotném – z interakce výzkumníka a dotazovaného. Role výzkumníka a respondenta z klasického standardizovaného rozhovoru se tak proměňují. Výzkumník se stává pasivní a jakoby „jen“ naslouchá vyprávění respondenta.

Místo klasického interview může rozhovor přirozenou formou tematizovat a konkretizovat užití fotografie – **fotografické interview**.

J. Collier uvádí dvě základní možnosti užití fotografie v interview. První soubor fotografií nazývá **fotoesej**, kde výzkumník předkládá respondentovi fotografie z jeho nejbližšího okolí, a ten druhý – **fotosoubor** – zase pracuje s fotografiemi neosobního charakteru, které zobrazují sociální jevy v kontextu celé společnosti – *neosobní soubory*.

Fotografie do značné míry pomáhá překlenout i psychickou bariéru mezi oběma aktéry. Nastává zde totiž velmi podstatná změna, která se týká vztahu respondenta k tazateli. Dotazovaný se necítí být objektem zkoumání, neboť fotografie vyvolává dojem, že ona je tím objektem. Vyprávějící tedy spontánně komentuje fotografie, které ho volně navádějí na téma rozhovoru.

V praxi kvalitativního výzkumu je od 80. let významným zdrojem dat a informací **(auto)biografické vyprávění**. /11/

Nový metodologický přístup – *biografická metoda* – se snaží porozumět sociálnímu prostředí lidí, ve kterém žijí, prostřednictvím jejich individuálních perspektiv chápaných jako jedinečné a zároveň *intersubjektivně* sdílené. Biografie jsou tak zkoumány už nejen jako zdroj dat o životě, ale i z hlediska vztahu biografie a života – vztahu mezi příběhem, životem jedince a společností.

Závěrem budiž řečeno, že tato komparace kvantitativního a kvalitativního přístupu v empirické sociologii by neměla vyznít jako kritika toho prvního z nich. Oba přístupy by se měly komplementárně doplňovat v závislosti na konkrétním sociálním tématu, alespoň v sociologii samotné. Důraz na techniky kvalitativního výzkumu a užití fotografie jako výzkumné metody měl ukázat možnosti jejich využití i mimo sociologii, a to dokonce v tak na první pohled vzdálené oblasti, jako je divadelní tvorba. Nejde jen o sociologickou reflexi konkrétní lokality či tématu, ale i o využití této reflexe při konkrétním uměleckém záměru, který může následně intervenovat do sociálního prostředí samotného.

11/ Průkopníky v oblasti biografického výzkumu byli americký sociolog William I. Thomas (1863 – 1947) a polský sociolog Florian Znaniecki (1882 – 1958), kteří využili osobní deníky a především korespondenci k analýze důvodů migrace polských zemědělců v monumetálním pětidílném svazku *Polský sedlák v Evropě a Americe* (1918 – 1920).

Podchod, Letňany 2002 – 2003

Sociologicko-divadelní spolupráce (společně s Magdalenou Rajčanovou) začala v rámci projektu Podchod v letech 2002 až 2003. Cílem bylo nalézt dlouhodobé a smysluplné využití nefunkčního prostoru jednoho z letňanských podchodů. Naší snahou bylo, aby kulturní aktivity vycházely z interakce s místními obyvateli. A to nejen ve smyslu jejich aktivní účasti na jednotlivých performance, ale také v tom, že námět divadelních představení bude vycházet z reálného života této městské části. Hlavní inspirací pro tematické vymezení výzkumu Letňan jako tajemného místa byla pro nás atmosféra samotného podchodu.

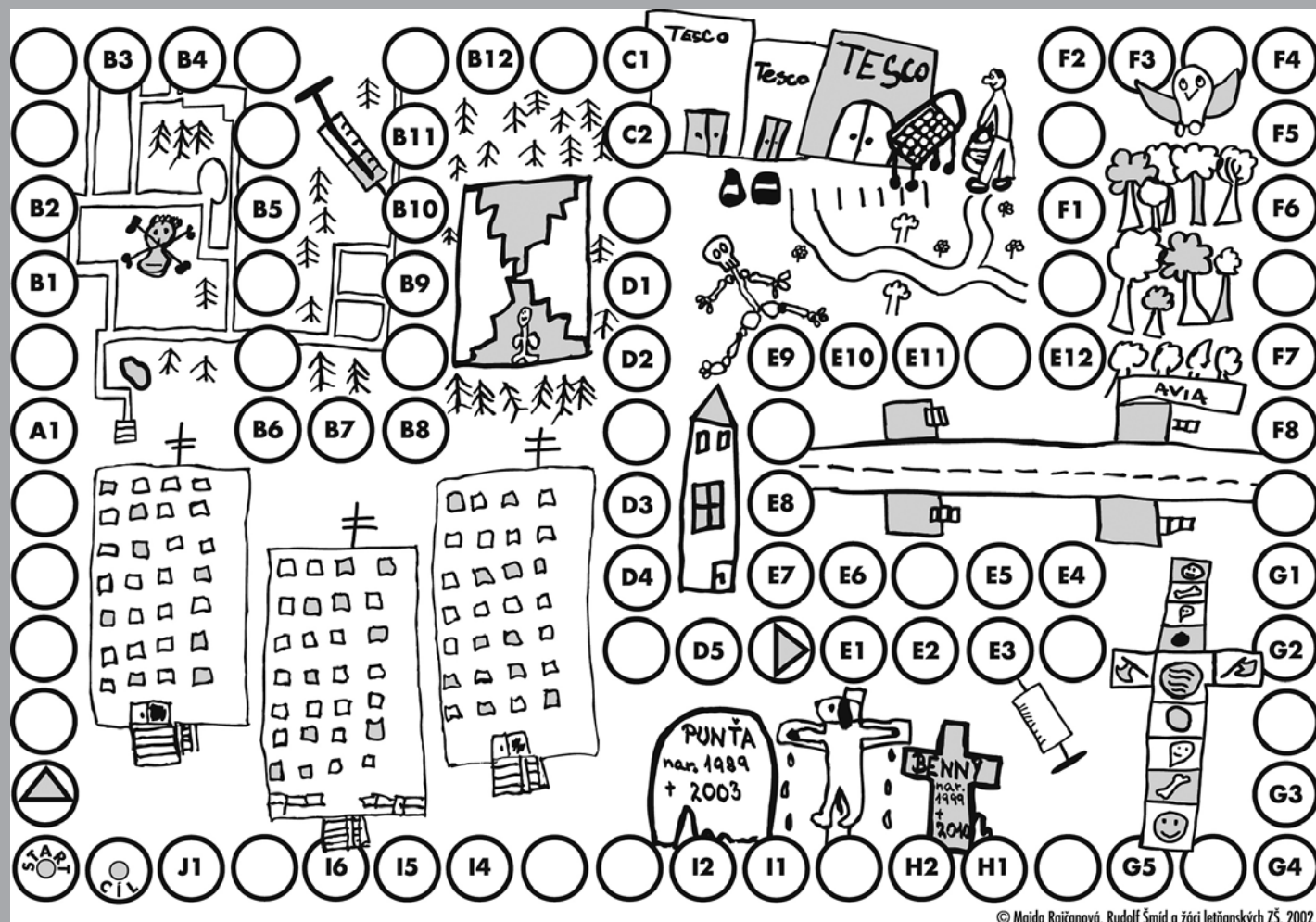
Prvním krokem poznání této lokality byly slohové práce na téma Tajemné Letňany, které jsme zadali žákům pátých a osmých tříd tamních základních škol. Získali jsme tak několik desítek (auto)biografií žáků s ohledem na místa, kde prožívají svá dobrodružství. Část těchto biografií míst se stala podkladem pro scénář k divadelnímu představení *Cesty příběhů, příběhy cest*, které se realizovalo přímo v podchodu.

Zajímavé byly i další „vedlejší produkty“, které vycházely z našeho průzkumu lokality. Slohová cvičení jsme dále využili pro napsání *adventure case study* této části Prahy – *A co děti, mají se kde bát?* Dalším výstupem byla „sociologická“ společenská hra *Tajemné Letňany*, ve které hráči putují po této lokalitě a setkávají se s autentickými úryvky příběhů, které zde zažily místní děti. O hru byl mezi dětmi velký zájem, přímo úměrný tomu však byl nezájem místní samosprávy o výsledky našeho šetření. Hlavním fotografickým výstupem pak byla má snaha zdokumentovat místa dobrodružství tak, abych v nich zachytil i fantazii z dětských příběhů, která těmto prostorům dávala další – byť fiktivní – dimenzi.

Součástí komunitního projektu byla i vánoční *fotoanketa*. U jedné z letňanských samoobsluh jsme postavili dva dřevěné panely. Na prvním byl namalovaný Ježíšek v jesličkách a na druhém Santa Claus se sobím spřežením. Tamní obyvatelé pak strkali do vyříznutých otvorů hlavy podle toho, kdo jim o Vánocích nosí dárek. Z portrétů hlasujících jsme pak uspořádali v podchodu výstavu s doprovodným programem. Pro účastníky ankety to byla zároveň možnost si zde své fotografie vyzvednout.

SOCIOLOG/IE/ V PROSTORU

Rudolf Šmíd



© Majda Rojčanová, Rudolf Šmíd a žáci letňanských ZŠ, 2002

Podchod, Letňany 2002 – 2003



SITE SPECIFIC – HLEDÁNÍ JINÉHO PROSTORU

Denisa Václavová – Tomáš Žižka

Pilně cvičit smysly ve správném chápání rozdílů mezi věcmi znamená klást základy veškeré moudrosti, vší moudré výmluvnosti a všem moudrým úkonům v životě.

Jan Amos Komenský

SITE SPECIFIC – HLEDÁNÍ JINÉHO PROSTORU

Denisa Václavová – Tomáš Žižka

I. K POJMOSLOVÍ

Site specific

Termínem site specific se označují umělecké projekty vytvořené pro konkrétní prostor a čas. Hlavním tématem této umělecké formy je právě prostor (či místo) – jako nejdůležitější médium a nástroj pro veškeré tvoření. Jedná se o umění, které je závislé na konkrétním místě, od něž se odvíjí.

Site specific projekt je postaven na určité lokaci a čerpá ze všech souvislostí a vlastností daného místa. Site specific umění je tedy propojeno s vytvořením vztahu k prostoru a s hledáním tématu, jež nabízí. Charakteristické pro tento typ akce jsou její nepřenosnost, neopakovatelnost, jedinečnost a autentičnost. Nepřenosnost spočívá v úzké provázanosti s místem. Projekt nelze opakovat v jiné lokaci, vždy se jedná o originální pojetí. Umělecký tvar, který pak pro určité místo vznikne, je specifický, a proto zpravidla nepřenosný, časově omezený.

Tím je určena také celá dramaturgie, akce či projekty se obvykle již nikdy neopakují. Neopakovatelnost tohoto umění spočívá ve vyprávění příběhu právě tohoto a ne jiného místa, příběh je zachycen v určitém čase a prostoru. Jedinečné a autentické je umění site specific v tom, jak vychází z identity místa, které se stává předmětem výzkumu, sociální sondou či určitou rozehranou výzvou pro jeho obyvatele a komunitu.

Místo je vnímáno jako přímá zkušenost, ze které je možné vyčíst jeho osobní příběh. O něm pak lze vyprávět a předávat ho prostřednictvím uměleckého díla. Prostor se stává výchozím dramaturgickým motivem pro veškeré další úvahy o umělecké akci. Umění vycházející z metody site specific chce hledat a vytvářet nová místa a prostory, na fyzické i mentální úrovni. Identifikovat se s nimi, poukazovat na ně, vnášet jejich příběh do společenského kontextu. Taková tvůrčí aktivita oslovuje ty, kteří v dané lokalitě žijí, a tím se vytvářejí potřebné sociální vazby, nutné například k ožívování opuštěných a zdevastovaných míst veřejného života. Site specific dává místům naději, připomíná a redefinuje jejich minulost. Jedná se především o prostory, které na sebe potřebují upozornit a jež by jinak péči nedostaly – místa různého charakteru a rozdílných společenských situací. Postup uměleckého ztvárnění site specific se tak pokouší o získání vlivu na budoucnost těchto lokalit.

Součástí této mnohdy sociologické a antropologické práce je také oslovení a vtažení do děje těch, kteří se dostali na okraj společnosti či mohou mít z daného místa nějaké trauma (minoritní skupiny – například vězňové). Ovlivňovat životní či veřejný prostor a vytvářet aktivity vedené ke sdílení a společnému zážitku je hlavním tématem projektů site specific. Místo není kulisa či atraktivní scénografie

SITE SPECIFIC – HLEDÁNÍ JINÉHO PROSTORU

Denisa Václavová – Tomáš Žižka

pro divadlo a výtvarné dílo. Není to divadlo na dívání, umění k vystavování, je to snaha o vzbuzení zájmu, o vytvoření společné „starosti“. Mít starost o místo, o své okolí, o souseda. Zajímat se o vztahy veřejné a soukromé, lokální a globální.

Přístup site specific zapojuje do hry nejenom architekturu, čímž zpřístupňuje historické souvislosti, ale pracuje také s identitou místa v čase a prostoru tak, jak se týká lidí a věcí v dané oblasti. Akce site specific hledají alternativu nejenom pro místa, ale také pro komunitu lidí. Pracují s lokálními prostředky, aby mohly vytvořit nové prostředí, znovuobjevit a redefinovat veřejný prostor, poskytnout novou příležitost. Tím se pohybují na pomezí veřejného a soukromého a formou uměleckého zážitku poskytují nový pohled nejenom na umění, ale především na místo a souvislosti v něm obsažené. Lidé žijící v dané lokalitě se nestávají pouhými diváky uměleckého procesu, ale site specific s nimi pracuje jako s účastníky akce, aktéry, spoluvůdci. Tato osobní práce s divákem se mu snaží sdělit více o místě, ve kterém žije, předestřít před něj jakýsi pohyb, znovuprobuzení, zájem, aktivitu. K této komunikaci se snaží umělci metodou site specific využít jazyk prostoru, ve kterém se nacházejí. Umělec sbírá informace a snaží se pochopit symboly, aby místu mohl porozumět, přiblížit se k němu a začít s ním vést dialog (stejně tak jako s jeho obyvateli). Site specific tak vstupuje do veřejného místa s tím, že chce oslovit prostor soukromý, osobní, intimní. I minimální zásahy jsou často velmi podnětné a aktivující. Výsledky takových projektů jsou zřejmé (vznik rezidencí, kulturních center, občanských sdružení a aktivit, rozvoj komunitních projektů atd.).

Umění site specific se snaží porozumět tomu, jak člověk funguje v místě a s místem, jaký má pro něj obývaný a sdílený prostor význam. Pomáhá různým oborům tím, že se snaží zpřístupnit určitou ideu – v sociologických sondách, při urbanistickém plánování, řešení veřejného prostoru či v muzejní prezentaci. Jeho síla spočívá v tom, že nebývá součástí establišmentu, a tak oslovuje takové příjemce umění, které potřebuje. Nabízí alternativu těm, kteří nechodí do divadla či na výstavy, ať už z důvodu, že je současné kulturní dění nudí, nebo jim nevyhovuje konvenční přístup v divadelních a galerijních sálech. Site specific umění za nimi přijde samo – na náměstí, do dopravních prostředků, do jejich zaměstnání, do jejich ulice či vesnice, do jejich domovů. Je o tolik vlivnější a o tolik působivější, protože přistupuje na hru v prostředí, které je pro příjemce umění přirozené, příjemné, a on sám se může rozhodnout, zda bude recipientem, nebo tento vztah rázně ukončí.

Netradičním prostorem může být:



Bývalá zubní poliklinika
v Jungmannově ulici, Praha
(site specific projekt Svět bez kazu?,
4+4 dny v pohybu 2006)

SITE SPECIFIC – HLEDÁNÍ JINÉHO PROSTORU

Denisa Václavová – Tomáš Žižka

Site specific by mohlo být považováno za nový fenomén umělecké kolektivní práce, protože v sobě spojuje nespočet oborů, má tedy interdisciplinární charakter, a pracuje intenzivně s okolím, je interaktivním médiem. I přesto, že se jedná o uměleckou disciplínu pohybující se na hranicích výtvarného a divadelního umění a záběr tohoto tvůrčího přístupu je velmi široký, označují se tímto termínem především divadelní aktivity. Spíše se jedná o platformu, kde se prolínají různé umělecké a vědní disciplíny (divadlo, výtvarné umění, performance, hudba, film, design, scénografie, architektura, tanec, choreografie, světelný design, sociologie, urbanismus, antropologie, geologie, filozofie, literatura atd.).

Divadelní a výtvarné umění od sebe přebírají různé podněty, vzájemně se doplňují a ovlivňují. Zatímco divadlo poskytuje výtvarnému světu svou zkušenost se spektakulárností a scéničností, výtvarné umění přináší více prožitků s dílem jako procesem, kdy samotný výsledek není podstatný. Site specific tak může být divadelním představením, instalací, filmem, rozsáhlou akcí pro tisíce lidí i intimním dialogem. Může také existovat jen jako fotografická dokumentace nebo psaný záznam. Definice a samotný pojem se neustále vyvíjejí, a proto neexistuje jedna jediná verze výkladu, co je to site specific. Na konci 90. let tak například došlo k určité redefinici pojmu oproti tomu, jak byl vnímán na počátku – od estetických a scénografických zážitků (zvláště u holandských souborů) ke starosti o místo a jeho obyvatele.

CO ŘEKLI O SITE SPECIFIC

„Site specific jsou představení koncipovaná pro nalezená místa, existující sociální vztahy či sociální lokace (ať již užívané či neužívané), vystavená v jejich rámci a podmíněná jejich náležitostmi.“

Mike Pearson (umělecký vedoucí souboru Brith Gof)

„Pojem site specific v divadelní teorii označuje divadlo, divadelní cestu, metodiku, která chce vědomě být v kontaktu s konkrétním prostředím se všemi jeho kvalitami, jedinečnostmi, ale také s jeho historií a konflikty. Site specific přístup vychází z prozkoumávání možností konkrétního prostředí (místa, budovy) pomocí umělecké tvorby.“

Roman Černík (Centrum Johan Plzeň)



Výběhy a pavilóny zvířat
v zoologické zahradě, Praha
(site specific projekt
AniKočkaAniPes, 4+4 dny v pohybu
2005)

SITE SPECIFIC – HLEDÁNÍ JINÉHO PROSTORU

Denisa Václavová – Tomáš Žižka

„Současná společenská situace vybízí k proměnám hodnot, prolínání stylů, k recyklaci. Projekty site specific tak mohou přímo provokovat společnost k sebereflexi. Vztít do hry to, co neztratilo ze své původní síly. Příběh prostoru, genia loci a lidí, kteří do této situace vstupují.“

Tomáš Žižka (mamapapa, o.s.)

„Site specific je projekt vytvořený pro určité místo s ohledem na daná specifika tohoto místa a s respektem k místu samotnému, k jeho historii, k jeho atmosféře a ladění. Není pro něj důležitá umělecká forma (zda jde o projekt divadelní, hudební, výtvarný nebo multimediální), ale kvalita tvorby a vztah k danému místu.“

Tomáš Ondrušek (statek Trstěnice)

„Site specific je intenzivní práce s určitým místem historické krajiny, jež by měla vést k nalezení vzájemné smysluplnosti bytí a k formulování řeči, jež by byla schopna tuto zkušenost sdělovat.“

Miloš Šejn (Bohemiae Rosa)

„Smysl site specific projektů vidím především v oživení místa, dobrodružství z objevování, odkrývání vrstev, propojení lidí s krajinou, stavbou, hledání sama sebe skrze něco zdánlivě neživého a naopak. Umění, které může být opravdu blízko obyčejným lidem, protože proměňuje jejich každodenní vnímání světa skrze to, co dříve míjeli jen tak. To je asi ono – site specific je především pohled na život, filosofie, s trochou nadsázky jakási forma terapie stereotypu.“

Pavla Boušková (jítka Aš)

„Lidé kmenových společenství si byli dobře vědomi významu místa, přesného zobrazení místa jako tématu a používali k tomu překvapivě podobné metody jako projekty site specific. Když se dává v každé učebnici divadla do souvislosti divadlo a rituál, tak to vždycky vypadá tak nějak chtěně, ale v případě projektů site specific je ta podobnost krystalicky čistá, ba téměř identická. Podle mého názoru pramení naše touha dělat tento druh projektu především z toho, že jsme ztratili své kmeny, rozpustili své smečky a nepoznáváme svá místa. Coby příslušníci de-ritualizované společnosti se snažíme vyplnit tuto psychologickou díru. Ve věku univerzální směnivosti hledáme jedinečnost.“

Ondřej David (divadelní režisér)

SITE SPECIFIC – HLEDÁNÍ JINÉHO PROSTORU

Denisa Václavová – Tomáš Žížka

1/ Termín *site specific* se kromě uměleckého světa objevuje také v zemědělství. Používá se ve spojení *site specific farming* (lokálně cílené hospodaření), které označuje zcela nový trend v zemědělské produkci nazývaný rovněž *precision agriculture* (precizní zemědělství). Technologie je zaměřena na získávání podrobných a specifických informací ze zemědělské výroby, kde vlastnosti a parametry zemědělské půdy, plodin a celkového místa hrají podstatnou roli v plánování a managementu. S precizním zemědělstvím souvisí také závlahové a meliorační systémy. Na síti se objevuje nespočetné množství webových stránek pojednávajících o tomto moderním způsobu obhospodařování zemědělských pozemků, který zahrnuje širokou škálu technologií a způsobů plánování. Z toho vyplývá, že termínem *site specific* se označuje taková situace, která řeší, zpracovává a respektuje lokaci, mapuje místo. Virtuální anebo zemědělské, vždy bere v potaz všechny aspekty výroby, produkce a distribuce, rozkládá si prostor do takových sítí, v nichž lokalizuje a zpracovává určité body a přehledně je analyzuje.

Co znamenají slova *site* a *specific*?

Anglické slovo *site* znamená v českém jazyce místo, lokalita, lokalizace, poloha, pozemek, stanoviště, staveniště, naleziště, plocha, dějiště, stavební plocha, parcela, prostor, montážní místo, stanice ve veřejné počítačové síti, umístění či možnost „být umístěn“.

Specific pak znamená specifický, určitý, charakteristický, zvláštní, vlastní, typický či přesně stanovený. V tomto článku užíváme termín *site specific* bez pomlčky mezi slovy, jelikož tato podoba je v textech o výtvarném umění i divadle nejrozšířenější. Může být však psán s různými obměnami.

Modifikací termínu *site specific* je několik:

site-specific (s pomlčkou mezi slovy se objevuje jako termín při stavbě a zpracování počítačových sítí)

site specific (bez pomlčky i s pomlčkou mezi slovy se užívá v souvislosti s plánováním zemědělství)

V uměleckém světě se pak setkáváme s různými variacemi tohoto slova:

site specific theatre

site specific art

site specific project / works / artworks / performance / installation / sculpture atd.

site-specificity (užívané především v rámci výtvarné disciplíny) a další. 1/

Jak termín *site specific* a příbuzné pojmy přeložit do českého jazyka?

Site specific lze jen těžko přeložit do českého jazyka, a tak se v našich zemích na začátku 90. let 20. století ujal tento termín v angličtině. Neexistuje tedy přesný překlad do češtiny ani český ekvivalent. V českém prostředí však vzniklo několik jazykově volných převedení tohoto výrazu. Kromě již zmíněného *uměleckého projektu pro určitý prostor* se objevuje například výraz Miloše Vojtěchovského *metoda dramatizace místa* nebo jsou tyto tvůrčí postupy nazývány *otevřené divadlo*. Tomáš Ruller pojmenovává takové projekty jako *situ-akce*, Ctibor Turba používá termíny *divadlo veřejného prostoru* či *divadlo lokace*, u Jerzyho Grotowského se jednalo o *dobývání prostoru*.

Dalšími výrazy, jež se snaží vyjádřit smysl této umělecké práce a které se objevují v českém odborném tisku, jsou:

divadlo v autentickém prostředí

divadlo prázdného prostoru – viz *Prázdný prostor* Petera Brooka (Brook, 1988)

neviditelné divadlo – převážně užívané pro aktivity ve veřejném prostoru, které se snaží pouze aktivovat okolí drobnými zásahy do každodennosti

SITE SPECIFIC – HLEDÁNÍ JINÉHO PROSTORU

Denisa Václavová – Tomáš Žižka

umění místa

umění lokace

umění v netradičním prostoru

umění ve veřejném prostoru

intervence do veřejného prostoru

urbánní divadlo

umění specifického prostoru

událost na určitém místě

komunitní umění

nomádké divadlo – užívané především v anglickém jazyce jako

nomadic theatre

umělecký guiding – užil Tomáš Žižka v projektu Kladno+-Záporno

kolonizace objektů – užil Miloš Vojtěchovský na téma industriálních budov a jejich využívání pro umění v rámci projektu Industriální stopy ve Staré kanalizační čističce v Bubenči v Praze

divadlo v sociálně-specifickém prostoru – *V 11:20 tě opouštím!*

projekt Divadla Archa v uprchlickém táboře Bělá pod Bezdězem – Jezová

environmentální divadlo – v češtině velmi zřídka užívané, v angličtině

environmental theatre nebo také *environmental art* – viz projekty anglického souboru Blast Theory. Tento termín uvedl do života Richard Schechner, který poukazoval na silný vztah divadla k prostředí (viz jeho kniha *Environmental Theatre*, projekty newyorské Performing Garage na konci 60. let 20. století).

Ve Francii se můžeme setkat s termínem *in situ* (latinsky „na místě“).

V Holandsku se užívá termínu *locatietheater*, anglicky *theatre on location*,

tedy v překladu *divadlo v lokaci*. Vedle termínu *site specific* se také objevuje pojem *sight-specific*, přičemž *sight* znamená zrak, pohled, podívaná nebo hledí a v překladu by se tedy jednalo o „umělecký projekt jiným způsobem viděný“ (zvláštní, jedinečný pohled).

S termínem *site specific* je nejčastěji spojováno slovo *project* (projekt). Je to dáno charakterem produkce, která v sobě spojuje několik uměleckých oborů, a proto vyžaduje nasazení a spojení několika uměleckých složek.

V jiné modifikaci se objevuje slovo *location*. *Site specific location* se týká projektů zaměřených především na výzkum místa, ze kterého se stává v dalším uměleckém plánu lokace, jež má být vyhledána, ověřena a studována, a umělecké dílo je výsledkem „lokalizování místa“.

V angličtině najdeme pojmy vyjadřující stejně zaměřené umění, jako je například *site-art*, *art on location*, *relocation*, *artistic intervention* a zřejmě mnohé další,



Opuštěné tovární haly
v Holešovicích, Praha
(site specific výstava Big Gruppen
Hybrid Painting Session, 4+4 dny
v pohybu 2008)

SITE SPECIFIC – HLEDÁNÍ JINÉHO PROSTORU

Denisa Václavová – Tomáš Žižka

nalezneme také několik termínů, které v podstatě pojmenovávají velmi podobné přístupy umělecké práce s místem. Než se v 90. letech objevil termín *site specific*, v uměleckém světě již existovaly pojmy, které je nutné v úvodu zmínit. Termín *site specific* volně navazuje na umělecké pojmy, jako je *happening*, *land art* nebo *earth art*, *body art*, *environment* a *performance*.

Termín *environment* nalezneme také v modifikacích *environmental theatre*, *environments projects*, *environmental arts* a *environmental sculpture*, *land art* zase jako *landscape projects* a další.

V českém prostředí se užívalo pojmu *akční umění*. *Land art* má v českém jazyce ekvivalent jako *zemní umění* či *environmentální umění*. Některé termíny se používají dodnes, jiné se již neobjevují. (Například ve spojení s divadlem se dnes velmi zřídka objeví termín *environmental theatre*, zato se vyskytuje *divadlo lokace*, *open air divadlo*, *prostorové divadlo*, *virtuální divadlo* atd.)

Přesnější kategorizace uvedených termínů je velmi problematická. *Site specific* se pohybuje na pomezí výtvarného umění a divadla, a tak se v něm objevují další prvky, jako je instalace, *live art*, *video art*, *performing art*, *land art*, *street art*, *squatting* a další, které jsou v podstatě metody projektů *site specific*. Nejčastějšími slovy a slovními spojeními, které se objevují v souvislosti se *site specific*, jsou *bezpochyby*: *revitalizace*, *oživování*, *znovuobjevení*, *rovnováha*, *recyklace*, *second hand* *míst*, *čtení míst*, *očista místa*, *duch místa* a další.

SITE SPECIFIC – HLEDÁNÍ JINÉHO PROSTORU

Denisa Václavová – Tomáš Žižka

Tomáš Žižka o site specific

Tomáš Žižka si vyložil termín *site specific* na základě záměny slov jako *side specific*. Vnímá ho jako *side specific*, tedy všechno, co je na okraji, na periferii: „Připadalo mi to hrozně dobré, a tak jsem se tím začal zaobírat. Vznikla tak moje vlastní reinterpretace a pak jsem byl překvapen, že se jedná o slovo *site*, tedy o místo, o plochu.“ Na otázku, jak vnímá spojení *side* a *site*, odpověděl: „Jako kombinaci neviditelného v prostoru, jako napětí něčeho, co je skryté, za okrajem nebo v tušení či intuici a můžeme to najít v konkrétním místě. Když jsme dosti naladěni, citliví a připravení poslouchat a vnímat, objeví se nám spousta tajemného, neznámého, napětí krásného a ošklivého. A mezi tím vším se vynoří jakýsi konflikt, který se začne otevírat, je zajímavý a je možné s ním pak pracovat. Fenomén *site specific* se začal formovat v 70. a 80. letech v Anglii, Holandsku a Belgii, kde byl nedostatek prostoru, divadel a ateliérů pro nejrůznější umělce, a tak vznikly skupiny, komunity těchto lidí, které si našly prázdné objekty, různé doky, elektrárny, trafostanice, koupaliště a podobně a ty přetvořily na své ateliéry. Prázdné prostory nabízely nejen volnou plochu, ale i novou příběhovost a nový styl. Kromě toho, že umělci tato místa našli, museli je i uklidit, takže jsou to skuteční, dělnasové divadla. Ale při takovém úklidu se dá najít spousta věcí, člověk v sobě může objevit určité rezervy nebo se něčím nadchne či naopak přijde na své strachy, takže s prostředím, prostorem a okolnostmi je spojena spousta psychologických vztahů. Navíc aktivity těchto skupin přitahovaly pozornost obyvatel žijících kolem starých objektů, často si lidé mysleli, že bývalé průmyslové haly obsadili anarchisté, kteří je chtějí rozbořit, ale pak začalo vznikat divadlo, které někde spontánně pracovalo i s místní komunitou lidí – většinou chudinou nebo s nezaměstnanými či lidmi s nějakým sociálním handicapem, kteří bydlí kolem továrních objektů.“ (Žižka, Macháček, 2006)

SITE SPECIFIC – HLEDÁNÍ JINÉHO PROSTORU

Denisa Václavová – Tomáš Žižka

*„Tradiční divadelní formy,
a dokonce i ty nejnovější, se
otřásají, jsou zpochybňovány
a vystaveny prudkým útokům.
Divadlo je zasaženo ve svých
estetických strukturách, stejně
jako jsou znejasněny vztahy mezi
divákem a divadelní akcí.“
(Bablet, 1976)*

*„Dovoluji si Vás pozvat na
vernisáž letošních mračen, která
se uskuteční dne 1. 5. 2002
v 17:00 hodin na nebi střední
Evropy. Pozvánka je nepřenosná
a platí pro dvě osoby.“
(Karásek, 2002)*

II. KOŘENY A INSPIRAČNÍ ZDROJE SITE SPECIFIC

Koncem 19. století se v umění objevovaly stále nové pojmy a termíny, 20. století pak vneslo do dějin umění řadu malých i velkých revolucí. Některé časem zmizí v historii, některé se stanou výpovědí celé generace. Hranice jednotlivých uměleckých proudů a hnutí se vzájemně překrývají, a tak je velmi komplikované je vymezit. Jmenujme alespoň pro představu některé z nich: akční malba, happening, land art, body art, environmental theatre, instalace, performing arts, work in progress, event, performance, street art, pouliční divadlo, nový cirkus, live art... Tyto proudy a tendence je složité nějakým způsobem kategorizovat, nelze vytvořit systém, podle kterého bychom se v terminologii orientovali. Site specific má svou zajímavou prehistorii v uměleckých projevech objevujících se na konci 60. a na začátku 70. let 20. století. V této době se uskutečnily důležité proměny ve vztahu umělec – prostor/ místo, umělec – hlediště/jeviště, umělec – tělo.

Prostor okolo nás – vnější prostor

Site specific bylo bezesporu inspirováno uměním land artu jako prostorem vnějším a uměním body artu jako prostorem vnitřním, niterným. Východiska vedoucí umělce ze zavedených prostor mají však počátky i v daleko vzdálenějších sociálních projevech, jako jsou rituály.

Na nich můžeme sledovat vývoj vztahu mezi umělcem a prostorem, mezi umělcem a jeho vlastním tělem.

Pro umělce land artu se stal vnější prostor, který nás obklopuje, obrovskou výzvou. Pro svou práci objevili nové téma – téma veřejného prostoru, místa v krajině, místa ve městě. Umělec ho dotváří, je pro něj obrazem, sochou, plátnem. Nestačí mu tradiční místa pro vystavování umění, jde do veřejného prostoru. Pro svou tvorbu hledá společenský kontext. Ve výtvarném umění ho nachází právě v prostředí vytrženém z konvencí a tradic.

„Land“ je země a „art“ znamená umění. Tedy Země a Umění. Umění země, inspirace přírodou, respektování prazákladních zákonů přírody. Umělcovým nejdůležitějším tvůrčím materiálem je v tomto případě krajina – příroda. Prostor, který nás obklopuje, prostor vnější, se stává hlavním aktérem umělcova záměru. Umělci land artu často velice jednoduchou formou zasahují do přírody, někde nanesou kameny, z písku, země či z listů vytvoří cestu, ornamenty nebo obraz. Přinesou do galerie obrovskou sněhovou kouli a nechají ji tam roztát.

Land art (nebo také environment – okolí, prostředí) můžeme vidět jako velké výtvarné akce v přírodě za účasti početného množství lidí nebo také jako velice soukromé intimní práce, na které narazíte v krajině náhodou, eventuálně jsou bez

SITE SPECIFIC – HLEDÁNÍ JINÉHO PROSTORU

Denisa Václavová – Tomáš Žížka

diváků. V některých případech se může jednat i o protest, ekologický akt, nutnost upozornit na důležitou potřebu vytvářet vztah k přírodě. Alois Bauer nazývá land art „uměleckou ekologií“ (Bauer, 2007).

V 60. letech se můžeme také setkat s příbuzným termínem „earthworks“ nebo „earth art“ jako uměleckým proudem využívajícím přírodní materiály (*earth* znamená země, svět a *works* práce). Umělci tvoří svá výtvarná díla z přírodních materiálů, jako je hlína, kameny, písek, tráva, voda, škeble, stromy, smůla, bahno, pyl nebo dřevo a využívají přirozených zvuků a světla. Místem, kde můžeme díla vidět, je především krajina. Ta je inspirací a hlavním tématem.

Prostor uvnitř nás – vnitřní prostor

Vnitřní prostor člověka je objektem zkoumání umělců zabývajících se uměním zvaným body art. Umělcům body artu jde o výzkum vlastního těla a vnitřního světa, zkoumají své možnosti, někdy až na pokraji trýznění sebe sama. Někdy nám body art může připomínat rituály a obřady dávných dob.

Umělcovu pozornost poutá tělo a stává se předmětem jeho zájmu. Body art zkoumá lidské tělo jako neznámé místo, vidí smysl v nutkové potřebě otevřít to podstatné a skryté: tělo jako artefakt, jako prostředník mezi myslí a bohem. Je stále s námi, jsme mu nejbližší a stejně o něm víme tak málo. K jeho poznání a pochopení vede nejdlejší cesta.

Umělci body artu objevují nový prostor, do kterého se vnořují, ve kterém bádají a který si ověřují. Co všechno lze provádět s lidským tělem? Lidské tělo můžeme pomalovat (Y. Klein), trýznit (R. Schwarzkogler), zkoušet (M. Abramović), odhalovat, ušpinit (T. Ruller), veřejně vystavit (Gilbert & George), svázat (H. Nitsch), prodloužit ho a vylepšit (Stelarc), promítat nebo na něj zahrát (L. Anderson) atd. Umělci se zavírají do tmavých katakomb, kde se snaží co nejdéle vydržet, dávají si různé úkoly a překonávají překážky (jako například rok nevskočit do žádné budovy, zavřít se do skleněné krychle, sledovat neustále svůj stín, obnažit se, nejíst a vydržet zimu a hlad), protože vidí význam tohoto „strádání“ jako cestu k lepšímu poznání sebe sama. Takový způsob uměleckého vyjádření je často součástí výzkumu, který slouží pro přípravu site specific – body art a land art tvoří jeho výraznou složku. Zážitky a poznání vlastních osobních limitů slouží k dalšímu uměleckému vyjádření a jsou často prezentovány formou site specific projektů.

„V mém obraze světa má své místo veliký vnějšek a stejně tak veliké nitro. A mezi těmi dvěma póly podle mě stojí člověk, který se obrací hned k jednomu, hned k druhému.

(Jung, 1994)

„...jak můžeš vědět, jaké je to být postřelen do ruky, když jsi to nikdy nezažil“. Chris Burden
(Noever P. ed., 1996)

SITE SPECIFIC – HLEDÁNÍ JINÉHO PROSTORU

Denisa Václavová – Tomáš Žižka

Událost a Děj – Vladimír Boudník, happening, performance

V dějinách se lidstvo po každé revoluci, válce či zásadní změně společnosti potýkalo s určitou depresí i euforií zároveň. Tak tomu bylo ve světě i po 2. světové válce. Výklad k tomuto tématu započneme v 50. letech, kdy se kultura ve světě začala uvolňovat a v umění se objevily nové přístupy. U nás je tato doba spojena s temnem komunistického režimu. Ve výtvarném umění svobodného světa převládá abstraktní malba, informel a akční malba.

V Československu, které je traumatizováno útlakem a nesvobodou nejen v umění, se jako naprostá individualita objevuje osobnost Vladimíra Boudníka, která se vymyká všem uměleckým postupům své doby a je předchůdcem akčního umění u nás.

Osobnost Vladimíra Boudníka (1924 – 1968) měla zásadní vliv na české umění 60. let, především na vývoj happeningu u nás. Předzvěstí budoucího „akčního umění“, jak ho chápeme dnes, byly Boudníkovy akce na ulici, kdy nalézal v pražských ulicích, převážně na Kampě a vltavském nábřeží, oprýskaná stará místa malostranských zdí, ve kterých viděl různé obrazy postav, krajin a zvířat. Ty pak ukazoval kolemjdoucím, obvyklým chodcům těchto míst, aby poukázal na to, že umění je možné najít na ulici, v každé obyčejné věci, která nás obklopuje. Sami se podívejte, co vidíte, takto apeloval na kolemjdoucí. Dokresloval na tyto skvrny, odřeniny, na kůru stromů, oprýskanou omítku či pukliny ve zdech hlavy žen s dlouhými vlasy, hlavy koní, do již namalovaného srdce křídou na zdi domaloval štětcem ptáky a celou krajinu.

K prezentaci svých prací používal rámy a pasparty od obrazů, které přikládal na určité místo či je tam jen tak pověsil. Filmový dokument z této doby zachycuje Boudníka, jak laskavě a trpělivě vypráví paní jdoucí z nákupu či potulnému vandrákovi o skvrnách v dřevěném rámu nebo jak skupinka mladých děvčat pozoruje Boudníka při práci, když vmalovává do puklin své obrazy. „Kreslil jsem v ulicích, lidé jsou poměrně klidní. Obdivuhodná je obrazotvornost dětí kolem devátého až dvanáctého roku. Akce byly nevýrazné. Jedině na Jungmannově náměstí jsme připoutali pozornost asi 100 až 120 lidí najednou.“ (Ševčík, Morganová, Dušková, 2001)

Boudník předznamenával umění akce, chtěl ukázat na jiný způsob vnímání umění, chtěl, aby obyčejní lidé rozvíjeli svou fantazii a stali se tak také tvůrci, aby žili tvořivým životem.

Boudník předznamenával umění akce, chtěl ukázat na jiný způsob vnímání umění, chtěl, aby obyčejní lidé rozvíjeli svou fantazii a stali se tak také tvůrci, aby žili tvořivým životem. Tyto myšlenky Boudník shrnul v manifestu, který nazval Explosionalismus – stejně jako své umění. Tímto manifestem chtěl zdůraznit, čím se zabývá a co chce po lidech, aby v umění spatřovali. Nechtěl, aby umění sloužilo jako artefakt.

SITE SPECIFIC – HLEDÁNÍ JINÉHO PROSTORU

Denisa Václavová – Tomáš Žižka

Citujme z tohoto díla Vladimíra Boudníka, vydaného v roce 1950 a rozeslaného redakcím novin, přátelům či rozdáváného náhodným lidem: „Každý z vás bude umělcem, zbaví-li se předsudků a netečnosti. Většina z vás za pomoci fantazie vytváří z mraků, skal nebo z olova litého o Vánocích různé světské podoby. Právě tak je tomu, zahledíte-li se na oprýskanou zeď, žíly mramoru. Vidíte tváře, postavy... Vše se prolíná, ožívuje. Uvedené prvky rozjítřily staré prožitky, uložené ve vašem mozku ve formě vzpomínek. Vy vidíte svoje nitro převedené do dvou rozměrů, tedy do plochy. Stačí překreslit nebo přemalovat viděné na papír. Zmocňujete se svého nitra, a tím je automaticky činíte srozumitelné široké veřejnosti. Jeden a týž shluk skvrn bude lidem připomínati sto různých podob a kombinací. Vidiny se řídí podle stupně nálady a na základě životních prožitků pozorovatele. Je logické, že neviděl-li člověk nějaký exotický květ nebo součást stroje, neumí ani jedno, ani druhé nakreslit, a pakli mu uvedené věci vyplynou ze skvrn, zdají se mu nepochopitelné, ač pro druhé jsou jasné. Před skvrny můžete pod vlivem inspirace přistoupit se záměrem. Mnohé z obrazů, které vás utvrzovaly o genialitě jejich tvůrce, byly vytvořeny na uvedených základech. Jste-li manuální pracovník, tak se nevymlouvejte, že se vám chvěje ruka. Umění dneška vyžaduje životní pravdu a ne povrchní, školně naučenou žongléřskou eleganci!“ (tamtéž, 2001)

Boudník sice po válce vystudoval Státní grafickou školu v Praze, ale nesnažil se dělat umění jako profesionál. Pohyboval se v industriálním prostředí (pracoval v ČKD Praha) a fascinovaly ho obyčejné předměty všedního života, ty předměty, se kterými se dennodenně setkával ve své práci – šrouby, tyče, stroje, matky, odpad atd. Používal tyto předměty tak, že je propaloval na plátno, vrstvil papíry, obtiskoval, protlačoval, vyrýval, probíjel a jeho obrazy tak vznikaly skrumaží všech těchto podivných náčiní, pomůcek a různých materiálů převážně nalezených v továrně, kde pracoval, na smetišti nebo na ulici. Již Boudníkovi šlo především o to, aby se každý člověk mohl ztotožnit s uměním, aby bylo součástí jeho běžného života, aby byl obyčejný člověk uměním osloven. Jeho pravidelnými „diváky“ a posluchači byli kolegové z továrny. Snažil se poukázat na to, že umění je pro každého, že se nemusí prodávat, ani vystavovat v galeriích.

Do popředí se tak dostává *akce samotná*, kde nejde tolik o výsledek, jako o proces akce. V 50. letech 20. století právě tyto tendence na pomezí výtvarného umění a divadla formují nové umělecké žánry mající povahu akce – happening jako další vývojový stupeň performance. Mnoho zavedených představ o umění bylo popřeno. Umělci vstoupili do netradičních míst, do veřejných prostorů.

Do popředí se tak dostává *akce samotná*, kde nejde tolik o výsledek, jako o proces akce.

SITE SPECIFIC – HLEDÁNÍ JINÉHO PROSTORU

Denisa Václavová – Tomáš Žižka

PROSTOR A MÍSTO V UMĚNÍ 2. POLOVINY 20. STOLETÍ

Land art, body art, happening a performance se staly vývojovým krokem k umění site specific. Tyto tendence na pomezí výtvarného umění a divadla již mají povahu akce. Happening spojil výtvarné umění s divadlem, výtvarníky a divadelníky ve vzájemné hře. Site specific sjednocuje vše – zájem umělců o vnější prostor, ve kterém žijí, o archeologii a historii prostředí, o vlastní tělo, aktivizaci diváka, relativizaci dělení prostoru na hlediště a jeviště, neopakovatelnost a autentičnost, mixování oborů, využívání nových technologií atd.

Právě požadavek na konkrétní čas a prostor, kterým definujeme pojem site specific, charakterizuje umění 60. let a problém prostoru a místa se stal ústředním motivem umělecké práce této doby. Pojmy prostor a místo jsou řešeny na několika úrovních, které se vzájemně prolínají a ovlivňují.

První otázka, jež se naléhavě ozývá, zní: Má smysl tvořit v ateliéru a vystavovat v galerii? Prezentovat umělecká díla venku, nebo uvnitř? Toto dilema se týká nejen prostorového, organizačního nebo fyzického omezení galerijního či ateliérového prostředí, ale také mentální potřeby vykročit ze zavedeného a postupně se zužujícího rámce tvoření a vystavování v umělých místech. Potřeba autentického prostoru pro samotný proces práce i prezentaci díla se stává podmínkou. Umělci si uvědomují, že reálný prostor aktivuje jejich dílo. Vztah, jenž vzniká v konfrontaci se skutečnými materiály a intenzivním kontaktem s přírodou, inspiruje a naplňuje jejich nové vize. Vznikající konflikt mezi prací v ateliéru a v krajině se prohlubuje až ve ztrátu důvěry v neautentické prostory, navíc institucionální povahy. Galerie se na chvíli ocitá mimo hru. Vznikají dokonce i takové projekty, kdy je v rámci díla – konceptu galerie uzavřena a řeší se její význam a dopad na vystavené dílo. Být mimo galerijní prostředí je nutnost, opravdovost tvůrčího místa lze najít pouze mimo uměle vytvořené prostory.

Druhá úroveň problému *prostor – místo* se naopak vztahuje ke galerijnímu prostředí velmi úzce. Řeší se otázka: Jaké jsou možnosti prezentace umění v galerii? Umělý prostor galerie je zkoumán, přeměřován, překreslován, přerýsován, vypočítáván, dokumentován, naplňován či vyprazdňován tak, aby se popřely jeho fyzikální vlastnosti, aby vystoupila nebo byla potlačena jeho struktura a bylo možné pozměnit jeho formu. Objevuje se také snaha o vytvoření konkrétního „místa“ v galerijním prostředí, které by korespondovalo s vystavovaným dílem, nebo zájem o to, aby se právě galerie stala oním místem, znovu nalezeným a přeměněným. Moment popření galerie, dokonce její naprostá absence, či práce s její strukturou a organizací nabízejí umělcům možnost znovu se do galerie vrátit s nově nabytými poznatky o významu prostoru mimo ni. S tím souvisí a v popředí



Právnická fakulta, Praha (Písmo, 1994, intervence, Jednotka/Unit)

SITE SPECIFIC – HLEDÁNÍ JINÉHO PROSTORU

Denisa Václavová – Tomáš Žižka

zájmu umělců se také ocitá průzkum samotného díla, jeho prostorovosti a především vztahu díla-objektu s konkrétním místem. Pokud není prostor galerie zkoumán prostřednictvím uměleckých děl (či umělcova těla), prezentují se zde práce vzniklé mimo galerie (buď umístěním samotných děl či jejich dokumentace).

V neposlední řadě je zkoumaným prostorem umělcovo tělo. Lidské tělo se stává nástrojem, který načrtává a aktivuje galerijní prostor, či se osamocené ocitá v kontextech města a krajiny. Fyzická aktivita tak propojuje land art s body artem. Právě tato vnější a vnitřní místa (land art a body art) jsou hlavními tématy umění 60. let. Objevuje se zcela nová forma vnímání uměleckého díla – zatímco před obrazem prostě a jednoduše stojíme, při prohlížení umění zvaného land art se musí naše tělo pohybovat, potit, překonávat překážky, zažívat svou vlastní tělesnost skrze vzduch, vítr, déšť či materiál, který ho v krajině obklopuje. Posunujeme svým tělem na různé strany podle rozložení samotného díla, dostáváme se do poloh, které jsou pro naše tělo nezvyklé. Dennis Oppenheim k tomu podotkl: *„Porovnáte-li plastiku, objekt na podstavci, s desetiminutovou chůzí venku, která je přitom vaším dílem, shledáte neuvěřitelný rozdíl ve stupni fyzického a smyslového pohroužení.“* (Srp, 1982, s. 424)

Do děje vstupuje prožitá tělesnost. Ta je konfrontována s prostorem galerie, divadla anebo s prostorem vnějším – krajinou, přírodou, s něčím, co ještě považujeme za odraz reálného, skutečného života. Tato nově objevená imaginace popírá veškeré předchozí konvence. Závěsný obraz ztrácí svůj rám, jeho původní pozice (visící na stěně) je narušena – může být součástí stěny, popírat ji nebo neexistovat ve své původní formě. Socha nepotřebuje podstavec, můžeme se po ní projít, stává se součástí našeho těla či procházky krajinou. Její umístění není již uprostřed galerie na soklu, ale stává se součástí naší žité reality. Tato krize závěsného obrazu a sochy tradičně vystavené v galerii aktivuje přehodnocování některých zažitých pojmů, jako je sochařství či galerie. K prvnímu se vyjádřila teoretička umění Rossalind Krauss: *„Pojem sochařství byl významně rozšířen v momentě, kdy se sochou mohl stát člověk, chátrající továrna či kus celé krajiny.“* (Politi, 2005)

Podtématy tohoto období, jež jsou zkoumána detailně, jsou snaha o skutečnost, pojem každodennosti a důraz kladený na proces a vztahy. Na významu získává čas, prostor a vztahy, které je obklopují. Požadavky na konkrétní prostor, jenž je skutečný, a na konkrétní čas (tady a teď) hrají důležitou roli. Hledá se definice skutečného prostoru, umělci zkoumají, čeho lze dosáhnout v reálném a uměle vytvořeném prostředí. Hledá se jiný prostor – psychologický a fyzikální. Volání po autenticitě se však netýká pouze místa – zahrnuje také prozkoumání tělesnosti a přiznání, s jakými prostředky pracujeme, jaký materiál používáme

SITE SPECIFIC – HLEDÁNÍ JINÉHO PROSTORU

Denisa Václavová – Tomáš Žižka



Bývalé Ústředí lidové umělecké výroby na Národní třídě, Praha (site specific projekt Místa činu, 4+4 dny v pohybu 2010)

a jaký byl způsob provedení práce. Tato autenticita se týká žitého prostoru otevřeně přiznaného – tady je to místo, tady je tento materiál, tady je mé tělo, to jsem já. Nejedná se přesně o požadavek *zobrazit* skutečnost (jak známe z historie), ale především *dosáhnout* skutečnosti. Každodennost se projevuje jako svébytná potřeba, aby se umění stalo součástí života, myšlenek, jednotlivých činností a drobných úkonů – každodennost se nezobrazuje a neprojevuje za nějakým účelem, ale naopak. Holá skutečnost je oproštěna od všech očekávání. Nového významu nabývá samotná „práce“, akt dělání umění – buď je zcela zbytečná, nebo k nerozeznání od všední práce, neumění. Umění tak nemusí být rozpoznáno od běžné situace, od žité každodennosti. Není žádné vysvětlení, žádný komentář. Skutečnost je prostě taková, jaká je. Nabývá významu a vstupuje do souvislostí pouze svým minimálním posunutím, přenesením či pozměněním. Důležitým aspektem umělecké tvorby se stává důraz na samotný proces. Samotné hotové dílo se nemusí pokládat za výchozí, ale proces a vztahy, které se v rámci procesu udály, se stávají hlavním cílem.

III. SITE SPECIFIC A TĚLO

Tělo v prostoru, tělo jako místo

Prostor vnímáme především pohybem svého těla a svými smysly. Vnímání těla skrze prostor a vnímání prostoru skrze tělo je faktická zkušenost našeho života. Máme minimálně dvě možnosti, jak se fyzicky v prostoru ocitát, jak s ním zacházet. Zprv se v něm můžeme pohybovat. Zadruhé se v něm lze nehybně zdržovat, nepohybovat. Obě možnosti přinášejí – v našem případě aktérovi i divákovi – svébytnou kvalitu a poskytují zcela jiný zážitek při práci s prostorem a vnímání umělecké akce. Předpokladem pohybu i nehybnosti v prostoru je orientace. Orientujeme se, protože používáme smysly a ty nám vypovídají něco o naší tělesné i mentální pozici a postavení našeho těla vůči prostoru. Smysly našeho těla dohromady vytvářejí pojem o prostoru, chybí-li nám jeden či je nějakým způsobem handicapován, máme výrazný problém s orientací. „Zavřu-li jedno oko, ztratím takzvané stereoskopické vidění, zmizí jeden z aspektů vnímání prostoru. Za schopnost vnímat tento aspekt však platím daň. Nejsem schopen přímo vnímat „celistvost“ prostoru. Celistvostí tu rozumím skutečnost, že se prostor rozkládá všude kolem mne, nejen přede mnou.“ (Šizling, 2004)

Právě práce se smysly – zrakem, sluchem, čichem, hmatem a chutí – se stala výraznou součástí site specific projektů. Je to dáno především specifickým prostředím, ve kterém se projekty odehrávají. Umožňují totiž a přímo nabízejí, aby aktér i divák prožívali samotný prostor „všemi smysly“. Další možností je poznat prostor pouze

SITE SPECIFIC – HLEDÁNÍ JINÉHO PROSTORU

Denisa Václavová – Tomáš Žižka

jedním nebo některými ze smyslů, což má za následek zvýraznění určitých prostorových vlastností. Uvedme příklad projektu, kdy byl zcela vyloučen zrak.

Při přípravách site specific projektů v cisterciáckém klášteře v Plasech pod vedením Miloše Vojtěchovského a Tomáše Žižky byla součástí poznávání prostoru hromadná či individuální výprava do podzemního vodního kanálu objektu. V naprosté tmě, s haptickým zážitkem mokrých kluzkých stěn, které byly v některých částech půlkilometrové cesty tak úzké, že obepínaly tělo procházejícího, se sluch, hmat a čich staly hlavním médiem pro pochopení útrob tohoto barokního prostoru. Sluch (silný hluk až řev tekoucí vody, která někde vpředu padala do hluboké jámy, kapání vody, ozvěna hlasů ubezpečujících se o vlastní poloze), hmat (struktura dna a zdí vodní šachty, podzemní rostlinstvo a zvířectvo, silný proud vody kolem bosých nohou) a čich (pach nevětrané prostory, shnilého dřeva a studené vody) vytvářely obraz podzemního života, který byl pro tento klášter obzvlášť důležitý. Budovy rozsáhlého komplexu totiž stojí na několika stovkách dřevěných pilířů (uvádí se zhruba 5100 dubových pilot, na nichž je položen dubový rošt), vše musí být zaplaveno vodou z podzemních pramenů a z řeky Střely. Čistá voda dřevo konzervuje. Bez této důmyslné cirkulace vody podzemních kanálů v bažinaté půdě by se Santiniho a Dientzenhoferova stavba dávno sesunula k zemi, protože pilíře by dávno shnily a rozpadly by se (na což stavitelé upozorňují na tabulce umístěné u Santiniho schodiště).

Cílem takovéto exkurze do sklepního útrobí starého kláštera (která nemohla být zvládnuta všemi účastníky pro svou obtížnost a náročnost) bylo lépe pochopit prapůvod tohoto zkoumaného prostoru – jeho tajemný, podivný bahenní podzemní život. Tím, že byl účastník projektu zbaven zraku po dobu minimálně 45 minut, vystoupily do popředí jiné smysly. Sluch a hmat nabídly možnost poznat prostor zcela jiným způsobem, než kdyby byl „viděn“. Hmat, sluch a čich tedy vytvořily „nové vnitřní vidění“ této unikátní architektury. Příklad site specific akce z kláštera v Plasech, kdy lidské tělo fyzicky prožívá určitý prostor vybranými smysly, ilustruje způsob, jak začít o nějakém prostoru vůbec uvažovat, jak k němu přistoupit, nabízí klíč, jak určité prostředí poznat.

Navíc pokud je aktér nebo divák zbaven zraku, nutně prožívá prostor pouze vnitřně, protože právě světlo a „vidění“ nám umožňují percepci prostoru, bez níž je zažíván virtuálně a vytvářen na základě našich představ. Stejně tak je tu stále pravděpodobnost, že zrak nás klame právě proto, že má výsadní postavení v posuzování prostoru oproti jiným smyslům. Zrak je náš nejdůležitější smysl pro získávání informací o místě, ve kterém se nacházíme. Právě prostorové akce typu

Příklad site specific akce z kláštera v Plasech, kdy lidské tělo fyzicky prožívá určitý prostor vybranými smysly, ilustruje způsob, jak začít o nějakém prostoru vůbec uvažovat, jak k němu přistoupit, nabízí klíč, jak určité prostředí poznat.

SITE SPECIFIC – HLEDÁNÍ JINÉHO PROSTORU

Denisa Václavová – Tomáš Žižka

*„Pomocí zvuku vnímáme
otevřenost i strukturovanost
prostoru... Zvukem lze tedy
vjem prostoru, chcete-li jeho
konfigurace, měnit, mást
a klamat.“
(Šizling, 2004)*

site specific mohou poskytnout tuto dvojí zkušenost, haptický i optický zážitek dohromady, oproti pohledu na konvenčně pojaté divadelní představení.

Polaritu dvojrozměrnosti a trojrozměrnosti viděného prostoru-obrazu umělci zpracovávají ve svých představeních, která jsou mnohdy situována do rozlehlé krajiny, jejíž součástí může být moře, řeka, skály, pláž, duny, staveniště, terminál pro cestující atd. Divák vnímá scénu horizontálně a vertikálně v co nejvíce možných záběrech svého fyzického těla – kam až vidí (třeba až na hvězdy) nebo kam až se může otočit či pohybovat. Zatímco zavedená místa pro umění, jako je divadlo či galerie, vytyčují rámec prezentace, umělec site specific si atypický prostor vytváří, artikuluje sám. Stanovuje jeho optičnost a haptičnost jako zkušenost diváka na základě jeho pohybu – aktivity či pasivity.

Dalším smyslem, který nám může umožnit zkoumat vybraný prostor pro uměleckou akci, je sluch. Jeho vlastnosti jsou podle Šizlinga čistě prostorové, protože právě na základě slyšeného si děláme představu, jak je asi prostor hluboký, vysoký, široký: „Pomocí zvuku vnímáme otevřenost i strukturovanost prostoru... Zvukem lze tedy vjem prostoru, chcete-li jeho konfigurace, měnit, mást a klamat.“ (Šizling, 2004) Sluch nám tak umožňuje charakterizovat prostor. Slyšíme něco z velké dálky, nebo velmi blízko a na základě slyšeného si prostor „představujeme“. Prostor může být pouze slyšený, neviděný, tedy představovaný. Jak již bylo řečeno, může to způsobit, že se mylně domníváme, kde se jaký objekt či subjekt v prostoru nachází. Prostorové vnímání založené na sluchu se stalo hlavním tématem první site specific akce v Čechách (1998), nazvané 3W-W3 wokno-woda-wítr konané ve Staré kanalizační čističce odpadních vod v Praze-Bubenči. Právě zvuky silného větru opírajícího se do rozpadlých okenic a rozbitých okenních tabulek a všudypřítomná skutečná či domnělá existence vody, její kapání, prosakování a následná ozvěna, to vše vytvářelo permanentní zvukovou instalaci. Do ní pak dramaturgicky vstupovaly další výjevy, krátké performance, které respektovaly tuto nepřetržitou zvukovou akci, odehrávající se v industriální architektuře, jež připomíná chrám určený k očištění celého města.

Hra s matením a změnou konfigurace prostoru se pak odehrávala v rovině stále se měnícího zvuku, který manipuloval s diváky, otáčel jejich hlavy a těla a vytvářel další, neznámé a hluboké podzemní prostory, do kterých jim nebylo nikdy dovoleno vstoupit, mohly být pouze domýšleny (a ani ve skutečnosti fyzicky neexistovaly). Mluvíme pak tedy o prostoru, který je „domýšlený“ pouze na základě smyslové zkušenosti, kdy jeden ze smyslů je buď potlačen (nevidět), anebo oklamán (slyšet něco jiného). Sluch, konkrétně naše sluchové ústrojí, nám tak umožňuje se v prostoru orientovat a ovlivňuje vnímání polohy našeho těla.

SITE SPECIFIC – HLEDÁNÍ JINÉHO PROSTORU

Denisa Václavová – Tomáš Žižka

Pohyb těla v prostoru

Pohyb aktérova těla v prostoru můžeme rovněž jako u diváka rozlišovat na aktivní a pasivní. Nazvěme si tento postoj ještě jinak – aktivní tělo může být tělem činným, jehož snahou je prozkoumat vymezené místo různými způsoby, a pasivní tělo je tělo statické, neměnné v čase a prostoru, čekající na podněty mysli.

Tělo činné v prostoru má pro zkoumání k dispozici nejenom smysly, ale také různé fyzické úkony. Nejčastějším pohybem, ve kterém realizujeme naši aktivitu vůči prostoru, je pohyb těla vyvíjený v rámci úklidu. Úklid je v site specific umění nejprirozenějším projevem, začátkem, jak prostor poznat, prozkoumat, pocítit. Stane se také často samotným tématem, záměrem či celkovou koncepcí projektu. Celý prostor je nutné před divadelní či výtvarnou akcí upravit pro příchod diváků, ale úklid je také prostředníkem, jakousi přechodovou fází, ve které přemýšlíme o samotném prostoru, jak na nás působí, co v nás vyvolává a co potřebuje.

Vyčištění prostoru může mít svůj rituální charakter, pokud je realizováno intimním způsobem, s pokorou a respektem (v opačném případě, za pomoci těžké techniky, uklízecích strojů apod. – jak to známe například z projektů holandských Dogtroep). Když uklízíme, pobýváme na daném místě, cítíme jeho vůně a pachy, poznáváme materiály, které obsahuje, jelikož nám ulpívají na rukou, na těle. Fyzicky pociťujeme strukturu prostoru, jeho povrch, stěny, materiál – na podlaze klečíme, po zdi lezeme, dotýkáme se jej. Jeho špína a nánosy nám odkrývají nové motivy, kudy se ubírat. Uklidit několik tisíc metrů čtverečních velké haly ČKD v Karlíně znamená také velké fyzické nasazení. Při úklidu nachází aktér mnoho rozličných předmětů, které se stávají rekvizitou či uměleckým dílem.

Například v rámci projektu Fišlovka vytvořili fotografové sérii snímků, které posléze „zapaspartovali“ do desítek obrovských hranatých hodin sesbíraných po celém areálu ČKD, kde ukazovaly čas směny. Mnohdy je součástí úklidu jakási původní starost o místo, která je viditelná. Úklid je také určitou mentální potřebou – stavem, jak věci urovnat, zpřehlednit, vyjasnit.

Pracovat s nehybným tělem v prostoru jako s objektem pasivním, neměnným je typické pro uměleckou práci, která uplatňuje zenový a buddhistický přístup k prostoru. Pasivnost a neměnnost těla je však pouze zdánlivá, ve skutečnosti dochází ke stejné aktivitě, jako bychom byli v intenzivním pohybu. Jak je to možné? Zen zachází s prostorem a časem jako s entitami, které se odehrávají pouze v naší mysli. Prostor a plynutí času jsou pouze předmětem naší mentální obraznosti. Časoprostor nabývá rozměrů, které odpovídají tomu, co jsme schopni vnímat a představit si. Představujeme si sami sebe v nějakém prostředí či prostoru, ve kterém se ještě nepohybujeme, ale můžeme do něj virtuálně vstoupit.

SITE SPECIFIC – HLEDÁNÍ JINÉHO PROSTORU

Denisa Václavová – Tomáš Žižka

Zenová zahrada nabízí možnost, jak se spojit se silami určitého prostoru, nahlédnout na jeho kvality a energii. Pohyb má být v mysli, považujeme-li za pohyb i samotné „zastavení“.

Tento způsob pohybu odpovídá záměrům zenových zahrad. Tělo se má zastavit, aby mysl mohla nazřít vlastní přirozenost. Ke zklidnění těla a mysli je nutné bytí v prostoru, naprosté zastavení. Zenová zahrada nabízí možnost, jak se spojit se silami určitého prostoru, nahlédnout na jeho kvality a energii. Pohyb má být v mysli, považujeme-li za pohyb i samotné „zastavení“. Samotná péče o zenovou zahradu pak vyžaduje určitou tělesnou aktivitu (pečlivé uhrabávání písku apod.), odbývajíc se ve formě jakéhosi „úklidu“. Bytí v prostoru a péče o něj souvisejí v zenu a buddhismu s touhou dosáhnout osvícení, v euroamerickém světě by se dalo mluvit o pokusu hovořit s geniem loci, či pochopit „strukturu prostoru“, napojit se na ducha místa apod.

Tělo v prostoru je možné připoutat či omezit (například projekty Miloše Šejna v cisterciáckém klášteře v Plasech, kde účastníci sympozia nesměli opustit po dobu 24 hodin rajský dvůr kláštera, či taiwanského umělce Tehching Hsieh, který si sám pro sebe určil, že po dobu 1 roku nevzkročí do žádné budovy, a byl tak odkázán žít pouze ve vnějším prostoru New Yorku, kde si pečlivě zaznamenával do mapy cestu a veškerá místa, spojená s jídlem a odpočinkem).

Toto záměrné a násilné spoutání se s místem je možností jak skutečně fyzicky a psychicky místo „prožít“. Místo se tak zhmotňuje a je umělcovým vnitřním i vnějším tělem. Zadruhé – prozkoumat místo je možné také dlouhodobým pobytem v něm na základě různých stavů bytí, jako je spánek, požití drog, meditace nebo rituální obřady (promluvit si s geniem loci).

Laurie Anderson uskutečnila projekt, v jehož rámci spala na různých místech města a přírody (veřejné záchodky, pláž, ulice atd.) a tímto způsobem zjišťovala, zda bude mít vybrané místo vliv na její sny a nakolik zapůsobí na její spánek.

Michel Foucault píše ve *Snu* a obraznosti o stavu, ve kterém k nám promlouvají věci neviditelné a skryté našemu bdělému stavu: „*U Aristotela hodnota snu souvisí s klidem duše, s tím nočním sněním, kdy se duše zbavuje neklidu těla. V tichu se stává vnímavou k jemnějším pohybům světa, k těm nejvzdálenějším záchvěvům.*“ (Foucault, 1995)

V rámci umění body art bychom mohli vyjmenovat desítky projektů, které zkoumají daný prostor v sounáležitosti s umělcovým tělem. Pocítění prostoru a místa je fyzický problém. A můžeme si připomenout

myšlenku z práce Ondřeje Davida: „*U člověka je vnímání prostoru úzce spjata s vnímáním sebe sama, což vytváří intimní styk s jeho okolím. Na lidskou zkušenost lze pohlížet jako na vizuální, pohybové, hmatové a termální vnímání sebe sama. Vývoj takové zkušenosti může být buď potlačován či povzbuzován prostředím, ve kterém se člověk nachází.*“ (David, 2001)

SITE SPECIFIC – HLEDÁNÍ JINÉHO PROSTORU

Denisa Václavová – Tomáš Žižka

IV. SITE SPECIFIC A DIVÁK

Pro site specific je důležité komunikovat. Hledat nového diváka nezvyklého na klasické divadlo nebo i diváka bez zkušenosti s návštěvou divadel vůbec. Velký důraz se klade na zkoumání konvence *aktér – pozorovatel*. Oproti obvyklým divadelním sálům a budovám, kde se divák posadí do křesla či židle (a dokonce může i usnout), se v tomto druhu umění očekává, že divák bude aktivně účasten celého procesu představení. Koncepce jeviště a hlediště u site specific je zcela odlišná od běžných divadelních produkcí, stejně tak jako role diváka a aktéra. Dochází k popření těchto zavedených rolí, jeviště a hlediště ztrácejí své dosavadní funkce, a proto i divák a aktér mohou být zaměněni, nebo dokonce jeden z nich v tradičním pojetí těchto pojmů nemusí existovat.

Divák site specific se často ocitá ve stejném prostoru jako herec, nejsou vzájemně odděleni. Svět hry, do kterého tak divák vstoupí, je také jeho světem, můžeme zde nalézt tendenci ke kolektivní hře, tak typickou pro happening. Někdy je vlastně velmi složité rozpoznat, kdo je přihlížející a kdo je aktér.

U site specific můžeme mluvit o různých typech diváka – zatímco v běžné divadelní produkci se jedná o diváka přicházejícího na základě nabídky a poptávky a jeho role je víceméně pasivní a fyzicky nehybná (většinou sedí a dívá se), u site specific projektů můžeme rozlišovat následující typy příjemců umění.

Zprv je to divák, který také přichází na základě nabídky a poptávky, avšak jeho úloha vyžaduje aktivitu, jelikož se musí nějakým způsobem vyrovnat s prostředím, do kterého přichází. Na tohoto aktivního diváka jsou kladeny jiné nároky než na diváka v tradičním divadle. Často je postaven před úkol, má roli, je spoluvůdcem projektu. Někdy se stane aktérem – je vtažen do hry a pak zakouší totéž, co herec. Divák se musí vypořádat se zimou a tmou, musí si zout boty a převléknout se do jiných šatů, musí upéct chleba, odpovědět na otázky, nalézt svého spoluhráče a zachránit ho, projít tajemným labyrintem a neztratit se, pomalovat si tělo, navléknout si pláštěnku a igelitové pytlíky na ruce a nohy, zacvičit si atd.

V projektech site specific je divák oslovován, atakován a jeho reakce tak může naprosto změnit celý průběh představení. Diváci jsou konfrontováni tváří v tvář s herci, kteří rozvíjejí divákovu fantazii a nechávají ho účastnit se společné hry. Typ „aktivní divák“ ví, že je účasten uměleckého projektu, jeho role je tudíž vědomě prožitá. Individuální práci s divákem demonstruje projekt nazvaný *Jij, De Stad* (Ty, Město) uskutečněný v Haagu v roce 1990. Každý, kdo se zapsal do registračního formuláře projektu, obdržel osobní dopis obsahující heslo, čas a místo, kde bude očekáván. Divák čekal osamocen na domluveném místě a tam ho vyzvedl herec souboru Tender. Během dvouhodinové procházky městem došlo



Veřejný prostor (Z křoví, 1996, performance, Jednotka/Unit)

SITE SPECIFIC – HLEDÁNÍ JINÉHO PROSTORU

Denisa Václavová – Tomáš Žížka

ke kontaktu dvojice divák – herec s bezdomovcem, taxikářem nebo knězem. Situace mohla, ale nemusela být předem domluvená a hraná. Hranice mezi realitou a divadlem zmizela. Divák se mohl pouze domnívat, co bylo připravené, a tedy umění, a co byla „pouhá“ realita.

Podobným příkladem je interaktivní představení *Desert Rain* anglické skupiny Blast Theory uskutečněné v opuštěných halách Typografie v ulici Na Florenci v Praze. Zde se z diváka stal spoluhráč, kterého bylo nutné zachránit, když nemohl nalézt východ z labyrintu. Pomocí vysílaček a interaktivní hry mu jeho kolegové diváci napomáhali dostat se ven a dosáhnout tak společně „vítězství ve hře“. Typické pro tyto projekty je, že se snaží propojit diváky mezi sebou formou hry nebo velmi intimně a jednoduše, například potkáním se u společného jídla či pití na cestě prostorem. Grotowski pojmenoval tento vztah velmi pěkně jako „zvláštní druh vzájemnosti“.

Druhý typ diváka, se kterým site specific pracuje, je divák náhodný. Ten, který neví, že se teprve divákem stane. To se týká především produkcí realizovaných ve veřejném prostoru, kde se setkávají aktér a pozorovatel v nejrůznějších situacích. Do třetí kategorie pak patří divák, který však neví, že je divákem. Způsob práce s náhodným divákem a divákem, který netuší, že je účasten umělecké akce, reprezentuje holandský site specific soubor Tender. S pracovním mottem „Je to realita, nebo Tender?“ působil v 90. letech převážně v městských částech Amsterdamu a tam také situoval své performance, zaměřující se na „každodennost“ a její napadání či narušování. Tender pod heslem „každodennost je naše jeviště“ začal jako „neviditelné divadlo“ pronikat do sféry veřejného prostoru ulic, náměstí, křižovatek, supermarketů, obchodních domů, plováren atd. Tender nikdy neanoncoval svá představení, neexistovala propagace projektů či představení, ani pokladna. Vždy si můžete myslet, že skutečnost není skutečná, ale že je to právě Tender.

Jedním z dalších příkladů „neviditelného umění“ (divák neví, že je divák) byl projekt *Tender goes swimming* (Tender na plovárně) z roku 1983, kdy herci „ovládli“ plavecký stadion. Diváky byli obvyklí hosté bazénu. Že se hraje „divadlo“, to nevěděli ani plavčíci a obsluha. „Herečka souboru Tender právě vytáhla z bazénu rybu, další herec, postarší pán, dělá akvabely, postarší dáma ve staromódních plavkách provádí neuvěřitelné cviky na ručníku, krásná dívka v plavkách skáče do vody a muži – diváci ji uhrančivě sledují.“ (Smid, 1993)

Společné místo, které obývají herec i divák, má až magický vliv na vnímání obyčejných věcí. Ty najednou nejsou na jevišti, ale přímo v hracím prostoru společném všem zúčastněným. Věci všedního života se stávají najednou jinými symboly, mají jiné významy, které jim připisuje divák. Návod k tomuto hledání popisuje

SITE SPECIFIC – HLEDÁNÍ JINÉHO PROSTORU

Denisa Václavová – Tomáš Žižka

Peter Eversmann: „Věci, které se běžně mohou stát, se stanou ve velmi krátkém čase a na malém prostoru, takže hustota těchto událostí přesáhne pravděpodobnost a člověk dojde k závěru, že všechno bylo velmi pečlivě nastudováno.“ (Eversmann, 1991)

Dobrý příklad neviditelné hry mezi diváky a aktéry popisuje Karel Král: „V době Vánoc bývá Kodaň plná Santa Klausů. Když v tom čase vstoupili okostýmovaní performeři dánského souboru *Slunečný vůz do obchodního domu ve městě, tak si jich nikdo nevšiml; bylo to prostě jen několik desítek dalších Mikulášů. Pak ale začali lidem – jako dárky – rozdávat zboží. Prodavači nevěděli, co si počít. Než se probudila ochranka, leckdo s dárkem odešel, a kdo byl zadržen, ten zboží nechtěl vrátit – dostal ho přece od Mikuláše.*“ (Král, 2000, s. 11)

Divák představení site specific často nepozná, kdo je herec a kdo je divák. Stejně tak divák site specific nemusí vědět, že je divákem. Představení švýcarského souboru Cie Swimming Pool probíhalo v Lucernu na železničním nádraží. Herci oblečení jako cestující (slečna s batůžkem – zřejmě jede ze školy, hezký dobře oblečený muž podnikatel, dáma v bizarním oblečení) si za hrací plochu vybrali místo pod tabulí ODJEZD – PŘÍJEZD. Každým okamžikem se odehrávala scéna za scénou (příchod, soustředěný pohled, odchod, pohled na hodinky, hledání v jízdním řádu). Herci tak navazovali na téma dané místem a na první pohled neexistoval rozdíl mezi hercem a divákem.

Stejným způsobem pracuje anglicko-německý soubor Gob Squad, který také hostoval v roce 1999 na festivalu 4+4 dny v pohybu v halách ČKD. V londýnském metru připravili představení nazvané *15 minut*, protože každých 15 minut odjížděl vlak metra, což znamená získat publikum na patnáct minut. Odehrané performance vycházely z detailního pozorování čekajících cestujících a z jejich chování. Z pozorování způsobů, jak čtou noviny, jak sedí, stojí, líbají se, přecházejí. Herci pozorovali a pouze napodobovali kolemstojící a divadelní situace vznikla jen tehdy, když byli prozrazeni. Cestující, který pochopil roli diváka, začal kolem sebe hledat herce. Možná však našel a posléze pozoroval jen další cestující.

Intimní způsob práce s divákem reprezentuje projekt výtvarnice Ilony Németh z roku 2004, uskutečněný na rušné křižovatce v Dunajské Strede. Pro tento projekt byl divák pečlivě vybrán, různorodá skladba lidí zaručovala pestré pohledy na zkoumané místo. Divák měl za úkol projít křižovatkou, jež je pro Dunajskou Stredu velmi důležitá – odehrává se zde společenský život a mnoho obyvatel s ní má spojeno nespočet společných zážitků. Snaha umělkyně byla zaměřená na vytvoření dialogu, který vznikne na základě osobně prožité zkušenosti s tímto místem. Nahrávala výpovědi lidí, kteří prošli vytyčenou trasu a verbálně



Bývalé Federální shromáždění,
Praha (site specific projekt Místa
činu, 4+4 dny v pohybu 2009)

SITE SPECIFIC – HLEDÁNÍ JINÉHO PROSTORU

Denisa Václavová – Tomáš Žižka

2/ Ilona Németh v programu k výstavě 27m, konané v Moravské galerii v Brně v roce 2004 v rámci projektu Neviditelná příčina. Umělkyně tak navázala na svůj dlouhodobý projekt zaměřený na téma „private and public“.

zachycovali své myšlenky: „Pořizuji nahrávky lidí, kteří mluví o stejném místě. Z vybraného místa v Dunajské Středě mám sama mnoho zážitků, ale lidi, které o něm nechávám mluvit, nenavádím, jak se mají chovat a co říkat. I mě překvapí, co budou vyprávět, jak probíhá naše poznání, jak někomu můžeme zprostředkovat náš zážitek a tím náš život. Je to možné vyprávět nebo nějakým způsobem přiblížit druhému? Se sluchátky na uších budeme poslouchat nahrávky a procházet stejnou trasou, jakou šel už někdo předtím. Interakce tak bude otázkou hry, na niž návštěvník bude moci přistoupit a prožít ji.“ 2/

Vznikl tak v podstatě dvojí pohyb a aktivita – divák se v první fázi stal aktérem vypovídajícím o svém intimním prožitku s místem. Poté byl návštěvník výstavy, procházející stejnou trasu se sluchátky, svědkem této soukromé výpovědi a mohl s ní konfrontovat své pocity. Pohyb diváka je součástí dramaturgie celé site specific akce a často je velice důležitým dramatickým prvkem. Divák nacházející se v prostoru může respektovat pomyslné jeviště a hlediště, pokud je vyhrazeno určitým scénickým prvkem, například světlem, zvukem, dekorací či objektem. Místo, kde se projekt koná, má charakter veřejný (ulice, náměstí atd.), kde ať je divák předem informovaný či náhodný, prostředí částečně zná a orientuje se v něm.

Jiným prostorem je objekt privátní, například byt (bytové projekty Howieho Lotkera a Halky Třešňákové), kde divák vstupuje do zóny čistě intimní a hledá možnost, jak se s touto situací vyrovnat. Neutrálním místem je pak prostor, ve kterém se divák i aktér ocitají v rovnocenné poloze – to se týká míst, která jsou objevena postupně – jsou na pokraji veřejného a soukromého prostředí a nabízejí možnost společně řešit jejich funkci.

V akci *Tajemné Letňany* se diváky a zároveň tvůrci akce stali žáci pátých a osmých tříd letňanských základních škol. Organizátoři jim zadali slohovou práci na téma *Tajemné Letňany* (autory projektu byli sociologové Magdalena Rajčanová a Rudolf Šmíd). Cílem bylo zjistit něco více o místech a objektech této pražské lokality. Získali tak nespočet dobrodružných a strašidelných příběhů, které byly nejčastěji situovány do opuštěných podchodů sídliště (zapáchajících a temných).

Výsledky průzkumu se staly inspiračními zdroji pro site specific divadelní představení *Cesty příběhů, příběhy cest*, které navázalo na dlouhodobě vyvíjenou aktivitu nazvanou Podchod, snažící se oživit tento nevyužívaný a mrtvý prostor uměleckými projekty. Site specific umění, co se týče přístupu k divákovi, zde navazuje na tendence tzv. druhé divadelní reformy tak, jak ji rozsáhle a podrobně popsal Kazimierz Braun ve své knize *Druhá divadelní reforma?*. Braun nazývá diváka příjemcem, účastníkem a spolutvůrcem a chápe divadelní umění (a lze tak určitě

SITE SPECIFIC – HLEDÁNÍ JINÉHO PROSTORU

Denisa Václavová – Tomáš Žižka

chápat i umění všeobecně) jako společenský komunikační proces, ve kterém hrají svou roli herec-původce, představení-komunikát a divák-příjemce. Divák je zde posuzován nejenom jako příjemce, ale také jako původce, což naprosto mění pohled na jeho funkci a dosavadní roli. Jeho aktivita či pasivita je především daná „původcem“ a „komunikátem“ (Braun, 1993).

Z toho jasně vyplývá, že chceme-li mít vliv na spolupodílnictví diváka v procesu umělecké akce, záleží to pouze na námi zvolených a použitých prostředcích. Rozhodnutí, zda se divák stane objektem či subjektem společně sdílené hry, udává rytmus a směr celého uměleckého projektu. Otázka samozřejmě nastává v momentě, kdy si klademe podmínku, že divák musí být nutně příjemcem díla vytvořeného na jednom místě a v určitém čase. V divadelním umění s tím jistě budeme takto souhlasit, ale postavení diváka-příjemce se z „druhé divadelní reformy“ přesunulo do ještě složitější situace, zvláště uvažujeme-li o umění, které se pohybuje na pomezí umění divadelního a výtvarného.

Site specific sice charakterizujeme jako umění vytvořené v určitém čase a prostoru, nemusíme mít však nutně tento požadavek také na diváka jako příjemce – tedy aby se i on vyskytoval v předem stanoveném čase a prostoru a zde „přijímal“ umělecké dílo. Divák podle Brauna přináší do představení kulturní zkušenost a určité mentální naladění. Braun se zmiňuje i o procesech mezi původcem a příjemcem, které jsou právě pro druhou divadelní reformu typické – integrace diváků a herců, stírání rozdílů mezi nimi a celkové splývání představení s životem. Divák se tak v období od těchto reforem až po současnost ocitá, a to právě v site specific umění, ve velmi různorodých pozicích. Požadavek stejného místa a času již ztrácí svou podstatu – oceňuje se vlastní aktivita příjemce, který může svou pozici měnit na základě vlastního rozhodnutí, zda se v umělecké akci setká s původcem, či nikoli – to ostatně mnohdy závisí pouze na něm. V umělecké akci může účastník spoluvytvářet dílo s ostatními účastníky, aniž by byl v intenzivním nebo vůbec nějakém kontaktu s tvůrcem (například projekt Kateřiny Šedé *Nic tam není* v Ponětovicích nebo interaktivní performance Blast Theory, ve které se divák s hercem vůbec nesetkal).

Divák může být osamocen, měnit celou dramaturgii, iniciovat nebo převzít roli – stát se původcem. Stejně tak je pro site specific charakteristická otázka samotného přijímání díla – divák může přijímat dílo ve svém bytě či si zvolit termín a čas, kdy bude dílo „konzumovat“ apod. Zmínili jsme se o typologii diváka (aktivní, náhodný atd.) a o možnostech práce s divákem v prostoru (pohyb a komunikace). Dalším důležitým aspektem v tématu divák a site specific je sociální akt, který se skrze vztah divák – umělec uskutečňuje. Tento tvůrčí přístup k příjemci umění by

V umělecké akci může účastník spoluvytvářet dílo s ostatními účastníky, aniž by byl v intenzivním nebo vůbec nějakém kontaktu s tvůrcem.

SITE SPECIFIC – HLEDÁNÍ JINÉHO PROSTORU

Denisa Václavová – Tomáš Žižka

V rozhovoru pro Literární noviny
Tomáš Žižka řekl: „Ojedinělá
možnost se rozloučit po sto padesáti
letech s prostorem, životy, vztahy,
které zde zanechaly stopy, a v
nekompromisně pádící době raného
kapitalismu, kdy se ještě nenašla
dostatečně mohutná myšlenka
na jeho nové využití. Sociální akt
je, jak bychom mohli říci s ambicí
otevřít se veřejné diskusi a otevřít oči
pro toto téma, tolik demonstrující
naši občanskou přítomnost.“ A na
téma divák dodává: „Kdo je to
divák? Masa, hmota divácká? Je to
člověk, o kterém já nic nevím? Na
mých projektech mě zajímají spíše
ti, kteří nějak spoluparticipují, na
daném obřadu, na situaci, na činu.
Už to není divák v pasivní poloze,
která předpokládá, že sedí a něco
se sune před něj. Ale spíše ona
okolnost je naším společným tvarem.
V tomto nestojím o obecnost, o
nestojím o diváka, kterého
prefabrikuji do ztemnělé anonymní
pasivity, ale hledám spolutvůrce.
V mnoha akcích, které s mamapapa
dělám, jde spíše o společenské
výzvy, nenabízejí ani tak produkt
pro estetické nahlížení. Mně vlastně
ani o estetiku nejde. Součástí našich
akcí, krom toho, že se něco stane,
je také to, že se rozjede mentální
frekvence v místě.“
(Žižka, Macháček, 2006)

se dal nazvat socializací diváka. Proč? Jak bylo řečeno výše, divák nepřichází usednout do sametových sedaček a zhlédnout divadelní kus, ale vyžaduje se od něj určité nasazení. Anebo přichází ve vlastním zájmu, jelikož se řešený projekt úzce týká jeho osoby, komunity, do které patří, či místa, kde žije nebo ho zajímá. Divák, ještě než se stane divákem, je obyvatelem, usedlíkem, zaměstnancem atd. Nemusí se nutně spolupodílet na veřejném životě nebo se zajímat o historické a společenské souvislosti nějakého místa, kde sice bydlí, pracuje a odpočívá, ale jeho znalosti o něm jsou vesměs velmi okrajové. Divák je v site specific projektech předurčen k tomu, aby se podílel nejenom na samotné akci, ale také na veřejném rozhovoru o místě a situaci, ve které žije. Úkolem projektu je vlastně vzbudit zájem, skutečně nastolit situaci, která poskytne prostor pro osobní angažovanost.

Typickým příkladem osobního a citlivého přístupu k divákovi byl projekt Kladno+-Záporno situovaný do areálu bývalé Vojtěšské huti (známé také jako Koněv) na Kladně. Akce s podtitulem „Industriální safari“ byla koncipována jako cesta mezi osvětlenými a ozvučenými objekty mizející industriální zóny za účasti mezinárodních performerů a architektů. Zabývala se možnou proměnou celého areálu, tedy budoucností zcela zdevastovaného místa, ale inspiračními zdroji jí byly právě vzpomínky a vyprávění pamětníků a bývalých zaměstnanců Poldi Kladno.

Divák zde byl samotným tvůrcem projektu, jeho osobní pohled na minulost a současnost místa určoval pojetí akce, výběr cesty skrze areál, výběr samotných objektů, které pro většinu bývalých zaměstnanců byly stěžejní, ke kterým se vázaly nejvýraznější vzpomínky (kantýna, bufet atd.). Organizátoři věnovali velkou péči hledání, kudy celé představení vést, protože pro některé pamětníky bylo vzpomínání velmi bolestivé. Autor projektu Tomáš Žižka se zmiňuje o symbolech, ikonách, na které je nutné navázat, aby se vůbec zahájila komunikace mezi umělcem a obyvatelem. Pro něj samotného je práce s divákem společenská výzva, která iniciuje určité klima.

Odvíjí se tak zcela nová forma prezentování umění, která však mění pozici diváka. Stejně tak, jako můžeme přemýšlet o ztrátě místa, nabízí se zde situace „ztráty diváka“. Máme na mysli tu přímou aktivitu „někdo se někde na něco dívá“. Site specific nechce diváka, ale spolučinitele schopného převzít zodpovědnost za dění ve svém prostoru a místě.

Ediční poznámka

Text byl uveřejněn v knize Václavová D., Žižka T. a kol. (2009): *Site specific*. Pražská scéna. Praha, publikace je však vyprodaná, proto jsme se rozhodli jej znovu otisknout.

SITE SPECIFIC – HLEDÁNÍ JINÉHO PROSTORU

Denisa Václavová – Tomáš Žižka

METODIKA SITE SPECIFIC

- 1/ Oblasti výzkumu
- 2/ Pojmosloví (site, specific, místo, prostor, prostředí)
- 3/ Metodika (tenze, vyhledání, pojmenování, artikulace)
- 4/ Vztah k prostředí (minulost, současnost, přístupy, motivace, postoje)
- 5/ Typologie prostoru (veřejný, soukromý, industriální, sakrální, agrární, přírodní, vojenský, obchodní, historický, virtuální, ad.)
- 6/ Typologie projektů (městská slavnost, tradiční oslavy, historická akce, protestní akce, festival, rezidence, komunitní akce ad.)
- 7/ Mapování lokace
- 8/ Starost o místo (úklid, souvislosti, klima, pobyt)
- 9/ Uvidět ducha místa (genius loci, místo svátosti a moci, praktické zkušenosti)
- 10/ Prostor v historii divadla (vývoj, předpoklady)
- 11/ Site specific v kontextu evropského vývoje
- 12/ Site specific a divák (role diváka, aktivní, pasivní, aktivace, spolupráce)
- 13/ Site specific a tělo (pohyb, tělo jako prostor, vztahy, tělesnost)
- 14/ Site specific a téma (hledání příběhu, dramaturgie, orální historie, jiné metody)
- 15/ Site specific a způsoby práce (prostor jako partner, umělecký zdroj, nástroj, inspirace, paměť, kulisa)
- 16/ Aktivace veřejného prostoru (práce s veřejností, komunity, specifické přístupy, iniciační platforma, sociální akt)
- 17/ Charakteristika site specific projektů
- 18/ Produkce (projektové myšlení, mobilita, dokumentace)

Jak vlastně charakterizovat site specific projekty? Například volně podle Clifforda McLucase jde o jakýsi hybrid spojující architekturu či místo (place) a událost (event), v němž se místo a děj prostoupily a vznikl nový tvar – místo-událost, událost v místě (place-event).

Občanské sdružení mamapapa se ve svých uměleckých projektech od roku 1996 zabývá vztahem člověka k místu. Pomocí site specific aktivit odkrývá veřejnosti problémové situace a napomáhá hledání nových postojů, přístupů k ekonomicko-sociálním změnám ve společnosti. Projekty, které často vznikaly spontánně, byly a jsou detektorem kulturně společenského klimatu se všemi klady i zápory a z tohoto pohledu se jeví jako nástroj vhodný i pro průzkum společenských transformací. Jejich hodnota spočívá v přímé umělecké intervenci bez úřední či komerční motivace. Site specific projekty v nedivadelním prostoru bezprostředně reagují na politické, společenské a kulturní klima místa i komunity, která zde žije, a mohou se stát impulzem pro veřejný dialog třeba při hledání nového využití degradovaného městského či venkovského prostředí – může jít o problémy menšin či třeba oživení zanedbaných území nebo chátrajících objektů odsouzených neprávem k zániku.

Jak vlastně charakterizovat site specific projekty? Například volně podle Clifforda McLucase jde o jakýsi hybrid spojující architekturu či místo (place) a událost (event), v němž se místo a děj prostoupily a vznikl nový tvar – místo-událost, událost v místě (place-event). Samotný termín site specific do Česka proniká ze západní Evropy až v 90. letech 20. století. Tyto projevy však bylo možné najít už dříve v tehdejším Československu. Jednalo se o alternativní umělecké či společenské akce, které reagovaly na stav společnosti v socialistickém systému. Český a slovenský kulturní underground rozvíjel svou vlastní verzi toho, co dnes nazýváme alternativní kultura či v užším významu site specific projekty, již od 70. let minulého století, i když se tehdy nejednalo o programové vyhledávání alternativních prostor pro uměleckou tvorbu či jednání vedené snahou představit nové myšlenky, ale o onu příslovečnou z nouze ctnost, neboť tehdy neoficiální umění nemělo žádnou možnost uplatnění v kulturních organizacích a dokonce ani ve veřejném prostoru, nepovolené akce byly nelegální a odehrávaly se mimo instituce, tajně, v soukromých domech či bytech nebo někde venku za městem, v krajině. Paradoxně toto dění nebylo ani tak důležité pro samotnou uměleckou komunitu, o to více se však o ně zajímala tehdejší státní bezpečnost (StB). Nahlíženo z dnešního pohledu, svobodné a nezávislé jednání má, stejně jako tehdy, nepříjemné politické či společensko kulturní důsledky, skryté napětí přetrvává a provází osobní a občanskou angažovanost i v současnosti. Dnes je samozřejmě mnohem snazší tzv. alternativní umělecké formy prosazovat, mohou být i otevřeně označeny jako iniciační či aktivistické, ale pohled na ně je stále velmi zjednodušený, a to dokonce i z hlediska umělecké praxe, teorie a kritiky.

RECYKLACE POJMU SITE SPECIFIC

Tomáš Žižka

Alternativní kultura po tzv. sametové revoluci v reakci na původní rozpadávající se etablovanou a zpolitizovanou kulturu usilovala o vytvoření nového základu pro občanskou společnost a rozšíření kulturního spektra. Projekty site specific se spontánně objevují tam, kde něco dožilo, ale nový obsah ještě není nalezen, určen; dimenze času těchto území, prostorů tkví v prodlévání, tj. čekání na nové možnosti a aktivní působení. Může se jednat o jednotlivé objekty, ale i o rozsáhlé městské či venkovské územní celky, v nichž se změnila sociální struktura obyvatel v důsledku závažných politických rozhodnutí, jako bylo třeba po 2. světové válce vyhnání sudetských Němců či v nedávné minulosti restrukturalizace průmyslu, ztráta pracovních příležitostí, degradace celých sociálních skupin obyvatelstva i území. Většina site specific projektů je časově poměrně omezená, jde o krátkodobé akce, které by měly být schopné živelně se projevit tam, kde vládne napětí mezi přechodem od jednoho stavu k druhému. V takových případech se umělecké přístupy často přiklánějí k sociálním obsahům, jež se jeví mnohem závažnější než rovina estetická, přesto však není možné estetickou stránku, čili oblast emocí a vnímání v umění, striktně oddělovat od sociálních aspektů. V dočasnosti uměleckých projektů site specific se skrývá i jejich slabé místo, postupem doby bývají vytěsňeny partikulárními zájmy místních samospráv či podnikatelskými záměry ekonomicky vlivných developerských skupin při exploataci daného území. Proto je důležité nejen dodat impulz, který dokáže prolomit ustálená myšlenková schémata, ale přitáhnout i zájem odborníků, aby progresivní myšlenky byly reflektovány a podpořeny odbornou veřejností. Prázdné prostory a areály nabízejí nejen volné místo, ale i novou příběhovost a nový styl tvorby. Aktivita tvůrčích skupin a jednotlivců okamžitě přitáhne pozornost obyvatel žijících v okolí objektů. Umělci tato místa nejen objevují, ale jednoduchými zásahy, jako je úklid, zpřístupnění cesty, zhotovení pohledových stanovišť či první umělecká akce, místo znovu vrací lidem a životu. Na začátku péče o konkrétní prostor je zpravidla etapa archivního a terénního průzkumu, během něhož je možné zjistit mnoho skrytých či zapomenutých skutečností a souvislostí, kdy i místní lidé mohou nalézt rezervy ve vztahu k znovuobjevenému a následně pochopenému místu, neboť každé prostředí v sobě nese kulturní a historickou paměť.



mamapapa, Demolice, 1999



mamapapa, 3ww3-Čistírna, 1998

KDE HLEDAT VHODNÁ MÍSTA PRO SITE SPECIFIC PROJEKTY?

Všude tam, kde občané cítí nutnost účastnit se veřejného života a ovlivňovat jej alespoň na úrovni místní samosprávy. Site specific aktivity není možné omezit na předem určená a lokalizovaná „bezpečná“ místa. Vznikají z přirozené potřeby alternativně smýšlejících občanů či příslušníků minorit vyjádřit svoje názory a postoje – obracejí pozornost k občanské zodpovědnosti. Návštěvnost zdaleka není měřítkem kvality, i když zároveň je důležité poznamenat, že alternativní kultura a projevy site specific mohou být jak dobré, tak špatné. V každém případě alternativní umělecké aktivity mají nesrovnatelně menší problém s diváky než většina etablovaných kulturních institucí a divadel, neboť kontakt se děje bezprostředně třeba i s náhodným příchozím v autentickém, esteticky často jedinečném prostředí.

Alternativní kultura je sice již součástí státní kultury, ale začátky byly složité. V době, kdy vznikala řada projektů se site specific přístupy cílenými ke genu loci, se prosazoval také nový pohled na kulturu a vzdělávání – na samotný proces tvorby, nikoli jen na jeho výsledek. Organizace mamapapa, o.s., a Čtyři dny v pohybu uvedly fenomén site specific nejen do povědomí a slovníku divadelní kritiky či grantových komisí Ministerstva kultury ČR, ale i odborné akademické obce. V tomto snažení nejde o vyhrocený postoj progresivních trendů vůči umělecké konvenci, ale o spolupodílení se na vytváření uměleckého a společenského klimatu. Tvorba v netradičních prostředích a situacích se postupně stala i nedílnou a nezbytnou součástí procesu integrace české kultury do evropského prostředí, a to i díky tomu, že klade důraz na místní zvláštnosti, společenskou aktuálnost i akceleraci.

RECYKLACE POJMU SITE SPECIFIC

Tomáš Žižka

Vydáním publikace (Václavová D., Žižka T., *Site specific*, 2009) a pravidelnými prezentacemi projektů mamapapa, o.s., na odborných fórech v uplynulých deseti letech jsme zmapovali principy tvorby pro specifické prostory, prostředí a situace. Touto osvětovou činností jsme zároveň zastupovali chybějící reflexi ze strany divadelní kritiky a teorie. Jak bylo řečeno, kulturně společenská opozice, která vznikala v bývalém Československu již od 70. let na počátku tzv. normalizace, tvořila základ, na který po roce 1989 mohly navázat nové kulturní aktivity. Někdy místní samosprávy z nepochopení vytlačují progresivní trendy v kultuře na okraj společnosti nebo je kriminalizují, ale i ony samy postupně vždy slábnou, pohlcovány většinovou komerční kulturou ztrácejí politický a společenský náboj. Tento přirozený cyklus se však neustále opakuje a tvůrčí energie se vždy znovu obrozuje. Základním předpokladem je široké podhoubí menšinových názorů a alternativních přístupů k myšlení a životu, které s touto tvůrčí potencií metody site specific dokáží účelně pracovat a naplňovat základní princip občanské společnosti.

V retrospektivní zkratce zahrnující nedávnou minulost dostáváme možnost nahlédnout analýzu metodiky tak, jak se vytvářela v praxi, kdy byly v jednotlivých projektech ověřovány různé umělecké přístupy k místu – jsou představeny chronologicky v historickém kontextu divadelní a výtvarné tvorby. Prvním site specific projektem mamapapa, o.s., byl 3WW3 (1998) v bubenečské čistírně odpadních vod. Spontánně jsme si zde ověřili předpoklady tohoto druhu živé tvorby a důraz byl kladen na téma katarze. Ideální site specific projekt je vždy koncipován s vědomím rámce a širšího kontextu, pracuje s dynamickou strukturou interakcí k místu, ale také ke společnosti a jejím podmínkám. V projektu *Demolice* (1999) byly ústředním tématem ekonomické aktivity developerských společností ústící v nekompetentní plošné bourání staré zástavby nejen na území Prahy, ale v celé ČR. Osobní a společenská zodpovědnost je výchozí energií, s níž přichází jedinec či skupina, a je nejen signálem stavu společnosti, ale i základním zdrojem tvůrčího přístupu při řešení obtížných situací, které se dotýkají veřejného zájmu.

Vydáním publikace (Václavová D., Žižka T., *Site specific*, 2009) a pravidelnými prezentacemi projektů mamapapa, o.s., na odborných fórech v uplynulých deseti letech jsme zmapovali principy tvorby pro specifické prostory, prostředí a situace.

Na Akademii múzických umění v Praze vzniká pilotní program výuky divadelních projektů v netradičních prostorech, který je součástí programu OP PA – Operační program Praha – Adaptabilita pro rekvalifikace a nové pracovní příležitosti. Studenti v něm mají možnost uplatnit autorský přístup, v procesu tvorby prosadit vlastní individualitu v neustálém pracovním kontaktu s kolektivem. Divadlo je v tomto kontextu chápáno nikoli jako místo či budova, kde se hraje, ale jako společenský akt.

Nová vznikající metoda zaujala i odbornou veřejnost. Začali jsme pro školy, muzea, galerie, ale i vědecké instituce, jako je například Ústav soudobých dějin AV ČR či Výzkumné centrum průmyslového dědictví při ČVUT v Praze, pořádat přednášky a workshopy založené na učení prožitkem a z něj získaných zkušenostech a také organizovat společné projekty. Tímto způsobem jsme pracovali po celém Česku ve více než sedmdesáti lokalitách a metodou site specific tak říkajíc kontaminovali profesionální i amatérskou divadelní tvorbu. Vnitřní vývoj tohoto přístupu je vždy určován vnějšími podmínkami, ale rozhodující je postoj přímých účastníků. Konflikt osobních a občanských zodpovědností je výchozí energií, s kterou solitér nebo skupina přichází, a právě na ní je nutno nahlížet jako na signál o stavu společnosti. Etablování a podpora těchto jevů v raných procesech odbourává frustraci a potlačuje nežádoucí rizikové jevy a chování.

Na Akademii múzických umění v Praze vzniká pilotní program výuky divadelních projektů v netradičních prostorech, který je součástí programu OP PA – Operační program Praha – Adaptabilita pro rekvalifikace a nové pracovní příležitosti. Studenti v něm mají možnost uplatnit autorský přístup, v procesu tvorby prosadit vlastní individualitu v neustálém pracovním kontaktu s kolektivem. Divadlo je v tomto kontextu chápáno nikoli jako místo či budova, kde se hraje, ale jako společenský akt. Divadlo jako sociální akt, pro nějž je hledána a nalézána lokace, v níž se děje sociologický průzkum, je podmínkou rozvíjení kreativního procesu výuky. Tato interdisciplinární metoda se týká projektů přesahujících rámec studia jednotlivých oborů scénografie, herectví, produkce nebo režie či dramaturgie. Přestože i v historii klasického divadla existovaly aktivity předjímající činnost komunitních urbánních divadel či paradiadel, odehrávaly se spíše mimo divadelní objekty. Divadelní budovy nepotřebují genia loci, většinou jsou neutrálním prostorem, který se měnil a bude měnit vždy podle situace, kterou do něj vložíme. Divadlo však nepatří jen do speciálně zřizovaných budov, což ukazuje historie už od jeho počátků. Proto je nezbytné najít i ve výuce prostor pro tento druh tvorby. V posledních desetiletích mnozí umělci vyhledávali prostředí, která se jeví jako zcela nedivadelní. Většina druhů divadelních aktivit, pro které jsou typologie míst podstatné, totiž potřebuje autentický prostor, místo obsahující samostatný, jen jemu vlastní význam. A hlavně, prostor nabitý skutečnými událostmi, příběhy, lidmi a geniem loci.

RECYKLACE POJMU SITE SPECIFIC

Tomáš Žižka

Opuštění chráněného prostoru tradičního divadla s sebou neslo a nese novou uměleckou a občanskou zodpovědnost. Směřování do sakrálních i profánních staveb, do industriální nebo věžeňské architektury, do galerií, garáží, sklepů, ulic i do přírody nastolilo aktivismus již v umělecké disciplíně akčního umění označované jako performance in situ (pro konkrétní místo), která předjímalá přístupy site specific. Spontánní změna probíhá i na akademické půdě, přestože výuka performance na DAMU nadále není přípustná a stále se jeví pro odbornou divadelní vědu a teorii jako nepřijatelná.

Analogické aktivity tematizace místa, chápání genia loci, duchovnosti prostoru a vědomí hodnot krajiny se prolínají celými dějinami umění. Většinu základních prvků pro současné avantgardní divadlo nacházíme v rituálech. Jedná se o základ site specific, participačního i komunitního divadla. V rituálu neexistuje rozdíl mezi divákem a hercem, účastní se všichni, neboť v rituálech se řeší zásadní otázky komunity – zasvěcovací náboženské rituály, změny společenského statusu... V minulosti se náboženské obřady odehrávaly veřejně na hlavních prostranstvích. Místa a jejich existence byla posvěcována a jejich postavení hlavního, posvátného středu obce – komunity upevňováno. Historie rituálu v místě má velký význam pro vývoj veřejného prostoru i pro vývoj participačního, komunitního a site-specific divadla. Posvěcování a upevňování místa a komunity, nikoli okázalá podívaná je hlavním smyslem tohoto jednání a z podobných podnětů vznikají i site specific akce. Prvky rituálu sakrální povahy v sobě obsahovaly i středověké liturgické hry. Obřad bez posvátného místa by byl nemožný. V pozdním období středověkých spektaklů byla výraznou složkou ideologická manipulace i zapojení veřejnosti do společenského života. Stačí si připomenout charakter veřejného náboženského divadla a lokálních obřadů. Na jejich přípravě se podílely celé cechy a byly veřejnou manifestací jejich bohatství a postavení ve městě. Živá víra určovala místo člověka v celku, v tomto kontextu není možné pracovat s pojmem individuálního vědomí, cechy a skupiny tehdy plnily zástupnou funkci jedince, který se vyjadřoval prostřednictvím své profesní skupiny. Jakmile hry získaly na důležitosti a osamostatňovaly se od čistě sakrální funkce, byly zakázány – ohrožovaly komunitu svobodou vyjádření.



mamapapa, Šonov, 2003



mamapapa, Pohyby zrcadel, 2003

RECYKLACE POJMU SITE SPECIFIC

Tomáš Žižka



mamapapa, Východní žně, 1999

V období baroka a rokoka se odehrávaly okázale komponované podívané, teatralita pronikala do krajiny, slavnosti byly pořádány v zahradách, parcích a lesních oborách. V době renesance a zejména baroka zvláště jezuité, ale i členové jiných náboženských řádů a bratrstev ovlivňovali dvorské produkce paradivadelních aktivit a slavností v panských rezidencích situovaných často v komponované krajině, která ale mnohdy sloužila jen jako promyšlená kulisa či scénérie.

Produkce v autentických nedivadelních prostorech nejvýrazněji zarezonovaly ve společenském, politickém a kulturním kvasu za ruské revoluce. Jednalo se o participativní divadlo – divadlo jako osvobozující prvek, jako nástroj veřejného aktu, změny světa i samotného člověka. Tento druh aktu v prostoru byl onou agitační formou, jež také vyhledávala „správná“ místa spjatá s historickou pamětí (Zimní palác, stadiony, akce Proletkult a Rudé náměstí). Snaha Oskara Schlemmera postihnout na aktivitách Bauhausu podstatu samotného „univerza“ a modalitu vztahů prostoru a objektu (i lidského těla) přinesla důležité umělecké objevy pro základy obecné metodiky a teorie umělecké vědy, avšak odosobnila místo i komunitu, ne-li samotné postavení jedince v ní. V Bauhausu se s využitím a rozvinutím postupů Mejercholdovy biomechaniky rozvinul pohybový a animační rejstřík tance – funkce člověka v prostoru a součinnost s ním, ale jedinečnost člověka a místa akcentována nebyla. Pro genia loci a postoj člověka k místu byla důležitá osobnost Marcela Duchampa, který každodenní předměty vyjmul z jejich běžného prostředí a vložil je do uměleckého kontextu, kdy se uměním mohlo stát cokoli. Jeho „antiumělecké“ ready made – obyčejné věci povýšené na umělecká díla – umožňují každému být tvůrčí, či jen prostě být, pozorovat a objevovat.

RECYKLACE POJMU SITE SPECIFIC

Tomáš Žižka

Vědomá či nevědomá inspirace historií infiltrovala do site specific a je jedním z hlavních postupů této metody. Důraz kladený na děj odehrávající se v konkrétním čase a místě (tady a teď), na spojení jedince se svými kořeny, se společností, to vše je možné artikulovat prostřednictvím site specific projektů. V současném propojeném světě globální zodpovědnost a hesla jako myslí globálně, ale jedne lokálně, jsou tezemi, jimiž se projekty site specific posouvají do roviny aktivismu a někdy i politického činu. Sociální funkce společného zážitku je důležitější než estetická hodnota a je-li přítomna, dokáže sdílené děje a myšlenky posílit a vést ke katarzi. Lze zmínit zejména inspirativní osobnost a dílo Antonina Artauda ale i některých představitelů body artu. Hnutí Fluxus pokračovalo v procesu bourání romantického mýtu umělce coby osamělého tvůrce prostřednictvím postavy performeru, jenž uskutečňuje čin, animuje situaci během happeningu či konstruování environmentu. Další zdroje ústící k projektům site specific jako možného uměleckého projevu občanské neposlušnosti vůči establishmentu lze sledovat ve vlně revolty, aktivismu a politického umění v 70. a 80. letech, kdy lidé v západní Evropě protestovali proti konzumnímu životnímu stylu, nelegálně obsazovali (squatting) opuštěné lokality. Na druhé straně v socialistickém bloku napomáhaly undergroundové komunity coby tajná základna psychologicky ustát nerovný konflikt jedince a totalitního systému s jeho adorací masy, ideologickou kontrolou a potlačením individuálních i občanských svobod. Inspiraci nalezneme i v anarchismu zakladatele Divadla utlačovaných. Brazílský vizionář Augusto Boal výrazně ovlivnil site specific přístup, ačkoliv si toho nebyl sám vědom. Pro něj v místě, kde se stala „nehoda“, nastal kolaps či vyosení, tam „neviditelné divadlo“ ve veřejném prostoru otevřelo možnost vést dialog mezi akcí a účastníky. Tato situace může být i statická bez přítomnosti živého aktéra. Princip i cíl je stejný – upozornit na určité společenské, politické, ekologické atd. problémy a vyvolat o nich veřejnou diskuzi.

Ale problémem dnešní doby je setrvalá nejasnost a křehkost hranic privátního a veřejného prostoru, prorůstání soukromého a veřejného a vytěsňování spontánního chování a jednání. Aktuálním tématem veřejného prostoru je v mnoha případech nejasné vlastnictví. Tady může site specific působit léčivě, péči a starosti o konkrétní místo jej regeneruje. Obrazně řečeno, znovuoživení místa obnovuje síly komunity spjaté s daným místem.



mamapapa, Mnichovo Hradiště, 1999



mamapapa, Slotrhaus, Aš, 2001

RECYKLACE POJMU SITE SPECIFIC

Tomáš Žižka



mamapapa, Kvas, 2000

Obyvatelé České republiky se v posledních dvaceti letech museli vyrovnávat s radikálními celospolečenskými změnami. Po politickém zvratu v roce 1989 to byla mimo jiné restrukturalizace průmyslu, útlumové programy, restituce a privatizace, vývoj nových výrobních technologií i úsilí o rozvíjení ekologického myšlení a jeho použití v praxi. Pozitivní dopady těchto změn měly i svou odvrácenou stranu v podobě tisíce průmyslových objektů a areálů či obchodních center, které zůstaly bez perspektivy, prázdné, chátrající a bez užitku. Nové využití hledají i mnohé historické památky – ať již jde o solitérní stavby nebo o rozsáhlé stavební komplexy. V současné době pak Česká republika musí čelit celosvětové vlně ekomické recese a jejím důsledkům – tedy krachu dalších podniků a růstu nezaměstnanosti.

Možná, že společnost opustila do té doby převládající téma globalizace a industrializace, neboť začala znovu oceňovat jedinečnost jako opozici vůči masovému charakteru popkultury a vyprázdněným kulturním strategiím. Rozšířené vidění skutečnosti užívané v site specific projektech není povrchní pojem. Mohou se dít kdekoli a jakkoli, nejsou vymezováním profesionální teritoriality, udržení si způsobu obživy či potvrzení jedině možného uměleckého směru, spíše než cokoliv jiného spočívá jejich důležitost v potvrzování významu umění v rovině sociální či komunitní.

Evropská civilizace prožila kontroverzní období postmoderny, jedni ji zatracovali, druzí obdivovali a třetí se ji nyní snaží oživovat. Ale doba má už jiný nový přívlastek – postindustriální. Umění se v několika posledních letech v mnoha ohledech vyvíjí eklekticky, tvůrci užívají postprodukční postupy, staré věci jsou svobodně přetvářeny, získávají nové významy zasazením do jiného kontextu, fragmenty celků ožívají, přeskupují se a prolínají. Tvorba už dávno neznamena jen proces vytváření nových hodnot, ale také objevování nových nebo zapomenutých vztahů, kontextů, významů a způsobů využití. Podobné principy se uplatňují i ve sféře organizace kultury a její analýzy. Předpoklady rozvoje fenoménu site specific nalézáme nejen v kulturní opozici – v čase ekonomické krize a neornormalizace se tyto projekty výtvarníků, divadelníků, akčních umělců stávají živou hybnou silou, kterou nelze přehlížet či bagatelizovat. Podobně jako se úředníci pražského magistrátu svého času pokusili tyto projekty a alternativu všeobecně ve městě vtěsnat do excelových tabulek rentability a komerce. Přínos živých forem alternativního umění spočívá ve schopnosti vytvářet podmínky dialogu, spolupráce a konfrontace v místním i mezinárodním prostředí. Globalizace vnáší do kultury nebezpečnou povrchnost a nesnášenlivost k odlišnému, alternativní kultura učí chápaní a respektu odlišného neznámého „teritoria“. Uchovává principy

RECYKLACE POJMU SITE SPECIFIC

Tomáš Žižka

svobodné tvorby, originality myšlenky a jedinečnosti identity, s tím souvisí podpora procesů celoživotního vzdělávání v oblasti vědy a kultury, což jsou kategorie s nimiž se pracuje v oblasti politiky Evropské unie.

Kam tedy zařadit polemiku o tom, co se vymyká z konvence scénické tvorby? Jejím ústředním motivem se stává nevyjasněnost a nevyhraněnost například mezi pojmy scénografie a scénický design. Když scénografie pracuje s místem, prostorem a prostředím, vytváří hodně grafických stop, jasných kontur a konkrétních kompozic, na rozdíl od scénického designu se vyjadřuje v předem popsáných strukturách a tvarech. Scénický design daleko razantněji tvaruje mechaniku, důsledek a estetiku dramatického činu, avšak ani jedno ani druhé slovo v sobě nepromítá celistvost, která je ústředním tématem scénograficko-designové profese. Pohlížejme na site specific jako na celistvé umění, v muzické škále představuje syntézu živého a autentického tvaru.

Jednou z možností je hledání nového uplatnění pro opuštěná místa a opuštěné bytosti, ale stejně tak i vedení rozhovoru s prostorem a prostředím. Nejedná se jenom o to, zamezit fyzické i mentální devastaci a destrukci. Možná důležitější je potřeba nově definovat kulturní a sociální funkci vztahu obyvatel k danému místu, obci, městu či regionu. Stojíme tváří v tvář nové hodnotě a osobitosti: dialogu s místem, prostorem, prostředím a komunitou, přičemž významnou součástí této konstelace je její „organizační“ báze – subjekt pořadatele a animátora a na vzniklém dialogu by se měl podílet i architekt a divadelník.



mamapapa, Live art kotelna, 2000



mamapapa, Kostel, 2003



mamapapa, Recyklace site specific, 2005, Amsterdam



Přesunout dílo, znamená zničit dílo?

Richard Serra

UVEDENÍ

Přestože destrukční techniky se s postupující zkušeností vyvíjejí stále rychleji, budovy (alespoň část z nich a po určitou dobu) přetrvávají nejen své stavitele a původní užití, ale občas i civilizační epochu, která jejich vznik přivedila. Proměňují se, jsou nově užívány, třeba jen jako fragmenty, zbytky, jako materiál k recyklaci či symboly kontinuity. Připomínají původní účel, i když většinou už obtížně čitelný, se stopami času ve struktuře zdí použitým konstrukčním materiálem, obrysy tvarů, ale také prostorový vztah, s kontrastem původního a nového využívání, často až jakoby protichůdného. To, co je na první pohled netradiční, alternativní odpovědí na aktuální situaci, není zase nic tak zcela nového.

Příkladů proměn a přizpůsobení se každodenním potřebám by se našlo bezpočet. K těm působivým a literaturou uváděným jistě patří třeba římský amfiteátr ve francouzském Nimes, který se ve středověku stal opevněným sídlem, a bývalé jeviště, na němž vyrostly domy, se změnilo ve scénu každodenního městského divadla. Nebo římské Diokleciánovy lázně, které poté, co je Michelangelo v 16. století přestavěl a včlenil do projektu chrámu Santa Maria degli Angeli, získaly nové době úměrnou reprezentativní a duchovní funkci.

Z našeho prostředí poněkud specifickým příkladem k dokreslení historické zkušenosti s opakovanou, až vrtkavou proměnou duchovní, kulturní a praktické funkce prostorů opuštěné stavby jsou osudy kostela sv. Michaela Archanděla v Praze na Starém Městě, jen pár desítek metrů od sídla Divadelní fakulty Akademie múzických umění. Jeho duchovní a reprezentativní funkce zanikla se zrušením kostela na základě nařízení císaře Josefa II. z roku 1782. Budova, byť architekturou reprezentativní, byla přeměněna na manufakturu. Později tu byly utilitární sklady s dílnami. Když se v nových podmínkách po roce 1989 zvažovalo, jak místo využít přiměřeněji současné době, přednost nejdříve dostala proměna na bankovní dům. Nakonec se sem přece jen po staletích vrátila době odpovídající duchovní funkce – ale úměrná rozhledu lidí, kteří o ní rozhodovali. Prostory byly v posledním desetiletí minulého století transformovány – s označením netradiční – pro potřeby pochybné multimediální show na téma z české historie. Komerce však nezabrala a bývalý kostel, pak manufaktura a sklad, znovu zůstal prázdný, tak trochu jako důsledek realitní spekulace.

TRANSFORMACE PROSTORŮ/FENOMÉN PRŮMYSLOVÉHO DĚDICTVÍ

Benjamin Fragner

Církevní stavby a ve značné míře i šlechtická sídla se u nás na léta staly převažujícími cíli projektů transformace prostředí, spjatého s představou mizející epochy. Mezitím vystupují ze stínu další, širší veřejností zpočátku nedůvěřivě přijímaná témata. Označení „netradiční“ je opět víc důsledkem bezradnosti.

Souvisejí s novou zkušeností, kterou máme sklon pokládat ještě za současnost, je velmi naléhavá a aktuální, přestože je spjata spíš s minulostí, s nepotřebnými stavbami a prostory, které vyzývají k transformaci. Žijeme se stíny bývalých průmyslových kolosů, které už jako památky přetrvávají navzdory útlumu a likvidaci celých odvětví, jsme jejich součástí, ale už ve společnosti a kulturní atmosféře s industriální érou jakoby za zády.

KONTEXT

Pro pochopení závažnosti je dobré zmínit kontext, v němž průmyslové dědictví vystupuje do popředí veřejného zájmu. V západní Evropě a Spojených státech amerických lze vývoj sledovat už od 60. a 70. let dvacátého století v důsledku zefektivňování těžbařského a zpracovatelského průmyslu, globalizace trhu, postupujících technologických změn ve výrobě i dopravě, ale především pod tlakem energetické krize, během níž stovky průmyslových objektů a areálů zůstaly nevyužité, opuštěné, prázdné.

Za bezprostřední impuls vznik hnutí za záchranu průmyslového dědictví – zpočátku ve Velké Británii a následně v Evropě – se obvykle uvádí zbourání dórského portiku nádraží Euston v Londýně v roce 1962 ¹. Odmítavá reakce veřejnosti i pochybnosti a diskuse odborníků měly ohlas v řadě evropských zemí. Vyústily ve vznik první mezinárodní platformy pro mapování a další využití průmyslového dědictví TICCIIH, *The International Committee for the Conservation of the Industrial Heritage*. (První kongres TICCIIH se roku 1973 uskutečnil v britském Ironbridge, v kolébce průmyslové revoluce.)

1. Z poměrně obšírné literatury na toto téma uvedme přehledový sborník vydaný v souvislosti s konáním mezinárodního kongresu TICCIIH v Londýně 2000: Buchanan R. A. (2000): *The Origins of Industrial Archeology*. in: *Perspectives on Industrial Archeology* (Neil Cossons ed.). London, s. 18.

Do té doby spíš specializovaný zájem historiků, badatelů a sběratelů se později rozšířil o urbanistické a architektonické projekty nového využití průmyslového dědictví uvolněných prostorů. Od prvních, neokázalých a spíš alternativních pokusů, jako tomu bylo kupříkladu s bývalou Jahrhunderthalle v Bochumi, až posléze k exkluzivním projektům, v které se i tato ikonická stavba dále proměnila, a z alternativní scény vzniklo luxusní místo pro koncerty.

U nás lze sledovat dění se zpožděním dvou, tří desetiletí. „Industriál“ nalezl odezvu zpočátku především v uměleckých aktivitách, výraznějším veřejným projevem zjitřeného zájmu o průmyslové dědictví bylo až zbourání nádraží Praha – Těšnov (1985), které i v odborné veřejnosti zahájilo diskusi o hodnotách, ztrátách, také ovšem o možnostech budoucího využití opuštěných staveb pro nové účely. Oproti západoevropským zemím byl však zřetelnější politický a kulturní podtext, téma průmyslového dědictví se stalo také skrytou příležitostí navázat na zprerhanou historickou kontinuitu po roce 1948 (Fragner, 2006, s. 59-68).

VÝCHODISKA TRANSFORMACE PROSTORŮ

Radikální proměnu hodnotových kritérií po roce 1989 – tehdy stále ještě v Československu, ale také postupující restrukturalizaci hospodářství s útlumovými programy a omezováním výroby (jistě i ne zcela průhlednými až spekulativními majetkovými transakcemi) provázejí lavinovitá uzavírání výrobních provozů a továren, exekuce, bankroty, po nichž zůstávají prázdné budovy a rozsáhlé průmyslové areály v míře, jaká dosud neměla obdoby. Například Registr průmyslového dědictví ČVUT, který obsahuje soupis objektů průmyslového dědictví na území ČR, má v evidenci přes deset tisíc objektů, a to je zmapována jen zhruba polovina území /2/. Společnost už není schopna je „vstřebat“ novým využitím. Odlišné je to snad jen ve velkých městech, v místech nového developerského zájmu, kde při nakládání s uvolněnými prostory převažuje hledisko spekulace s cenou pozemků.

Projekty konverzí a nového využití sice obvykle komplikuje nedostatek finančních prostředků (což je hlavním problémem jejich využití i v zahraničí), v České republice řešení stěžují navíc i vlastnické a právní vztahy, pokřivené desetiletími znárodněného hospodářství. Zřetelný je také deficit zažitých demokratických mechanismů, přehlížení participace veřejnosti, zapojení místních obyvatel při formulování cílů oživení městských částí a do rozhodování o využití opuštěných objektů. Převládne obvykle komerční hledisko. Ovlivňuje to rozsah i kvalitu projektů, které by měly nastartovat rozsáhlejší proměnu industriálních prostorů.

2. Veřejná část registru je přístupná na <https://registr.cvut.cz/index.php> a na webových stránkách VCPD ČVUT (<http://vcpd.cvut.cz>), kde jsou průběžně zveřejňovány informace o průmyslovém dědictví ČR a o souvisejících aktivitách.

PŘEDSUDKY

Čas sice setřel výhrady, které ještě zkraje 90. let provázely opuštěné stavby, jež už nezatěžují okolí exhalacemi, méně živá je i vzpomínka na rétoriku oficiální budo-
vatelské propagandy, spjaté donedávna s průmyslem.

Po dvaceti letech útlumu a restrukturalizace průmyslu se novou zátěží naopak stávají prázdné nebo nedostatečně či provizorně užívané a neudržované budovy, které ještě víc zchátraly (většinou jsou už bez technologie – ta byla jako první roz-
prodána do šrotu), obtěžují špínou, pobyt v jejich okolí není bezpečný, konstrukce se rozpadají.

Pro takové nemovitosti a pozemky (průmyslové, ale právě tak zemědělské, dopravní, vojenské i pro opuštěné nemocnice atd.), které „negativně ovlivňují /
deprimují okolí“, se vžilo označení „*brownfields*“: stávají se synonymem ekolo-
gické zátěže, rozkladu, tedy prostorem a příležitostí k „vyčistění“ od připomínek
původní lidské činnosti. Krátkozrakým řešením je demolice a asanace území.

Přes negativní punc, který se zjednodušujícím pojmenováním dostaly do vínku
v rozvojových plánech území, ovšem zůstávají ojedinělou příležitostí a výzvou.
Iniciační umělecké akce (tvůrčí intervence), které v prvním sledu rozrážejí bari-
éry předsudků tak, jako tomu bylo s Industriálním safari Tomáše Žižky v pro-
storu brownfields bývalé Vojtěšské huti v Kladně, mění vztah a znovu pojme-
novávají zanedbané, opuštěné prostory. Přestože pojaté jako jednorázové akce,
mohly by být předstupněm budoucích projektů konverze průmyslového dědic-
tví pro nové užití, které více propojují autentické zážitky ze syrového prostředí se
současnou architekturou (*adaptive re-use, creative re-use*).

INDUSTRIÁL – TÉMA ALTERNATIVNÍHO VYUŽITÍ PROSTORŮ

Z typologického hlediska, abychom byli připraveni na to, do jakých prostorů vstoupíme, je lze shrnout, i když s nezbytným zjednodušením (ale především pro usnadnění hledání možností nového využití), do pěti tematických skupin. Představují bohatost prostorů, tvarů, konstrukcí, hmotových a kompozičních vztahů (členění vychází z dokumentů TICCIIH):

- jsou to někdejší centra výroby – dílny, továrny, mlýny, hutě, ale také doly a místa, kde dochází ke zpracování a úpravě surovin a materiálu
- dále sklady, překladiště a úložiště pro suroviny, polotovary i finální výrobky
- výraznou skupinu tvoří energetická díla, včetně jejich součástí a objektů pro distribuci energie, vodárenská díla, úpravní vod a čistírny splašků
- stavby pro osobní a nákladní dopravu, železnice, silnice, vodní cesty a letiště, včetně infrastruktury a doplňujících provozních budov, nádraží, přístavů, letištních hangárů
- zvláštní skupinou jsou sociální, servisní a obytné stavby (například staré dělnické obytné kolonie), spjaté s existencí průmyslové činnosti v daném místě

Pro dramatickou tvorbu v industriálním prostoru je však důležité především členění staveb na dvě základní skupiny – výrobní objekty jednoúčelové a výrobní objekty víceúčelové.

Jestliže jednoúčelové jsou víceméně jakousi skořápkou či „kapotází“ stroje a stavební část bývala spíš pojímána jako součást technologie (nebo přesněji řečeno stavba je vlastně „pokračováním stroje“), lze je po skončení výroby jen obtížně využívat pro zcela jinou funkci, případně je nutné hledat velmi specifické nové užití tak, jako je tomu například u většiny částí hutních či důlních areálů, vápenek, některých objektů pivovarů atd. U takových staveb je přesvědčivější, když se stávají bezprostřední součástí dramaturgického záměru.

Naopak stavby víceúčelové, kupříkladu textilky, sklady, strojírenské provozy, některé části bývalých drážních areálů, víceúčelové haly, jsou mnohem flexibilnější pro nové využití, ať už pro nejrůznější kulturní instituce, ale i bydlení, kanceláře, rekreační zařízení. Zčásti to platí i pro využití jako zázemí divadla či jako prostor – scénu pro takovou divadelní tvorbu, kde nejde o vazbu obsahu uměleckého díla k místu (prostor je využit pro umístění „tradiční“ divadelní scény).

Orientační dělení ovšem nestačí postihnout spektrum značně architektonicky i konstrukčně rozdílných objektů, které se liší původním účelem, pro něž vznikly, propojením stavební konstrukce s technologií, rozlehlostí i stroji, které obsahují či obsahovaly.

Významným argumentem, k němuž je nutné přihlížet při rozhodování o míře a způsobu umělecké intervence, je bezesporu odkaz na historickou, památkovou, uměleckou hodnotu dochované stavby, která je cílem nového projektu. Situaci jistě komplikuje, že průmyslové dědictví zahrnuje stavby značně vzdálených časových období a rozdílného výrazu, od velmi reprezentativních, například textilní továrny v Libereckém a Ústeckém kraji, až po ryze utilitární a účelové haly s dramatickou atmosférou opuštěných míst.

Obecně lze shrnout, že jde především o stavby a zachované technologie související s nástupem a prosazováním industrializace. Vývoj v mnohém navázal na inovace a společenské události v předindustriálním období, kořeny tedy prorůstají hluboko do minulosti. Zatímco v jedné části světa už mluvíme o postindustriální společnosti, na jeho jiném konci, v rozvojových zemích, používají stále technologie příbuzné těm před nástupem industrializace v Evropě. V počátcích, s přesahem k hospodářským a výrobním budovám 18. století, naše území, tehdy součástí habsburské monarchie, dostihla industrializace se zpožděním, po napoleonských válkách, nejvíce však od poslední třetiny 19. století.

Pro představu o rozsahu a rozložení průmyslu u nás pomůže srovnání, že při vzniku Československa roku 1918 bylo až sedmdesát procent veškerého průmyslu bývalé rakousko-uherské monarchie soustředěno v Čechách, na Moravě a ve Slezsku, zatímco toto území tvořilo přibližně jen pětinu starého mocnářství (Jakubec – Jindra, 2006, s. 156; Kubů – Pátek, 2000, s. 89). Další stavby vznikaly v meziválečném období s rostoucím vlivem zahraničního kapitálu, německého, ale také francouzského, anglického, amerického a švýcarského. A tyto stavby a technická díla ve městech i krajině dodnes – v nejrůznějším technickém stavu – formují životní prostředí na území České republiky a z větší částí stále čekají na využití.

Tématem transformace ale nejsou jen stavby, stroje, budovy a areály, tedy materiální pozůstatky po zaniklé lidské činnosti. Pro představu o mnohotvárnosti, šíři možností, přístupů a alternativních voleb (a s přihlédnutím k definicím mezinárodní organizace pro průmyslové dědictví TICCIIH (*The International Committee for the Conservation of the Industrial Heritage*) shrňme, že průmyslové dědictví jsou „**pozůstatky průmyslu a techniky, a jako součást kulturního dědictví člověka má historický význam pro porozumění civilizačního vývoje, pro pochopení principů technologických změn, pro vědomí společenských souvislostí, vztahuje se k událostem a činnostem s dějinnými důsledky. Reprezentuje hodnoty a zkušenosti – technické, vědecké, architektonické, umělecké i sociální, ale také materiální, pro něž si zaslouží chránit a zachovat** (Dvořáková – Fragner – Šenberger, 2007, s. 10).

ARGUMENTY PRO JINÉ UŽITÍ

Jsou tři výchozí kroky k transformaci nevyužitých prostorů:

I. místo Čtení paměti místa

Léta provozovaná výrobní či obchodní činnost vtiskla ulicím i celým čtvrtím specifický charakter, s nímž si je identifikují jak lidé z ostatních částí města, tak i ze vzdálenějšího okolí. Industriální stavby a technické objekty obvykle v době svého vzniku (a ještě spíše později za provozu, k němuž byly určeny) poznamenaly životní prostředí, představovaly ekologickou zátěž. Obvykle patřily k nejvýznamnějším cílům, dominantám a orientačním bodům ve městě a krajině – svou hmotou, výškou, jasným a zažitým komunikačním propojením s ostatní zástavbou, ale i významem, který zde měly pro život celých generací. Ještě i ve zcela změněných podmínkách mají však sílu působit jako přesvědčivá krystalizační ohniska nových rozvojových záměrů, budoucích urbanistických kompozic. Přispívají k zachování vědomé kontinuity osídlení díky osobitě atmosféře a jako paměť místa jsou potřebné i atraktivní pro nabídku nových aktivit.

Časová i kulturní propast posunula vnímání původního sdělení, s nímž industriální objekty vznikaly. Tomu napomůže detailnější stavebně historický průzkum, soustředění dobové dokumentace, srovnání, někdy také představivost, s níž se daří zpřesnit informace o původní podobě později zcela exploatovaných a následnými přestavbami, dostavbami i změnami poznamenaných industriálních objektů. Výraz průmyslové architektury 19. a první poloviny 20. století je charakteristický vnitřním napětím (specifickou atmosférou), umocněným dvojznačností až rozporem mezi účelností a reprezentativností, mezi uměleckými ambicemi a ekonomikou výroby, pečlivě uplatňovanými tradičními řemeslnými postupy a významnými technickými inovacemi. Porovnáním s pozdější výstavbou se jeví až nepochopitelné, že mnohé z objektů bývaly „pouze“ továrnou, skladem, nádražím. Novým obsahem obdařená industriální stavba má to, co chybí výstavbě vzniklé bez vývoje. Často až bizarním setkáním ryze konstrukčních a technických prvků s dobovými výtvarnými motivy, dokonalými řemeslnými detaily či zachovalými stavebními fragmenty obohacuje vnímání stavby (území) příběhem vzniku, vývoje. Konverze industriálních objektů obohacuje prostředí propojením významů, stylů, zkušeností, informací. Estetickou hodnotou se stávají i přiznané stopy zaniklé činnosti, míjejícího času, existence. Výrobní proces se také často dodnes promítá do prostorového a funkčního uspořádání budov a celého areálu – ať už jde o sledování někdejších tras zásobování a zpracování surovin či na sebe promyšleně navazujících činností. Hledisko tzv. technologického toku, tedy jak se minulé postupy výroby a směry dopravy promítly do prostorové a hmotové skladby továrních objektů a areálů, do urbanismu, je zřetelným rysem průmyslového dědictví, pomáhá rozpoznat původní funkce a stavbu časově zařadit. Je to jedna z významných vlastností využitelná pro koncipování dramaturgických záměrů.

III. program

Cíl dosažený / zprostředkovaný
transformací prostoru

Rozhodnutí předurčují motivy i cíle, které uměleckou intervencí sledujeme. Upřímnou odpovědí na vstupní otázky lze předejít pozdější možné deziluzi:

Stává se transformovaný prostor jednorázovou či naopak trvalejší součástí uměleckého záměru, a ten ignoruje či „prorůstá“ prostorem?

Zvažuje či ignoruje architektura konverze (dramaturgie / scénická výprava) přiměřenost nových stavebních / scénických zásahů do nově využívaného prostoru?

Respektuje či zcela pomíjí věrohodnost interpretace místa ve vazbě k uměleckému dílu a k dochovaným hodnotám historického prostředí?

Nebo má poskytnout formální dekoraci k libovolné zápletce?

Půjde o jednorázový, časově limitovaný akt s ambicí ovlivnit budoucí nakládání s prostorem, iniciovat jeho záchranu, nasměrovat jiné využití, třeba zcela vzdálené divadelní akci?

Nebo je předstupněm směřování k trvalejšímu využití (třeba pro divadlo, kdy se „netradiční“ prostor má časem změnit v trvalé a „tradiční“ zázemí divadelní společnosti)?

Odpovědi, přestože je vztahujeme k transformaci pro dramatickou tvorbu, nemusejí být vzdálené aktuálním diskuzím o architektuře konverzí. Jejich zkušenost také vychází od epizodických až profylaktických gest, které mají pomoci zakotvit ve stylově a myšlenkově rozkolísané době. S pozvolným odkrýváním významů i s nepřehlédnutelnými materiálními hodnotami je nově využitě průmyslové dědictví jakoby vyslovenou metaforou, která doplňuje celistvější obraz současné doby. Rychleji už také rozeznáme, kdy je gesto ještě inspirující výzvou a kdy beznadějným směřováním k banalitě.

Kdy míra proměny paradoxně popírá smysl nové aktivity a likviduje charakter, atmosféru, prostorové vztahy, přehlušuje důvod, který vedl k původnímu rozhodnutí prostor transformovat.

Proto vedle často publikovaných a dnes již ikonických příkladů, jako londýnská Tate Modern z elektrárny na londýnském nábřeží či vídeňské plynojemy, jsou oceňovány neokázalé a nejspíš i méně fotogenické projekty, spjaté však především s regenerací devastovaných území a oživením zanedbaných a chátrajících areálů v bývalých městských průmyslových centrech. Rozhodující je odezva na kulturní a sociální situaci v místě.

Výjimečná atmosféra a industriální charakter staveb / transformovaných prostorů pak sehrávají i v rozsáhlejších, dlouhodobých záměrech rozvoje území roli tzv. key building, krystalizačních míst regenerace, jako například pilotní projekty konverze opuštěných objektů pro veřejně prospěšné užití, místní centra kultury a umění, vzdělání. Jsou prostředníkem kulturního oživení, zdaleka už nejen jako místa jednorázové inscenace. Následuje pak třeba i komerčněji zaměřená výstavba.

Pozoruhodným příkladem kulturních a sociálních aktivit v převážně industriálních prostorech je neformální síť kulturních center napříč Evropou, Trans Europe Halles; alternativně využívané objekty například v Barceloně, Lundu, Vídni, Berlíně či Helsinkách představují spontánní reakci na místní situaci a kulturní atmosféru /3/.

Jiným, více pragmatickým řešením je naopak role přisouzená územním plánem nově využitému bývalému průmyslovému komplexu na předměstí Bradfordu. Monumentální textilka Lister Mills se stala katalyzátorem proměny představovaného území. Nabízí směs nových funkcí, od elegantních bytů přes sociálně orientované komunitní centrum po zázemí pro „kočující“ společnost Mind the Gap, se zkušebnami, sály, sklady a produkcí (viz www.mind-the-gap.org.uk).

V bývalé továrně sice nevznikla „netradiční“ scéna, odtud se naopak směřuje do dalších, často vzdálených míst, také do prázdných, nevyužitých prostorů.

POSLOUPNOST KROKŮ

Obecně jistě platí, že transformovaný prostor, který zachovává charakteristickou industriální atmosféru, autentické detaily a vyznačuje se střízlivostí nových zásahů, umocňuje přesvědčivost zážitku. Informace o stavbě (prostoru / areálu) a orientace v historických faktech také obvykle pomohou architektuře konverzí / novému využití uměleckou intervencí důvěryhodněji propojit stylové a časové vrstvy, rozvíjet kontrast či dialog mezi autentickým a nově vloženým obsahem. Významná je jasná vazba k místu, ani ne tak dramatickou zápletkou nového děje, třeba i analogií provozního a prostorového uspořádání, pohybu lidí a věcí s prostorovými vztahy určenými kdysi technologickým tokem před zánikem výroby. Může rozlišit a logicky hierarchizovat nově využívané prostory.

3. Bordage F. ed. (2002): *The Factories: Conversions for Urban Culture / Trans Europe Halles*. Basel nebo také viz www.teh.net; propojení kulturních, sociálních, památkářských a architektonických aktivit se nejnověji věnovala společná konference mezinárodních organizací TICCIH, ICOTEH a Worklab *Reusing the Industrial Past* ve finském Tampere, srpen 2010

Pro zacházení s industriálními objekty / prostory ale přibyl také ryze pragmatický důvod: individualizovaný, dramaticky působivý industriální prostor s jedinečnou historií a neopakovatelným charakterem se stává i obchodním artiklem, konkurenční výhodou. Dokládá to třeba obliba, s níž se pořádají společenské party v autentických prostorech bývalé kanalizační čistírny odpadních vod. Dojem pak mohou ještě umocnit divadelní rekvizitáři.

Jak se ale vyvarovat, aby téma průmyslového dědictví nezůstalo právě jen krátkodobým gestem, vyprázdněnou frází?

Během pražského bienále *Industriální stopy* (2007) Sir Neil Cossons, iniciátor hnutí za záchranu průmyslového dědictví ve světě, shrnul z vlastní zkušenosti obranné kroky do následující posloupnosti. Východiskem je porozumění a znalost (tedy mapování a vstupní výzkum). To je základem posouzení hodnot průmyslového dědictví – tedy vyhodnocení a vystižení jedinečnosti prostoru zvoleného k transformaci. Formulování argumentů a pevný, k místu odpovědný koncept jak s hodnotami nakládat, je nezbytným nástrojem ochrany před povrchní exploatací.

Teprve až pak vstupujeme do industriálního („netradičního“, nedivadelního) prostoru s novým využitím uměleckou intervencí.

SHRNUTÍ:

- Transformace průmyslových prostorů motivací tvůrčích aktivit a významovým zakotvením, formulování obsahu a cílů
- Recyklace materiálu, idejí a příběhů ve světě omezených zdrojů
- Prostředník interpretace aktuálních témat společnosti

BOX: A

Kritéria uplatňovaná pro určení památkové hodnoty:

Historicky typické objekty. Tento zřetel je pro posuzování hodnot průmyslového dědictví důležitý především proto, že právě pro zprůmyslnění bylo charakteristické úsilí o používání standardů a opakujících se typových projektů. Setkáváme se tedy s pojmem typičnosti, která přispívá ke vzniku charakteristické „industriální“ atmosféry. Příkladem může být například architektura drážních staveb, vodárenské objekty.

Historicky jedinečné objekty. Jedná se o stavební díla, která svým ojedinělým konstrukčním či uměleckým řešením, vazbou na progresivní a vývoj akcelerojící výrobní technologii představují historický mezník, aby se staly pro probíhající industrializaci příkladem k následování, symbolem. Platí to o řadě mostních konstrukcí. Stavebním unikátem z meziválečného období je kupříkladu Žižkovské nákladové nádraží.

Objekty spojené s počátkem nebo ukončením vývojové řady. Dokládají například zavedení zcela nového technologického postupu či naopak jsou posledním příkladem zanikající výroby. Jsou mezi nimi také vybraná důlní díla, provozy na zpracování surovin, některé vápenky, papírny.

Stavební díla a zachované technologie jako výsledek procesu zprůmyslnění a jeho odraz v pracovních a výrobních poměrech i sociálních vztazích. Často jde o rozsáhlé celky hutních či strojírenských podniků či jejich zachované fragmenty, například bývalá Vojtěšská huť v Kladně či Dolní oblast Vítkovic v Ostravě. Objekty průmyslového dědictví vyjadřující reprezentativní architekturou duchovní a kulturně historickou situaci doby vzniku stavebního a technického díla. Například mnohé textilky, pivovary, jatka.

TRANSFORMACE PROSTORŮ/FENOMÉN PRŮMYSLOVÉHO DĚDICTVÍ

Benjamin Fragner



Levant Mine, ruiny dolů na těžbu cínu a mědi při pobřeží Atlantického oceánu. Vstupujeme do prostorů, pro jejichž označení používáme – jako berličku – výraz netradiční. Spíše proto, že časová a kulturní bariéra překvapivě rychle zastírá souvislosti. Už si nejsme jisti, jak fungovaly (jako v místech Levant Mine, symbolu zanikající industriální éry na jihozápadu Velké Británie, přestože se tam ještě před necelými dvaceti lety zvažovalo pokračování těžby cínu), a váháme, čemu mají sloužit. Uvolněná místa pro nové aktivity, zábavní atrakce, alternativy trávení volného času, memento. Děj nebo jeho kulisy?



Altona v Hamburku.

Dřív než opuštěné industriální budovy a území objevili pro podnikání developři a realitní kanceláře, prostor pro nové uplatnění připravovaly a veřejnosti představovaly spíše alternativní umělecké intervence, včetně divadelních aktivit. Provázela je jakási novodobá kolonizace skupin nových obyvatel, kteří hledají místa s nízkým nájemem a přitom prázdným prostorem pro tvůrčí sebe-realizaci. Jako ve čtvrti Altona v Hamburku s obsazenými industriálními objekty, například „mediální továrnou“ v bývalé slévárně lodních šroubů.

Především od 80. a 90. let dvacátého století přibývá takových příkladů téměř ve všech větších západoevropských a amerických městech. Růst ceny pozemků a nájemné však obvykle záhy velkorysé záměry redukovaly, aby převládlo komerčnější využití či asanace.

TRANSFORMACE PROSTORŮ/FENOMÉN PRŮMYSLOVÉHO DĚDICTVÍ

Benjamin Fragner

Roundhouse, Londýn. Průmyslové dědictví, především prostorovými možnostmi a charakterem staveb, tak jak je to často dané původní funkcí, nabízí zcela unikátní místa pro uměleckou tvorbu. Jejich transformace pro nové využití však obvykle probíhá nepřímochaře, v mnoha etapách a s odlišnými, až protichůdnými ambicemi. Modelovým příkladem je Roundhouse, bývalé železniční depo (z roku 1846) v londýnském **Camden Town**, které se krátce po zprovoznění změnilo ve sklad. V 2. polovině 20. století byl téměř magický rotundový vnitřní prostor, modelovaný masivními cihelnými zdmi a se střechou vynášenou subtilní konstrukcí z kované oceli a litiny, objeven pro experimentální divadlo. Pamatuje nejpozoruhodnější představení své doby, například v režii Petera Brooka, ale až do poloviny 80. let 20. století se tu v syrovém industriálním prostředí konaly také legendární rockové koncerty. Jejich popularita a frekvence, včetně vysoké návštěvnosti, paradoxně vedly v roce 1983 k uzavření prostoru, jelikož náporu už nestačil především z bezpečnostních a hygienických hledisek. Následovala sofistikovaná přestavba pro nové divadelní a koncertní využití (architekt John McAslan + Partners, 2006), dokončená pod dohledem památkářů z English Heritage. Těží z jedinečnosti industriálního prostoru a jeho atmosféry, nicméně splňuje předepsané normy a potřebné akustické a konstrukční požadavky nového provozu (vzhledem k tomu, že je v rezidenční čtvrti, požadavkem bylo izolovat hluk až o 108 dB), technické zázemí splňuje nároky měřitelné s moderní divadelní budovou, poskytuje i vyšší komfort měnícímu se publiku. Přesto stále je to „divadlo“ v netradičním prostoru. Ten na jedné straně hodně pozbyl ztrátou autenticity, na druhé straně se otevřel publiku, které by ho jinak nepoznalo. Při transformaci vždy jde také o míru nových zásahů, radikálnost proměny a ekonomickou udržitelnost.



Lister Mills, Bradford. Dominanta opuštěného průmyslového areálu Lister Mills z konce 19. století (až v 90. letech 20. století v něm končila výroba hedvábí) tvoří „záchytný bod“ velkorysého projektu revitalizace Manninghamu, příměstské čtvrti Bradfordu ve Velké Británii, urbanistického rozvoje, ale i sociální stabilizace. Jde o jiný příklad, kdy prostory v nově využitě bývalé textilce tentokrát nemusí sloužit bezprostředně pro divadelní představení; vedle atraktivních bytů je zde také komunitní centrum a z hlediska našeho zájmu především sídlo a zázemí divadelní společnosti, která odtud coby kočovné divadlo vyjíždí do dalších alternativních míst.



BOX B

Doprovodná témata projektů transformace nevyužitých prostorů

sociální témata – aktivity spjaté s animací průmyslového dědictví vzbuzují zájem sociálních skupin jinak rezistentních k zavedeným formám kultury či zábavy; rezidua průmyslové éry sehrávají roli komunikačních prostředníků, upevňují pocit sounáležitosti, vazeb k místu, přispívají ke kulturní diverzitě, oživují zájem veřejnosti o životní prostředí, její vnímavost k lokální historii

ekonomická a ekologická témata – projekty vtahují do diskuse a rozhodování o budoucnosti zanikajících a ohrožených staveb, formulování možností jiného využití existujících stavebních struktur, na které upozornily umělecké akce, jejichž pokračování, ať už kulturní, komerční, společenské představuje ekonomické zhodnocení místa, často bezprostředně přispívá i k vytvoření nových pracovních míst, jak to potvrzuje zkušenost z industriálních areálů v Porúří otevřených pro turistiku a trávení volného času



Latimérie Jiřího Adámka během mezinárodního bienále Industriální stopy 2003 ve Staré kanalizační čistírně odpadních vod v Praze-Bubenči. Inspirace prostorem, nejen atmosférou a prvním dojmem, ale i obsahovou reflexí bývalé funkce, současně ale také světelnými podmínkami, akustikou, chladem, respektive diskomfortem, který stvrzuje věrohodnost sdělení.

Mezinárodní bienále Industriální stopy se poprvé konalo ve Staré kanalizační čistírně v Praze-Bubenči v červnu 2001, navázalo na dřívější aktivity Sekce ochrany průmyslového dědictví Národního technického muzea a předznamenalo vznik Výzkumného centra průmyslového dědictví při Českém vysokém učení technickém v Praze. Druhý ročník proběhl v červnu 2003, následující v září 2005 (s akcemi v dalších místech – *putovní výstava s českou účastí Working Heritage* na Staroměstské radnici v Praze, *výstava aktuálních projektů konverzí industriální architektury v industriálním objektu Karlin Studios v Praze, dále výstavy a performance v Kladně*), další ročníky, kdy se akce rozšířily do Ostravy, Liberce, Žatce a Kladna, proběhly v letech 2007 a 2009. Souhrnný přehled, včetně zvukových a obrazových záznamů je na www.industrialnistopy.cz.

TRANSFORMACE PROSTORŮ/FENOMÉN PRŮMYSLOVÉHO DĚDICTVÍ

Benjamin Fagner

Industriální safari, Kladno. Site specific Tomáše Žižky a mamapapa, hlavní událost mezinárodní konference a bienále Industriální stopy 2005, byl v mnoha svých významových rovinách současně prvním, téměř manifestačním zpřístupněním prostoru postindustriální krajiny bývalé Vojtěšské huti (huti Koněv), vtažením lidí do míst s novou zkušeností. Startuje jiné vnímání prostoru, které se s časem začne rozvíjet už nezávisle na umělecké intervenci, třeba vznikem alternativních architektonických projektů proměny území, změnou v posuzování hodnoty staveb, což má překvapivé vyústění v prohlášení jednoho z objektů, vápenných pecí, v kulturní památku (která se však dál rozpadá), v diskusích místních obyvatel o budoucnosti areálu, časem i změnou územního plánu.



Společenské ledárny v Praze – Braníku během site specific představení Zuzany Malé, Jakuba Štěpána a skupiny Oldstars Deus ex machina v květnu 2009, svým způsobem předzvěst podzimních Industriálních stop 2009. Jedna z nejvýznamnějších pražských industriálních staveb, kulturní památka, veřejnosti běžně nepřístupná, ohrožená novým projektem přestavby. Umělecká akce je příležitostí k nahlédnutí do nadčasového sakrálního interiéru bývalé lednice, rozvíjí ale v paralele k ní dnes už spíše aktuální zkušenost nového zážitku, konfrontace překvapených diváků s místem vystaveným spekulacím.





REŽIJNÍ TVORBA V NETRADIČNÍCH PROSTORECH

Karel Makonj

Jak všechno, vše se v celek tká,
jak jedno v druhé žije, hrá!

Johan Wolfgang Goethe

REŽIJNÍ TVORBA V NETRADIČNÍCH PROSTORECH

Karel Makonj

I.

Divadlo jako **časoprostorové** umění ve své historii vždy bohatě využívalo obou těchto veličin ve vzájemných a bohatě variovaných interakcích.

Dokázalo hrát krátké skeče i několikadenní seriály, dokázalo si přivlastnit jakýkoliv prostor. Divadlo je jako houba, která absorbuje vše a velmi často z těchto absorpcí odchází vítězně – posíleno a obohaceno. Dokáže totiž obohatit nejen sebe, ale i původní prostředí a původní čas, dokáže si vychutnat svou časoprostorovost, kterou mu mnohé jiné umělecké druhy tiše záviděly a závidí.

Jeho tragické a komické masky, stejně jako jeho rituálně-kultovní, ale i svým způsobem „karnevalové“ počátky (opět příklady využití časovosti), mu vlastně umožňují být všude a „vším“. Záleží ovšem na jediném: na proměně původních funkcí. Teprve touto proměnou, akcentem na estetickou aktualizaci a jaksí na sebe sama se divadlo stává divadlem a opouští původní inspirační zdroje.

Uvažujeme-li tedy o divadle v netradičních prostorech, vracíme se tak vlastně k jeho kořenům. Uvážíme-li celou historii divadla, zjistíme, že vlastně etapa divadla ve speciálně stavěných divadelních budovách, kterou dnes považujeme za etapu tradičních divadelních prostorů, tvoří poměrně krátké období jeho existence. Až příliš krátkou na to, jak brzo se jich divadlo nabažilo...

Téma předmětu by se dalo vlastně i otočit o 180 stupňů. Není prostor divadla ve speciálně pro ty účely stavěných budovách vlastně netradičním prostorem? Historicky řečeno – asi ano, ale pro nás, kteří žijeme v této době, odkojené zvykem na pohodlí speciálních divadelních budov, je tento úhel pohledu až příliš odtažitý, „historický“ a nadčasový. Košile je zkrátka bližší než kabát a těžko můžeme od nás samých žádat takovou historickou nadčasovost a nepředpojatost.

U divadelního umění je důležitý ještě jeden aspekt: **interaktivita** a nedělitelnost prostoru, který se vždy skládá ze dvou nezbytných částí, a to prostoru pro herce a prostoru pro diváky. Bez této vzájemnosti by nebylo divadla. To je *conditio sine qua non*. A právě tato vzájemnost obou částí jednoho prostoru poskytovala a poskytuje divadlu možnost značné dynamiky a interakce, ať se jedná o divadlo v „tradičním“ či „netradičním“ prostoru. Abych se pro příště mohl vyhnout těmto užitým, ale asi nezbytným uvozovkám, budu používat oba tyto termíny právě z hlediska toho, zda je divadlo hráno ve speciálně pro ně postaveném prostoru či nikoliv. Ovšem záležitost je ještě komplikována dalším faktem, že moderní divadelní budovy jsou již architektonicky navrhovány někdy tak „netradičně“, až by se mohlo zdát, že jde o „netradiční“ prostor. Tuto okolnost však pro téma tohoto projektu budu eliminovat – prostě proto, že šedá je teorie a zelený strom života, a bez nějaké postmoderní redukce bychom se nikam nedostali.

To je *conditio sine qua non*.

REŽIJNÍ TVORBA V NETRADIČNÍCH PROSTORECH

Karel Makonj

Zároveň je třeba si v této souvislosti uvědomit jednu důležitou okolnost, a sice fakt, že herec vlastně žádný divadelní prostor nepotřebuje, on si ho totiž nosí s sebou, je všude s ním, vytváří ho sám svým tělem a svou akcí „jako“. Samozřejmě herec a kolem něj jeho diváci – bez nich by herec byl jen blázen, někdy tichý, někdy hlučný, ale – blázen. Výstižně o tom píše Umberto Eco, když ukazuje na rozdíl mezi jarmarečním kapsářem a hercem, který ho předvádí. Ono „jako“ je velmi podstatné: herec totiž ve skutečnosti nekrade a nehrozí mu šatlava (aspoň ne za krádež, někdy však, to si přiznejme, i za ono hraní).

II.

Chceme-li si pro názornost představit celou škálu dějišť, se kterými se divadlo setkalo dříve, než se osamostatnilo (uvědomilo si sama sebe) a než se uvelebilo v budovách, tak jen pro příklad jmenujme: nejrůznější svatyně, jeskyně, věštírny, háje, louky, mýtiny, posvátné prameny, posvátné stromy, pole, návsí, jednotlivá obydlí a jejich okolí, tundry, břízy, vřavky, jurty, nejrůznější kněžiště, obětiště, oltáře, kamenné stoly a jejich okolí, amfiteátry, náměstí, ulice, tržiště, mansiony, pojízdny vozy, pageants, corrales, arény, zahrady, dvory, nádvoří, zámecké zahrady, aleje, jízdárny, hrady, chrámy, předkostelí, cirkusové arény, dřevěné arény – a co já vím ještě.

Ještě nestačí???

Snad z tohoto hlediska lze pochopit Brookovo konstatování: „Divadlo nemůže být čisté, naše jediná naděje spočívá v extrémech – ve spojení protikladů. Divadlo je žaludek, v němž se jídlo proměňuje na dvě rovné části: exkrementy a sny.“ (Brook, 1996)

Jak se to vlastně stalo, že se divadlo nakonec dostalo do „svého“? Jaká byla cesta z exteriéru přes veřejný prostor do interiéru? Jaká byla cesta z přírody přes městský veřejný prostor pod střechu divadla? Proč divadlo vyměnilo západ slunce za umělé osvětlení, byť ještě bez elektřiny? Proč si nechali diváci ochotně kapat vosk ze svíček z lustrů na hlavu?

Domnívám se, že za tím stála především potřeba nové a výraznější **vizualizace**, která by bez umělého prostředí a technických zařízení nebyla možná. V Shakespeareově Globu se hrálo v podstatě bez dekorace, ale Jonsonovy masky již vyžadovaly speciální světelnou atmosféru a specifickou „scénografičnost“. Barokní divadlo by pak bez složitých mašinerií nebylo tím, čím bylo, i když tyto scénické iluze byli barokní scénografové schopni vytvořit i v prostředí chrámu.

„Divadlo nemůže být čisté, naše jediná naděje spočívá v extrémech – ve spojení protikladů. Divadlo je žaludek, v němž se jídlo proměňuje na dvě rovné části: exkrementy a sny.“ (Brook, 1996)

REŽIJNÍ TVORBA V NETRADIČNÍCH PROSTORECH

Karel Makonj

Z toho vyplývá, že divadlo se usadilo a zdomácnělo ve svých vlastních „domácnostech“ především z důvodů uvědomění si své vlastní autonomie, své vlastní specifické divadelnosti. Později ho však toto zdomácnění přišlo poněkud draho. Aniž by si příliš uvědomovalo nebezpečí, na místo scénografických impulzů přišly impulzy dramaturgické, respektive impulzy dramatických autorů, kteří scénografickou fantazii přeměnili v dramatické kánony a postupy, znevolňující divadlo směrem k životní iluzi a mimetické nápodobě, barokní mašinerie byla pozapomenuta a nevyužita a jevištní prostor od hlediště přestala oddělovat opona jako nabídka vstupu do „jiného“ světa, ale čtvrtá stěna, skrze kterou jsme coby diváci nenahlíželi nikam jinam, ale jen tam, kde jsme to již velmi dobře znali ze svých vlastních životů a domácností.

Herci se naučili velmi dobře „chodit“ v dramatické situaci, která musela vždy jinak začít, než skončit, a tento psychologický mechanismus bylo lze dobře a nerušeně pozorovat v přítomném hledišti, ale jinak svébytnost jeviště spíše ochuzoval, než obohacoval.

Režisérovi nezbylo než sloužit dramatikovi a herci a tato dvojí pokorná služba se ukazovala být pro divadlo smrtelná. A v té situaci se i chudák režisér vzbouřil. Nebavilo ho dělat sitcomy. Ani televizní seriály.

Vím, že trochu schematizuji a zjednodušuji, ale je to tak. Nač mít speciální budovy pro takto ochuzené a nesamostatné umění, které má nota bene dva prostory, ale navzájem izolované a v podstatě nespolečující, takže neinteraktivní.

Není divu, že volání po zdivadelnění divadla šlo ruku v ruce i s potřebou nové divadelní architektury, která by zdůrazňovala hlubší sepětí hlediště s jevištěm, posílení demokratičnosti hlediště na úkor pohodlí diváků ve svých předplacených lóžích. A dodnes se proměny vztahu mezi hledištěm a jevištěm stávají výraznými inscenačními impulzy i pro ty, kteří se rozhodli neopouštět divadelní budovu, ale cítí přitom její omezenost a svým způsobem anachroničnost.

III.

Pokusme se analyzovat tento vývoj na přelomu 19. a 20. století na příkladu „nejeklektičtějšího“ divadelního génia, za jakého bývá označován divadelní režisér a podnikatel Max Reinhardt (i ta jeho druhá charakteristika je symptomatická).

Sám o svém vztahu k divadlu řekl: „Divadlo bez skutečnosti znamená pro mne zrovna tak málo jako skutečnost beze snu. A divadlo – to jsou přece jen uskutečněné sny.“ (Braulich, 1969)

Myslím, že tento citát je dostatečně komplementární k onomu dřívějšímu Brookovu citátu o divadlu a žaludku.

„Divadlo bez skutečnosti
znamená pro mne
zrovna tak málo jako skutečnost
beze snu. A divadlo – to jsou
přece jen uskutečněné
sny.“ (Braulich, 1969)

REŽIJNÍ TVORBA V NETRADIČNÍCH PROSTORECH

Karel Makonj

Autor monografie o M. Reinhardtovi o něm v předmluvě stručně, avšak výstižně napsal: „Jeho režie v sobě zahrnují veškeré bohatství forem světového divadla. Vycházejíc z mimického pratvaru kabaretu s jeho tancem, zpěvem a fraškou, osvojuje si Reinhardtovo divadlo ve své mohutné expanzi vše – přivlastňuje si intimní psychologické divadlo, svými reprezentativními inscenacemi obnovuje v měšťanském duchu klasiku, zmocňuje se velkých cirkusových arén zrovna tak jako kostelů a zámků a končí v uměle upravené skutečnosti zahrad, parků a celých měst, uzpůsobených pro divadlo.“ (tamtéž, 1969)

Možná si M. Reinhardt své umělecké plány upřesňoval právě již v Liberci, kam zajižděl – ještě jako herec O. Brahma – na pohostinská vystoupení v letech 1895 – 1897. V době nastupujícího novoromantismu (viz budoucí stálý Reinhardtův spolupracovník Hugo von Hofmannsthal) založil roku 1901 kabaret *Schall und Rauch*, ze kterého vzniklo v sezóně 1902/1903 *Malé divadlo* (premiéra *Salome* O. Wilda s koncem jednotných dekorací, 1902), pak na sebe upozornil – kromě jiného – staronovým využitím točny s hrací konstrukcí Alfreda Rollera, které mu umožnilo vytvořit i na omezeném jevišti relativně neomezený model světa – pro shakespearovské inscenace, ale i pro Goethova *Fausta* (oba díly) a Schillerovy *Loupežníky*, dále koupí cirkusu v Berlíně, prací pro mnichovskou halu (*Sofokles*, *Král Oidipus*) coby amfiteátru s diváky jako součástí chóru v aréně, inscenací *Miracula* Karla Vollmoellera pro obrovskou londýnskou Olympia Hall atd. atd.

Autor monografie o tomto období píše: „Podobně jako Craig pokoušel se i Appia vytvořit univerzální reálný jevištní prostor použitím světla. Reinhardt však ve svých nesčetných experimentech rozšiřoval reálný jevištní prostor případ od případu, vrhal divadlo přes rampu do orchestřiště a hlediště, vytáhl s ním do zámeckého parku v Murnau, do salcburského klášterního kostela i na salcburské dómské náměstí, vystavěl pro divadlo ve Skalní jezdecké škole v Salcburku Faustovo město pod širým nebem a umístil scénu *Kupce benátského* v jeho nejvlastnějším prostředí v Benátkách. Jevištním prostorem se stal reálný svět.“ (tamtéž, 1969, str. 131)

Když dostal M. Reinhardt zadání inscenovat *Slavnostní hru* v německých rýmech od G. Hauptmanna ve vratislavské Hale století, z problematiky šovinismu a pruského hurávlastenectví se vylhal použitím loutek, jejichž princip loutkovosti a loutkovitosti již předtím použil při inscenaci Moliérova *Georga Dandina* s hudbou J.-B. Lullyho, ve které se herci záměrně pohybovali jako loutky pro vyjádření umělosti světa. Využití loutek v Hauptmannově *Festspielu* se ukázalo jako velmi významné: inscenace byla po 11 reprízách předčasně stažena z repertoáru.

„Jeho režie v sobě zahrnují veškeré bohatství forem světového divadla. Vycházejíc z mimického pratvaru kabaretu s jeho tancem, zpěvem a fraškou, osvojuje si Reinhardtovo divadlo ve své mohutné expanzi vše – přivlastňuje si intimní psychologické divadlo, svými reprezentativními inscenacemi obnovuje v měšťanském duchu klasiku, zmocňuje se velkých cirkusových arén zrovna tak jako kostelů a zámků a končí v uměle upravené skutečnosti zahrad, parků a celých měst, uzpůsobených pro divadlo.“

REŽIJNÍ TVORBA V NETRADIČNÍCH PROSTORECH

Karel Makonj

Reinhardt tedy dokázal
opouštět tradiční divadelní
budovy, nikoli proto, že by na ně
zanevřel, ale proto, aby rozšířil
možnosti divadla.

Po I. světové válce se Reinhardt přesunul do Rakouska a hlavně do Salcburku – připravil Calderónovo *Velké divadlo světa*, později pro jeho přepracovaného Fausta byla dokonce přestavěna Skalní jezdecká škola na celé Faustovo město, vysoké a široké 33 m. Ostatně Max Reinhardt spolu se svým bratrem tvořili i výborný podnikatelský, nejen umělecký, tandem...

Ve Vídni založil herecký seminář, kde si vychovával dorost pro svá divadla a inscenace v schönbrunnském zámeckém divadle. Tento zájem o studium herectví se nám ukáže ještě jako symptomatický pro práci i dalších režisérů 20. století.

Po nuceném odjezdu do USA – po nástupu Hitlera k moci – ještě s úspěchem nastuduje v Hollywoodu Sen noci svatojánské v přírodním exteriéru, zčásti reálném, zčásti pro něj uměle vytvořeném, ale plány na vznik festivalového komplexu v Hollywoodu včetně vytvoření pro Reinhardta nezbytné herecké školy jako pojistky proti „starsystémům“ a zvýšení kvalit kolektivity divadla, nebyly realizovány. Nesehnal pro ně mecenáše. Jedno bez druhého si Reinhardt nedokázal představit: divadlo pro něj vždy bylo „orchestrálním uměním“ – nikoli komerčním systémem hereckých hvězd. I když je – na druhou stranu – jako správný režisér dokázal vytvořit a „měl na ně nos“...

Reinhardt tedy dokázal **opouštět** tradiční divadelní budovy, nikoli proto, že by na ně zanevřel, ale proto, aby rozšířil možnosti divadla. Reinhardtem volený prostor byl vždy zcela **záměrný** a vstupoval do interakce s tématem hry i režijní koncepcí. Mimodivadelní prostor – tedy svým způsobem netradiční, abych se vrátil k naší terminologii – inscenaci umocňoval, a tím umocňoval i samo divadlo, jeho opouštění divadelní budovy nebylo tedy výrazem nedůvěry v možnosti divadla, ale právě naopak. Divadlo si dovolilo vstoupit do mimodivadelního prostoru díky svému **sebevědomí**...

IV.

Období 1. divadelní reformy, jak je nazývána etapa **zdivadelnění** divadla, je charakterizováno dvěma výraznými fenomény, a to odklonem od nadvlády dramatické literatury směrem k autonomii jeviště s promyšlením jeho prostorových a interaktivních komponentů (světlo, zvuk, prázdné jeviště – jeviště an sich) a **režisérem** jako primárním divadelním **autorem**.

V tuto chvíli si divadlo nepotřebovalo samo od sebe odpočinout, stačilo si v divadelní budově, byť jeho experimenty byly často hodně dostředivé i odstředivé. Byť tedy šlo – mluvíme-li v těchto používaných, ale dost ošklivých klišé – o režisérské divadlo, značný důraz byl kladen na herce a jeho psychofyzické možnosti. Zde začíná, jak už bylo zmíněno i v kapitole o M. Reinhardtovi, zájem o hereckou přípravu mimo vlastní přípravu inscenace (tedy zkoušky). Asi zde již počíná chápání

REŽIJNÍ TVORBA V NETRADIČNÍCH PROSTORECH

Karel Makonj

reflexe herectví jako laboratoře. Začalo to vlastně již K. S. Stanislavským (který ostatně také toužil hrát divadlo na dáče za městem uprostřed bříz, aby diváci i herci byli nezatíženi ruchem a spěchem velkoměsta – ovšem tento jeho sen skutečně zůstal jen snem) a pokračovalo již zmíněným M. Reinhardtem, E. G. Craigem, V. E. Mejercholdem (s jeho biomechanikou), A. Tairovem, J. B. Vachtangovem, M. Čechovem, J. Copeauem (a jeho Starým holubníkem), L. Strasbergem a dalšími až do současné podoby hereckých workshopů. Ostatně herce již školili i J. W. Goethe, Jiří z Meiningenu, É.-J. Dalcroze i R. Steiner...

Pokud si chtěl herec rozšířit svůj prostor a možnosti odklonem od závazného modelu psychofyzického mimetického realistického herectví, nebylo zbylí. Dekonstrukce tohoto modelu akcentací jednotlivých komponentů herectví naznačovala nejružnější možnosti herce, pro které musel být specificky motivován a trénován. Jeho pohybový, dechový i řečový aparát byl výrazně posílen a zmnožen – znásoben. Byl totiž umocněn svou tvořivostí a samostatností bez závislosti na mimoesetickém modelu lidského projevu. Své nově získané možnosti si herec potřeboval ověřit v klidu **jeviště**.

Jiná situace však nastala po 2. světové válce, respektive v 60. letech 20. století. To se teprve ukázalo, jak je pracně budovaná pozice herce křehká a vratká: došlo k tomu díky 2. divadelní reformě (jak ji nazval ve své knize poměrně výstižně Kazimierz Braun), která byla výrazně **herecká a kolektivní**.

Režisér v ní ztratil své dominantní postavení a nahradil ho společný tým – celý tvůrčí kolektiv. To by nebylo samozřejmě nic proti ničemu, kdyby... Kdyby se zároveň herec neocítl v poměrně „ozvláštněném“ vztahu ke své roli, k „jevištní postavě“, a kdyby – bez tohoto dřívějšího zázemí dramatika nebo režiséra – se mu nezachtělo osvobodit se od závislosti na této roli, na jejím zprostředkování a nepokusil se o svou přímou prezentaci, neříkám exhibici, ale prostě prezentaci – ostenzi. V tu chvíli se veškeré dosavadní techniky, metody a systémy dostaly – přiznávám, že spíše zdánlivě – rázem na vedlejší kolej. Dostává se v tu chvíli mnohem více ke slovu i herecká improvizace a herec si vlastně uvědomuje své komediální kořeny, i když ne výhradně, – v jiném, spíše existenciálním modelu se vrací zase ke svým rituálním, katartickým kořenům a svým sebesdílením a sebezakoušením v přítomnosti hlediště, kolektivu stále více individualizovaných diváků, neboť je již nespojuje jednotná státní ideologie či náboženství, ať vnucovaná nebo skutečně zakoušená.

Dochází na současný model konceptuálního umění, které nabízí, ale nevnučuje a nechává, ba co víc – očekává stále větší prostor pro aktivní recepci, nikoliv jen percepci.

Dochází na současný model konceptuálního umění, které nabízí, ale nevnučuje a nechává, ba co víc – očekává stále větší prostor pro aktivní recepci, nikoliv jen percepci.

REŽIJNÍ TVORBA V NETRADIČNÍCH PROSTORECH

Karel Makonj

Vždy, když se divadlo začne zabývat spíše svou psychohygienou než svým „uměním“, není s ním – nebo se společností – něco v pořádku.

A právě v tuto chvíli je na divadlo vyvíjen tlak tak značné autenticity a „ateatrality“, až umělý prostor divadelní budovy nedokáže tomuto tlaku vzdorovat. Tehdy dochází k nové vlně odlivu a odchodu z tradičních divadelních budov, ovšem již nikoliv z důvodů přetlaku divadla či jeho sebevědomí, ale spíše opačně z důvodu ostychu z okázalosti, přepychu a luxusu **autonomie** umění. Umění obecně, a divadlo nevyjímaje, se začíná více zajímat o své aktuální mimoestetické funkce, jakoby tím chtělo získat nazpět svou ztracenou půdu pod nohama, půdu sice svobody, ale zároveň půdu svobody příliš izolované a „ostrovní“.

Možná je to jen můj osobní názor, ale skutečně se domnívám, že tato expanze – módními slovy dokonce **okupace** – není ve skutečnosti ani agresí ani ofenzívou, ale naopak defenzívou, podvědomě pramenící z vědomí poraženectví a hluboké skepse vůči svým možnostem, možnostem změny, možnostem katarze prostřednictvím umění, obě totality ukázaly situaci světa i situaci člověka v příliš nekompromisních konturách a barvách. Je to stéblo tonoucího, je to zoufalá snaha najít si své postavení na slunci, ovšem v době soumraku či zatmění. Vždy, když se divadlo začne zabývat spíše svou psychohygienou než svým „uměním“, není s ním – nebo se společností – něco v pořádku. Ovšem chápeme-li svou existenci jako výjimečný stav, nikoli jako průměr, pak tuto situaci přijmeme, ovšem přijímejme ji s pokorou, vědomí si svých ztrát, nikoli jen zisků.

Je zřejmé, že především v našem společenském prostoru se poměrně snadno přihodí, že umělec vymění svůj talent za občanskou angažovanost. Tento stav však většinou nebývá – a ani nemůže být – trvalé povahy (pokud se ovšem člověk nemínul svým povoláním). Vzpomeneme-li si na rok 1990, zjistíme, že dobří herci se sice nechali z entuziasmu zvolit za poslance, ale dlouho v parlamentu nevydrželi. Zdůrazňuji: ti dobří...

Obraťme svou pozornost nyní trochu jiným směrem: je zřejmé, že vstupuje-li natolik do povědomí potřeba neokázalosti a autenticity, antiteatrality, pak lze chápat, že herec, hrající „cizí“, jinou roli než sebe sama, působí přímo jako archetyp lživosti, vyumělkovanosti, nepůvodnosti a nespolehlivosti; najednou se propojuje občanské a profesní do podivného makabrálního tvaru, z něhož je východiskem již pouze tzv. **performerství**, chápáné v divadelních podmínkách poněkud odlišněji (především nikoli jako jednorázový akt tvorby), než jak tento termín bývá vyslovován ve výtvarnických kruzích. Rozhodně tento pojem znamená snahu nějak se angažovat, byť třeba bláhově a de facto sebestředně, nezůstávat mimo, i když velmi často sám – a často jako sólista. Protože tým „sehraných“ performerů, aby to nebyl protimluv či kalambúr, musí být „setsakra“ dobře sehrán a secvičen. Skoro tak, jako herec, hrající do omrzení svou roli...

REŽIJNÍ TVORBA V NETRADIČNÍCH PROSTORECH

Karel Makonj

V.

Postupy současné divadelní režie – v exteriéru i v interiéru – si můžeme ukázat na tvůrci snad nejpovolanějším – na Peteru Brookovi, režisérovi, který vyrostl na velkých shakespearovských inscenacích i na autorech té doby nejsoučasnějších (například Jean Genet) ve velkých „královských“ divadelních společnostech. Jeho inscenace byly „režijní“, ale i „herecké“ – vycházel totiž z osobnosti herce, z jeho individuality, kterou však dokázal zapojit do služby celku. Již v době své vrcholné slávy se však nerozpakoval založit studio – laboratoř Lamda, ve které spolu s jiným významným režisérem Petrem Hallem zkoumal herecké možnosti skrze řadu hereckých cvičení a improvizací ve snaze uvolnit hercovu imaginaci a i umožnit hercově koncentraci, aby **zmnožila** jeho herecký potenciál. Cvičení to byla náročná a původně neurčená divadelní veřejnost. Význam těchto cvičení byl však tak značný, že tyto „etudy“ spatřily i světlo světa ve formě veřejných prezentací – neinscenovaných, spíše, jak bychom dnes řekli, „workshopových“. Ano, jsme v době neuspěchané, soustředěné herecké práce, jak ji známe i z druhé části rozdělené Evropy: z Vratislavi od Jerzyho Grotowského. Prázdný prostor, chudé divadlo, svaté divadlo – to jsou Brookovy výstižné a přiléhavé termíny té doby, kterými chtěl divadlo oživit, aby nebylo „mrtvolné“, jak ve své masové produkci – i tehdy – bylo.

Proto založil i mezinárodní studio OIRT, mezinárodní nikoliv proto, aby dobyl snáze mezinárodní věhlas, ale aby mohl jevištně zkoumat a konfrontovat různé lidské a národní mentality i herecké styly a techniky. Zjistil, že ve „folkloru“ podstatná národní mentality nespočívá, že je třeba jít za tyto naučené i zděděné konvence, aby se individuum osvobodilo a skutečně osobně projevilo. Teprve pak se mohlo projevit i jako příslušník určité rasy, pohlaví nebo národa... (Jak užitečné pro budoucnost, viz pozdější poznámky o Performance Studies...)

Byly to bezesporu významné podněty, které Brook praxí ověřoval v dlouhé namáhavé práci mimo oficiální tradiční divadelní budovy, v různých nedivadelních prostorách (haly, fabriky), ale i v přírodě (například poušť). Cenný byl i jeho příspěvek k časoprostorovosti divadla: zjistil, že totéž představení je jiné, hraje-li se za rozbřesku, při východu slunce nebo při jeho západu či dokonce o půlnoci. Samozřejmě, že slovo „tutéž“ jsem musel dát do uvozovek, nebylo to totiž najednou stejné představení.

Úzkostlivě se Brook snažil být v co nejprímějším kontaktu s divákem, respektive s divákem – laikem, který viděl divadlo třeba poprvé v životě. To byly ty nejcennější zkušenosti pro něj i pro jeho herce. Úzkostlivě se snažil nebýt exkluzivní, ale být univerzální. Proto se stal obojím. Jeho inscenace *Ptačího sněmu* či

Prázdný prostor, chudé divadlo, svaté divadlo – to jsou Brookovy výstižné a přiléhavé termíny té doby, kterými chtěl divadlo oživit, aby nebylo „mrtvolné“, jak ve své masové produkci – i tehdy – bylo.

REŽIJNÍ TVORBA V NETRADIČNÍCH PROSTORECH

Karel Makonj

Mahábháraty byly hlubokými příspěvky k antropologickému dědictví lidstva. Přitom se ani on nevyhnul tomu být aktuální, jak také těžko šlo v době americko-vietnamské války. Vyjádřil se k ní nejen on, ale mnohokrát i Bread and Puppet Theatre Petera Schumanna i Living Theatre a řada dalších podobných skupin této 2. vlny reformy divadla.

Když jsme v posledních letech mohli být svědky Brookových posledních komornějších inscenací v pražské Arše, museli jsme ocenit, jak s minimem vnějších prostředků, ale s bohatstvím hereckých možností a využitím herce jako základního komponentu divadla, dokáže hrát neiluzivní divadlo, ale přesto ne ono všeobecné „divadlo na divadle“. Jen ve 3 hercích v případě africké hry a dokonce se 2 herci v případě Velkého inkvizitora (a to ještě ten druhý – Ježíš – se ani nepohnul, ani nepromluvil).

Lze si vážít této osobní umělecké cesty, která nebyla vůbec nutná (co mu pod střechou chybělo?) ani snadná ani efektně „experimentální“, ale hluboce, pravdivě a neokázale analytická, reflexivní a plodná a užitečná nejen pro něj samotného, ale pro divadlo vůbec...

Přitom to byla cesta neupocená a nekřečovitá, na první pohled snadná a hravá, nepompézní a svým způsobem i levná. Nikoli však laciná...

VI.

Fenomén **performance**, respektive Performance Studies, termín z roku 1970 Victora Turnera a Richarda Schechnera, zakladatele jedné z progresivních skupin 60. let Performance Group a pozdějšího šéfredaktora The Drama Review, znamená veškeré možné typy představení, akcí, happeningů a performancí samotných. Nejde v nich jen o estetická kritéria a hodnoty, nejde ani tolik o samotná umělecká díla an si, jde především o tyto akce jako o kulturní dokumenty nahlížené prostřednictvím antropologie a etnologie. Definice Richarda Baumana zní takto: „Plánované, naprogramované, vymezené a participativní události, v nichž jsou symboly a hodnoty dané společnosti ztělesňovány a rozehrávány před obecnstvem (jako například rituál, festival, představení, koncert), se v antropologickém úzu často nazývají kulturní performance‘.“ (Herman, Jahn, Ryan eds., 2007, s. 420):

V okamžiku, kdy se namísto pojmu subjekt začíná užívat pojmu identita (rasa, gender apod.), je zřejmé, že tento fakt má dalekosáhlé důsledky nejen pro divadelní **situaci**, která je základem divadla, ale i pro herecký **subjekt**, který se stává nakonec vždy jevištní postavou, ať hraje napsanou dramatickou postavu nebo improvizuje „sama sebe“ v „daných okolnostech“, neboť herec musí vždy sám sebe, svou psychofysis **tematizovat**, nemůže ani jinak – ani vzhledem k sobě samému

„Plánované, naprogramované, vymezené a participativní události, v nichž jsou symboly a hodnoty dané společnosti ztělesňovány a rozehrávány před obecnstvem (jako například rituál, festival, představení, koncert), se v antropologickém úzu často nazývají kulturní performance‘.“

REŽIJNÍ TVORBA V NETRADIČNÍCH PROSTORECH

Karel Makonj

ani vzhledem k divákovi. Na tento problém ostatně poukázala výrazně fenomenologie. Zpochybňování aktivního a vědomého hereckého subjektu je velkou výzvou právě pro režiséra a dramaturga, aby pomohl herci nalézt jeho středobod, jeho orientaci v takto nově strukturovaném tvaru. Bez situace, ve které se aktivní subjekt projevuje, demonstruje a **vyvíjí**, což je symptomatické a asi i nezbytné pro časoprostorové umění, je v této souvislosti žádoucí, aby tato časoprostorovost z performance nevymizela a neustoupila samotné **prostorovosti**, která byla vždy – a je dodnes – dominancí výtvarného umění. Zbavovat se ovšem časoprostorovosti divadla by nebylo zrovna nejmoudřejším řešením, bylo by žádoucí, aby oba umělecké druhy vstupovaly do plodného dialogu a skutečně kreativní spolupráce, spolupráce partnerské a rovnocenné, a jediné tak plnohodnotné.

O významu a důležitosti režijně-dramaturgicko-scénografické spolupráce v těchto výtvarně-divadelních produkcích píše i Andrzej Matynia: „Dramaturgie divadla výtvarné narace se značně liší od konstrukcí přítomných v divadle literárním. Strukturu inscenace nejednou charakterizuje určitá epizodičnost děje, někdy také připomíná koláž. Důvody jsou samozřejmé: vyplývají ze samotného materiálu. Výtvarné umění může obtížně vystavět plynulou linii dramatického napětí – tím, že je stupňuje, přivádí k vrcholu, současně oslabuje jeho intenzitu. K tomu je nezbytný materiál, rozvíjející se přirozeným způsobem v čase – literární nebo hudební narace. Výtvarná narace – příběh vytvářený obrazy – nemůže ve skutečnosti působit v ‚rozpětí času‘. Intenzifikace děje, prováděná nejčastěji zesílením výrazu, exprese nebo opakovatelností situací, nahrazuje tedy dramatické napětí; služebnou funkci často plní hudba, jež buduje a udržuje to, co v divadle obvykle činí slovo.“ (Matynia, 1986)

Obdobnou výzvou k zamyšlení je chápání pojmu **znak** a originál v současném výtvarném umění. Jistě, **vizualita** výtvarného umění, které dnes rozhodně není příliš oslovováno mimetickým principem jako tvůrčí možností, tenduje k vnímání jedinečnosti každého zvoleného prvku, tedy i **prostředí**. Ostatně je všeobecně známo, že výtvarníci se raději vyjadřují objektem než slovem, tělesnost objektu je jim samozřejmější a přirozenější než znakovost slova – i proto se performance častěji vyjadřují tělesností než textuálitou. Divadlo je však zcela **znakové** povahy a nemůže jinak, i kdyby chtělo, popřelo by se. Žádná divadelní situace není jen tou situací, ale modelem, obrazem, metaforou. Je něčím víc a hraje ne o něčem jiném, ale o něčem „za“ nebo „nad“. Divadlo je **metaznak**, který se nevyjadřuje jen tělesností a jen plasticitou originálu.

Divadlo je **metaznak**, který se nevyjadřuje jen tělesností a jen plasticitou originálu.

Obdobně: I ten nejautentičtější herec se nevymaní příchodem na scénu své znakovosti. O tom jasně mluví – opět – Umberto Eco, když poukazuje – ve své knize *Meze interpretace* (Eco, 2004) – na vystaveného autentického opilce jako výstrahu v městském veřejném prostoru (na tržišti), divákovo vnímání je zatíženo faktem, že těžko rozlišuje, co tvoří fenomén „opilce“ a co jsou náhodné detaily jeho vzezření (zanedbaný zevnějšek, špína, neučesanost, neoholenost, vypadané zuby apod.)

Tady se již dostáváme na pole významné studie Jana Mukařovského *Záměrnost a nezáměrnost v umění* (Mukařovský, 2007), která pojednává o této problematice a chápání uměleckého díla jako znaku a jako věci velmi prozíravě a revolučně. Je samozřejmě pravda, že dílo – věc významně **obohacuje** dílo – znak, ale přesto nelze tyto priority zaměnit, tím bychom se již ocitli **mimo** oblast umělecké tvorby. Což by asi ani tolik nevadilo zastáncům performačních aktivit, mně však ano. A divadlu asi taky. Bylo by moudré – a bude to pravděpodobně i nutné z hlediska realizace tohoto projektu Operační program Praha – Adaptabilita – **nechat se** též vzájemně inspirovat a obohacovat, nesoupeřit a nepřesvědčovat jen o své pravdě (či pravdách) z hledisek progresu, novosti, originality apod.

VII.

Desetiletí předcházející poslednímu miléniu (i ono samo) přinesla výraznou vlnu zájmu o tzv. **site specific**, a co víc – o umění **městské**, nikoli přírodní. A ještě navíc: tento zájem není zájmem o nejmalebnější městská zákoutí a zeleň (to jen v případě turistické komerce), ale naopak o průmyslové periferie, opuštěné tovární haly – prostě mizející a opuštěný **industriál**, se kterým si společnost neví rady skoro jako s kulturou či uměním vůbec. Co s nimi?

V tuto chvíli jakoby se umění **solidarizuje** s osudem historicky přeživších a dosloužilých objektů, upozorňuje na ně a hledá – často i nabízí – nové možnosti jejich uplatnění. Často toto umění souvisí i s ekologií, byť poměrně neuras-tenickou, která na sebe celkem bezelstně prozrazuje svou substituovanou úzkostlivost, zaměřujíc příčinu a následek, útočné puritánství, brání se pohledu do sebe a nahrazující je pohledem mimo sebe. Jistěže, kolem nás je toho negativního mnoho, i stav životního prostředí je katastrofický, ale rozhodně není katastrofičtější než stav našeho vnitřního vědomí a naší současné existence. A pokud má umění zůstat uměním, to znamená uvědomělou tvorbou svobodně zodpovědných lidských jedinců, mělo by si být této **substituce** vědomo a mělo by být schopno jít **za** tyto vnější problémy. Umělci by rozhodně neměli být ochránci velryb, kteří však kvůli velrybám vyhodí do povětří loď plnou velrybářů. (A pak si namažou své oděrky rybím tukem.)

REŽIJNÍ TVORBA V NETRADIČNÍCH PROSTORECH

Karel Makonj

Umění by si zkrátka mělo být vědomo, co touto služebností ztrácí, a že toto propůjčování se aktuálním potřebám dne nemůže být normou ani ideálem umění, ale je spíše přiznáním vlastní nedostatečnosti a neschopnosti orientace v současnosti. Ve kvalitně napsané a zrežirované tragédii jde totiž i o ty velryby i o velrybáře současně, jde o zemi i o moře, jde o život i o smrt, jde o čest i zodpovědnost, o sílu i zbabělost – a to dokonce, ať je tato tragédie hrána na souši nebo na moři, lidmi nebo velrybami. Takový je univerzální účinek i smysl umění. A od toho je tu právě – dle mého názoru – režie a dramaturgie, aby tyto staré, ale věčné pravdy, všem, to znamená hledišti i jevišti, připomínala.

Ano, režie je především **interakce**, interakce všech zúčastněných komponentů, tedy i prostředí, které se stává jedním z komponentů, bezesporu významným a inspirujícím, ale není samonosným a sebestředným cílem, kolem kterého by se mělo všechno točit. Takových zdánlivých cílů jsme už zažili – a naštěstí přežili... Divadlo se dnes hraje skutečně všude – od vězení, azylových středisek přes různá jiná nápravná a sociální zařízení a ústavy, hraje se v blázincích, ve squatech, mezi zdravými i nemocnými, mezi alkoholiky i mezi narkomany, všude má svůj velký význam a smysl, divadlo je schopno se přizpůsobit, nikoli parazitovat, ale mělo by si být vědomo, že propůjčuje-li některou ze svých možných funkcí, není to navždy a neměla by to být nikdy funkce hlavní, a tou je jeho specifčnost, tou je jeho divadelnost, jeho „estetičnost“ – nikoli ve smyslu líbivosti, ale nepoddajnosti.

Dovedu si představit, že *Macbeth* nebo *Hamlet* bude zcela jiný ve vězení, na psychiatrii, v utečeneckém táboře nebo na onkologii; a jiný bude právě proto, proč bylo to které prostředí zvoleno pro společné téma chystané inscenace – asi stejně jako budou tyto inscenace jiné podle osobností obsazených herců. Ovšem zároveň to nebudou inscenace tragédií **jen** o zvolených prostředích, ale především o tom, o čem jsou tyto tragédie a jaká témata jsou v nich konkrétně akcentována – v tom spočívá **interakce** komponentů, v této souhře a spolupráci, nikoli opačně – v sebeprosazování některé ze složek na úkor ostatních.

Využití „netradičního“ prostoru pro divadelní umění bude tedy uměleckou výzvou a inspirací, pokud se i tento prostor stane jedním z významotvorných a inspirujících komponentů budoucího divadelního tvaru. Tento prostor by měl vstoupit do interakce stejně jako ostatní komponenty kolektivního časoprostorového umění, jakým je **divadlo**.

Divadlo se ochotně nabízeného prostoru zmocní (i mu pomůže), pokud ovšem samo nebude okleštěno a znásilněno. Může asi pomoci i pak, ale byla by škoda, kdyby šlo o službu medvědí – škoda pro prostředí i divadlo...

Ano, režie je především **interakce**, interakce všech zúčastněných komponentů, tedy i prostředí, které se stává jedním z komponentů, bezesporu významným a inspirujícím, ale není samonosným a sebestředným cílem, kolem kterého by se mělo všechno točit. Takových zdánlivých cílů jsme už zažili – a naštěstí přežili...

Využití „netradičního“ prostoru pro divadelní umění bude tedy uměleckou výzvou a inspirací, pokud se i tento prostor stane jedním z významotvorných a inspirujících komponentů budoucího divadelního tvaru.



UMENIE VIDIEŤ

Martin Kukučka

Zásadným umením režiséra je schopnosť vidieť. Ako orientačná mapa môže slúžiť sieť bodov videnia.

Úlohou režiséra je očakávať divákov pohľad, a následne sa ho pokúšať viesť.

Existencia divadla je podmienená rozdelením priestoru na javisko a hľadisko, za predpokladu, že je prítomný aspoň jeden herec a aspoň jeden divák a sú si svojej pozície vzájomne vedomí. Počas skúšania patrí hercom priestor javiska a režisér je vyhostený do priestoru hľadiska. **Úlohou režiséra je očakávať divákov pohľad, a následne sa ho pokúšať viesť.**

Rozdeľujem „pohľad z hľadiska“ a „pohľad hľadiska“. „Pohľad z hľadiska“ vymedzuje fyzický priestor, kam sa pozeráť, „pohľad hľadiska“ je nespútaná rieka desiatky pohľadov prenikajúcich priestor a čas. Umenie režiséra je schopnosť plávať na hladine tejto rieky

Divák sa díva, hľadá z hľadiska a režisér musí vidieť. Musí predpokladať divákov pohľad. Musí byť schopný zachytiť, pomenovať a vystavať konkrétne body, o ktoré divák zavádza pohľadom. Z týchto bodov si potom môže divák zložiť obraz, situáciu, príbeh.

Táto sieť obsahuje orientačné body, ktoré divák môže vnímať v rámci inscenácie, a taktiež body, ktoré súvisia so samotným premýšľaním o jej vzniku. Túto spleť bodov nie je možné jednoznačne definovať, pretože sa zásadne mení s každou novou inscenáciou. Každý režisér si ale môže vytvoriť vlastnú sieť bodov videnia. Akúsi orientačnú mapu zloženú z individuálnych priorít režiséra. Cieľom je rozvíjanie, smerovanie a analýza schopností režisérskeho videnia. Sieť bodov videnia je v zásade záchranná sieť v prípade pádu.

SIEŤ BODOV VIDENIA

Hľadal som dlho pomenovanie pre systém režijného myslenia, ktoré v sebe bude obsahovať ako myslenie o klasickej mizanscéne, tak myslenie, ktoré sa zaoberá časom, sociálnymi problémami spoločnosti, úlohou divadla tu a teraz a v neposlednej rade otázkami súvisiacimi so vzťahom hľadisko a javisko, a to hlavne s akcentom na paralelný časopriestor – **mikrosvet, ktorý sa tvorí na ceste medzi akciou herca a reakciou diváka.**

UMENIE VIDIEŤ

Martin Kukučka

Pomenovanie – SIEŤ BODOV VIDENIA nesie v sebe niekoľko inšpirácií.

Jednou z nich sú *View Points* (Uhly pohľadu), ktoré vznikli ako metóda hereckej práce. Autorom je Anne Bogart. Technika *View Points* funguje jedinečne ako systém pomenovania. Upozorňuje na iks uhlov pohľadov, ktoré je potreba mať na zreteli v momente existencie na javisku. Medzi priestorové *View Points* patrí napríklad vzdialenosť, vertikála, podlahový vzor, architektúra, prázdny a plný priestor atď. Medzi časové: rytmus, tempo, repetícia atď. Takto vypreparované uhly pohľadov upozorňujú na akúsi štruktúru, podľa ktorej je možné sa na javisku orientovať. Hlavne v prípade, pokiaľ ide o skupinovú improvizáciu.

Dalšou inšpiráciou sa stalo ono šamanské umenie vidieť. Vnímajme to ako vidieť skrz hmotný svet okolo nás. Vidieť alebo skôr hľadať elementárnu podstatu vecí.

A v neposlednej rade je to sieť bodov ako potenciál pre vznik niekoľko dimenziálneho priestoru.

SIEŤ BODOV VIDENIA nie je ohraničená hmotným alebo nehmotným svetom. Voľne prechádza z reálneho priestoru javiska do imaginárneho sveta umelca alebo diváka. Je časovo neohraničená a hierarchia jednotlivých bodov videnia sa mení s každým novým impulzom, ktorý sa zrodí vo svete medzi hercom a divákom.

Z hľadiska postupu režijnej práce rozdeľujem body videnia na:

DRAMATURGICKÉ ÚVAHY

INSCENOVANIE V PRIESTORE

ANALÝZA

DRAMATURGICKÉ ÚVAHY
INSCENOVANIE V PRIESTORE
ANALÝZA

Jednotlivé body by bolo možné kategorizovať na body PRIAMO SÚVISIACE s inscenáciou, ktoré ju konkrétne pomáhajú budovať a na tie NEPRIAMO SÚVISIACE, takzvané inšpiratívne, ktoré posunú myslenie o kus ďalej.

Dôležitosť tejto siete je práve v pomenovaní jednotlivých bodov videnia a rozložení práce na **mikrodetaily**. Uvedomenie si, čo všetko môže pomôcť pre vybudovanie predstavenia, ktoré bude pripravené vytvoriť s divákom tento mikrosvet plný imaginácie. Jednotlivé body videnia svojím pomenovaním získavajú **pamäť**. A objavujú sa ako dôležitá pomoc nielen pri samotnej stavbe inscenácie, ktorá je skôr intuitívna, ale hlavne v momentoch, kedy sa inscenácia rozpadá zo zdanlivo nevysvetliteľných príčin. V tej chvíli je možné v rámci analýzy, pomocou siete bodov videnia, odhaliť pravdepodobný problém.

IMAGINÁCIA DIVÁKA

Rovnako ako je možné priestor javiska vybudovať z jednotlivých bodov a línií – ako je vzdialenosť, vertikála, pravý uhol alebo oblúk a dať mu časový priebeh v rytme a tempe, je možné budovať i vnútorný mentálny svet, ktorý obecnepomenovávame ako imaginácia diváka.

Divadlo je systém znakov, ktoré divák číta a zaraďuje ich do súvislostí. Pri detailnejšom pohľade zistíme, že svet, ktorý vidí divák, nie je iba zhluk náhodných znakov, ale tento svet môže mať štruktúru priestoru tak, ako ho vidíme v realite. Keď divák vstúpi do „*black boxu*“, nevidí okolo seba nič, než čierne steny v pravých uhloch. Herec svojím pohybom a pohľadmi môže tento priestor rozohrať, dodať mu imaginárne oblúky, architektúru, dizajn. Môže vytvoriť v divákovej predstave akýkoľvek priestor. A divák mu bude veriť, pretože mu chce veriť. Divák je schopný vidieť hercov priestor a prijať ho bez výhrad asi tak, ako keď sa hrá dieťa.

Ale môžeme ísť ďalej v hre s divákovou imagináciou. Pokiaľ herec naznačí priestor, v ktorom sa odohráva dej a kde sa nachádza i ďalšia skupina hercov, postavíme akýsi základ divákovej imaginácie. Na tomto základe potom ďalej môžeme stavať a budovať napríklad vnútorný svet postavy, ktorá, i keď sa nachádza v danom imaginárnom priestore vymedzenom pre diváka, môže odísť do svojho sveta myšlienok, ktorý má tiež svoje zákonitosti a môže sa tak paralelne odohrávať na tom istom javisku, dokonca v tom istom čase.

Pre precíznu prácu s takto komplikovanou štruktúrou, ktorá vedie divákovu imagináciu, je dôležité nestratiť štruktúru bodov, ktoré držia divákovu pozornosť a dávajú mu impulzy k správne nasmerovanej imaginácii.

Môže sa stať, že pri príliš zložitej architektúre takéhoto scénického diela sa divák stratí v labyrinte podnetov. Preto je dôležité dôsledne vybudovať základ sveta – priestoru, v ktorom sa herci – postavy nachádzajú.

Obečne reálny priestor okolo nás nevnímame iba ako línie a architektúru. Vnímame ho v rovine vzťahov. Môj dom, starý dom, nebezpečný priestor, intímny priestor atď. Pomocou pomenovania vzťahov, ktoré nás poja k danému priestoru, získavame konkrétnu predstavu o danom priestore v čase. Vďaka tomu dokážeme **vyvolať spomienky** na daný priestor, ktoré sa viažu na **skúsenosti** a **zážitky** prežité v ňom.

Práve oná vzťahovosť nám pomáha viesť divákovu imagináciu. Tým, že priradíme k danému priestoru i vzťah, ktorý postavu k tomuto priestoru púta, spustíme tak v divákovi **prúd asociácií**, ktoré síce v jeho imaginácii nevytvoria metricky identický priestor, ale vytvoria k nemu citovú väzbu. A práve vďaka tejto citovej väzbe sa daný priestor stáva pre diváka skutočným a hodnotným.

SNY A DIVADLO

Čítal som štúdiu, ktorá sa zaoberala výkladom snov a nočných múr. Vysvetľovalo sa v nej, že je tu možnosť, že naše snívanie odráža naše denné emotívne zážitky, ktoré nás vychýlia z normálu a neboli sme ich schopní včleniť do nášho systému hodnôt. Preto sa nám vracajú do snov, aby sme si ich spätne prehodnotili. Nevracajú sa však vo svojej originálnej podobe – identické miesto, tí istí ľudia, rovnaká situácia. Vracajú sa iba ako obraz tohoto zážitku, ktorý nás vnesie do celkom inej situácie, medzi iných ľudí, do iného prostredia a skrz iný problém sa snažia vyvolať podobný emotívny zážitok. Ako by naše telo potrebovalo nahliadnuť na túto emotívnu skúsenosť z odstupu, a tak jej porozumieť a zaradiť ju do svojho systému hodnôt. Nočné mury sú potom tie emotívne zážitky, ktoré nie sme schopní vstrebávať, nahliadnuť na ne z odstupu. Preto sa prebudíme a môžeme očakávať ďalší pokus mozgu priblížiť nám tento emotívny zážitok za iných okolností. Pri sledovaní priebehu vracajúcich sa nočných múr na mozgovej kôre došlo k zisteniu, že vždy na jednom konkrétnom mieste je viditeľná zvýšená aktivita.

Je neuveriteľné, ako podobne spracováva divák impulzy z javiska. I keď nezažil situáciu odohrávajúcu sa na javisku, i keď tá situácia je zakotvená do iného priestoru, do iného času, s inými ľuďmi, skrz asociácie sa v divákovi vyvolávajú emócie, ktoré sú pre neho známe, často hraničné a dokonca je možné i sledovať ich cez jeho reakcie, ako smiech alebo plač, nakoľko sa ho tieto emócie dotýkajú.

Extrémnym prípadom bolo naše vystúpenie v anglickom Bristole s predstavením Plačky, kde diváčka pri jednej scéne s tieňohrou na stole, ktorý mal vyjadrovať pozostalosť po mŕtvom, prepukla v hysterický plač. Po tejto scéne nasledovala emotívna štvorhlasná baladická ľudová pieseň. V tomto predstavení som účinkoval ako spevák a keď som videl onú ženu, dostal som zo spievania strach. Urobil som krátku pauzu a žena sa ukludnila. Predspieval som. V momente, keď sa ku mne pridali ďalšie hlasy, žena sa znovu hystericky rozplakala. Táto pieseň mala dve slohy, a tak som znovu urobil pauzu. Žena sa ukludnila a s ďalším spievaním znovu rozplakala. Potom už sa trochu utíšila, no ešte polhodinu po predstavení sedela na stoličke a potichu plakala, pričom sa ju jej známi snažili upokojiť. Bol to zvláštny zážitok, ktorý nás samotných vyľakal. Prekvapilo nás, nakoľko hra s emóciami môže mať tak intenzívny vplyv, i keď v tomto prípade s príliš neurotickou reakciou.

„Počkajte regrúti, prídte váš čas,
budeťe vikuadať kufre na vlak,
kufre čierne, koňe vrané
budeťe regrúti sádzať na ňe.

A kod sme na koňe posiedali
tie našo mamički zapuakali
ach mamički, čo puačeťe
vi s nami na vojnu ňepujdeťe.“

(Ľudová pieseň, Horehronie,
Slovensko)

Jednoduchý scénický motív
otvoril obrovský priestor
divákovej imaginácie.

BODY VIDENIA

Každý reálny priestor, v ktorom sa začína pracovať na inscenácii, je potrebné pomenovať. Je jedno, či ide o typický divadelný priestor už s dopredu vymedzenou hranicou medzi hľadiskom a javiskom, alebo ide o priestor pre divadlo netypický.

Pomenovať si priestor znamená nájsť si k nemu vzťah cez konkrétne detaily, ktoré ho determinujú. Dobre pomenovaný priestor potom už sám v sebe nesie elementárne zárodoky dramatických situácií, ktoré on sám vytvára. Ide v zásade o pomenovanie paradoxov, ktoré sa v priestore nachádzajú. Paradoxov spojených s jeho architektúrou, ale taktiež s jeho sociálno-historickým zázemím. Takto pomenovaný priestor už jednoznačne určuje rolu diváka, štýl hereckého prejavu i dominantnú tému. Takýto prístup k priestoru napomáha akcelerovať samotné dielo. V opačnom prípade sa môže stať, že vybraný priestor pôjde neskôr proti zamýšľanej vízii inscenátorov, a tí až do derniéry s týmto problémom budú zápasiť.

Divadlo je systém znakov a tak, ako ich interpretuje herec, tak ich divák číta a reflektuje. Niektoré znaky už sú samé zakorenené v samotnom priestore a nie je možné si ich nevšimnúť. Už iba jednoduchá dispozícia javiska, ktoré je buď širšie alebo hlbšie, zásadne mení divákovu predstavu o vznikajúcej situácii. V prípade širšieho priestoru vzniká základné dramatické napätie medzi ľavou a pravou stranou javiska, pričom v priestore s väčšou hĺbkou sa toto základné napätie mení na vzťah zadnej a prednej časti javiska. Situácia sa potom radikálne mení, pokiaľ je javisko štvorec alebo dokonca kruh.

Body videnia priestorové pomenovávajú hlavne architektonické prvky, ako je vzdialenosť, horizontála, vertikála, oblúky, pravé uhly, jednotlivé nezámerné nerovnosti, dizajn a predmety v priestore, lom svetla, akustika atď.

Body videnia časové sledujú premenu priestoru v čase v priamej závislosti na sociálne vzťahy viazané k tomuto priestoru.

Body videnia asociatívne zaznamenávajú reakcie herca, scénografa, hudobníka, producenta a ďalších ľudí na samotný priestor alebo jeho časti. Zachytávajú a pomenovávajú asociácie, impulzy, spomienky, pocity, k akým ich tento priestor inšpiruje. V zásade ide o pomenovanie vzťahu k priestoru skrz spomienky a snívania.

Body videnia priestorové

Body videnia časové

Body videnia asociatívne

KONTRAST

Bol som účastníkom vášnivej diskusie medzi dramaturgom, režisérom a scénografom. Scénograf tvrdil, že na javisko umiestnená farebná kombinácia – oranžová a žltá má natolko silný dramatický potenciál pre situáciu, že už nie je potrebné to bližšie popisovať. Bol som radikálnym odporcom tohoto názoru. Divadlo potrebuje popisnejšiu – vulgárnejšiu situáciu než iba statickú existenciu dvoch farieb vedľa seba. Šlo samozrejme o spor týkajúci sa konkrétnej scény a konkrétnej situácie, ale ako dôležitý tu vznikol rozdiel nazerania na dramatickú situáciu z pozície rôznych divadelných funkcií.

Pomenovanie jedného z možných náhľadov na dramatický potenciál, v tomto prípade bytia dvoch rôznych farieb, poukazuje na to, ako je pocitovo dôležité mať na javisku javy, ktoré sú vo vzájomnom kontraste.

Jednotlivé body videnia sú v skutočnosti páry. Sú to neodlúčiteľné dvojice, medzi ktorými vzniká magnetizmus. Na jednej strane sa priťahujú, na strane druhej sa odpudzujú. Vytvárajú kvalitatívny kontrast. Samé bez svojho protipólu nemajú pre divadlo veľký význam. Šírka javiska bez jeho hĺbky je osamotená a nezaujímavá. Sú ale promiskuitné. Šírka javiska sa môže spojiť s výškou a vzniká nový kontrast, nový dramatický potenciál. Nový vzťah.

Jednotlivé body videnia vytvárajú medzi sebou vzťah tak, ako si ho vytvára k priestoru čas.

Takéto vzťahy medzi jednotlivosťami je možné hľadať všade a niekedy k predstaveniu nie je potrebné viac, než tieto kontrasty podtrhnúť – akcentovať.

FASCINÁCIA NEPRÍTOMNOSŤOU

Jedným zo špecifických bodov videnia je **neexistujúci bod**. Bod, ktorý je tušený, očakávateľný, pravdepodobný, ale na javisku sa neobjaví. Je neprítomný. V predstavení *Stifters Dinge* Heinerja Goebbelsa sa neobjaví herec, ani tanečník, ani muzikant, iba dvaja technici, ktorí túto absurdnosť podtrhnú. Predstavenie trvá hodinu. Prelínajú sa v ňom rôzne situácie objektov, ktoré sa pred divákom akoby zázrakom sami pohybujú. Zásadná dráma sa deje v rovine chýbajúceho elementu. K javisku patrí performer, je to daný vzťah. Pokiaľ je javisko bez performerera, respektívne svojho performerera očakáva, a ten neprichádza, vytvára sa dramatická situácia medzi existujúcim a neexistujúcim. Medzi prítomným a neprítomným.

Jednotlivé body videnia vytvárajú medzi sebou vzťah tak, ako si ho vytvára k priestoru čas.

PEKNÉ VERZUS DRAMATICKÉ

Divadelné predstavenie je estetický tvar. Obvykle máme zážitok z krásnych monumentálnych obrazov, z krásnych hercov, z krásnych výpravných kostýmov, z krásneho „light designu“, „sound“ a „video designu“, z krásnych slov, pohybov, melódií i príbehov. Krása je očakávaná väčšinou divákov.

Kľúč k úspešnému divadlu sa takto javí ako jednoduchá záležitosť. Chce to spústu krásnych vecí, krásnych ľudí a divák bude za každým spokojný.

Prečo sa to tak ale nedeje? Prečo obecne vnímané krásne veci na javisku strácajú svoju pôsobivosť? **V čom sa líši vnímanie krásy na javisku a v realite?**

Krása sama o sebe vrhnutá na javisko je nedramatická. Je definitívna, tým pádom statická. Je lyrická ako číra kludná voda na jazere, odrážajúca hviezdy nočnej oblohy. Hladina jazera začne byť dramatická až v momente, keď do nej hodíte kameň. Hladina sa rozvlní. Nočná obloha sa pokríví. Statický obraz krásy sa naruší, náhle rozrušená hladina sa ukludňuje, až sa nakoniec vracia do pôvodného obrazu.

Tento okamžik môžeme pomenovať ako krásny, ale už nehovoríme o jednej konkrétnej krásnej veci, ale o zážitku, ktorý bol pre nás vzrušujúci, krásny.

Ten zážitok bol klasický dramatický trojuholník. Harmonický vzťah nočnej oblohy a hladiny jazera bol narušený cudzincom – tretím – kameňom, ktorý vstúpil do hladiny, čím ju rozvlnil a žiarlivo znepokojil nočnú oblohu.

Na javisku môžeme pravidlá toho, čo je a nie je krásne, upraviť. Pokiaľ navštívim divadlo – architektonický priestor, napríklad takzvaný „black box“, na prvý pohľad je to nudný, nezáživný priestor. Niekoľko čiernych stien, čierna podlaha, niekoľko radov rovnako nevýrazných stoličiek a na strope spústa špinavých svetiel a káblov.

Počas predstavenia sa takýto priestor mení podľa vzťahu herca k tomuto priestoru. I takýto priestor sa môže stať krásnym, nekonečným priestorom plným nečakaných okamžikov, čiernym tunelom bez hraníc, ktorý nás vedie do krajiny fantázie.

Krása na javisku je iba znak. Krása je to, k čomu sa herec chová tak, ako že to krásne je.

Zúčastnil som sa krátkej debaty, kde zaznela požiadavka, že by sa architektonicky významné objekty nemali využívať pre divadlo iba ako estetická kulisa, keď sú tak bohaté na svoju históriu.

Problémom nie je nezaujem inscenátorov, ale to, že sebavýznamnejší **priestor sa v rámci predstavenia stáva iba takým znakom priestoru, aký vzťah k nemu zaujme herec.**

V čom sa líši vnímanie krásy na javisku a v realite?

...priestor sa v rámci predstavenia stáva iba takým znakom priestoru, aký vzťah k nemu zaujme herec.

Krása je vec imaginácie.

To krásne jednoducho musíme na javisku v reálnom čase vytvoriť.

V takom prípade i najvýznamnejšia pamiatka stráca svoje sociálno-historické postavenie a znovu ho môže nadobudnúť iba ako znak v inscenácii.

Identické je to i s človekom – hercom. Aby bol na scéne krásny, musia sa tak k nemu ďalší herci chovať. Paradoxom je, že by to malo fungovať rovnako i so škaredosťou. Pokiaľ je niečo v obecnom význame krásne (zlatý portál pražského ND), i so sebeväčším vzťahovaním sa k tomu ako ku škaredému býva výsledok neuspokojivý.

V divadle je krása rýchlo opozerateľná a pokiaľ jej chýba obsah, stáva sa po chvíľke nudnou, nedramatickou, neprekvapujúcou. Je viac prekvapivé, keď sa z nevýrazného dievčaťa stane kráska. Súvisí to samozrejme s našou nekonečnou túžbou byť krajší, výnimočnejší.

Krása je vec imaginácie. Stáva sa, že nás niekto navnadí na skvelé predstavenie. Tešíme sa. Až príliš zapojíme svoju fantáziu a často sme potom sklamaní. Naopak, keď očakávanie je menšie, sme často prekvapení a pohltení.

I keď očakávame krásu na javisku, nie je možné to odbiť tým, že niečo krásne na javisko umiestníme. **To krásne jednoducho musíme na javisku v reálnom čase vytvoriť.**

ČASOPRIESTOR PREDSTAVENIA

Divadlo je špecifický tvar, ktorý má možnosť realitu opisovať. Využiť namiesto popisu metaforu. Naviac v reálnom čase môže vytvárať rôzne časopriestorové smyčky a presmyčky. Kľúčom k nim je vždy **divákova imaginácia**.

Divák je v tomto smere najdôležitejší. Na jeho citlivosti závisí veľkosť časopriestoru, ktorý herci môžu rozohrať. Nie je to iba **časopriestor fyzický**, reálne uchopiteľný. Mám na mysli i **časopriestor vnútorný**, do ktorého divák môže preniknúť, ak mu herec správne ukáže cestu.

Jedna cesta je, že najskôr sa ukáže svet povedzme reálny a vzápätí v nasledujúcej scéne sa ukáže svet vnútorný. Ale ďalšou možnosťou je ukázať zároveň svet reálny a svet vnútorný, pokiaľ sa režisér trochu pohrá s mizanscénou.

V tú chvíľu je možné zo základnej mizanscény na chvíľku vystúpiť, dokonca ju zničiť, ako určité vykoľajenie z normálu. A potom sa k nej naspäť vrátiť. Rozohrať možnosť, že realita môže mať niekoľko paralelných časopriestorov, ktoré divák môže postupne odhaľovať, ako detektív, ktorý sa snaží pochopiť myslenie a pocity postáv. V reálnej mizanscène rozpoznávať i abstraktné obrazy, ktorými herci opisujú svoj vnútorný svet.

UMENIE VIDIEŤ

Martin Kukučka

Ako prostriedok môže slúžiť práve kombinácia javiskových komponentov, prípadne práca so scénografiou i s celkovým priestorom divadla – javiska. To už je voľba tvorcov predstavenia, aké prostriedky použijú. Dôležité je skôr pripomenúť, že divadlo túto možnosť v sebe skrýva. Môže odhaľovať tieto skryté časopriestory, môže využívať divákovu imagináciu a hravosť. Môže využiť divákovu zážitkovú a skúsenostnú k tomu, aby jednotlivé i abstraktné obrazy v danej mizanscéne rozšírili vnútorný časopriestor predstavenia.

DIVADLO AKO AKCELERUJÚCA MYŠLIENKA

Na základe vzťahu javisko – hľadisko je divadlo jediné živé umenie a čas, ktorým sa môže obhájiť, je vymedzený začiatkom a koncom predstavenia. Historické súvislosti mu neublížia ani nepomôžu.

Kvalita divadelného umelca nemôže byť objavená časom, povedzme, po jeho smrti. Môže zostať literatúra, fragmenty predstavenia, hudba, fotografie, filmový záznam, no živosť divadelného umenia umiera s koncom predstavenia.

Pokiaľ obraz, fotografia, literárne dielo či film sú zachytením okamžiku alebo vymedzeného sledu udalostí, ku ktorým sa môžeme vracaať aj po uplynutí času a prehodnocovať ich, tak **divadlo je proti tomu iba akcelerácia myšlienky, ktorá sa pre jeden okamžik zrodí v elektromagnetickom poli medzi hercom a divákom. Nie je možné predpovedať jej vznik a nie je možné dohľadať jej konkrétny dopad. Je iba existenciou seba samej teraz a tu.**

Nejde o to vyradiť divadlo spomedzi iných umeleckých žánrov. Naopak, kombinácie rôznorodého umenia sa prelínajú na javisku a očakávajú priamu reakciu diváka, ktorá tomu dodáva živosť. Pokiaľ iné druhy umenia čakajú, často niekoľko rokov, na reakciu diváka, tak pre divadlo je reakcia diváka jeho priamym východiskom. Už len upútanie jeho pozornosti premieňa kvalitu predstavenia. Jediniec, ktorý sa na začiatku usadil na stoličku v hľadisku, je pred predstavením iba artefaktom diváka. Divákom sa stáva až s prvou reakciou na predstavenie.

Divadlo je umením priamych reakcií medzi hercom a divákom. Používa rôznorodé umelecké prostriedky, ba dokonca už i vytvorené diela, ktoré často vulgarizuje až na hranicu banálnosti, aby tak nastavil zrozumiteľnosť pravidiel hry medzi hercom a divákom.

Prekombinovanosť týchto pravidiel alebo ich prílišná banálnosť môže vytvoriť bariéru a stlmiť tak dynamiku vzájomných reakcií.

Na javisku tak vzniká **dramatická hra vysokých a nízkych foriem divadla paralelne plynúcich vedľa seba** a vzájomne interagujúcich. **Empatia, inštinktívnosť a schopnosť komunikácie** je nezastupiteľná. Je to nosná štruktúra divadelného umenia.

Tento vzťah rozdeľuje fyzický priestor na dve časti. Javisko a hľadisko. Vytvára reálnu hranicu určenú práve týmto vzťahom. Dva osamotené svety priťahujúce sa a odpudzujúce sa navzájom. Táto hranica je potenciálnym epicentrom pre vznik paralelného mentálneho časopriestoru, ktorý vzniká vzájomným priťahovaním sa oboch priestorov. Tento mentálny časopriestor je pravým zázrakom divadla. Je to ďalšia z elementárnych dramatických situácií.

Každodennosť verzus divadelná virtualita.

VZŤAH HEREC A DIVÁK

V divadle akcentujem hľadanie vzťahu k divákovi, či už o tom premýšľam z pozície režiséra, autora alebo pedagóga. Každá z funkcií nesie v sebe nutnosť praktického skúmania a nekonečného objavovania vzťahu divadla k divákovi.

Tento vzťah je premenlivý v čase. Z hľadiska teórie je možné zaznamenať takýto vzťah, ktorý sa už uskutočnil. Nie je ale možné s presnosťou určiť akým smerom sa bude vyvíjať nový vzťah divadla a diváka.

Toto zistenie je nezastupiteľné. Inscenačná – prípravná časť tvorby je iba predpokladom k započatiu vzťahu herec a divák. Herec ako dominantný a divák submisívny z dvojice, ktorá medzi sebou vytvára vzťah, ktorý sa v priebehu predstavenia môže premieňať.

Inscenačná – prípravná časť tvorby skúma, pozoruje, reflektuje stav spoločnosti premieňajúci sa v čase. Objavujú sa témy, ktoré v nej aktuálne dominujú. Rieši sa premieňajúca sa kvalita a vnímavosť publika. Použitá divadelná forma je obvykle závislá na premene diváka a jeho záujmov.

Ciest ako vytvoriť vzťah s divákom je nespočet, ale nezaobíde sa to bez praktickej skúsenosti. Je dôležité inšpirovať sa skúsenosťou predchodcov, ale i tak samotné rozvinutie schopnosti nadviazať s divákom vzťah závisí na otvorenosti tímu tvorcov.

Som presvedčený, že nie je možné pomenovať obecné princípy divadelnej tvorby, ale je možné zaznamenať skúsenosti z tvorby. Skúsenosti ako nespočet otázok čakajúcich na rôznorodé odpovede.

„*Dvakrát nevstúpiš do tej istej rieky*“ – platí v divadle dvojnásobne. V obecnej rovine sa vzťah herec – divák donekonečna opakuje, v jeho subjektívnej polohe je tento vzťah s každým predstavením nezameniteľný.

Pokúšať sa vytvárať nový vzťah, identický s tým predchádzajúcim, i keby inscenácia, herci i diváci boli totožní, nie je možné – ten vzťah sa už nezopakuje. Možno práve táto nutnosť vyvolávať nové zaiskrenia a nové zamilovania je najsilnejším motorom v divadelnej tvorbe.

Živý vzťah herec – divák je prvá základná dramatická situácia. Je to elementárna kvalita divadla.

Živý vzťah herec – divák je prvá základná dramatická situácia.

DIVÁČISKO

Najsilnejším impulzom pre tvorbu je pre mňa hľadanie nového diváka. Prečo takéto rozdelenie?

Ako keby starý divák nebol plnohodnotným divákom, iste by sa mohol aj uraziť. Nový divák je divák bez divadelného názoru, či skôr s pocitom, že divadlo je pre neho prebytočné. Takýto divák je najlepší pokusný králik. Nemá v sebe slušnosť divadlom ostrieľaného jedinca. Ak nemá dôvod, neudrží pohľad a odchádza. Nepozná jazyk divadla, naopak, je mu vzdialený. Nový divák, pokiaľ teda do divadla príde, či naopak divadlo k nemu, je hodný pozorovania. Stáva sa objektom vedeckého záujmu. Jeho reakcie sa pre tvorcu experimentálneho predstavenia stávajú vzrušujúce.

Základným problémom skúmania nových divákov je nemožnosť zaradenia ich reakcií do štatistických vzorcov. Je nutné pristupovať ku každému objektu skúmania individuálne, bez očakávaní. Nechať sa uniesť jeho schopnosťou rezonovať. Štatistické výsledky v takomto prípade môžu predpovedať predajnosť lístkov, no nebudú novým impulzom k experimentom. Predajnosť – efektívnosť počíta so širokým sociálnym spektrom publika. Čím je viac divákov, o to je menšia možnosť hry. Široké divácke spektrum vyžaduje priemernosť – ľudomilnosť.

Divák môže byť sledovateľom predstavenia, alebo aj účastníkom umeleckého zážitku.

Akoby tento predpoklad už bol obsiahnutý v slove **divák**. Divák od slova dívať sa, ale tiež diviť sa.

Môže existovať ešte **ne-divák**, akých je veľa. To je divák, ktorý predstavenie nesleduje, ani sa nezúčastňuje divadelného zážitku, venuje sa svojim problémom v priestore hľadiska bez náväznosti na akciu na javisku. Takýto divák sa stáva akceptovateľným pre divadlo iba v prípade, že zaplatil vysoké vstupné. Pri komerčných veľkoprodukciách je potrebné počítať s veľkou účasťou ne-divákov budujúcich tlstú hranicu medzi javiskom a hľadiskom.

Ako protiklad k ne-divákovi je **diváčisko**. Nepoužívaný teatrologický termín odvodený od slova chlapčisko/dievčisko. (Chlapčisko/dievčisko [skloňuj v strednom rode] je ešte nedorastený chlap/žena, v zásade v teenagerskom veku, často robíaci vylomeniny, ibaže s akousi roztomilosťou, tak že ho/ju i tak všetci majú radi.)

Diváčisko je novic v hľadisku, ktorý sa chová neštandardne, dokonca často ruší, ale ruší adekvátne k deju predstavenia. Jeho reakcie sú spontánne, s istou dávkou potreby investovať sa, dokonca sa zviditeľniť. Takéto diváčisko je ideálnym objektom k analýze jeho reakcií na impulzy prichádzajúce z javiska. Slušný divák málokedy nechá na sebe poznať iné reakcie než smiech, preľaknutie, prípadne slzy. Väčšinou sa jeho reakcie odohrávajú vo vnútri v tichosti. Vďaka tomu sa často úspešnosť predstavenia meria na počet hlasných výbuchov smiechu či uronených slz. Diváčisko je iný. Necháva v sebe rozohrať paletu emočných pochodov a tvorcovia sa tak môžu radowať z nových podnetov.

Ale divadlo je širší zážitkový priestor než iba hľadisko a javisko.

Lístok alebo presnejšie vstupenka je nepostrádateľným prvkom určujúcim obradnosť divadla.

DIVADLO A DIVADELNÉ PREDSTAVENIE

Divák vstupujúci do priestoru divadla by si nemal byť istý ani tým, či dnes večer štandardne usadne na stoličku v anonymnom hľadisku. Priestor divadla, či už je to budova divadla či iný priestor k divadlu určený, by mal prinášať obradnosť a zároveň nepredvídateľnosť už sám o sebe.

Často sa zrovnáva slovo divadlo a divadelné predstavenie ako synonymum. Ale **divadlo je širší zážitkový priestor než iba hľadisko a javisko.**

Predovšetkým divadlo je priestor, kde sa mení vnímanie času. Dotýka sa nás všade okolo, doma i na ulici. Naťahuje svoje pazúriska a snaží sa nás vtiahnuť do svojej virtuality pomocou plagátov, reklamy v rádiu, televízii, na internete a hlavne ako tichá pošta – nenápadné šuškanie.

Šuškanie – **šuškanda** je nepoužívaný teatrologický termín, ale z hľadiska divadelného marketingu absolútne nepostrádateľný. Šuškada však nenesie iba funkciu propagácie. Je hlavnou bránou do sveta divadla. Plagáty, reklama v médiách, na internete sú len reproduktorom šuškandy. Bez šuškandy by neexistovalo divadlo, pretože by nebolo divákov.

Šuškada mení ľudí v divákov. Stávajú sa účastníkmi témy, imaginácia a zvedavosť ich tiahnu do divadla. Šuškada je brána v časopriestore a môže sa objaviť na tých najmenej očakávateľných miestach. Pod touto bránou sa ľudia rozhodujú vstúpiť do divadla. Veľa z nich sa z rôznych dôvodov otočí a vráti sa do každodennosti, ale tých niekoľko, čo zostane, vstúpi do divadla.

Sledoval som raz detskú hru na divadlo. Dve asi päťročné dievčatá vymedzili priestor pre divákov a priestor javiska, kam už nikto nemohol vstúpiť, aby nena-rušil divadlo. Deti rozdali lístky ako doklad k zážitku a divadlo začalo. Zaspievali pesničku, počkali na potlesk a poklonili sa. Lístok alebo presnejšie **vstupenka je nepostrádateľným prvkom určujúcim obradnosť divadla.**

Predstavenie *Malá smrť/La petite mort* sa obvykle hrá v parku, v tráve medzi stromami. Je to otvorený priestor, v ktorom je vymedzené miesto pre platiacich divákov – divákov so vstupenkou.

Po začiatku predstavenia sa po stranách obvykle zastaví niekoľko okoloidúcich a zostanú sa pozerieť. Stávajú sa neplatičmi. Je fascinujúce pozorovať chovanie neplatičov. Obvykle sa snažia stať opodiaľ, ako by mali pocit, že každú chvíľu niekto príde a prichytí ich pri tom, ako sa pozerali. Neplatiči sú „voyeuri“ umenia stojaci za kríkom. Sami sa vylúčili z divadla. I keď ich rytmus predstavenia spomalí, sú stále rozkročení medzi každodennosťou a časopriestorom divadla. Väčšinou predstavenie nedopozerajú. Zvíťazí trapno, pocit nepatričnosti, i keď ich hlavy sú pri odchode stále otočené smerom k predstaveniu.

Vstupenka je bránou do divadla. Rozdelí ľudí na tých, čo sú „in“ a čo sú „out“. Tí, čo sú „in“, sú povýšení, ušľachtilejší. Niekoľkokrát sme predstavenie *Malá smrť/La petite mort* hrali zadarmo – pre divákov bez vstupenky. Takýto divadelný priestor stráca svoju ušľachtilosť, tá sa len veľmi ťažko znovu buduje počas predstavenia.

UŠĽACHTILÝ PRIESTOR

Peter Brook nechal na trhu, v spoločnosti bez divadelnej tradície, rozvinúť koberec, naň postavil topánky a nechal hercov improvizovať. Takáto expozícia naplní miesto ušľachtilosťou vo chvíli, keď je takýto akt nezvyčajný, neočakávateľný. Obvyčajné miesto z pohľadu miestnych obyvateľov metamorfuje v miesto nevidané. Prizerajúci sa mení v diváka a cíti sa výnimočný, že práve on sa ním stal.

V sociálnom prostredí, v ktorom divadlo je štandardná vec a naviac predstavenie je vopred inzerované, prichádza divák o podobné prekvapenie. Až zakúpená alebo darovaná vstupenka človeka pozastaví. Vstupenka v rukách je hmatateľný dôkaz niečoho prichádzajúceho, výnimočného. Človek so vstupenkou, teraz už divák čakateľ, začína svoje okolie pozorovať z novej perspektívy. So vstupenkou v ruke všetko, čo sa okolo odohráva, už môže patriť k divadlu. Prostredie, ľudia, zvuky, slová. Je to štandardný svet, ale teraz nazeraný skrz vstupenku. Je to povolenie sa dívať, počúvať, je to povolenka k pozastaveniu sa. **Príprava na meditáciu.**

DIVADELNÁ BUDOVA AKO OBRADISKO

1.

Priestor divadla je obradisko, i keď nie vždy sa tak chová. Budova divadla a inscenácia sú často rozdelené na dva medzi sebou nevnímajúce sa svety.

Divadelné foyer sa stáva iba odložiskom kabátov, ale nevytvára priestor, kam by si ľudia mohli odložiť svoju každodennosť. Potom tú každodennosť narýchlo strkajú pod stoličku v hľadisku, kde ich omína a nedovoľuje im pohodlne sedieť.

Divadelná šatňa, foyer, bar by mali slúžiť ako úschovňa pre problémy reálneho sveta. Tam by si ich divák – čakať mohol uložiť do bezpečia a po predstavení sa k nim vrátiť a spolu s kabátom si ich v bare pomaly na seba obliekať. Takéto foyer je potreba pred každým predstavením revitalizovať, či ide o divadelnú budovu, či o plenér. Park ako odkladisko problémov funguje výnimočne. Zelen človeka spomalí, ukľudní.

2.

Pred predstavením *Malá smrť/La petite mort* navyše prebiehajú prípravné práce ešte počas príchodu divákov. Zapaľujú sa sviečky, leje sa voda do kade, „focusujú“ sa svetlá, nastavuje zvuk. Vzniká tak časopriestor, ktorý nechá diváka vydýchnuť, očistiť sa, pripravuje ho na meditáciu, na zážitok. Po skončení predstavenia je už obvykle tma. Ochladilo sa. Dohoríeva vatra, ktorá bola zapálená na konci predstavenia, niekedy sa aj opekajú špekáčky, k čomu v diaľke svietia sviečky rozosiata po parku. Ľudia nepotrebné problémy ešte chvíľu nechávajú odpočívať, ohrievajú sa pri ohni, prizerajú sa, ako sa z kade vylieva voda, stáčajú sa káble, zhasína svetlo, zvuk. Divadlo sa pozvoľna opäť mení v park. V mieste, kde sa ľudia ešte plní emócií môžu do seba zamilovať.

3.

Priestor pred a po predstavení – foyer, bar, je obvykle územím, o ktoré sa nemá kto starať. Umelci – tvorcovia sú obvykle zahľtení prácou na inscenácii a management divadla si často neuvedomuje dôležitosť takéhoto miesta. Umelci a management si toto odkladisko kabátov prehadzujú, akoby to bol nejaký prílepok.

V minulosti bolo divadlo – divadelná budova vnímaná rozdielne. Bývalo to miesto výnimočné, sviatočné, a tak i len vstup do divadla – budovy znamenal pre diváka – čakať zmenu vnímania času. Sviatočné oblečenie bol **rituál**, i keď pre mnohých hraný, dodával divadlu majestátnosť.

4.

Do divadla prenikol zábavný priemysel. Znásilnil umenie. Vyhodil ho na ulicu a postavil ho tak na okraj spoločnosti. Zaplatím, skonзумujem a bez stopy odchádzam, rovná sa večer plný zábavy.

Zábavný priemysel sa stal nástrojom politického marketingu – propagandy ako nástroj na vymývanie mozgov. Devalvovala hodnota umenia. Divadlo sa stalo jednou z možností zábavy. **Divadlo dnes nežije, ale prežíva.** Snaží sa do svojich sietí polapiť aspoň hrstku divákov. Herci ako reklamné pútače vyliezajú na ulicu. Vznikajú plenérové predstavenia. Keď príde divák do divadla, prichádza divadlo za divákom.

5.

V poľskej Legnici v 90. rokoch dostal na starosť mestské divadlo Jacek Głomb (umelecký šéf a režisér mestského divadla Legnica a festivalu Miasto), veľké divadlo uprostred námestia s niekoľkými detskými divákmi na nedeľných rozprávkach. Obyvatelia mesta zabudli na divadlo. Priepasť medzi obsahom ich večerného života a obsahom divadla zdala sa neprekonateľná. Predvojnový pruský kultúrny rozmach sa v meste zrkadlil v podobe opustených polorozpadnutých budov v chudobných častiach mesta. Tam začalo vznikať divadlo.

Jacek Głomb vyhnal hercov do ruín a hľadal témy, ktorým by mohlo lokálne obyvateľstvo rozumieť. V chudobnej mestskej štvrti, hlavne osídlenej národnosťou Ľemkov (povojnové obyvateľstvo pôvodne z oblasti Zakarpattia), vzniklo predstavenie Ľemko v starom predvojnovom židovskom divadle, z ktorého zostali iba základy.

Divácky úspech bol nevídany. Vznikli i ďalšie predstavenia v podobnej štruktúre, na iných, tiež neštandardných miestach pre divadlo. Vznikol festival Miasto. Umelci z rôznych krajín prišli vytvoriť svoje projekty práve do ruín legnických budov. Diváci z ruín nakoniec navštívili i mestské divadlo, vrátili sa, navrátili divadlu jeho majestátnosť. Príkladný divadelný marketing.



Army House of Culture, festival Miasto, Legnica, Poľsko, 2008



Army House of Culture, festival Miasto, Legnica, Poľsko, 2008

ARMY HOUSE OF CULTURE

Proces divadelného umenia sa môže stať nepohodlný v závislosti na priestore. Vymeniť teplo divadelnej budovy za špinavý a studený, na polovicu rozpadnutý priestor, prináša riziká nachladnutia, rýchlej únavy a odcudzenosti. Ponúka však jedinečnosť, nadštandardné nasadenie a široké spektrum impulzov zakorenených v samotnom priestore.

Prvé Stretnutie s Jackom Głombom, riaditeľom festivalu „*Miasto*“ v poľskej Legnici, znamenalo trojdennú januárovú nonstop prehliadku najrozpadnutejších ruín bývalých tovární, vojenských objektov a kostolov. Stretli sme sa tu tvorcovia z rôznych kútov Európy a vidina plánovaných projektov mrazila v kostiach. Jacek Głomb pozval do mesta Legnica šesť kreatívnych tímov zo Španielska, Turecka, Litvy, Maďarska, Českej republiky, Francúzska a jeden projekt pripravoval sám so svojím súborom. Zadanie znelo jednoducho. Já vám ukážem priestory a dám peniaze. Vy vytvorte predstavenie na mieru vybranému priestoru.

Padla voľba na starú vojenskú kaviareň, kde sa na stenách vynímali poľské orlice v nevidaných farebných kombináciách a staré kino, ktoré pôvodne slúžilo k politickej propagande, ale i ako estrádna sála pre zábavy vojakov.

Legnica bola pôvodne mesto sliezskych kniežat, od 18. storočia pruské mesto s rozvinutým priemyslom, hlavne odevným. Po 2. svetovej vojne ho ale obsadili najmä „Łemkovia“ (Rusíni), Poliaci z rôznych kútov zeme a početná ruská armáda s rodinami, ktorá si v tomto meste postavila základný tábor a tvorila polovicu obyvateľstva. Z Legnice sa stala vojenská pevnosť a po páde komunizmu to všetko začalo chátrať. Mesto ekonomicky i kultúrne schudobnelo.

Projekt sa našťastie pripravoval v septembri, takže aspoň počasie bolo pomerne prívetivé. Príprava na mieste trvala štyri dni a potom dva dni prezentácie hotového „site-specific“ projektu.

Téma ovplyvnila zloženie nášho medzinárodného česko-slovensko-francúzsko-argentínsko-slovinského kreatívneho tímu. VOJENSKÝ DOM KULTÚRY. Začali sme stavať na tomo paradoxe. Projekt plánoval s tromi časťami. Workshop s miestnymi dobrovoľníkmi, ktorí sa neskôr stanú súčasťou projektu, návrat zábavovej kapely s lascívnym humorom a starými šlágrami a nakoniec apokalyptická multimediálna „loutkárna“ postavená na synchronizácii projekcie, zvukov a hereckého pohybu.

Diváci čakali za plotom s pohľadom do parku, ktorý sa rozprestieral pred vojenskou budovou. V parku medzi stromami sa začali objavovať bezhlaví dobrovoľníci z workshopu, ktorí v starých hnedých vojenských kabátoch splývali s prostredím a približovali sa nenápadne k plotu. Siréna otvorila bránu a kabáty sa rozutekali do budovy.

UMENIE VIDIEŤ

Martin Kukučka

Diváci po jednom prešli starou kuchyňou, ktorá pomocou svetelnej inštalácie vniesla trochu krvilačnej nálady. Otvorili sa dvere a divákov privítala dvojica žien na bielych podpädkoch a vo vojenských kabátoch. Tancovali kľúzajúc sa pri stene lascívne okolo farebných orlov, za znenia smutnej balkánskej piesne, ktorá pomaly prešla v neviazanú zábavu muzikantov. S poznámkami, obracajúcimi sa k publiku, mezinárodná kapela striedala jeden šláger za druhým a prekladala to všetko mapetovým divadlom. Kapela neskôr odvieďa rozospievaných divákov do foyer. V šatni zavesené kabáty, už s hlavami poľských dobrovoľníkov, šepkali modlitbu. Otvorili sa dvere veľkej sály. Z čiernej tmy vystupovala elektronická hudba. Na projekciách sa objavovali naživo animované obrazy dotýkajúce sa témy vojny a neuskutočnených dotykov, vedených bubeníkom, ktorý na elektronických bubnoch animoval zároveň zvuk i obraz. Toto sa postupne vyvinulo vo futuristicky ladený duet dvoch bielo oblečených žien v šermiarskych prilbách, ktoré vzájomne sa dotýkajúc menili obraz i zvuk, za pomoci elektronických čidiel zašitých v kostýmoch. Zhmotňoval sa obraz informačnej apokalypsy.

Tieňohra na plátne rozoznala viachlasnú ľudovú pieseň, po ktorej sa otvorili dvere a do miestnosti opäť vniklo svetlo. Diváci boli voľní.

Pestrá členitosť priestoru umožnila hru formy, ktorá sa prelínala z miestnosti do miestnosti a snažila sa tak oživiť rôzne možné ozveny tejto chátrajúcej budovy. Vzniklo divadelné predstavenie, ktoré v rámci svojho krátkeho života umožnilo stretnutie ľudí z rôznych kútov zeme premiešaných s miestnymi obyvateľmi na mieste, ktoré umiera.

Festival „*Miasto*“ je jedno z miest, kde umenie sa snaží preniknúť do zvyškov chátrajúcej kultúry a vrátiť im život. Projekty v neštandardnom divadelnom prostredí na jednej strane upútavajú nových divákov a na druhej strane poukazujú na miesta, ktoré sú vhodné pre záchranu. Na miesta, ktoré majú v sebe dokázateľne **sociálno-kultúrny potenciál**.



Army House of Culture, festival *Miasto*, Legnica, Poľsko, 2008



Malá smrt / La petite mort,
Vyšehrad, Praha, Česká republika,
2007

„MALÁ SMRT/ LA PETITE MORT“

„*Malá smrt*“ je projekt, u ktorého som sa po prvýkrát vzdal réžie. Dohoda s Adélou Stodolovou Laštovkovou znela, že v projekte budem pôsobiť ako dramaturg a režijne budem zasahovať iba v prípade, keď ona bude na scéne a bude jej chýbať tretie oko, ktoré by inscenovanie mohlo sledovať z druhej strany scény. V projekte „*Malá smrt*“ došlo k niekoľkým zaujímavým prienikom umeleckých funkcií. Adéla sa rozhodla skombinovať v sebe performerku, choreografku i režisérku a mne sa podarilo oscilovať niekde medzi dramaturgom, režisérom a produkčným, čo určite nebola nezaujímavá skúsenosť.

Téma prvá láska, tak to zaznelo po prvýkrát, sa objavilo niekde pri obede asi rok a pol pred realizáciou projektu. Adéla vtedy komentovala rozhovory o prvých bozkoch, prvých láskach, o tej zvláštnej vášni, ktorá sa objaví na chvíľku a potom už sa len všetci túžia nejakým spôsobom k tomuto okamžiku vrátiť. Po nadšenom prehlásení, že je to dokonalá téma pre predstavenie, som nezastieral svoj nesúhlas s pocitom, že to už je trochu priveľký **gýč**. Nechal som sa však uniesť zvedavosťou, ako by sa táto téma dala na javisko priniesť.

Téma tak abstraktná, ako je prvá láska či vášň či iskrenie, či ako to už nazvať, nás zaviedla k premýšľaniu o kombinovaní jednotlivých javiskových elementov. Ako vyjadriť niečo tak jemne nehmotné, nepomenovateľné a napriek tomu existujúce. **Kde hľadať metaforu?** V pohybe? V scénografii? V hudbe? Dobrá téma pre výskum interakcie javiskových zložiek. **Kde ale začať?**

„Premiéra musí byť prvého mája v nejakej romantickej záhrade“ oznámila Adéla v momente, keď sme ani netušili, koľko hercov sa má projektu zúčastniť. Nebol známy scénograf ani kostýmový výtvarník a producent projektu Jiří Sulženko sa už začal strachovať.

Tento typ premýšľania však jednoznačne určil smerovanie projektu k open-air predstaveniu a k problémom a výzvam takéhoto ne-divadelného priestoru. Takýto projekt už nemal byť len nejakým ďalším predstavením, ale mal byť oslavou lásky, stretnutím, možno obradom vášne. **Atmosféra** večera mala určiť, akým smerom má divák predstavenie vnímať, akým spôsobom má investovať svoje zážitky a skúsenosti.

Traja chalani a tri dievčatá. Tri páry, tri vekové ohraničenia a tri typy vášne. Herecké zadanie znelo jednoducho. Prineste čo najviac materiálu spojeného s vašimi skúsenosťami. **Nebojte sa byť osobní**, až dokumentárni. Vytvorte koláž z výstrižkov fotografií, básní. Oprášte spomienky a obohatte tému. Medzitým už prebiehal workshop s Annou Caunerovou za účelom nájsť v sebe pohyb, ktorý vychádza z našej prirodzenosti, intuitívnosti až animálnosti, pričom

UMENIE VIDIEŤ

Martin Kukučka

bolo dôležité vyhnúť sa akejkoľvek štylizácii. Nasledovali pohybové tréningy s Adélou, ktoré viedli hercov k premýšľaniu o svojej postave – charaktere cez pohyb. Z mnohých pohybových improvizácií sa rodili presné obrysy jednotlivých charakterov, ktoré sa na základe toho pomenovali – nie naopak. Vytvorené charaktery boli následne vrhnuté do párových improvizácií, kde podnetmi boli dokumentárne skúsenosti jednotlivých hercov. Tak vznikli situácie, ktoré viedli k výslednej forme predstavenia.

Ďalšou fázou bol presun zo skúšobne na Vyšehrad do otvoreného priestoru. Práve park na Vyšehrade bol nakoniec najvhodnejším kompromisom medzi umeleckou túžbou a produkčnými nutnosťami.

Objavili sa problémy ako situácie vzniknuté v uzavretom priestore preniesť na trávnu, medzi stromy, do priestoru, kde neexistuje intimita skúšky. Kde neustále akákoľvek akcia má svojho náhodného diváka. Do priestoru, ktorý má inú akustiku a hlavne množstvo momentov spôsobujúcich rozptýlenie. Bolo nutné takmer polovicu situácií zmeniť úplne a ďalšie prispôbiť. Naučiť sa, ako herecky na seba upútať pozornosť a udržať si ju i za cenu fyzicky náročných výkonov. Bez pomoci reflektoru a bez jednoznačného určenia divákovi, kam sa má pozeráť.

Nastal moment, keď si herci uvedomili, že musia priestor okolo seba včleniť do svojej hereckej akcie. Hľadať vo svojom jednaní, ako na jednej strane s priestorom splynúť, prispôbiť sa mu, na strane druhej využiť ho k podtrhnutiu akcie. Bolo zaujímavé sledovať, ako sa mení ich herecký prejav. Ako sa herecká akcia kvôli skutočným fyzickým výkonom stáva prirodzenejšia a o to dramatickejšia. Ako sa zvyšuje hercova citlivosť a vnímateľnosť jeho okolia. Akoby ich herecký výraz nebol iba pohyb a zvuk, prípadne text, ale aj čuch a hmat.

Predstavenie sa nakoniec odohrávalo na tráve, na stromoch, na hradbách, v hĺbke priestoru medzi sviečkami, za využitia len jednoduchého funkčného nasvietenia, ktoré pomenovávalo priestor. Reprodukovaná hudba sa miesila s okolitými zvukmi (parník, ohňostroj, hudba z neďalekej reštaurácie). Herecké akcie a choreografie sa odohrávali medzi ľuďmi prechádzajúcimi sa v parku, ktorí dotvárali zaujímavé paralely s vášnivým životom jednotlivých charakterov.

Atmosféra skutočne nasiakla tou iskrivou myšlienkou na vašeň. Predstavenie uzavrával oheň, ktorý sa nakoniec stal spojnicou medzi divadlom a stretnutím, keď bez väčších podnetov sa okolo neho diváci usadili a strávili ešte nejaký čas s hercami v príjemnej atmosfére večerného Vyšehradu.



Malá smrt / La petite mort,
Vyšehrad, Praha, Česká republika,
2007



Malá smrt / La petite mort,
Vyšehrad, Praha, Česká republika,
2007



PA 08-10
101860

O FESTIVALECH – IDEA A FINANCOVÁNÍ

Pavel Štorek

Nezbývá než věřit, že v příštím desetiletí budou pro nezávislou kulturu vytvořeny důstojné podmínky, které si bezesporu zaslouží.

O FESTIVALECH – IDEA A FINANCOVÁNÍ

Pavel Štorek



Antwerpen-Lotte van den Berg



Berlin Radialsystem

Když se v poválečné Evropě objevily na divadelní mapě festivaly Avignon, Edinburgh nebo Holland festival v Amsterdamu, nikdo netušil, že o pár desítek let později budou rozestry po celé Evropě stovky nejrůznějších festivalů. Ve střední a bývalé východní Evropě nastal festivalový boom po konci studené války a v tuto chvíli je téměř nemožné určit přesný počet existujících festivalů. Hlavní funkce mezinárodních divadelních festivalů je již dlouhou dobu často podceňována jak u nás, tak v zahraničí. Festivaly jsou rozhodujícím a důležitým faktorem možností mobility divadelního umění v rámci Evropy. Pomáhají výměně uměleckých myšlenek a pojmů při nadnárodní spolupráci mezi umělci a divadly a plní významnou funkci jednak jako mezinárodní umělecký „trh“, jednak jako fórum pro evropskou diskusi v oblasti umění. V městech a zemích, kde se konají, jsou to často právě festivaly, které jsou jediným oknem do světa. Seznamují diváky a média s uměleckým vývojem za hranicemi té či oné země, nabízejí lokálním umělcům a divadelní kritice konfrontaci s aktuálním děním v evropském divadle a často jsou prvním vstupem regionálních avantgardních umělců na mezinárodní scénu.

Je pravidlem, že divadelní festivaly fungují s minimální administrativou a jsou orientované výhradně na uměleckou činnost. Jsou minimálně institucionalizované a často nemohou realizovat včas své plány, jelikož garance jejich rozpočtu přichází pozdě. I přesto, že mnohé festivaly prezentují kvalitní program a plní strukturální funkci, jsou většinou nedostatečně ukotvené v kulturní politice své země. Většina politiků zodpovědných za správu kulturních institucí se často zaměřuje na podporu místní divadelní scény a zapomíná na její zprostředkování v zahraničí a propojení s mezinárodní divadelní scénou. Zahraniční umělci mají stále větší požadavky na honorář, zatímco grantové dotace se téměř nezvyšují. Každoročně proto většina festivalů věnuje obrovské úsilí na přesvědčování souborů, aby slevily ze svých podmínek, a argument, že v naší zemi nejde ani 0,5 % HDP na kulturu, mnohé samozřejmě vůbec nezajímá. Nepříznivá je i skutečnost, že například Britská rada přestala podporovat živé umění, Goethe Institut snížil rozpočet téměř o polovinu, pobočka švýcarské nadace Pro Helvetia byla definitivně uzavřena a v tomto výčtu by se dalo pokračovat. Je pochopitelné, že závislost festivalu pouze na omezených dotacích města a státu není ideální a situace je srovnatelná s podporou nezávislých projektů v České republice. Jelikož vedle zahraničních umělců prezentujeme a podporujeme též novou českou tvorbu (iniciativa 4+4 dny v pohybu), víme, že většina nezávislých projektů doslova žijí v podmínkách, kdy nemají studia, finance na realizaci ani na zaplacení interpretů a dalších spolupracovníků. Současný stav vhání nezávislé umělce do situace, kdy

O FESTIVALECH – IDEA A FINANCOVÁNÍ

Pavel Štorek

jsou paradoxně zcela závislími na omezených možnostech grantových příspěvků, a není náhodou, že nejtalentovanější absolventi uměleckých škol hledají uplatnění v zahraničí. Nezbyvá než věřit, že v příštím desetiletí budou pro nezávislou kulturu vytvořeny důstojné podmínky, které si bezesporu zaslouží.

O UMĚLCÍCH – MODELOVÉ PŘÍKLADY TVORBY A PRODUKCE V NETRADIČNÍM PROSTORU (VÝBĚR ZE ZAHRANIČÍ)

DANI LIMA (Brazílie)

Dani Lima se narodila v Rio de Janeiro, studovala současný tanec, akrobacii, kontaktní improvizaci a další tělesné a pohybové techniky. Je spoluzakladatelkou známé brazilské cirkusové skupiny Intrépida Trupe, v níž dvanáct let působila. V roce 1997 založila vlastní skupinu a hned její první celovečerní představení Piti (1998) bylo zařazeno mezi deset nejlepších tanečních představení roku. Zabývá se uměleckým výzkumem prostředků tělesného výrazu. Prostřednictvím hybridní zkušenosti, kterou při tanci získává, zkoumá identitu, paměť, vnímání, povahu autorství, a to všechno kontaminuje dalšími aspekty. Od roku 2001 vyučuje současný tanec a improvizaci na UniverCity/Rio de Janeiro.

CAROL BROWN (Velká Británie)

Mnohostranná Carol Brownová řeší vztah těla a prostoru, respektive pohybu a architektury systematicky, jako svůj kontinuální úkol. Prostředky digitalizace a nových médií jsou pro její futurologickou tvorbu typické, stejně jako schopnost formalizovat magické i bizarní vize našeho světa.

GOB SQUAD (Velká Británie – Německo)

Gob Squad je mezinárodní skupinou umělců, kteří se od roku 1994 společně věnují projektům na poli live artu. Pracují na přenosu reálných životních situací do divadla a galerií. Často však svá díla prezentují v kancelářích, obchodních domech, železničních stanicích nebo hotelech. Pro jejich tvorbu je typický humor a ironie, stejně jako provokace, namířená proti každodenní banálnosti. Hledají aktivní vazbu s diváky, jejich díla jsou zábavná a interaktivní. Gob Squad jsou vždy krok před vznikajícími trendy. Umělecké prostředky nalézají v oblasti filmu, videa, internetových projektů, pop music, v zábavním průmyslu. Dodnes tento soubor vytvořil na 25 projektů, prezentovaných v Evropě, Jižní Americe a Kanadě.



Geneve industry



Paříž La Villette

O FESTIVALECH – IDEA A FINANCOVÁNÍ

Pavel Štorek

KINKALERI (Itálie)

Multidisciplinární soubor experimentuje s živou interakcí náhodných chodců s umělci a tématem náhlé smrti uprostřed ruchu západních měst. Jejich projekty nastavují zrcadlo netečnosti, hektičnosti a také zcela neduchovní existenci člověka v městské aglomeraci. Jejich projekty byly postupně realizovány ve velkoměstských centrech – Amsterdam, Athény, Peking, Berlín, Brusel, Londýn, Madrid, New York, Paříž, Praha, Řím, Tokio a Vídeň. Kinkaleri se specializují na nekonvenční cross-over projekty a performance.

EMIL HRVATIN (Slovinsko)

Emil Hrvatin, alias Janez Janša, je všestranně talentovaný slovinský umělec a teoretik. Studoval sociologii a divadlo na Univerzitě v Lublani a teorii divadla v Antverpách. Jeho záběr činností je nevšední – vedle divadelního režie a choreografie publikuje odborné články a přednáší. Tvoří i na poli vizuálního a multimediálního umění a performance a řídí umělecký festival. Před nedávnem s dvěma dalšími umělci přijal Hrvatin jméno slovinského ministerského předsedy Janeze Janši.



Essen, Porúří

BERLIN (Belgie)

Skupinu multimediálních tvůrců Berlin tvoří režiséři Bart Baele, Yves Degryse a herečka Caroline Rochlitz. Název si zvolili podle jednoho z jejich nejoblíbenějších měst. Města a místa se stala tématem jejich společné tvorby. Kombinují sociologický a historický výzkum s postupy sběrného dokumentu a uměleckou vizí. Výsledkem jsou působivé portréty metropolí či malých vísek odhalující půvaby i traumata krajiny i jejich obyvatel.

FILIP BERTE (Belgie)

Od roku 2006 buduje belgický architekt a malíř Filip Berte symbolickou stavbu – dům Eutopie. Vizuální projekt vznikl na základě geografického, politického, historického a sociálního výzkumu a zahrnuje i jeho cestovatelské zkušenosti. Cílem projektu je umělecky zhodnotit stav současné Evropy – nahmatat její kritická místa, poukázat na paradoxy, neřešené a možná i neřešitelné otázky. Bertova umělecká reflexe Evropy má formu pěti instalací, které mohou fungovat samostatně i jako ucelená architektura.



Chappel, Brussel

O FESTIVALECH – IDEA A FINANCOVÁNÍ

Pavel Štorek

TOVÁRNÍ NA PŘEDSTAVIVOST – INICIACE A PRODUKCE DLOUHODOBÝCH UMĚLECKÝCH VIZÍ

V urbanistickém prostoru Evropy bylo koncem 20. století opuštěno mnoho průmyslových, obchodních a vojenských památek, které se již dál nepoužívaly, a tím byly zbaveny paměti. „Pustiny, trny v oku, tichá místa“, tak označovala odborná terminologie brutální přechod z jednoho období do druhého, které zohyzdilo celé areály a způsobilo, že mnoho tamních obyvatel ztratilo práci. Zároveň je však nutné poznamenat, že tento přechod otevřel netušené obzory. Některá z těchto opuštěných míst byla znovu obydlena, a tak pomalu začala žít novým životem. Oproštěny od specifického použití nebo obsahu byly tyto „dostupné“ architektury schopné se adaptovat na nejméně pravděpodobné projekty. S otevřeným koncem a s předem neurčenou rolí nabízely zásadní svobodu pro současnou uměleckou tvorbu a výzkum. Prostory se otevřely jako místa pro invenční tvorbu, experimentování a setkávání různých lidí, forem umění a kultur.

Garáže, sklady, kasárna, budovy původně navržené pro průmyslovou výrobu nebo obchod jsou nyní používány k novým účelům. Jsou ideálním prostorem pro vznikající formy sociability, jejíž vzory a způsoby vyjádření nemohou být samozřejmě uzákoněny. Stručně a jasně: tato místa jsou ve fázi nových postojů, které se výrazně liší od tradičního vztahu k umění.

Znovuvyužívání a znovuzaměstnávání tím, že transformujeme významy a situace – opuštěné se stane vytouženým, špatně přizpůsobivé vhodným, staré a obnošené novým a nadějným – symbolizuje obnovu vrcholu sil. Tyto nové kulturní prostory obohacují městská prostředí a široké sousedství. Pobízejí lidi, aby se zapojili do občanských iniciativ a aby se setkávali a zabývali společnými problémy. Fenomén zabydlení a transformace opuštěných areálů, který byl vytvořen alternativním životním stylem konce 60. let, zůstal relativně okrajovou záležitostí až do 80. let, ale rychle se rozvíjí od poloviny 90. let v Evropě a po celém světě.

Tím, že se otevřela celoevropská perspektiva týkající se otázek, které jsou většinou záležitostí místního, regionálního nebo národního kontextu, jsme schopni stát tvář v tvář celému spektru možností a porovnat zkušenosti, které jsou diametrálně odlišné. Je to ten samý případ jako u průkopníků nových kulturních center sdružených v neformálních seskupeních, které se staly známé jako Trans Europe Halles (TEH) v roce 1983. Spojení na evropské úrovni byla užitečná v tom smyslu, že pomohla určit prvotní smysl každého přístupu a jeho způsob vývoje v dnešním světě. Také přispěla k objevení nových schopností a posílila metody školení lidí o nových formách tvorby.



Holešovice, Praha



MeetFactory, Smíchov, Praha

O FESTIVALECH – IDEA A FINANCOVÁNÍ

Pavel Štorek

Nahromaděné zkušenosti skupiny TEH stimulovaly pocit otevřenosti a spolupráce mezi jejími členy a povzbudily sdílení těchto zkušeností s ostatními partnery. Lidé zapojení do podobných projektů mají prospěch z neformální pomoci, která je součástí jednotlivých etap jejich vývoje.

Trans Europe Halles je síť nezávislých kulturních center převážně v bývalých industriálních objektech. Tato síť byla založena v roce 1983 a v současnosti má 49 členů v 25 evropských zemích. **TEH** poskytuje platformu pro výměnu stimulační, podporu a spolupráci mezi jejími členy. Síť spojuje velmi rozmanitá nezávislá a multidisciplinární kulturní centra po celé Evropě. Všechny organizace v Evropě mají své vlastní charakteristické znaky, ale spojuje je stejný duch pro podporu nových uměleckých talentů a kultivace bývalých průmyslových či památkově chráněných center. TEH jsou průkopníky při přeměně bývalých průmyslových areálů na multifunkční kulturní centra a ve vytváření nové evropské postindustriální historie.

V současné době je síť TEH členem projektu Evropské komise s názvem *Kulturní akce Evropa*: www.cultureactioneurope.org.

MOBILITA UMĚLCŮ, MEZINÁRODNÍ NETWORKING, KOPRODUKCE A UMĚLECKÉ REZIDENCE

Sociologický pojem **sociální mobilita** označuje přechod individua, sociálního objektu nebo hodnoty z jedné pozice na druhou.

Tento pojem do sociologie uvedl Pitirim Sorokin v roce 1927.

Sociální mobilita se dělí na *horizontální* a *vertikální*. *Horizontální* sociální mobilita je přechod z jedné skupiny do jiné v rámci jedné úrovně (například změna občanství, změna bydliště, sňatek, rozvod). *Vertikální* mobilitou se míní přesun individua z jedné vrstvy do druhé. Ta může být jak vzestupná (například zvýšení vzdělání, kariérní postup), tak sestupná (nezaměstnanost).

20. + 21. století – změna / rozvoj způsobu komunikace (internet, mobilní telefony a podobně) a dopravy (low cost air, Schengen, stipendia, turistika) – vliv na mobilitu

ALE! Ne každý chce být mobilní (například: B. Reynek, J. Nebeský a další)

O FESTIVALECH – IDEA A FINANCOVÁNÍ

Pavel Štorek

FORMY & MOTIVACE

Motivace:

- umělecká
- geografická / poznávací
- finanční

Formy:

- stipendium
- rezidence
- koprodukce
- spolupráce
- touring
- virtuální mobilita

Projekty – příklady různorodé mobility

Festival in Transition
Theorem
DBM (Danse Bassin Méditerranéen)
IETM (International Network for Contemporary Performing Arts)
Balkan Express
Stage in Motion
Hanging Around
Junge Hunde
In Situ

Partneři v evropské IN SITU síti spolupracují již šest let, v určitých případech ještě déle. Navázali a rozvinuli evropskou spolupráci týkající se uměleckých publikací věnovaných veřejnému prostoru a mobility umělců evropských rezidentů.

Projekt *Rendez-vous* se skládá ze čtyř vzájemně se doplňujících akcí, které mají následující kritéria:

- široké geografické pokrytí, do projektu je zapojeno 27 států Evropské unie
- rovnováha ve prospěch nových členských států prostřednictvím dobrovolníků a originálních akcí, které umožňují, aby se ekonomické rozdíly kompenzovaly novými vztahovými strukturami
- profesionální rozvoj jednotlivce – setkání a práce s jinými evropskými umělci z různých prostředí a různých zemí
- setkání se širokou škálou publika prostřednictvím několika způsobů umělecké distribuce
- pokračování v procesu mobility prostřednictvím referenční sítě pro celý obor

Závěr – paradoxy mobility – Efekt monopolu

umělci, kteří jsou známí, cestují „automaticky“

umělci z chudších a nepodporovaných regionů nemají příležitosti (vůbec nebo tolik) cestovat: Chorvatsko, Srbsko, Makedonie, Turecko, Moldavsko, Ukrajina, Bosna a Hercegovina

Příklad:

Rendez-vous

Call EAC/09/2009 – Support for transnational mobility programmes or measures in the field of culture

Partneři

- Lieux publics, Marseille, Francie: Small is Beautiful festival
- Arge La Strada, Graz, Rakousko
- Artopolis, Budapešť, Maďarsko: PLACCC festival
- Atelier 231, Sotteville-lès-Rouen, Francie: Viva cité festival
- Čtyři dny, Praha, Česká republika: 4 + 4 days in motion festival
- Københavns Internationale Teater, Kodaň, Dánsko: Metropolis

Laboratoř

- Stichting Terschellings Oerol festival, Nizozemí: Oerol festival
- UZ LTD, Glasgow, Velká Británie: Merchant city festival



MÍSTO PŘEDSTAVOVÁNÍ
=
PŘEDSTAVOVÁNÍ (Z) MÍSTA

PREZENTACE / SITUACE – AKCE

Tomáš Ruller



Cestou



Prášení na konci chodby



Místo slunovratu

UMĚNÍ PREZENTACE – esenciální prostředek současného umění navazující na happeningy, události, performance a aktivismus, hraniční forma výtvarného a dramatického umění, zaměřená přímo na tvůrčí čin v časoprostorové situaci, ve skutečném čase a přirozeném prostředí, intermediální projev propojující některé tradiční postupy divadelní, taneční, hudební, literární, výtvarné i architektonické, v současném vztahu akce – prostředí zahrnující nové komunikační technologie, vedoucí přes medializaci k mediaci, integrující virtualitu.

Kurz rozvíjí schopnosti kombinovat a integrovat různé výrazové prostředky v komplexní umělecké dílo, rozvíjí tvůrčí metody od senzace přes imaginaci a inspiraci až k intuici. Poznávání a ovládání technik prezentace vede ke schopnosti kreativního zasahování do skutečnosti (v synestézii vizuální, zvukové, pohybové, slovesné, konceptuální) s pozorností ke vztahům iluze a reality, techniky a kreativity, vědění a intuice, tělesného a duchovního.

Cílem je prohlubovat individuální orientaci a rozvíjet vlastní tvůrčí přístupy, vedoucí k samostatné umělecké praxi, s rozšiřováním vědomí souvislostí filozofických, politických, ekonomických, ekologických...

PREZENTACE / SITUACE – AKCE

Tomáš Ruller

Obsahem studia by měl být interdisciplinární výzkum situace člověka v mnohorozměrnosti prostředí, od fyzického přes mentální (emocionální, racionální i spirituální), až po sociální a kulturní vazby a interakce v informačním a ideovém prostoru, kde je protagonista nejen účastníkem, ale i spoluautorem proměn fungujících na principu zpětné vazby. Jde o hledání řešení nejen otázek interdisciplinarity současného vývoje mediálního umění, ale především způsobů jeho integrace do širší obecné životní praxe – směrem k živému umění a umění života.



Zastav se

„NETRADIČNÍ DIVADELNOST“
a „scénografické možnosti netradičního prostoru“
chápeme jako posun:
od inscenace iluzivního příběhu k situování reálné inter-akce,
ze scény na místo,
z iluze do reality,
z pozice k dispozici,
od postoje k akci,
z virtuality do metaprostoru.



Padání

Volné umění akce zahrnuje široké spektrum živé práce s informacemi, zabývá se uměním interakce, medializace a prezentace.

S celým potenciálem osobnosti,
i s pomocí multimediálních technologií a digitálního zobrazování,
pracuje s imaginací.



8 8 88

PREZENTACE / SITUACE – AKCE

Tomáš Ruller



Být či nebýt

PERFORMER jedná sám za sebe,
ze sebe tvoří a představuje svoji vlastní roli,
v dané situaci nese kůži na trh,
bezprostředně se angažuje i v sociálních vztazích
a za své jednání je plně sám zodpovědný.
Přímo zasahuje do reality dění
(v skutku uskutečňuje skutečnost),
nepotřebuje vytvářet iluze, popisovat, vyprávět příběhy,
ale reálnou akcí modeluje situace a děje



Hostování

PERFORMANCE je tedy ta (základní) část **herectví**,
kdy skutečná osobnost předstupuje před diváka/publikum
a v reálném čase na skutečném místě přirozeně rozvíjí situaci – „scénu“.



S kůží na trh

PERFORMANCE je tedy ta (základní) část **scénografie**,
kde situace – „scéna“ vzniká z místa,
rozvíjí se akcí v prostoru a interaktivně se rozprostírá v prostředí.
Taková „scénografie“ nepotřebuje kulisy (stačí místo samo o sobě),
nepotřebuje rekvizity (může využít jakýkoli předmět),
není závislá na textu, scénáři, partituře, choreografii,
protože užívá přímou řeč, přirozené zvuky, gesta a pohyb.

PREZENTACE / SITUACE – AKCE

Tomáš Ruller

PERFORMANCE ART je autorská tvorba, kde autor-performer předstupuje před publikum a je sám tvůrcem nebo spolutvůrcem děje, dramaturgem, režisérem, scénografem i hercem – v jedné osobě. Kolektivní performance kladou vysoké nároky na pozornost účastníků a jsou závislé na zkušenosti a úrovni vědomí aktérů. Tématem performance je sama skutečnost a spolu-podílení se na jejích proměnách.



Hra-nice



Světelná oslava

PERFORMANCE ART jako žánr patří kmenově do 80. let 20. stol. Navazuje na happeniny 60.let, události a aktivity 70. let a pokračuje jako umění akce, aktivismus a „Live Art“. Vzhledem ke vše prostupující performativitě v současnosti se jeví vhodnější termín **UMĚNÍ PREZENTACE.**

UMĚNÍ PREZENTACE je zaměřené na podstatu tvůrčího činu. Prolíná všemi formami současného uměleckého projevu. Aktuální performativita se vyjadřuje jakýmikoli médii. Od akcí individuálního uvědomování, přes tělo i nové technologie, až k sociálním interakcím a environmentálnímu aktivismu.



Akce místa

PREZENTACE / SITUACE – AKCE

Tomáš Ruller



Věci



Podzemí



Za stání



Zahrada

MÍSTO

je tvořené energií, nábojem, který nese silové pole, jež přichází vtahuje (nebo odpuzuje). Je „formou“ výzvy, která vede k překonání distance a ke vstupu do otevírajícího se prostoru, hmotného, ale zároveň i prostoru myslí a prostoru duchovního.

Takové „místo-výzva“ nabývá smyslu akcí, obřadem postaveným na událostech, v němž jednají namísto jazyka gesta, vztahy a činy. Je naplněné teprve přímou účastí, protože tu jde vždy spíš o sdílení než o sdělování.

UDÁLOST

– náš život v pravém slova smyslu zakládá
přichází s vědomím pomíjivosti,
doprovázeným dobrodružstvím přeměny,
radostí ze hry a údivem z náhody.
Artefakt přestává být zastavením,
ožívá v čase jako otevřený proces
v němž jde o přechod jednoho v druhé,
v nepředmětnosti.

PŘEDSTAVOVÁNÍ

– jako vztahování k úrovni „za horizontem“
vyžaduje intuitivní jistotu zásahu:
„v pravý čas na pravém místě pravý čin“
náležitost k situaci a účinnost volby znamená:
„Být odpovědně v každé chvíli.“

AKT

– jako hledání cesty z klamu
o smyslu skutečnosti,
je směřováním k lidskosti,
kde intersubjektivita
jako jev eticko-estetický
je polem vztahu k metafyzickému.

PREZENTACE / SITUACE – AKCE

Tomáš Ruller

PŘEDSTAVENÍ

- staví na pozornosti k formování pole v inertním **mezi-prostoru** (prázdnou) a **mezi-čase** (tichu)
- vytvoření klimatu podmiňuje indukci



Mezi tím

PERFORMANCE

- je v jazykovém smyslu nekomunikativní, zaujímá místo ještě před jazykem
 - je pojetím bytí
- je uměním postoje a přístupu



Pro-jev

HRA

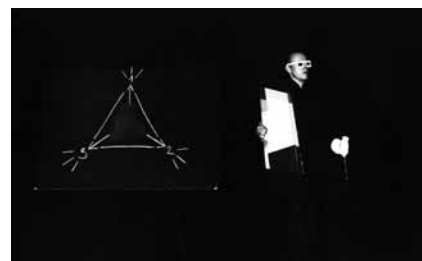
- jinými slovy – beze slov
- on-to-logickými doteky
- s tím co se mění a trvá



Prezentace

ŠKOLA POZORNOSTI

- dialektický koncept sebe-vzdělávání
- chápe umění jako praxi humanistických proměn
 - postulují hodnoty v dialogu spolu-práce:
- pozornost** – jako mezioborový princip tvorby
- otevřenost** – jako potenci přijímání i dávání
- soustředěnost** – jako způsob sebe-poznávání (sebe-nalézání uvnitř i vně)



Trans-formace

PREZENTACE / SITUACE – AKCE

Tomáš Ruller



Dialog/85



Shun



Black Market/86



Black Market/89

ZÁPADO-VÝCHODNÍ PROJEKT

Definuje UMĚNÍ = ART

– pomocí zapomenuté časovací formy slovesa BÝT (to BE)

v angličtině ARE (JSI) pochází ze staroanglického ART (ART THOU = TY JSI), odvozeného z germánského základu AR-, dříve OR- původu keltského... společné Evropské tradice.

SHUN DISCIPLÍNA

je založena na klíčovém pojmu účinném pro porozumění napětí v prožitku tvůrčí události „MA“ = MEZI.

MA může být přeloženo jako „interval“, ale MA není interval, protože interval je měřitelný, zatímco MA je esenciálně neměřitelné. „To mezi“ je podstatou intervalu. Užívá se jak pro označení mezi-času, tak mezi-prostoru. Idiom MA pak znamená: příslušný k situaci, účinný v události. MA-MEZI tedy obsahuje ontologickou jednotu času, prostoru, situace a události.

MA-MEZI je také duchovní topos pro subjekt a objekt a jejich vzájemné společenství, evokuje proto dialogické napětí. Je uspořádáním intersubjektivit, kde se rozměrem stává duch, a je konceptem eticko-estetickým.

V MA-MEZI v tomto zdroji uskutečnění, tak můžeme předpokládat tvůrčí akt, neboť právě z tohoto napětí energie činu pramení.

MA-MEZI je zde tedy jako napětí pro tvorbu, jako původní situace tvorby; je jak dynamickým vztahem, tak samotným rodným místem tvůrčí akce a zjevování nového bytí.

SETKÁVÁNÍ

(podle Martina Bubera):

„Veškeré pravé žití je setkávání.

Setkávání nenáleží času a prostoru, ale prostor a čas náleží setkávání.“

ČERNÝ TRH

zvolený vztah přes kulturní hranice
sou-činnost / žádné přivlastňování
individuality se v dialogu odevzdávají
tvoří soustředěné spolu-bytí
analogický model sociálního po-rozumění
je uměním v životě

PREZENTACE / SITUACE – AKCE

Tomáš Ruller

OTEVŘENÝ DIALOG

Komunikace založená na pozornosti.
Sociální vazby a síťová kultura.



Dialog/89

OTEVŘENÁ SITUACE

Vše je možné,
a tak jsou záchytnými body gesta a vztahy a tvarovanou formou atmosféra.

Oč tu jde, je hra s proměňující se životní energií. Umění v skutku.

Účinkující nejednají jako skupina a nepracují podle scénáře, nevyprávějí společný příběh. Každý přináší svůj osobní vklad s vědomím sounáležitosti. Spolu-práce probíhá v reálném čase a prostoru, mezi historií a budoucností, napříč kulturami i hranicemi...



Rtuť a sira

PRO-JEV

Zajímá mě skutečnost,
tedy co, jak a proč se děje,
skutečnost uskutečňovaná v skutku.

Sestávající ze světla
zažívaná jako osvětlený svět.

Spatřovaná zářící (viditelně v září)
jako životní energie zračící se v rozzářených očích,
energie tvoření spolu-sdílená v tvůrčím aktu.

Projev pozornosti odpovídající vědomí.



Osvěcování

UMĚNÍ PŘED-STAVOVÁNÍ

= vyjádřitelná představa-zobrazení,
přítomně se objevující v akci (v konkrétním místě)
tváří v tvář aktu (uvádějícímu se činem),
poskytující se jako dar.



Otevírání

PREZENTACE / SITUACE – AKCE

Tomáš Ruller



De Still



Plavba



Na vodě



Nebezpečí uklouznutí

INSTALACE – AKCE

Existující tvar je vždy přechodným stavem.

Zbytkové elementy struktury již rozpadlé „dotčené předměty“ mohou plnit podobnou funkci jako vnější záznam (písemný popis, fotografie, video...), liší se však od něj způsobem, jakým se rozlišuje i magický zákon vnitřního souladu: na kontaktní – z principu doteku, a na analogický – z principu podobnosti. Ovšem i záznam může být vnitřním prvkem celkové struktury díla. Prvky rozpadlého tvaru mohou být buďto ponechány volně toku vlastních proměn – vlastnímu životu, nebo s nimi lze dále pracovat, a nebo jsou konzervovány a stávají se relikviemi. (Třetí kategorie otevírá širokou problematiku „principu muzea“ týkající se fenoménu fetišismu, který prostupuje naší civilizací...)

„Prezentace“ jako „vyložená akce“ je prováděna čistě funkčními úkony. Fragmentární struktura elementárních demonstrací dostává orientaci tím, že se do otevřeného systému transformací zapojuje autor i publikum.

Tento krok vnáší do neuspořádanosti řád a určuje zaklenutí celého procesu.

Takový „gestalt“ je nesen vnitřním smyslem a není ustrojen alegoricky, ale analogicky. Dílo pak není chápáno jako věc, neboť je procesem předvedení a je zažíváno v aktivitě produkce.

U takové práce pozbývá smyslu určovat fyzický prostředek

– je v podstatě *inter-mediální*.

Takový artefakt není nositelem jediného významu

– je otevřeným multidimenzionálním polem možností.

„Text“ takovéto prezentace ruší vzdálenost mezi „psaním“ a „čtením“

– „divák-účastník“ je zapojen do tvorby významu, „autor“ se vzdává svého výsadního postavení a staví se vedle „diváka“ jako „spoluautor“ – v dialogu.

Taková práce vychází ze specifiky místa, skrze formu prostředí zjevuje okamžitou přítomnost situace. Prostředí a architektura fungují jako energetické pole, do jehož rámce se nový tvar rozvíjí.

Části tohoto tvaru se vynořují současně s celkem v jednotě řádu, kterým se řídí.

Tak je i „**Nebezpečí uklouznutí**“, které začalo už ve chvíli příjezdu na zámek Mělník gustací místního Tramínu, pokračovalo nálezem 30.000 vyprázdněných lahví od šampaňského, přes transport několika Aviemí a organizaci brigády při jejich pokládání dnem vzhůru v plesnivém sklepě, až ke vstupu „návštěvníků“ na kluzkou vratkou plochu 30 cm nad zemí a jejich balancování až levitaci – především zážitek.

PREZENTACE / SITUACE – AKCE

Tomáš Ruller

PER-FORM DIS-PLAY

Od performancí, v nichž jsou formy manipulovány mechanicky, které jako „nature morte“ umrtvují živou skutečnost, k procesům performování jako aktivní mediaci o vzniku, proměně a zániku forem.

Od prezentace jako zastavení k aktu odevzdání se do otevřeného procesu transform-a(k)ce, kde proces prezent-a(k)ce (obdarování v přítomnosti), situovaný (uvnitř místa) jako medi-a(k)ce (bezprostředně zprostředkovávající) skrze aktivitu akce, se stýká na rozhraní reálné virtuality, předváděné jako záležitost světla. **Dis-play**, v němž se posunujeme od voyeur-ismu k vision-ismu (od obrazu k vizi) zapojení v tvorbě (ne ve smyslu konzumace informací, ale hraní s vizí).

Jako pokus o záchranu jevů

– je-li hmota strukturovaná prázdnota jevové (éterické) povahy, jde o vzbuzení důvěry v podstatnost pomíjivých forem.

V péči o vnitřní povahu jsoucna nejde o manipulaci s magickými silami, ale o spoluúčast na tvorbě skutečnosti, s vědomím jednoty, v níž tvůrce, tvořivost a tvořené jsou funkcemi jednoho principu tvoření.

Jako umělecký akt bytí

– ve skutečnosti uskutečňující se v skutku.

PRO-STŘENO

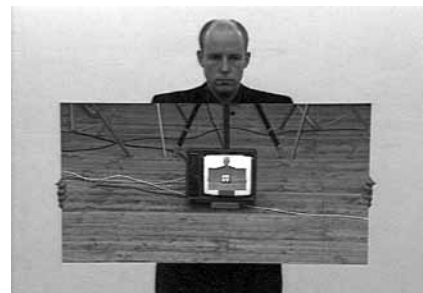
PER-FORMUJÍCÍ IN-FORMUJÍCÍ TRANS-FORMUJÍCÍ



TV Ceremony



Bauhaus Ceremony



Video-performance



Dis-play

PREZENTACE / SITUACE – AKCE

Tomáš Ruller



K amen



NY Mandala



Ve třech dnech

PROSTOR (SPACE)

- esenciálně neohraničené prázdno
- fyzikální veličina, konkrétní vlastnost skutečnosti i mentální fenomén a virtuální abstrakce
- prostor lze naplnit nebo vyprázdnit
- v propojení s dimenzí času se lze prostorem pohybovat

MÍSTO (SITE)

- je místo charakterizované aktivitou
- v přítomnosti místo děje
- z minulosti je místem s historií, s pamětí
- do budoucna projektované místo události

MÍSTO (PLACE)

- je vymezení v prostoru převážně promítnuté v ploše (např. geograficky na zemi)

LOKACE (LOCATION)

- určení místa v prostoru (nebo v čase)
- dislokace je vyčleněné místo
- lokalita je popsání místo (odtud místopis)

POZICE (POSITION)

- je místo ve vztahu (k jiným místům, objektům, osobám), určené v kontextu

POST (POST)

- je důležité místo, určené významem

BOD (POINT)

- místo v síti
- průsečík vztahů

PROSTŘEDÍ (ENVIRONMENT)

- místo působení, vztahování
- rozprostírající se odstředivě
- nebo obklopující dostředivě
- charakterizované atmosférou

SITE SPECIFIC nelze realizovat bez TIME SPECIFIC

PREZENTACE / SITUACE – AKCE

Tomáš Ruller

STUDIJNÍ OSNOVA / PRAXE

I. CYKLUS: Statický obraz „kompozice v ploše“

1. blok : ZÁTIŠÍ (objekt) – POZOROVÁNÍ A VIZE

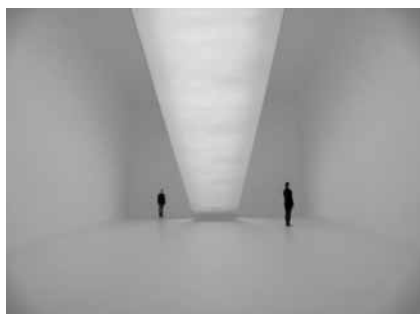
1. filozofie zátiší – ticho / prázdno / tma
– základní fenomény dematerializace
(CAGE / KLEIN / TURREL)
2. bezprostřední zkušenost s předmětným světem (KAPROW)
haptické, chuťové, čichové, zvukové a vizuální kvality (MENDIETA)
3. historické a tradiční zátiší – věci jako rekvizity – významové kvality:
fetišismus (MANZONI)
4. fakticita věcí – celek/fragment, dokumentace/archiv
(DARBOVEN)
5. zátiší a čas – zastavení a plynutí (RINKE)
– nová média a postmedia: voyeurismus a vizionářství
6. akce – „zátiší“



2. blok : PORTRÉT (subjekt) – VÝRAZ (image)

1. filozofie portrétování – umělec a jeho model / autoportrét
(GOLDIN / SERRANO)
2. smyslová zkušenost „já“ – vnímání a interpretace – sebereflexe a stylizace
(GILBERT & GEORGE / MAPPLETHORPE)
3. tradiční portrét a maska – živé obrazy
(MORIMURA)
4. výraz v nových médiích: fotografie, video, audio, multimedia, VR
(RIST / MORI)
5. tvář, osobnost a image
(SHERMAN / BEECROFT)
6. akce – „portrét / autoportrét“





II. CYKLUS: Pohyb obrazu – „kompozice v prostoru“

3. blok: TVAR A PROSTOR – VNĚJŠÍ PROSTOR (prostředí-architektura) – MENTÁLNÍ A SPIRITUÁLNÍ DIMENZE

1. morfogeneze tvaru a prostoru – naplňování a plnost – aura věcí a energie místa, místo a nemísto (SERRA / SMITHSON)
2. světlo a vnější prostorová zkušenost ve smyslech, rozumu, citu, intuici (**TURREL**)
3. vztahy v prostoru: objekt a věc, osoba a předmět, figura a prostor, postava a místo, role a scéna – „duch tvaru“ a „duch místa“ interence – participace (CHRISTO / LONG)
4. pravěká a starověká místa: jeskyně, menhiry, oppida, hradiště středověká a novověká architektura: kostel, klášter, město, muzeum spirituální prostor (ABRAMOVIČ-ULAY / LEE BYARS)
5. nová média, virtuální a konceptuální prostor (OPPENHEIM / GRAHAM / KOSUTH)
6. akce – „postoj/pozice/umístování“/ „vizualizace“ – šamanské a mentální praktiky (zasvěcovací praxe) (LANG / DEREN)

4. blok : FIGURA (tělo) – VNITŘNÍ (osobní) PROSTOR (intimita)

1. elementární průzkum: polohy a výkony (ACCONCI / EXPORT / PANE / FLANAGAN)
2. vnitřní fyzická zkušenost: dech, dotek, vůně, chuť, slyšení a vidění (tantra)
3. stylizace těla od pravěkého umění a umění přírodních národů, až po body art (**BURDEN** / SCHNEEMANN)
4. tělesnost a imaginace, vnitřní smyslový a emocionální prostor gender – erotika a sex (SPRINKLE / KYSTUFEK / **FRANKO B** / ATHEY)
5. nové technologie a nová tělesnost – telepresence a cyber body (ORLAN / STELARC)
6. „tělové akce – osobní / intimní rituály“

PREZENTACE / SITUACE – AKCE

Tomáš Ruller

III. CYKLUS: Obraz pohybu – „kompozice v čase“

5. blok : OBJEKT V POHYBU (stroj / robot)

– MECHANICKÝ RYTMUS

1. fyzikální časoprostor – objekt/kód
(HILL / VIOLA)
2. pohyb a význam – znak a symbol, překlad a animace
(SURVIVAL RESEARCH / FISCHLI & WEISS)
3. obraz řeči: slovo, písmo, text, typografie, vizualizace (VAN GOGH TV)
řeč hudby: sonické hodnoty a artikulace, manipulace a multiplikace
(PANHUYSEN)
4. materiálové a mechanické, fyzikální a chemické procesy
(SIGNER / HOBIJN / GUO QUIANG)
5. robotika, umělé jazyky (midi), matematická lingvistika a jazykové hry,
umělá inteligence a paměť
(VASULKA'S / STELARC / KNOWBOTIC RESEARCH)
6. „in-formace, per-formace, trans-formace“



6. blok : FIGURA V POHYBU (gesto / tanec / hlas)

– BIOLOGICKÝ RYTMUS

1. biologický časoprostor – subjekt – výraz
(BUTO)
2. pohyb a energie – myšlení a jazyk, etymologie a sémiotika
(JUDSON DANCE / WOOSTER GROUP)
3. řeč obrazu: původ obrazu ve vizuálním gestu– akční malba
(GUTAI / POLLOCK)
4. hudba řeči: původ hudby v akustickém gestu – orální tradice, vyprávění,
hlas a zpěv, dramatizace, rétorika (MONK / GALÁS)
5. písmo jako fixovaný posunek, grafologie – praktická kaligrafická cvičení
(ONOE)
6. „gestická akce“ (NITSCH)



PREZENTACE / SITUACE – AKCE

Tomáš Ruller



IV. CYKLUS: Obraz děje – „kompozice v kontextu“

7. blok: AKCE (v prostředí) – KONSTRUKCE / DEKONSTRUKCE

1. filozofie děje: pohyb v historickém, kulturním, společenském a spirituálním časoprostoru (Happenings)
2. „čtení“ událostí jako částí souvislého / nesouvislého příběhu (Pop Art)
3. „message“ a „medium“ (HORN / HOLZER / KRUGER)
4. tradiční rituály přírodních národů a starých civilizací, a naše každodenní obřady – totem a tabu (LUNA / PEÑA / FUSCO)
5. nové rituály – párty kultura /rave, house, techno, punk / reality show underground a mass kultura (RESIDENTS / McCARTHY / KELLEY)
6. umění „inter-akce“

8. blok: PŘÍBĚH (ve společnosti) – KOMPOZICE / DEKOMPOZICE

1. struktura příběhu a vyprávění: vznik mytologií rytimizováním zkušenosti / pohádka, utopie a mýtus (LIVING THEATRE / JODOROWSKY)
2. hledání existenciálních alternativ a téma identity (NESHAT / HATOUM / HSIEH)
3. nové formy pop-vyprávění: komiks, klip, reklama, (WARHOL / FACTORY)
4. divadlo a film, (KANTOR, GROTOWSKI, TARKOVSKIJ)
nová média a virtuální realita (Second Life)
5. kýč a exklusivita, styl a manýra / showbyznys (KOONS, HIRST)
6. stylizace a univerzalizace osobní životní cesty:
výpověď „osobní mytologie“ (ANDERSON / BARNEY)

PREZENTACE / SITUACE – AKCE

Tomáš Ruller

V. CYKLUS: Presentace – „medializace“

9. blok : KOMUNIKACE A KONTEXT – svět umění / umělecký svět
Umění versus zákon a cenzura, gender a sociální interakce,
aktivismus a postkoncept (**RTMARK**), Art & Science, Eko & Bio Art.
Individuální program.



10. blok : KOMPLEXNÍ SYSTÉMY – politika, ekologie, spiritualita / životní styl
Avantgarda / Anti Art (**DUCHAMP** / BEUYS / **FLUXUS** / BLACK MARKET)
Individuální program.



VI. CYKLUS: Závěrečná práce – Individuální téma.



PREZENTACE / SITUACE – AKCE

Tomáš Ruller



HISTORIE / TEORIE

ZÁTIŠÍ (objekt) – POZOROVÁNÍ

1. John CAGE – Ticho
2. Yves KLEIN – Skok do prázdna
3. Allan KAPROW – Splývání umění a života
4. James TURREL – tma / světlo
5. Ana MENDIETA – smysly a elementy
6. Piero MANZONI – objekty
Klaus RINKE – čas Hanne DARBOVEN – záznam / archivace



PORTRÉT (subjekt) – VÝRAZ (image)

1. GILBERT & GEORGE – umělec a model / živé obrazy
2. Robert MAPPLETHORPE, Andres SERRANO – výpověď a zveřejnění
3. Mariko MORI, Yasumasa MORIMURA – identita a maska
4. Cindy SHERMAN, Nan GOLDIN – autenticita, image a sdílení
5. Bas Jan ADER, Skip ARNOLD – osobnost a gesto
6. Pipilotti RIST, Vanessa BEECROFT – reflexe a stylizace



PROSTOR (vnější prostředí-architektura/mentální dimenze)

1. Robert SMITHSON, Dennis OPPENHEIM, Richard SERRA, Michael HEIZER – Land Art/ intervence
2. Richard LONG, Hamish FULTON, Andy GOLDSWORTHY – Land Art/ participace
3. CHRISTO, Gordon MATTA-CLARK, Dan GRAHAM – performování prostoru a architektury
4. Joseph KOSUTH, On KAWARA, Bernar VENET, William ANASTASI – Concept Art
5. Marina ABRAMOVIČ / ULAY, James Lee BYARS – spirituální dimenze
6. Nikolaus LANG / Maya DEREN – mýtus a rituál

PREZENTACE / SITUACE – AKCE

Tomáš Ruller

FIGURA (tělo) – (vnitřní prostor / soukromí a intimita / emocionální dimenze)

1. Chris BURDEN, Vito ACCONCI – male body
2. ORLAN, STELARC – cyber body
3. Valie EXPORT, Carolee SCHNEEMANN, Hannah WILKE – female body
4. Yoko ONO, Shigeko KUBOTA, Charlotte MOORMAN, Yayoi KUSAMA – female FLUXUS
5. s.m. – Gina PANE, Bob FLANAGAN / homo – FRANKO B, Ron ATHEY
6. porn-prostitute – Cosey Fanni TUTTI, Lynda BENGLIS, Annie SPRINKLE / strip-erotic – Elke KYSTUFEK, Tracey EMIN



OBJEKT V POHYBU (stroj / robot) – MECHANICKÝ RYTMUS
ART & TECHNOLOGY

1. Nam June PAIK, Steina & Woody VASULKA – Media & Robotika
2. Bruce NAUMAN, Joan JONAS – Videoperformance
3. Garry HILL, Bill VIOLA – Videoinstalace
4. DUMB TYPE, KNOWBOTIC Research, VAN GOGH TV – Hi-tech & VR
5. SURVIVAL Research, BOW GAMELAN, Roman SIGNER, Erik HOBIJN, FISCHLI & WEISS, Cai GUO-QIANG – výbušné procesy
6. La Monte YOUNG, Terry FOX, Joe JONES, Paul PANHUYSSEN – Sound Art



FIGURA V POHYBU (gesto / tanec / hlas) – BIOLOGICKÝ RYTMUS

1. Yuichi ONOUE, Lucio FONTANA (ZERO), Georges MATHIEU, Jackson POLLOCK
2. VIENNA ACTIONISM – Hermann NITSCH, Otto MÜHL, Rudolf SCHWARZKOGLER, Günter BRUS.
3. GUTAI – Jiro YOSHIHARA, Shozo SHIMAMOTO, Kazuo SHIRAGA, Saburo MURAKAMI, Atsuko TANAKA
4. BUTO – Kazuo OHNO, Tatsumi HIJIKATA, Min TANAKA, SANKAI JUKU, DAI RAKUDA KAN
5. JUDSON DANCE THEATER, WOOSTER GROUP – tanec
6. Meredith MONK, Diamanda GALÁS – hlas



PREZENTACE / SITUACE – AKCE

Tomáš Ruller



AKCE (v prostředí) – KONSTRUKCE / DEKONSTRUKCE

1. Niki de SAINT PHALLE & Jean TINGUELY, Daniel SPOERRI, ARMAN – Neorealism
Robert RAUSCHENBERG, Robert MORRIS, Ed. KEINHOLZ
– Pop Art
2. Claes OLDENBURG, Jim DINE, Robert WHITMAN
– Happenings
3. Rebecca HORN, Jenny HOLZER, Barbara KRUGER, Rose FINN-KELCEY – female message & medium
4. Jimmie DURHAM, James LUNA, Coco FUSCO, Guillermo GÓMEZ-PEÑA – Indian movement
5. RESIDENTS, Monty CANTSIN, John BOCK
– Underground / Neoism / Anarchism
6. Paul McCARTHY, Mike KELLEY, John DUNCAN
– perverse a punk

PŘÍBĚH (ve společnosti) – KOMPOZICE / DEKOMPOZICE

1. Andy WARHOL / FACTORY / VELVET UNDERGROUND
– Pop kult
2. LIVING THEATRE, PERFORMANCE GROUP, Alejandro JODOROWSKY – alternativy
3. Shirin NESHAT, Mona HATOUM, Tehching HSIEH, Zhang HUAN
– téma identity
4. Tadeus KANTOR, Jerzy GROTOWSKI, Andrej TARKOVSKIJ
– existenciální témata
5. Laurie ANDERSON, Matthew BARNEY
– media show / styl a manýra
6. Jeff KOONS, Damien HIRST
– market show / kýč a exkluzivita – Shock Art

PREZENTACE / SITUACE – AKCE

Tomáš Ruller

KOMUNIKACE A KONTEXT – svět umění / umělecký svět

1. Zákon & cenzura: Genpei AKASEGAWA, Gustav METZGER - DESTRUCTION IN ART SYMPOSIUM (Mark BOYLE & Joan HILLS, John LATHAM)
2. Feminismus: GUERILLA GIRLS etc. (Judy CHICAGO, Suzanne LACY, Linda MONTANO, Ann MAGNUSSON, Karen FINLEY, Adrian PIPER, Janine ANTONI, Susan HILLER, Cheryl DONEGAN, Sigalit LANDAU, Patty CHANG, Jana STERBAK)
3. Politika & sociální interakce: GUERILLA ART ACTION GROUP BLACK MASK, Stuart BRISLEY, Hans HAACKE, Krzysztof WODICZKO
4. Anti-Art Japan: **HI-RED CENTER**, NEO DADA, Yukio MISHIMA
Aktivismus & Postkoncept: **ANT FARM**, GENERAL IDEA, RTMARK & YES MEN
5. Hacking: CRITICAL ART ENSAMBLE, Brian SPRINGER, Geert LOVINK
Art & Science: THE ART CATALYSTS, Heath BUNTING, Rod DICKINSON
6. Eko & Bio Art: Helen MAYER & Newton HARRISON, Alan SONFIST, GREEN PEACE, Mel CHIN, Peter FEND, Eduardo KAC, Oron CATTs



KOMPLEXNÍ SYSTÉMY – politika, ekologie, spiritualita / životní styl

1. Futurismus – Filippo Tommaso MARINETTI,
Avantgarda – Kazimir MALEVIČ, Surrealismus – Salvador DALÍ,
Bauhaus – Oskar SCHLEMMER
2. Marcel DUCHAMP / STURTEVANT – DADA / ANTI ART
3. Rudolf STEINER / **Joseph BEUYS**
– Antroposofie / FREE INTERNATIONAL UNIVERSITY
4. FLUXUS: George MACIUNAS, Dick HIGGINS, George BRECHT,
Emmett WILLIAMS, Wolf VOSTELL, Robert FILLIOU, Al HANSEN,
Ben VAUTIER
5. BLACK MARKET: Norbert KLASSEN, Jacques VAN POPPEL, Nigel ROLFE, Roi VAARA, Zbigniew WARPECHOWSKI
6. ASA, OPEN SITUATIONS, GROUNDWORKS
Boris NIESLONY, Alastair MACLENNAN, Zygmunt PIOTROWSKI



PREZENTACE / SITUACE – AKCE

Tomáš Ruller



ČESKO-SLOVENSKÁ SITUACE AKCE

1. Klíma, Váchal, Drtikol, Deml,
DADA – Hašek, avantgarda – Devětsil (Teige, Burian, VW)
Surrealistická skupina (Štyrský, Toyen) & RA (Zykmund)
2. Toman, Boudník, Kolář, Novák
Šmidrové (Dlouhý, Koblasa, Nepraš),
Křižovnická škola (Steklík, Němec, Hanel)
3. Knížák – Aktual & Fluxus East
Brikcius, Wittmann, Ságlová, Plastic People & Jirous
Mlynářčik, Filko, Želibská
4. Demartini, Malich, Chatrný, Grygar
Koller, Bartoš, Popovič, Rónai
Kozelka, Büchler, Anděl, Adamus, Hladík, Petřivý
5. Miler, Štembera, Mlčoch, Kovanda,
Bartus, Havrila, Ďurček, Budaj, Cyprich, Adamčiak,
Valoch, Kocman, Halas, Ambroz
6. Šejn, Kafka, Maur
Hampl, Beránek, Sozanský
Kern, Tóth, Sikora, Stacho
7. Stratil, Merta, Titlová-Ylovsky, Ruller
Palla, Havlík, Daněk & Rozbořil
Kordoš, Meluzin, Laubert, Krén



PREZENTACE / SITUACE – AKCE

Tomáš Ruller

8. **Skála** & B.K.S. & Tros Sketos
Nikl & Tvrdohlaví, Pražská Pětka & Thomas & Ruhler
P.O.P., Murin, Juhász, Fajnor
9. Černý, Kintera, **Černický**, Zet, Váša
Surůvka, Lysáček, Kowolowski (Loziński)
Bromová, Klodová, Tkáčová & Mona-Chisa
10. Moyzes, Alster, Jiříčka, Kořátková
Klímová, Šedá, Polášková, Fryčová
Brody, Labuda, Pěchouček, Mančuška, Vaněk
11. Kuneš, Cais, Šimera, Lang, Meduna, Sterec
Podebal, Rafani, Ztohoven, Guma Guar, Mina
Pas, Kamera Skura, Anymous, Boveri,
12. Umění akce Mánes (Čiháková) / Factum N.G. Praha (Zemánek)
Hi-tech/umění Brno / Otevřená Situace Praha (Ruller)
Hermit Plasy (Vojtěchovský) / Synagoga na Palmovce (Pachmanová)
Malamut Ostrava / A.K.T. Brno (Kowolowski) / Studio Erté (Juhász)
Pražský parní válec / Permanent performance Cheb, atd.



PREZENTACE / SITUACE – AKCE

Tomáš Ruller

STUDIJNÍ LITERATURA

Obečné tituly

Action Art, John Gray, Greenwood Press – London
After Modern Art 1945 – 2000, David Hopkins, Oxford University Press – Oxford
After the Act, MUMOK – Wien
Appearance, Achille Bonito Oliva, Charta – NY
Art-Action and Participation, Frank Popper, New York University Press – NY
Art Action, 1958 – 1998, Richard Martel, Inter Editeur – Quebec
Art and Feminism, Helena Reckitt, Phaidon – NY
Art as Performance, David Davies, Blackwell – UK
Arte Povera, Carolyn Christov-Bakargiev, Phaidon – London
Art from UK, Neal Brown, Sammlung Goetz – München
Art in the Land: A Critical Anthology of Environmental Art, Alan Sonfist, Dutton – NY
Art of the Digital Age, Bruce Wands, Thames and Hudson – London
Art Works Perform, Jens Hoffmann and Joan Jonas, Thames & Hudson – London
Audio Arts, William Furlong, Academy Editions – London
Available Resources, Slavka Sverakova, Orchard Gallery – Derry
Avant-Garde Performance, Günter Berghaus, Palgrave Macmillan – New York
Avant-Garde Performance, Mike Sell, University of Michigan Press – Michigan
Black Mountain College, Mary Emma Harris, MIT Press – Cambridge
Body and the East from the 1960, Zdenka Badovinac, Moderna Galerija – Ljubljana
Body Art and Performance: Body as Language, Lea Vergine, Skira – Milano
Body Art: Performing the Subject, Amelia Jones, Minnesota Press – London
Buto(s): arts du spectacle, Aslan Odette, CNRS editions – Paris.
Caught in the Act, Dona Ann McAdams, Aperture Foundation – NY
City of Refuge: A 9/11 Memorial, Krzysztof Wodiczko, Black Dog Publishing – London

Conceptual Art, Peter Osborne, Phaidon – NY
Contract with the Skin, Kathy O'Dell, University of Minnesota Press – Minneapolis
Corpus Delecti: Performance of the Americas, Coco Fusco, Routledge – NY
Creativity: Theory, History, Practice, Rob Pope, Routledge – NY
Critical Mass: Happening, Fluxus, Performance, Intermedia, Mead Art Museum – New Jersey
Dada and Surrealists Performance, Annabelle Melzer, Johns Hopkins Uni. Press – Baltimor
Dada: Performance, Poetry and Art, John D. Erickson, Twayne Publishers – Boston
Dancing into Darkness, Sondra H. Fraileigh, University of Pittsburgh – Pittsburgh
Dead History, Live Art?, Jonathan Harris, Liverpool University Press, Tate – Liverpool
Deity Yoga: In Action and Performance Tantra, Dalai Lama, Snow Lion Publications – NY
Don't Call It Performance, Paco Barragan, El Museo del Barrio – NY
Ends of Performance, Peggy Phelan, New York University Press – NY
Explicit Body in Performance, Rebecca Schneider, Routledge – NY
Expressive Body in Life, Art and Therapy, Daria Halprin, Jessica Kingsley Publisher – London
Extreme Bodies, Francesca Alfano Miglietti, Skira – London
Fifty Years of Recuperation of the Situationist International, McKenzie Wark, Princeton-Press – NY
Fluxus: Today & Yesterday, Art & Design Magazine Profile No. 28, Johan Pijnappel – NY
Future of Ritual, Richard Schechner, Routledge – NY
Happening and Fluxus, Koelnischer Kunstverein – Köln
Happening and Other Acts, Mariellen R. Sandford, Routledge – NY
Happenings: An Illustrated Anthology, Jim Dine, Dutton – NY
Hyperart: Thomasson, Genpei Akasegawa, Kaya Press – NY
Chimaera: Aktuelle Photokunst aus Mitteleuropa, T. O. Immisch und John P. Jacob, Connerwitzer Verlag – Leipzig

PREZENTACE / SITUACE – AKCE

Tomáš Ruller

Choices: Making an Art of Everyday Life, Marcia Tucker, New MoCA – NY
Illuminating Video: An Essential Guide to Video Art, Martha Rosler, Aperture – NY
Interventionists, Nato Thompson, MASS MoCA – Cambridge
Into Me / Out of Me, Klaus Biesenbach, Hatje Cantz – NY
Into the Light, Chrissie Iles, Whitney Museum of American Art – NY
Japanese Art after 1945, Alexandra Munroe, Harry N. Abrams – NY
Knowing Body: The Artist as Storyteller, Luise Steinman, North Atlantic Books – California
Kunstforum International, November – Dezember, 1991
Live: Art and Performance, Adrian Heathfield, Tate – London
Media & Performance, Johannes Birringer, Johns Hopkins Uni. Press – Baltimor
Minimalism, James Sampson Meyer, Phaidon – London
Minimal Politics, Maurice Berger, Fine Arts Gallery – Arlington
Multimedia: Video Installation Performance, Nick Kaye, Routledge – New York
Navajo Art of Sandpainting, Douglas Congdon-Martin, Schiffer Publishing – Atglen
Object of Performance, Henry M. Sayre, University of Chicago Press – Chicago
On Ritual, Günter Berghaus, Performance Research, Vol 3, N 3, Routledge – NY
Outbound, Dana Friis-Hansen, Contemporary Arts Museum – Houston
Outer and Inner Space, John B. Ravenal, Virginia Museum of Fine Arts – Richmond
Out of Actions, Paul Schimmel, MoMA – L. A.
Out of Character, Lauren Anderson, Bantam Books – NY
Out of Order, Out of Site, Adrian Piper, MIT Press – MASS
Out of the Box, Carter Ratcliff, Allworth Press – NY
Outside the Frame, Robyn Brentano, CCA – Cleveland
Overlay, Lucy R. Lippard, New York Press – NY
Performance: A Critical Introduction, Marvin Carlson, Routledge – NY

Performance and Cultural Politics, Elin Diamond, Routledge – NY
Performance Anthology, Carl E. Loeffler, Last Gasp – San Francisco
Performance Art: from Futurism to the Present, RoseLee Goldberg, Thames & Hudson – London
Performance Art in China, Thomas J. Berghuis, Timezone – Hong Kong
Performance Art into 90's, Art and Design Magazine, No. 30, Academy Editions – London
PerformanceArtNetzwerk, Norbert Klassen, Benteli – Bern
Performance Art, RoseLee Goldberg, Harry N. Abrams – NY
Performance in Postmodern Culture, Michel Benamou, Uni. of Wisconsin – Milwaukee
Performance: Live Art Since 1960, RoseLee Goldberg, Abrams – NY
Performance, Ritual, Prozess, Elisabeth Jappe, Prestel – Munich
Performance Studies, Richard Schechener, Routledge – NY
Performance Theory, Richard Schechner, Routledge – London
Performing the Body / Performing the Text, Amelia Jones, Routledge – NY
Polish Art of the 70's, Łukasz Ronduda, Polski Western – Warszawa
Postmodernism and Performance, Nick Kaye, St. Martin's Press – NY
Question of Cultural Identity, Stuart Hall and Paul du Gay Sage – Los Angeles
Rethinking the Contemporary Art School, Brad Buckley, The Press of Nova Scotia College – NY
Schmerz als Bild, Helge Meyer, Transcript – Bielefeld
Site Specific Art, Nick Kaye, Routledge – NY
Tantra Art, Ajit Mookerjee, Ravi Kumar – Basel
Theater of Bauhaus, Oskar Schlemmer, Eyre Methuen – London
Total Art, Adrian Henri, Henry Holt & Co. – NY
Transart Communication, Michal Murin, Paraf – Budapest
Triumph of Anti-Art, Thomas McEvilley, McPherson – NY
Unmarked: The Politics of Performance, Peggy Phelan, Routledge – NY
What the Body Cost, Jane Blocker, Uni. Minnesota Press – Minneapolis
Women Artists and Modernism, Katy Deepwell, Uni Press. Manchester
World Wide Video, Academy Editions – London

PREZENTACE / SITUACE – AKCE

Tomáš Ruller

STUDIJNÍ LITERATURA

Monografie

Abramović, Marina, Artist Body, Charta – Milano
Abramović, Marina, Student Body, Charta – Milano
Abramović, Marina, The Future of Performance Art, Prestel – Munich, Berlin, London, NY
Abramović – Ulay, The Lovers, Stedelijk Museum – Amsterdam
Acconci, Vito, Frazer Ward, Phaidon – NY
Ader, Bas Jan, Please Don't Leave Me, Boijmans Van Beuninge – Rotterdam
Anderson, Laurie, RoseLee Goldberg, Abrams – NY
Ant Farm 1968 – 1978, Constance M. Lewallen, University of California Press – Berkeley
Athey, Ron, Exposures, Black Dog Publishing – London
Barney, Matthew, The Cremaster Cycle, Guggenheim Museum – NY
Beecroft, Vanessa, Hatje Cantz – NY
Beuys, Joseph, Actions, Vitruvius, Environments, Mark Rosenthal, Menil Collection – Houston
Beuys, Joseph, Steiner, Rudolf, Imagination, Inspiration, Intuition, NG of Victoria – Melbourne
Bock, John, Maltreated Fregate, Thyssen-Bornemisza Art Contemporary – Köln
Burden, Chris, Beyond the Limits, Hatje Cantz Verlag – Ostfildern
Byars, James Lee, The Perfect Thought, University Art Museum – Berkeley
Cage, John, Silence, Wesleyan University Press – Middletown
Critical Art Ensemble, Autonomedia – NY
Duchamp, Marcel, Œuvre de Marcel Duchamp, Musée National Art Moderne – Paris
Duchamp, Marcel, Sbirka Julius Hummel, Moravská Galerie – Brno
Durham, Jimmie, Laura Mulvey ed., Phaidon – NY
Emin, Tracey, Carl Freedman, Rizzoli – NY
Export, Valie, Fragments of the Imagination, Indiana University Press – Bloomington
Fischli, Peter – Weiss, David, Walker Art Center – Minneapolis
Flanagan, Bob, Supermasochist, Re/Search Publications – NY
Fox, Terry, "Articulations", Goldie Paley Gallery – Philadelphia

Franco B, Blinded by Love, Damiani – Milano
Fulton, Hamish, Walking Artist, Richter Verlag – Düsseldorf
General Idea Editions: 1967 – 1995, Blackwood Gallery – Ontario
Gilbert & George, Introducing, Thames and Hudson – London
Goldin, Nan, The Devil's Playground, Phaidon – NY
Goldsworthy, Andy, Hand to Earth, Harry N. Abrams – NY
Gómez-Peña, Guillermo, Dangerous Border Crossers, Routledge – NY
Graham, Dan, Two-Way Mirror Power, MIT Press – Cambridge
Grotowski, Jerzy, Towards a Poor Theater, Odin Teatret – Holstebro
Guerrilla Girls, Confessions of the Guerrilla Girls, HarperPerennial – NY
Guo-Qiang Cai, Octavio Zaya, Phaidon – NY
Gutai, Atsuo Yamamoto, Blusson – Paris
Haacke, Hans, Phaidon – London
Hill, Gary, Stedelijk Museum – Amsterdam
Hirst, Damien, Charles Booth-Clibborn – London
Holzer, Jenny, Hatje Cantz – London
Jonas, Joan, Performance, Galerie der Stadt – Stuttgart
Judson Dance Theater, Ramsay Burt, Routledge – NY
Kantor, Tadeusz, Essays and Manifestos, University of California Press – Berkeley
Kaprow, Allan, Assemblage, Environments & Happenings, Abrams – NY
Kaprow, Allan, Blurring of Art and Life, University of California – California
Kaprow, Allan, Michael Kirby, Happenings, Dutton – NY
Kawara On, Jonathan Watkins, Phaidon – NY
Kelley, Mike, John C. Welchman, Phaidon – London
Klein, Yves, Olivier Berggruen, Hatje Cantz – NY
Koons, Jeff, Taschen – München
Lang, Nikolaus, Nunga und Goonya, Kunstraum München – München
Long, Richard, Walking in Circles, Anne Seymour, George Braziller – NY

PREZENTACE / SITUACE – AKCE

Tomáš Ruller

Luna, James, Emendatio, Smithsonian National Museum of the American Indian – NY
MacLennan, Alastair, Is No, 1975 – 1988, Arnolfini – Bristol
MacLennan, Alastair, Knot Naught, Ormeau Baths Gallery – Belfast
Manzoni, Piero, Germano Celant, Skira – New York
Matta-Clark, Gordon, You Are the Measure, Whitney Museum of American Art – NY
McCarthy, Paul, Lisa Phillips, Hatje Cantz Publishers – NY
Mendieta, Ana, Earth Body, Sculpture and Performance, Hatje Cantz – Washington
Metzger, Gustav, History History, Hatje Cantz – London
Mori, Mariko, Hatje Cantz Verlag – München
Morimura, Yasumasa, Daughter of Art History, Aperture – NY
Nauman, Bruce, Morgan Robert C., Johns Hopkins UP – Baltimore
Neshat, Shirin, Charta – Milano
Nitsch, Orgien Mysterien Theater, März – Darmstadt
Nitsch, Schwarzkogler, Brus, Muehl, Writings of the Vienna Actionists, Atlas Press – London
Ono, Yoko, Grapefruit, Simon and Schuster – NY
Oppenheim, Dennis, Selected Works 1967 – 1990, The Institute for Contemporary Art – NY
Orlan, Carnal Art, C. Jill O'Bryan, University of Minnesota Press – Minneapolis
Paik, Nam June, John G. Hanhardt, Guggenheim Museum – NY

Pane, Gina, Charta – Milano
Pollock, Jackson, Energy Made Visible, B. H. Friedman, Da Capo Press – NY
Residents, Ian Shirley, SAF Publishing Ltd – NY
Sherman, Cindy, Amanda Cruz, Thames and Hudson – NY
Schneemann, Carolee, Imaging her Erotics, MIT Press – Cambridge
Schneemann, Carolee, More Than Meat Joy, McPherson – NY
Signer, Roman, Phaidon – London
Sprinkle, Annie, Post-Porn Modernist, Cleis Press – San Francisco
Stelarc, Obsolete Body, JP Publications – London
Stelarc, The Monograph, Marquard Smith, MIT Press – MASS
Vaara, Roi, Ars Fennica 2005, Amos Anderson Art Museum – Helsinki
Viola, Bill, The Art of Bill Viola, Thames and Hudson – London
Vostell, Wolf, Disasters of Peace, Jose Antonio Agundez Garcia, Charta – Milano
Wall, Jeff, Thierry de Duve, Phaidon – London
Warhol, Andy, The Films of Andy Warhol, Whitney Museum of American Art – NY
Wilke, Hannah, Intra Venus, Ronald Feldman Fine Arts – NY
Wilson, Robert, Morey Miguel, Ediciones Polígrafa – Barcelona
Wooster Group, David Savran, Theatre Communications Group – NY
Yes Men, The True Story of the End of the WTO, Disinformation Company – NY



Serrano: Piss Christ



Sprinkle: Post-Porn Modern



Hirst: For the Love of God



Podívejme se na tu věc blíže. Valéry říká, že Leonardo neměl žádné zjevení a že se po jeho pravici nerozevřela žádná propast. O tom není pochyb. Avšak na obraze „Svatá Anna samotřetí“ má plášť Panny podobu supa, který se dotýká obličeje dítěte. V jednom fragmentu o letu ptáků se Vinci najednou zastavuje a sleduje vzpomínky z dětství: „Zdá se, že jsem byl povolán k tomu, abych se obzvláště zabýval supem, protože jedna z mých prvních vzpomínek z dětství se týká toho, jak sup přišel za mnou do kolébky, otevřel mi ocasem ústa a několikrát mně svým ocasem udeřil do rtů.“

Maurice Merleau-Ponty, Cézannovo pochybování

ÚVOD: DEFINICE A VYMEZENÍ POJMU

Divadlo je druhem sdružujícího umění, které sestává z funkčního a navzájem se umocňujícího působení herecké činnosti, hudby či zvuku, výtvarných výstupů, a to v kombinaci s technikou osvětlení, snímání a reprodukování zvuků a mnoha dalšími činnostmi. V takto sdružených „prorostlých“ oborech je prakticky nemožné podat jednoduchou, univerzálně platnou definici pojmů, podobně jako je například v přírodních vědách velmi obtížné definovat, co to je život.

DEFINICE 1 (autor): Za netradiční divadelní prostor je možné považovat takový typ fyzického prostoru, který pro divadelní činnost není obvykle využíván, anebo jakýkoliv fyzický či metafyzický (například sociální či politický) prostor, který je využíván divadelně novým způsobem.

DEFINICE 2 (Denisa Václavová): Site specific je umělecký projekt vytvořený pro určitý prostor a čas.

DEFINICE 3 (Tomáš Žizka): Site specific je komunitní tvar v dané lokaci.

V první definici je zpochybnitelné každé druhé slovo. Například je loutkové divadlo tradičním nebo právě naopak netradičním oborem? Anebo co je v této proměnlivé době ještě nové a co už jím není? Pro tradičního diváka je novým prostorem opuštěná továrna, ale pro alternativního diváka jím může být pozlacená a tudíž exotická scéna Národního divadla. Mluvím z osobní zkušenosti: pokud do Národního divadla vstupuji jednou zhruba za pět let, tak mám pocit, že se účastním špičkové akce nějaké výrazné alternativní subkultury, která je již svou – pro mne podivnou, složitou a nepřehlednou – existencí vůči mému světu subverzivní.

Být hercem, tak se těmito otázkami (a mnoha dále uvedenými) příliš netrápím, protože cílem je vytvořit kvalitní představení, které účastníkovi – tedy herci i divákovi – site specific akce něco přináší. Výsledek pravděpodobně bude stylově nečistý a tradiční formy se nekontrolovatelně budou mísit s těmi novými. Dojde k podobné situaci jako u stárnoucího tvůrce graffiti, který zpočátku rebeluje proti establishmentu, ale pak se pro své výtvarné nadání stává firemním či reklamním grafikem, který ve své tvorbě používá rysy dřívější sub- nebo kontrakultury, tím na ni navyká toho nejběžnějšího diváka. Dřívější protest tak začíná fungovat jako pevná součást toho establishmentu, proti kterému byl původně namířen.

SITE SPECIFIC JAKO ŽIVOTNÍ STADIUM

Pochopitelně existuje i opačný případ, kdy tradiční umělec projde tradičním oborem, pozná jeho limity a posune je jinam. Dřív se říkávalo, že francouzský malíř začíná jako abstraktní divoch a končí jako akademik, zatímco český výtvarník je zprvu realistou, ale na penzi se z něj stává avantgarda. Ani jedno již dnes neplatí, ale jedním z možných přístupů k site specific je dívat se na něj jako na *životní stadium*, které nejenom čerpá z tradičních forem (respektive z odporu vůči těmto formám, ale ve výsledku to vyjde nastejno), ale také je obohacuje.

Anglický absolvent filozofie většinou nemá problémy uchytit se v bankovníctví, protože je o něm známo, že umí myslet a kriticky hodnotit situaci. Podobně i aktér site specific bude asi mít větší životní zkušenost a projde více prostředím než tradiční herec. Site specific se pak může stát nejenom inspirací klasického divadla, ale také si umím představit, že člověk, který projde tímto životním školením, bude schopen pracovat například jako tiskový mluvčí jaderné elektrárny Temelín.

NETRADIČNÍ PROSTORY JSOU TRADIČNÍ

Představuji si zakladatele českého divadla, jak v 19. století hrají ve venkovských hospodách a na návších, tedy v divadelně netradičním prostoru. Když něco podobného dělal před dvaceti lety Min Tanaka na japonském venkově, dívali jsme se na celou věc obdivně a překvapeně. Jedná se o to, že *netradiční prostory jsou v podstatě pro divadlo přirozené*. Naopak o operní scéně můžeme uvažovat jako o esoterické disciplíně, která je na rozdíl od hip hopu přístupná jen skutečným zasvěcencům. Site specific v nákupním středisku je obyčejné hraní na rynku a využití broumovského kostela pro akční umění je v podstatě pašijovou (útrpnou) hrou.

Nemáme proto důvod si nějak výrazně hrát na site specific nebo zatracovat Hynaisovu oponu a další rekvizity velkých divadel. Jsou to, a vždy již od středověku byly, spojené nádoby. Přesto i dnes dobře cítíme, možná někdy od dadaistických kabaretních nonsensů konce 1. světové války, že site specific sice nějak existuje již nejméně jedno století, ale přesto je jiný než tradiční divadlo. V čem spočívá povaha této jinakosti?



Staroměstské náměstí – jako první jsou obsazovány lavičky, které umožňují se na něco dívat



Plastika intelektuála visí z kuchyňky Centra teoretických studií v Jilské ulici v Praze, ale vlastně nás víc zajímá, co na střeše dělá pokrývač. Vítězství akce nad uměním

JINAKOST SITE SPECIFIC

Definice jsou vymyšleny pro to, abychom přesně věděli, oč se v dané věci jedná. U umění bychom to tak „přesně“ vědět neměli. V poezii či malířství je naopak běžné, že se silný zážitek dostavuje z příčin, které se vzpírají analýze již z toho důvodu, že částečně leží ve sféře, kde ještě slova neexistují. „A kdo přespříliš pochopí/ tomu Věčné se vyhne“, říká Rainer Maria Rilke v básni *Noční procházka*. Podobně americký „prokletý“ básník Theodore Roethke ve svých denících navrhuje, že věci se zjevují těm, kdo se nedívají příliš přesně.

U site specific či obecně divadla v netradičním prostoru lze spíše přivítat, když je tvůrce definuje nějakým svým způsobem, podobně jako u malířů nečekáme, že by ve své tvorbě vyšli z nějaké univerzální definice výtvarného umění. Zde je těžké být heretikem, protože to se přesně od tvůrce čeká.

CELKOVĚ VŠAK MŮŽEME ŘÍCT:

Tradiční divadlo se odehrává na předem daném místě a s navrženými kulisami, zatímco součástí site specific je aktivní vyhledávání místa a nalézání již existujících kulis. Prostředí samo se stává jevištěm i „hercem“.

Prostor divadelního jeviště je víceméně daný, zatímco netradiční prostor je otevřený proměnám času, náhodným vlivům a intervencím.

Výsledkem divadelní práce v netradičním prostoru je často poznání či reflexe toho, jak tento prostor funguje. Některé akce nalezený prostor ožívují, očišťují, dávají mu nový význam nebo vůbec nějaký význam, tam kde dřív nebyl. Tradiční divadlo pracuje ve sféře „kultury“, site specific se občas dotýká kolektivní sakrality, která může mít jak světlé, tak temné formy.

Tomáš Ruller říká, že divadlo je o sdělování, performance o sdílení. V site specific je čas reálný, málokdy iluzivní a aktéři představují sami sebe (viz www.ruller.cz, tam to všechno je).

Site specific často vychází z archaických poloh, rituálů, dědictví jiných kultur. Divák je obvykle i spoluúčastníkem dění.

Čas diváka je přitom jiný než čas herce – divák přichází, trochu se nechá zatáhnout do děje a pak odchází. Tradiční gradace děje se nekoná. Divák, který je normálně zajatcem svého sedadla a musí absolvovat všechny divadelní scény, má svobodu přirozeně odejít.

Tradiční divadlo funguje v jiném mediálním prostředí – plakáty, programy, tleskačky, národní kult celebrity, Blesk apod. Site specific je komunitní, lidé přicházejí

ze zájmu, odměnou není abstraktní sláva, ale uznání určitých, často zajímavých lidí, poznání a sebepoznání.

Performance či spíše performance art se chápe jako výtvarná akce. Performing art se chápe jako divadelní akce. Tento rozdíl není důležitý z hlediska umění, ale kritiků a grantových agentur. To znamená, že na performanci (performance art) přijdou v tom lepším případě výtvarní kritici, budou o ní psát do výtvarných časopisů a peníze se na prvním místě budou shánět u výtvarných grantových agentur. Naproti tomu na site specific (performing art) by měli přijít divadelní kritici a recenze by se měla objevit v divadelním časopise, což se zatím děje výjimečně.

DĚNÍ

Prakticky vždy, když fyzik hovoří o prostoru, přidává slovo čas. V našem případě znamená spojení „časoprostor“ tu okolnost, že prostor site specific akce je fluidní, že se proměňuje s časem, nad kterým máme omezenou moc. Vyplývá z toho, že opakování akce ve stejném tvaru je obtížné nebo nemožné a nejspíš zbytečné.

Aktivní plynutí v proudu času můžeme nejlépe označit jako dění. Je to jako vycházka do lesa, která je sice naplánovaná a má svůj řád, ale v podstatě se děje tak, jak to situace vyžaduje.

RYTMUS

Pokud ke slovu prostor musíme přidat slovo čas, tak ke slovu čas potřebujeme dodat rytmus. V hudbě, recitaci či divadelním přednesu je funkce rytmu velmi dobře rozeznávána a teoreticky zpracována. U site specific se nositelem rytmu často stává prostředí. Rytmus březového háje je jiný než smrkové monokultury. Chvění listu osiky je jiné než poklid borové větve pohybující se a vracející se a opět se pohybující a vracející se ve větru. Rytmus vytvářejí hlavně lidé, kteří na Václavském náměstí chodí jinak než na Karlově náměstí.

V tradičním divadle je rytmus nezbytný jako nositel emocionality, ale u site specific si můžeme dovolit „stav bezrytmí“. Emocionalita zde nebývá hlavním cílem, nepotřebujeme diváka rozplakat nebo rozesmát. Emocionalita site specific je spíš vedlejším účinkem volby místa a činnosti. U činností jako performance je emocionalita pro svou upovídanost často nadbytečná.

Cvičení: posadíme se proti stéblu trávy, kterým hýbe vítr, a tělem hýbeme ve stejném rytmu, který odpovídá okamžitému stavu prostředí. Tím se staneme otevřenější vůči vnějším rytmům okolí. V jiné situaci se ale octneme, když se posadíme proti houbě v lese a snažíme se pohybem těla vyjádřit její vnitřní rytmus, a pak totéž opakujeme u jiného druhu houby.

Jiné cvičení: vyjdeme do krajiny a snažíme se nalézt strom, který nám vyhovuje. Trávíme s ním pak další čtyři hodiny, během kterých se nevěnujeme žádné další činnosti.



Nádraží Praha-Bubny má v sobě dnes víc poezie než hradní nádvoří

Základním klasickým dílem „filozofie prostoru“ je i u nás nedávno vyšlá kniha francouzského filozofa Gastona Bachelarda *Poetika prostoru* (Bachelard, 2009), která má tu vlastnost, že ji lze číst jako poezii, která člověka inspiruje k nějaké akci. Bachelard například cituje výrok Julesa Vallèse: „Prostor mne vždy učinil tichým.“

PROSTOR A JEHO METAFORY (ALEGORICKÉ PROSTORY)

O prostoru se buď hovoří jako o reálném, fyzickém prostoru, anebo jako o metaforickém prostoru, jako je například sociální prostor či dokonce prostor hudby, filozofický prostor, prostor pro vyjednávání apod. Otevřeme-li například sborník Ladislava Benyovského *K prostorovosti 3* (Benyovszky, 2007) a začteme-li se do názvů kapitol, jako je například *Danost jako způsob výskytu – původní místo zrodu časo-prostorových syntéz* či *Váhavé sebeodepření, dynamismus vytažení a zatažení a časo-prostor*, je nám zřejmé, že určitý typ studia prostoru je z hlediska divadelní tvorby zničující.

Naneštěstí komplikované bytosti vyhledávají komplikované texty, a tím celou svoji situaci ještě více zauzlují. Site specific v sobě vždy obsahuje konceptuální složku, a proto tíhne k určité složitosti. Ta nakonec ničí spontaneitu a staví překážku mezi sebe a diváka, takže místo sdílení se dostává hádanka, kterou divák obvykle odmítne. Někdy umělci používají vlastní komplikovanou nesrozumitelnost jako zbraň proti kolegům i divákům. Složitost a nesrozumitelnost sice chodí vají spolu, ale nejsou to synonyma.

Mám dojem, že od herce se spíš očekává studium vedoucí ke třídění a zjednodušování, respektive ke schopnosti podávat složité obsahy myslí srozumitelným způsobem (William Shakespeare, *Bible krále Jakuba*). Zdeněk Kratochvíl v knize *Pramen poznání* cituje pozdně antický výrok, že „celé vzdělání je především k tomu, abychom se poctivým způsobem navrátili k prostotě srdce“. Intuice může být člověku dána, ale většinou je nutné ji pěstovat. Funguje lépe, pokud vychází z životních zkušeností a toho typu vzdělání, které je impregnací osobnosti, tedy stavem, kdy jsme zapomněli naučená fakta (citováno dle Zdeňka Pince). V tomto pojetí je sice studium nutné, ale mělo by posléze vést k neučenosti.

Snažím se zde varovat před přílišným či škodlivým způsobem studia, protože většina publikovaných prací o prostoru se týká pouze jeho alegorie či metafory. Alegorie znamená, že věc je již převedena jinam, jinak řečena. Metafora znamená přenesení. Řecká stěhovací firma se jmenuje Metafora.

Cyrano z Bergeraku ve své *Cestě na Měsíc* popisuje dvě měsíční řeky, které mají tu vlastnost, že když jedna sílí, ta druhá slábne a naopak. Jedná se o řeku imaginace a řeku paměti. Analogicky bychom v případě site specific mohli hovořit o řece vzdělání a řece kreativity. Přesto je určité informační zázemí nutné proto, abychom neobjevovali dávno objevené, jak často vídám.

ANTROPOLOGIE PROSTORU

Václav Cílek

POSKYTOVÁNÍ KLÍČŮ K DÍLU

Jakou základní rovnováhu site specific vyžaduje? Jedná se o přiměřené zastoupení vizuality a konceptuality. Ve většině případů je zapotřebí, aby akce obstála sama o sobě i bez znalosti myšlenky, která za ní stojí (Joseph Beuys). Koncept nemusím rozeznat, ale potřebuji cítit, že je přítomný. V anketě časopisu Vesmír čtenáři uvedli, že počítají s tím, že nebudou všemu rozumět, ale trvali na primární kvalitě sdělení.

Site specific často funguje tak, že divák nemůže na nějaký moment zapomenout, vrací se mu ve vzpomínkách. Teprve později se dozví, na jaké myšlence byl daný obraz založen, a to zpětně znásobí jeho údiv. Na rozdíl od mnoha umělců se domnívám, že je třeba dílo či motivaci autora alespoň trochu vysvětlit, anebo k němu poskytnout nápovědný klíč, a to pár jednoduchými větami typu: „*Chtěli jsme upozornit... přišlo nám působivé... na počátku naší akce bylo... navazujeme na...*“.

Když divákovi pomáháme s orientací v umění, tak jej zároveň vychováváme k citlivosti a okruh příznivců roste. Jak jsou lidé unaveni z pýchy moderního umění, které nevysvětluje a neslouží, a jak se mu mstí lhostejností, která vede k jeho izolovanosti! A pak si stěžují na neporozumění.

PROSTOR OBECNÉ, NECÍLENÉ VZDĚLANOSTI

Nevím to určitě a mohu se mýlit, ale s přibývajícími léty se stále víc domnívám, že pro každého člověka – a pro herce obzvláště – je nejdůležitější prostor necílené vzdělanosti s klasickými prvky. Znamená to, že čte knihy, poslouchá hudbu či se dívá na obrazy, jaké se mu líbí a jaké potřebuje, a občas sáhne po klasickém románu či tradičním umění jako zdroji přiměřenosti a krásy. Jinými slovy: udržuje sám sebe v proudu kultury, a přes potíže života se přeci jenom trochu kultivuje. To se však pozná až v padesáti letech, kdy jasně vnímáme, zda před námi stojí osobnost nebo kulisa osobnosti.



Stín vržený monolitem na Pražském hradě o listopadové noci



Český rozhlas. Praha. Místa moci a energie, jako jsou mediální centra nebo elektrárny, okamžitě stimulují pozornost, jako by zde tekł nějaký proud, kterému se bráníme, ale jež nás strhává

ANALÝZA REÁLNÉHO PROSTORU

Zatím jsme hovořili spíš o přístupech a vývoji osobnosti herce či spíš umělce v oboru site specific, ale nyní se pokusme přejít k řemeslu. Jak lze uchopit reálný prostor, jak jej reflektovat a zapojit do činnosti?

Prvním krokem je rozhodnutí, zda se akce bude odehrávat

1. V městském prostředí či v rámci nějakého antropogenního (tedy lidmi vytvořeného) prostředí.
2. V přírodním prostředí.
3. V přechodném prostředí mezi člověkem a přírodou – například v jámě velkolu.

V městském prostředí potřebuji znát:

1. Základní historii budov a jejich funkci.
2. Důležité dějinné okamžiky – například o černobylské elektrárně se vypráví, že byla postavena na místě, kde za války na dětský tábor spadla letecká puma. Zde se příběh, možná legenda, sama nabízí.
3. Antropologii pracovního i svátečního dne, tedy to, čím místo normálně žije.
4. Emoce, které jsou na místo vázány. Někdy se stačí ptát lidí: „Chodíte sem často? Jak se vám tady líbí?“

V přírodním prostředí potřebuji mít určitou povědomost o vrstvách krajiny:

1. Jaký je geologický podklad? Jsou zde žuly, vápence, pískovce? Vyvěrají zde významné prameny? Půdy jsou úrodné?
2. Jak vypadala původní vegetace, jaká zvířata zde žijí (bobr, otakárek fenyklový atd.).
3. Pravěké osídlení, historie kolonizace, významná kultovní místa.
4. Historická vrstva důležitých zásahů do krajiny, zakládání měst, směry starých cest a obchodních tras, poutní místa, trhy, významný průmysl.
5. Historie 20. století.
6. Současnost, kterou si můžeme definovat jako cokoliv, co se stalo po roce 1990.



Turisté pod Staroměstským orlojem.
Něco se hýbá – jak vzrušující!



Proudění čchi znázorněné
ovcemi pod loketským hradem,
západočeské feng-šuej

ANTROPOLOGIE PROSTORU

Václav Cílek

Přechodné zóny mezi dvěma přírodními prostředími nazýváme ekoton. Příkladem ekotonu je třeba okraj lesa. Žije zde víc druhů ptáků, rostou zde jiné rostliny, je zde víc živo než v lese samotném nebo na louce. Potkávají se zde druhy s jinou životní strategií – například datel a skřivánek, odpočívá zde zvěř, stojí zde posed lidového myslivce, který většinu života zvěř krmí a občas ji střílí. Ekotony jsou bohatší na vztahy, kontrasty, paradoxy a přechodové rituály, ale obtížně se uchopují, protože patří více světům.

Vypadá to složité, ale ve skutečnosti je většina potřebných informací shrnuta v těchto pramenech:

- Monografie, místní průvodce, vzpomínkové knihy.
- Historické mapy (www.geolab.cz).
- Edice *Chráněná území ČR*. V patnácti obsáhlých monografiích jsou zpracována veškerá zatím vyhlášená chráněná území ČR (Mackovčín ed., 1997 – 2010).
- Edice turistických průvodců (poslední téměř úplné vydání v nakladatelství Olympia v 80. letech, asi 35 svazků). Tyto překvapivě kvalitní průvodce obsahují přehledné úvodní kapitoly o charakteru území, jeho historii, významných postavách a památkách.
- Není-li po ruce jiný pramen, je možné začít studiem poznámek na rubu turistických map 1 : 50 000.



Vojenský hřbitov na Pohořelci je podruhé opuštěn – poprvé klidným zapomenutím, podruhé blízkostí tunelu Blanka

O industriálních památkách pojednává stať Benjamina Fragnera v tomto svazku. Soupis základních děl o krajině je uveden v seznamu literatury. Pokud máte pocit bezmoci nad tím, že těch knih je příliš mnoho, tak se podívejte jen na doporučené tituly a zbytek bibliografie nechte v záloze pro nějakou konkrétní akci.

ČASOVÁ TRANSGRESE

Časová transgrese je obdoba ekotonu, je to dynamické rozhraní mezi dvěma kontrastními dobami, z nichž obě jsou v místě či díle obsaženy. Transgrese znamená přelití. Používá se pro moře postupně zaplavující pevninu. V sociální rovině se například jedná o konec války, začátek krize, vlnu nějaké sociální nemoci postupně procházející kontinentem či dobu, kdy k nám byl zaveden střídavý proud, železniční trať či internet. Opuštěná továrna je charakteristický prostor, kde jsou přítomny dva různé časy.

CÉZANNOVA METODA

Přístupů k danému místu či krajině je pochopitelně mnoho, ale vcelku se osvědčuje „Cézannova metoda“, kterou Merleau-Ponty popisuje slovy:

„Malířovo gesto nemůže nikdy být motivováno jen samou perspektivou, jediné geometrií, jediné zákony dekompozice nebo kterýmkoliv jiným poznatkem. Všechny tahy štětce, jež poznenáhlu vytvářejí obraz, jsou podníceny jediným motivem: krajinou v její totalitě a v absolutní plnosti, již Cézanne oprávněně nazýval ‚motivem‘. Začínal tím, že se snažil odhalit geologické vrstvy. Pak už se nehnul a pozoroval rozšířenýma očima kolem sebe, řekla paní Cézannová. Zapouštěl kořínky do kraje – aby zapomněl na jakoukoliv vědu – pomocí těchto věd postihl ustrojení krajiny jako rodícího se organismu. Gasquet to vyjádřil tak, že bylo třeba spájet všechny dílčí pohledy, jež uviděl zrak, sjednotit všechno to, co se rozptýlilo v důsledku těkavosti očí, spojit bloudící ruce přírody. Existuje okamžik světa a ten je třeba namalovat v jeho realitě. Meditativní zamyšlení rázem skončilo... držím svůj motiv, říkal Cézanne a zaútočil na obraz... říkal: ‚Krajina myslí ve mně a já jsem jejím vědomím... umění je výrazová operace...‘“

POLITIKA JAKO SITE SPECIFIC UMĚNÍ

Vergilius ve slavných verších o Římu v Aeneis (VI, 850) píše, že jiní mohou tesat krásné sochy a provozovat všelijaké dovednosti, ale že uměním Říma bude vláda: *... ty však Římane hleď, bys mocí národům vládl, to bude umění tvé, dát pokoj světu a právo...*

Podobně Jacob Burckhardt ve své slavné knize *Renesanční civilizace* z roku 1860, která vyšla v mnoha mladších vydáních, rozvíjí názor, že renesanční politika představuje syntézu nového způsobu života. Pokud obě teze v sobě mají alespoň zrno pravdy, pak noviny a televizní zpravodajství nám bezprostředně a každodenně zprostředkovávají jak přístup k umění, tak i k těm nejnovějším sociálním trendům a občas by měly či mohly být studovány jako základní umělecký a inspirační pramen site specific.

ANALÝZA VIRTUÁLNÍHO PROSTORU

Virtuální prostor je vázán na mysl člověka, ale většinou (až na kyberprostor) se dá charakterizovat reálným místem. V případě site specific nejčastěji uvažujeme o sociálním prostoru či o některé z jeho složek, jako je například finanční a ekonomický sektor či politický prostor. Podrobněji je tato záležitost pojednána ve statí Rudolfa Šmída v tomto svazku.

Většina site specific akcí, které u nás proběhly, nevycházela z žádné předběžné analýzy, ale soustředila se na tyto kroky:

1. Nalézt zajímavé místo.
2. Něco krásného v něm udělat.
3. Celou akci nějak korigovat rozumem a zasadit do sociálního kontextu.

Virtuální prostory jsou tak složité a v čase proměnlivé, že neznám žádný jeden konkrétní návrh, jak je uchopit. Myslím, že hlavní přístup je nechat se vést samotným místem.

Možná jedním z mála kritérií práce ve virtuálním prostoru je uvědomit si základní měřítko:

1. Globalizační prostory se týkají (skoro) celého světa. Typickým reprezentantem je letiště, řetězec obchodního domu, bankomat.
2. Evropský prostor je sice roztržštěný od Lisabonu po Košice, ale má několik společných rysů, jako je antické dědictví, městská kultura a tržní hospodářství. Typickým evropským místem je muzeum, lázně, vědecký ústav či kamenné divadlo.
3. Lokální prostor se týká nás a je na nás, jak se definujeme. Typickým místem je Vyšehrad, lesní divadlo v Řevnicích, hospoda Oáza na smíchovském nádraží.



Pohled z Kozích hřbetů u Suchdola
na hranici mezi zemědělskou půdou
a suburbii

Mezi těmito prostory je možné, většinou nutné, provádět sociální zoom, kdy například expanze čínské textilky zničí provoz ve Vodňanech a na území ČR se poprvé po tisíci letech přestane pěstovat len. Jedny z nejlepších site specific akcí jsou velice pevně spjaty s reálným deglobalizovaným místem, ale odráží něco ze světového dění. Některé lokace ztratily charakter místa a staly se globálním symbolem – Rudé náměstí v Moskvě, Wall Street, úřednické části Bruselu, svatý Jeruzalém. O tématu existuje obrovské množství knih, z nichž je na tomto místě snad vhodné uvést tituly Zygmunta Baumana (například *Globalizace – důsledky pro člověka*, Mladá fronta, 1999).

ETNICKÝ PROSTOR

Každá kultura zachází s prostorem podle svých potřeb a vnitřních dispozic. Téměř anekdoticky se opakují zkazky o misionářích, kteří se snažili narušit myšlenkový svět domorodců tím, že jim představili vesnici. To je ostatně vidět například na Núbijcích, kteří byli při stavbě Asuánské přehrady vyhnáni ze svých malovaných vesnic a umístěni do betonových kotců, kde ztratili velký kus své identity. Mezi tisíci zemských etnik existují výrazné koncepce místa a prostoru, které se projevují například umístěním pohřebišť. V zásadě můžeme rozlišovat prostory nomádů a usedlíků.

Například beduíni se nepotulují bezcílně, ale mají na výběr z některého z ročních okruhů zvaných v Arábii „dírá“. Putují podle vláhy, pastvy a zdrojů vody. Jednou za čas se však setkávají na místech, kde jsou zakázány konflikty a zde buď obchodují, anebo tančí a hledají partnery v jiném kmeni, aby zabránili degeneračnímu inbreedingu. Z hlediska naší kultury je zajímavé podívat se, jak vznikalo evropské město a jaké mělo funkce – viz například dnes již klasickou monografii R. E. Wycherleye o tom, jak pragmatičtí Řekové zakládali města (Wycherley, 1952). Další úvod do tématu může poskytnout například sborník editorů Jiřího Starého a Sylvy Fischerové *Mýtus a geografie. Svět, prostor a jejich chápání ve starších i novějších kulturách* (Herrmann a synové, Praha, 2008).

ANTROPOLOGIE PROSTORU

Václav Cílek

PROSTOR A FENG-ŠUEJ

Feng-šuej je stará, možná již neolitická čínská nauka o tom, kde založit vesnici, aby měla co největší užitek z vláhy a byla stíněná před větry. Později se učení rozvinulo zejména při zakládání chrámů a pro lokalizaci rodinných hrobek. V ještě novější době je aplikováno na interiéry domů a do Evropy se vesměs dostává ve formě, jak má žena doma přestavět nábytek, když ji bolí hlava. O feng-šuej bylo u nás publikováno asi 150 titulů a neznám žádný, který bych mohl „vřele“ doporučit (pro začátek například Andrew Alois Urbiš: *Žít feng-šuej v našich podmínkách*, 2010).

Nicméně záplava současného feng-šuej braku by neměla zastrít, že se jedná o jeden z nehlubších, mnoho staletí rozvíjených konceptů, jak zacházet s prostorem. Nauka je sice založená na proudění životní síly čchi, ale nevyžaduje magický přístup, protože má rovněž estetické základy. Jinými slovy adept či uživatel feng-šuej nemusí cítit magické zemní proudy a patogenní zóny, ale musí mít smysl pro krásu, umění a přiměřenost.

Součástí nauky je například představa, že ostré rohy jsou negativní, že střed prostoru by měl být prázdný („šťastný střed“), že vchody a schodiště do domu jsou důležité a neměly by být blokovány, protože jimi proudí síla apod. Feng-šuej je důležité, protože slovně a logicky rozebírá prvky prostoru a jeho fungování, zatímco třeba u řeckých antických chrámů vnímáme citlivé zakomponování do krajiny, ale písemných dokladů o nějakém starořeckém feng-šuej (z pozdní tradice Vitruvius, Alberti) je málo a jsou skoupé.

Kriticky chápané (trochu věřit a trochu ne) feng-šuej je skvělé pro hlubší chápání okolního prostoru nebo pro vybavení ložnice, ale při použití ve scénografii vede k vytváření čistých, meditativních až sterilně ospalých prostředí. Součástí feng-šuej je nauka o zrcadlech.



Tento pohled sdílíme s K. G. Jungem, Lou Andreas-Salomé, Gustavem Klimtem či Salvadorem Dalí. Je to dvorek pod záchodovým okénkem v bytě Sigmunda Freuda



Gíza, za Menkaureho pyramidou.
Mísení dvou tajemných světů –
faraonského Egypta a rozbitých
vagonů objevitelů pyramid. Oba
světy dělí pět tisíc let, ale mají hodně
společného

Asi nejlepší definice genia loci
– „je to důvod, který neumíme
pojmenovat, ale kvůli kterému se
na dané místo vracíme“.

GENIUS LOCI

Genius loci je doslova duch místa, ale dnes jej bereme metaforicky jako atmosféru či náboj určitého místa. Genius loci vzniká tak, že místo ještě před příchodem člověka má nějakou moc. Objeví se člověk a snaží se tuto moc naklonit. Jeho mrtví, zejména heroové a básníci srůstají dohromady a v kombinaci s původním základem vytvářejí jednu mnohočetnou bytost. Její původní funkce byla ochranná, dnes je spíš inspirační.

Genius loci je živá záležitost. Lidem na cestách trvá dva, tři dny než se s ní na nějaké podvědomé úrovni spojí. Něco v nich hledá a potřebuje ducha místa. Jinak je genius loci něco, co hned cítíme, ale pak to trvá dalších třicet let, než se s tím sžijeme. Asi nejlepší definice genia loci – „je to důvod, který neumíme pojmenovat, ale kvůli kterému se na dané místo vracíme“.

Topos

Je řecký výraz pro místo, ale ve skutečnosti znamená něco víc – je to zároveň způsob, jakým místo funguje. Topos je tedy nejenom reálná lokace, ale také příběhy, osudy a typy lidí, které jsou s ní svázány. Někdy hovoříme o literárním toposu, jako je například noc na hřbitově. Daniela Hodrová ve své důležité monografii *Místa s tajemstvím* (Hodrová, 1994) charakterizuje místa jako je hora, štěrbina, město či dokonce kniha a text. Tady už cítíme ambivalenci pojmu – mohu mít silnou a tajemnou knihu (například Zohar či Ibbur), která si kolem sebe vytváří vlastní prostor. Slovo, které se stane místem.

Podobně i mocná postava například Alexandra Velikého nebo Heleny Trojské vytváří nejenom příběh, ale sílu, která sytí určitá místa. Českým příkladem by byl Karel Hynek Mácha, který se stal od české krajiny neoddělitelným. Koncept literárního místa (množné číslo topoi) původně vychází z jiné obří, inspirativní monografie Ernesta Roberta Curtia *Evropská literatura a latinský středověk* (Curtius, 1998). Curtius kromě jiného definuje „staré“ (my bychom dnes řekli archaické) jako podíl na podstatě či cituje Valéryho, že moderní duch se spokojuje s málem. Curtius je pozoruhodný tím, že ukazuje, jak to, co považujeme za moderní, je ve skutečnosti srostlé s antickou tradicí, jakoby naše řeky braly své vody v Tiberu.

ANTROPOLOGIE PROSTORU

Václav Cílek

MAKOM

Slovo *makom* pochází z hebrejštiny. Znamená místo, ale je spíš místo v srdci, místo, kde vzniká úradek. Představme si, že toto místo, toto srdce je různě dlouhými a různě pružnými nitkami přivázáno ke stálícím našich životů – ke skutečné krajině domova, k jazyku, k lidem, se kterými žijeme. Jak stárneme a měníme se, tak se proměňuje i délka a síla nitek-vztahů. Pak je nutné se na čas zastavit, zjistit, kde zrovna teď putuje či bloudí mé srdce a k čemu je vázáno. V kabale je význam slova „makom“ ještě závažnější – představuje zde šesté nebe, kde se vše předurčuje. Vysoko nad pozemským děním se v šestém nebi vytvářejí semena událostí, jež teprve časem dozrají dole na zemi. Proto lidé pozorují různá zatmění, bouře a divné mraky a nechávají se zneklidňovat kometami. Uprostřed šestého nebe je temná propast Daat Berija, z níž vychází hlas, jež dává poznání.

Makom však můžeme vnímat i v úplně praktické, každodenní rovině. Když jsem mladý, musím zjistit, kdo jsem. Pak se starám o rodinu a budu si profesí a nakonec dozrávám k nějaké větší práci. Makom není stabilní, ale proměňuje se podle loajality k sobě, rodině, vlasti, bohu atd. Základním zakotvením makom je šesticípá hvězda, jejíž horní trojúhelník v primárním významu znamená povinnost vůči věcem nahoře a spodní trojúhelník povinnost vůči praktickým, pozemským záležitostem. Obojí je spletené dohromady. Jednou z možností site specific je přirozený postoj, aby v dění byl přítomen spodní i horní trojúhelník. Ale to je v podstatě i funkce klasického divadla (Cílek, 2004).

TMA JAKO VNITŘNÍ PROSTORY

Na divadelní scénu jakéhokoli typu se obvykle díváme z hlediska osvětlení, ale zde se snažím doložit stejně mocnou funkci šera a tmy. Obecně platí, že světlo je vnější svět a tma vnitřní. Po dlouhém pozorování tmy v různých jeskyních, starých dolech a po týdenním pobytu v úplné tmě jsem přesvědčen, že tma není jenom nedostatkem světla, podobně jako hořké není nepřítomností sladkého či poušť není chyběním jezera, ale je svébytným jevem.

U světla jsme si toho dobře vědomi a nedefinujeme jej jako nedostatek tmy. Architekti či designéři interiéru by měli se tmou pracovat stejně, jako se pracuje se světlem. Příkladem mohou být úplně přesvětlené, zářivé luxusní obchody, je nadbytek světla kompenzován jiným moderním zařízením – hernou, kde naopak musí být tma.



Akropole. Jsou místa, ke kterým se všichni vztahujeme. Všechny řecké chrámy srovnáváme s Parthenonem



Šťávnatá světelná diverzita, kostel
sv. Mikuláše na Malé Straně

Teprve po pobytu ve tmě jsem si začal uvědomovat krásu a hodnotu světelného stavu, který označujeme slovem příšeří. Panuje například ve vídeňské kavárně, tibetském klášteře nebo při západu slunce. Příšeří bych označil jako takový psychologický stav, kdy vjemy přicházející zvenčí jsou v rovnováze s pocity a myšlenkami zevnitř. Pouhé světlo příliš „zvnějškuje“. Jako přirozený a žádoucí světelný model interiéru mi připadla lesní paseka zalitá sluncem, která má nicméně stinné až tmavé partie. A protože některé pocity, myšlenky, ale i fyzické procesy může poskytnout jenom tma, vyplývá z toho potřeba její ochrany, která po několika milionech let vývoje člověka začala dramaticky a neuváženě mizet až někdy po roce 1960.

Vjemy tmy jsou individuální a většina lidí, která prodělala pobyt ve tmě, spíš hovoří o „náručí noci“, o tom, jak nechtěli svoji bezpečnou tmavou místnost na konci experimentu opustit. Sám jsem se setkal se třemi druhy tmy. Tma nejprve přicházela jako *Déméter*, tedy řecká bohyně, která se hlavně stará o obilí a rostliny. Je to pečlivá podzemní Matka kořínků požehnané tmy, které zahaluje člověka a dává mu klid a soustředění.

Tento druh tmy se někdy rozvinul do další podoby, kterou bych označil jako *Nemesis*. Nemesis byla původně rovněž zemědělská bohyně, ale její hlavní funkce spočívala v ochraně řádu a vyvažování štěstí. Nelítostně trestala každého, kdo se provinil arogancí moci nebo pýchou. Vypráví se o ní, že způsobila perskou porážku u nedalekého Marathonu, protože pyšní Peršané si s sebou přivezli mramorový blok, ze kterého chtěli udělat památník svého vítězství. Nakonec z něj Feidiás vytesal sochu Nemesis.

Nemesis trestá viny, vysílá ohnivé hady výčitek, které se zakusují do těla člověka a trhají jej. Člověk si je však lépe vědom toho, co udělal či neudělal a má šanci smířit celý zástup mocné družiny „Dětí noci“. Slyšel jsem o případu soudce, který si v německé léčebně tmou uvědomil, že chybným jednáním způsobil sebevraždu pravděpodobně nevinného člověka. Zde jej dostihla Nemesis, ale po několika proplakaných nocích ji dokázal obměkčit. Sám jsem měl pocit, že lépe rozumím textům z egyptské knihy mrtvých, kdy podsvětní bohové v jedné epizodě kanibalistického mýtu rozsekají a pozřou tělo člověka. Tím jej však zároveň i zbaví zátěže. Myslím, že začíná být jasnější, že do noci s sebou člověk přivádí i své demony, kteří ve tmě ještě víc sílí.

ANTROPOLOGIE PROSTORU

Václav Cílek

Posledním typem tmy byla *ničemná destruktivní tma* jako výraz zla. Měl jsem dětský pocit, že v koutě místnosti stojí bubák a je velice zlý. Dával jsem pozor, abych tento strach rychle nezahnal, protože jinak bych neměl co pozorovat. Uvědomil jsem si, že slovo noc – Nacht, night, nox je jedno z hodně starých indoevropských slov a že souvisí se slovem nic. Vyjadřuje další základní aspekt tmy, jako něčeho, co může pohltit svět a uvést jej v chaos a zmar. Tady již byl přítomen silný, hmatatelný pocit skutečného zla.

PSYCHEDELICKÝ PROSTOR

Vlastně jsem se nedivil, že spánkem, malou smrtí, člověk vchází do světa tmy, kde sice regeneruje a navazuje vztah k hlubším částem své bytosti, ale také se ocitá na okraji nepřátelského prostředí, kterému se brání modlitbou za zdravý spánek. Dávný Řek si své spící tělo někdy představoval jako město, u jehož bran bdí strážcové, zatímco venku obcházejí vlci a monstra. Kladl jsem si otázku, proč se požíváním drog člověk málokdy stává lepším. Myslím, že to je tím, že vstupuje dobrovolně do noci, otevírá jí své brány a uspává své strážce, takže jej nakonec přemůžou příšery.

V umělecké tvorbě nejčastěji platí, že *drogy nejprve inspiraci dávají, ale pak ji berou*. Bohužel každý z mé generace to nejednou viděl. Podobný, ale pomalejší a ve většině případů zvládnutelný proces se týká alkoholu.

SMRT JAKO PROSTOR OŠIDNÉHO SDÍLENÍ

Zatím jsme se pohybovali na běžné řemeslné úrovni a v prosté filozofii, ale můžeme jít mnohem dál. Jeden ze zdrojů divadla je nějaký druh posvátných her, které nejsou hrány pro lidi, ale pro bohy. V jiných případech se setkáváme s divadelní akcí, která je určena pro mrtvého. Na Balkáně nikdo nevěří upřímnosti plaček kvílivě si drásajících hrudí, ale patří se to, a mrtvý, který dalších zhruba 40 dní pobývá mezi živými, se tím dá dost dobře ošálit. Berbeři pochovávají nebožtíka a ženy zatím zamykají dům, aby se nevrátil.

Jiný příklad je pohřeb významného hodnostáře či příslušníka faraonovy rodiny ve starém Egyptě. Jedná se o složitou choreografickou „show“ určenou pro poddané a příbuzné, stejně tak jako pro nebožtíka samotného a všechny bohy, které na své nejprve podsvětní, a pak hvězdné cestě potká.

Začínáme na balzamovacích stolech v Memfidě, pak tělo odváží sluneční bárka ušlechtilých křivek „za vodu“ do údolního chrámu. Dál je vynášen úzkým zdobeným tunelem vzestupné cesty k zádušnímu chrámu a ukládán do pyramidy. To celé je spjato s recitací, hudbou (její prvky nalezneme například v koptské liturgii sv. Basila), pokládáním květů a stovkami dalších úkonů.



Golgota, Jeruzalém, finální místo

Mnohé z nich vycházejí z obecné lidské psychologie a používají se dodnes. Alegorické vozy prvomájových průvodů se podobaly triumfům římských císařů či helénským slavnostem v Alexandrii. Nesnažím se upozornit na starožitnost gest a zvyků, ale na okolnost, že značná část umění minulých věků nebyla určena živým, ale mrtvým a že tato tradice by možná měla být rozvíjena. Více o tomto tématu pojednávám v antologii antických výroků o složitém putování podsvětím v knize *Orfeus, kniha podzemních řek* (Cílek, 2009).

Nemohu vyloučit, že například volba Miss Něčeho je ve skutečnosti pokleslým kultem bohyně Afrodity. Nehodnotím kultovní aspekty fotbalového zápasu tak, jak je vidíme v akcích hard core fanoušků, kdy ale zároveň cítíme, že zde schází nějaká vážnost a sakralita. V antice to však bylo zřejmě podobné.

SITE SPECIFIC A PŘÍRODNÍ KATASTROFY: POTŘEBA MALÝCH RITUÁLŮ

Zatím jsme brali site specific jako umění nebo druh sociální reflexe či možnosti regenerace místa anebo kolektivní paměti. Teď se jedná o útěchu, psychologickou pomoc a možná o nalezení způsobu, jak žít s přírodními živly. Představte si skoro neřešitelnou situaci, kdy divadelní skupina přijíždí několik dní po povodni do zatopené vesnice a musí si vybrat takové představení, které zoufalým obětem, unaveným záchranářům či bezradnému ženijnímu vojsku pomůže a snad i vodě nastaví nějaká nová pravidla. Zde se už doopravdy dotýkáme dřeně věci. *Umění je zapomenuto* (podobně jako Cézanne zapomněl na vědy, aby jejich pomocí tvořil) a zůstávají lidé a znejistěný okolní svět. Záchranáři trosečníkům přidělili jídlo a rozdali přikrývky. Jejich snů, obav, neuróz je však možné se dotknout jenom uměním nebo Bohem. Ale protože nestudujeme katolický seminář v Litoměřicích, snažíme se nalézt vlastní řešení.

Základní princip je ten, že pokud se osobní zážitek stává kolektivní pamětí, tak bolí méně.

Duše po katastrofě bývá postižena existencí posttraumatické stresové poruchy neboli PTSD, což je zkratka z anglického výrazu Post Traumatic Stress Disorder. Jedná se o dlouhodobé psychické problémy, které se projevují nervozitou, nespavostí, vlnami náhlých vzpomínek, ale i vyšší sebevražedností, partnerskými problémy či nějakou formou nevhodného chování. Ještě několik let po povodních mělo s katastrofou problémy skoro 10 % mladé populace. V New Orleansu se u starších lidí počet srdečních příhod zvýšil na trojnásobek počtu před katastrofou. Odezva na katastrofu trvá celé roky.

Základní princip je ten, že pokud se osobní zážitek stává kolektivní pamětí, tak bolí méně.

V prvních dnech a týdnech katastrofu většinou snáší lépe muži než ženy, ale zhruba po třech měsících se situace otáčí. Na mužích leží zodpovědnost za opravu domu a získání financí. V prvních měsících po Katrině násilná kriminalita v New Orleansu klesla, pravděpodobně z toho důvodu, že jako první se do města vrátili lidé s citovým vztahem k místu a své komunitě. Ale situace se začala rychle měnit k horšímu. Počet vražd rok po Katrině stoupl o 70 % a dosáhl úrovně 97 zavražděných na sto tisíc obyvatel, tedy zhruba osmkrát víc než je americký průměr. Celkově se dá říct, že společnost v New Orleansu je po katastrofě víc nehomogenní a podstatně násilnější, než byla před katastrofou. Zárodky tohoto stavu si však nesla dávno před hurikánem a Katrina sociální nemoc jen zvýraznila. Málokdo si dnes myslí, že toto neštěstí může být v myslích lidí zahlazeno dřív než během nejméně deseti dalších let.

Povodně se v letech 1997 – 2010 ve střední Evropě několikrát opakovaly, a to jak v měřítku míst, tak celých regionů. Byly studovány v rámci řady výzkumných projektů a shrnuty například ve sborníku *Psychologie katastrofické události* (Kohoutek, Čermák, 2009). Podobně jako u Katriny se ukázalo, že psychická náprava škod je běh na dlouhou trať. Těsně po povodni můžeme očekávat, že zhruba čtvrtina či třetina lidí trpí nějakou formou posttraumatického stresu. Toto číslo během dalších dvou let klesá zhruba na 10 %, což i tak představuje stovky či tisíce lidí.

K další obtížné fázi dochází teprve po dvou či třech letech, kdy je konečně trochu času věnovat se sobě. Nejprve bylo třeba opravit domy, ale teprve teď se lidé pozorují, hodnotí své bližní a „opravují“ sami sebe. Zhruba ve 30 % případů povodeň upevnila rodinné svazky, ale v 15 % dochází k rozpadu rodin a zhoršování vztahu s přáteli. I zde povodeň vynáší na povrch a zesiluje dřívější problémy.

Zkušenost ukazuje, že posttraumatickými stavy rovněž trpí záchranáři, hasiči a policisté. I jim je třeba věnovat pozornost. Samotné oběti katastrofy mívají silně individuální reakce, ve kterých nechybí radost a klid nad tím, že přežily, i pocity metafyzické viny, že svým chováním urazily Boha či přírodu a že si tedy za neštěstí mohou samy. Nechybí obvyklý řetězec emocí – od bezmoci, vzteku, hledání viníků, závidění, že soused sehnal lepší pomoc, až k částečnému smíření. Je zajímavé, že nejvíc se osvědčila střední a nikoliv vysoká dávka emoční podpory, protože lidé cítí, že se mají o koho opřít, ale zároveň vědí, že si věc musí vyřešit sami. Nově se rozvíjí psychologický obor, který se zabývá posttraumatickým růstem osobnosti, tedy situací, kdy katastrofa nabídne jiný způsob života či alespoň vnímání světa.

Je dobré, když se komunita snaží sama sobě být pomalu a nepříliš účinně pomoci, protože tím si buduje sebedůvěru a na roky dopředu určí fungování místní společnosti. Naneštěstí se často stává, že místní, trochu zmatení dobrovolníci jsou

odhánění profesionálními pomahači, aby nebránili účinnější vnější pomoci, která však fixuje závislost na státu. Za pár týdnů odjedou vyčerpaní dobrovolníci, jejichž dobrá vůle má své meze. Někteří z nich odjíždějí s pocitem nevědku a neporozumění, protože někdy fungovali jako hromosvody – jako viditelný důkaz neobvyklé situace a navíc jejich domovy nebyly zaplaveny, takže oni se mají kam vrátit. Další měsíce či roky je zapotřebí, aby do zaplavené obce přijížděl někdo zvenčí a alespoň se ptal, co lidé potřebují. Pro folkloristy je zajímavé pozorovat *ozdravující roli malých rituálů* podobných třeba dožínkám. Může se jednat o vzpomínkové slavnosti, mše za zemřelé či oslavy ukončení jedné fáze pomoci – jakési povodňové bály.

Schválně o této věci mluvím tak podrobně, aby se ukázaly další, zatím málo probádané možnosti divadla, a to ve třech post-katastrofických sférách:

- katarze prostoru postiženého neštěstím
- vymyslet malý, přirozený kolektivní rituál, který lidem pomůže překonat určitou dobu nutnou pro vyrovnání se s přírodní katastrofou
- posttraumatická kreativita, nové nasměrování pohromou ubité mysli

Tady již odcházíme hodně daleko od původního „návodu k děláni umění“, ale dá se jít za další horizonty, jako je třeba divadlo hrané Zemi či vodě, divadelní interakce s kravami a jinými zvířaty či pochopitelně akce předváděná pro mrtvé. Není to žádná avantgarda, ale jiný návrat ke klasickému řeckému divadlu a mnoha jeho archaickým předchůdcům.

Cvičení: na čtvrtém nilském katakaktu v severním Sudánu leží kamenné gongy z dob ještě starších, než byl faraonský Egypt. Lidé na ně tloukli, anebo seděli na břehu řeky a na různě velké a různě znějící kameny házeli připravené oblázky. Celá věc asi byla složitější s tanci a zpěvy. Jednalo se o druh komunikace s řekou, aby stoupala pozvolna a rozumně. Cvičení spočívá v nalezení způsobu, jak tento zvyk přenést třeba na horní Ohři. Site specific v tekoucí vodě má téměř vždy nějaké velké kouzlo.

PROSTOR V ARCHITEKTUŘE A SOCHAŘSTVÍ

Domnívám se, že velice blízko umění site specific stojí architektura a sochařství, protože musí účelně a s velkým pochopením zacházet s reálným prostorem tak, aby esteticky, prakticky a sociálně fungoval. Pozdními plody těchto snah je umění instalace, environmentu či umělecké dílo ve veřejném prostoru. Site specific, akční umění či performance vlastně představuje „sociální mobil“, rozpořbovanou multimediální skulpturu.

Umělec může postupovat dvojím způsobem – buď vzít jako nehybný základ některé ze svých oblíbených děl, například Dürerův dřevořez nebo čínskou zahradu, a animovat je, ale realističtější je vyjít ze současné tendence ožívování zejména městských zákoutí, jak je například reprezentují významné publikace Jana Gehla (Gehl, 2000, 2002).

Gehl si třeba všímá toho, že lavičky obrácené směrem k místu, kde se něco děje, jsou dříve obsazovány. To je i princip řecké kavárny nebo turecké čajovny. Skrytá

ANTROPOLOGIE PROSTORU

Václav Cílek

kamera pozorovala dění při dostavbě obchodního domu. Více lidí pozorovalo zedníky než výrazně aranžované výlohy. Kde se něco děje, objeví se pozorovatelé. To je velká naděje site specific.

Pokud je možné těmto potřebným tendencím regenerace veřejného prostoru něco vytknout, pak to je nedostatek bizarnosti a chaosu. Regenerace vzniklá na základě veřejné soutěže obvykle vede ke stavu německé sterilní čistoty bez tajemství a inspirace. I to se může stát, stejně jako například aseptický vnitřek obchodního centra nebo prostředí benzinové pumpy, uměleckou výzvou.

Vyplatí se studovat názory malířů, sochařů a architektů o prostoru a jeho zaplňování (například F. Kupka, V. Kandinskij, P. Klee, N. Pevsner a mnoho dalších).

SITE SPECIFIC AUTOMAT – LEGALIZOVANÉ OKUKOVÁNÍ BLIŽNÍCH

David Vávra v přednášce o úpravě staré železniční dráhy v New Yorku, přednesené na Sympoziu Gočár v Hradci Králové (8. – 9. 9. 2010), ukázal zvláštní případ automatického site specific. Architekt vytvořil v prostoru bývalého vyvýšeného nástupiště systém hrání-laviček připomínající divadlo. Lidé zde sedí a zcela záměrně sledují jiné lidi, kteří vcházejí na schodiště a dál pokračují po trase bývalé železnice. Architekt tím legalizoval naši potřebu zírat na jiné lidi. Ale i ti vcházející se mohou dívat na lidi na lavičkách v procesu přiznaného okukování.

Umím si představit site specific automat, který by byl umístěn někde nad pojízdným schodištěm metra, kde by diváci trávili svoji zvědavou půlhodinu prostým prohlížením si lidí, které by k nim schodiště přivádělo. Jedná se opět o velice starý, nejméně středověký koncept kavárny v Káhiře či o něco novější instituci řeckých, tureckých a pařížských bister obrácených směrem k houfům procházejících lidí.

PROSTOR MEZIDRUHOVÉ KOMUNIKACE

V těchto letech vnímáme prudký nárůst projektů, které mapují zasnubní tance zvířat či zpěv ptáků. Už se však nejedná o prosté naslouchání zvířatům, ale objevují se umělci, kteří nejprve poslouchají velryby, a pak jim pomocí ve vodě ponořených mikrofonů rovněž hrají.

Americká etoložka Irene Pepperberg naučila papouška Alexe úkonům, které bychom snad uvěřili u šimpanzů, ale ne u ptáků. Alex se naučil rozeznávat 35 předmětů. Funkčně, to znamená nenáhodně, používá výrazy jako „pojď sem“ a „chci to“. Rozeznává a přesně pojmenovává sedm barev a umí počítat do šesti. Rozumí i poměrně abstraktním pojmům, jako že některé věci jsou „stejně“ a jiné jsou „jiné“. Tyto pokusy prokázaly, že papoušci jsou na zhruba stejné úrovni

„Z toho vyplývá skutečnost, která je nápadná ve všech folkloristických a etnografických popisech – skutečnost, že týž chladný a neúčastný duch, který vede k úspěchu při studiu astronomie nebo botaniky, vede k pohromě při studiu mytologie nebo lidských počátků... Chceli někdo poznat vznik společnosti, poznat, čím společnost skutečně je, řečeno filozoficky, ať nechodí do Britského muzea, ať jde do společnosti.“

K. G. Chesterton, esej *Věda a divoši* z knihy *Heretikové* (přeložil T. Vodička, Praha, 1948)

inteligence jako primáti, velryby a sloni. Řada jiných druhů je možná stejně chytřích, ale technicky se s nimi neumíme domluvit. Zvířata, se kterými se dá komunikovat, obvykle žijí v nějakém podobném sociálním prostředí jako lidé – tedy ve společenství, v němž existuje nějaká hierarchie a různá lobby dílčích skupinek. Jaké jsou zkušenosti s našimi českými papoušky chovanými v laboratoři mezi-druhové komunikace na Fakultě humanitních studií Univerzity Karlovy v Praze? Jedná se o malé hejno v průměru sedmi kusů. Papoušci na sebe vidí, žijí v klecích, ale mohou se prolétnout. Střídají se u nich studenti, avšak je žádoucí, aby ptáci nebyli rušeni různými „čumily“, a tak celý experiment probíhá v určité uzavřenosti. Studenti s ptáky hovoří pomocí několika vyzkoušených postupů, jako je třeba soutěž mezi papouškem a dalším studentem, kterým učitel zadává úkoly a čeká, kdo lépe odpoví.

Některé výsledky jsou překvapivé a vrhají neobvyklé světlo i na lidskou soutěživost. Papoušice Jariňa se příliš nechtěla učit a její studijní výsledky byly velmi chabé. Vše se velice rychle změnilo, když do skupiny přibyla již poměrně dobře mluvící Markéta. Ta podle náležité situace běžně používala slova jako „čau“, když někdo vstoupil do místnosti, nebo „au“ při klovnutí. Když Jariňa zjistila, oč lépe s člověkem komunikuje Markéta – a dokonalejší komunikace s „šéfem“ v tomto případě znamená vyšší sociální postavení – tak již během několika hodin začala používat lidská slova! Rozdíly však stále zůstávaly velké. Koncem roku 2003 používala Markéta 269 výrazů, zatímco Jariňa jenom něco přes 30. Za to znala víc zvuků a byla citlivější na intonaci hlasu. K zajímavým situacím dochází v okamžiku, kdy pro papouška je jednodušší při komunikaci s jiným papouškem použít lidských slov než „papouščího zpěvu“. Ptáci se pak mohou navzájem jadrnou češtinou posílat do klece! To je skutečný příklad.

K jiným situacím dochází při pokusu, kdy je k papouškům přiřazen jiný inteligentní pták – například krkavec. Pro ptáky-cizince pak asi bude nejvýhodnější shodnout se na jazyku, který nějak znají oba – na češtině. Tyto výzkumy nás jednak učí poznat to, co stále víc potřebujeme – umění vzájemné komunikace, které nezačíná v parlamentu ani v mateřské školce, ale někde v druhohorním pralese nebo ještě dříve. Rovněž odrážejí jeden z mnoha – a v tomto případě skutečně radostných – nových vztahů ke světu.

ZÁVĚR

Přítel Jerry Zaslove ze Simon Fraser University ve Vancouveru mi píše: „Pokud budoucnost světa nebude v kultuře, nebude vůbec“. Svět se mění, divadlo též, role site specific je v tomto procesu přirozená a nezastupitelná.

EDIČNÍ POZNÁMKA

Použitá i doporučená literatura ke všem textům je citována v závěru publikace s výjimkou kapitoly Tomáše Rullera. Ta je koncipována jako autorský, grafický celek, jehož součástí je i příslušná literatura.

RNDr. Václav Cílek, CSc. (1955, Brno)

Vystudoval Přírodovědeckou fakultu Univerzity Karlovy, obor ložisková geologie. Celý život pracuje v jedné instituci – Geologickém ústavu AV ČR a v současné době je jeho ředitelem. Soustředí se na širokou škálu problémů – od geologie uranových ložisek, výzkumu lunárních materiálů až po kvartérní geologii, paleoklimatologický záznam a vývoj krajiny České republiky. Je autorem řady knih o klimatu a krajině, spolupracuje a učí či učil na brněnské FaVU VUT, pražské AVU a dalších školách. Podílel se asi na 50 dokumentárních filmech pro Českou televizi (Podzemní Čechy, Mizející místa a další), za svoji tvorbu získal kolem patnácti ocenění.

PhDr. Benjamin Fragner (1945, Praha)

Absolvoval Fakultu sociálních věd Univerzity Karlovy v Praze, působí v Ústavu teorie a dějin architektury na Fakultě architektury ČVUT v Praze, kde od roku 2002 vede Výzkumné centrum průmyslového dědictví. Kurátor a organizátor řady mezioborových akcí a výstav z oblasti architektury, památkové péče a industriálního dědictví, od roku 2001 především pravidelných mezinárodních bienále Industriální stopy, jejichž cílem je mimo jiné nalézat nový prostor pro uměleckou tvorbu.

<http://vcpd.cvut.cz>

www.industrialnistopy.cz

Prof. Mgr. Miloslav Klíma (1941, Svratka)

Vystudoval dramaturgii na DAMU v Praze. V letech 1968 – 1971 byl angažován v pražském divadle Na forbíně, poté v Západočeském divadle v Chebu. Spolupracoval s režisérem Janem Grossmanem (v Chebu, Hradci Králové a v Praze v Divadle Na zábradlí). Od roku 1993 spolupracuje s Národním divadlem, kde v roce 1996 získal stálé angažmá, jako dramaturg působil i ve Stavovském divadle. Je pedagogem na pražské DAMU (v letech 1991 – 1993 byl děkanem fakulty). V roce 1991 byl habilitován docentem, v roce 1993 jmenován profesorem pro obor dramaturgie, od roku 2005 působí jako prorektor AMU pro studijní, vědecké a pedagogické záležitosti. Realizoval projekty v zahraničí, publikuje v odborných periodikách. Podílel se na sbornících o Janu Grossmanovi (Pražská scéna), je autorem sborníku Divadlo a interakce (výzkumný projekt GA ČR).

www.damu.cz

doc. Mgr. Michal Koleček, Ph.D. (1966, Liberec)

Vystudoval obor český jazyk – dějepis na Pedagogické fakultě Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem. Absolvoval postgraduální studium na Katedře výtvarné výchovy Pedagogické fakulty Masarykovy univerzity v Brně, kde se také v roce 2010 habilitoval v oboru výtvarná výchova. Od roku 1994 přednáší na Katedře dějin a teorie umění Fakulty umění a designu UJEP v Ústí nad Labem, od roku 2007 je děkanem této instituce. Zaměřuje se především na problematiku vývoje současného výtvarného umění, kurátorských studií a socializace umění. V pozici volného kurátora koncipoval výstavy pro prestižní české i zahraniční výstavní instituce. Editorsky připravil publikaci Framing of Art zaměřenou na reflexi institucionálního rámce současného středoevropského výtvarného umění (FUD UJEP Ústí nad Labem, 2007).

MgA. Martin Kukučka (1979, Martin, Slovenská republika)

Vystudoval obor režie – dramaturgie na Katedře alternativního a loutkového divadla DAMU v Praze, kde pokračuje v doktorandském studiu. S Lukášem Trpišovským tvoří tandem SKUTR. Společně začali pracovat při studiích na DAMU u profesorů Josefa Krofty a Miloslava Klímy, kde dnes působí jako externí pedagogové. Divadelní uskupení SKUTR kombinuje ve svých představeních tanec, pohyb, akrobacii, loutky, projekce, lightdesign, text a hudbu, vytváří autorské inscenace. Jejich divadelní projekty by se daly označit za multižánrové či jako cross-over. Za pět let své existence vytvořilo divadelní uskupení SKUTR mnoho autorských projektů a workshopů v ČR, ale i v Evropě.

www.skutr.org/skutr/cz

Prof. MgA. Karel Makonj (1947, Praha)

Absolvent Katedry loutkářství DAMU v Praze, obor režie – dramaturgie (1970), zakladatel a umělecký šéf Vedeného divadla při Státním divadelním studiu – Reduta (1969 – 1972), poté režisér v angažmá řady profesionálních loutkových divadel v ČR (Naivní divadlo Liberec, Divadlo Spejbla a Hurvínka, Divadlo Alfa v Plzni), arteterapeut psychiatrické kliniky (1983 – 1989), ředitel Divadla Minor (1990 – 1998), spoluautor pražských Divadelních poutí na Střeleckém ostrově a Pražských kopců. Spolupracuje s divadly a školami v zahraničí (Polsko, Dánsko, Chorvatsko, Slovinsko, Rakousko), publikuje v českých i zahraničních časopisech, od roku 2000 působí jako pedagog KALD DAMU, v roce 2003 jmenován docentem, v roce 2009 profesorem, je zástupcem vedoucího katedry.

www.damu.cz

Prof. Tomáš Ruller (1957, Brno)

(viz <http://www.ruller.cz/>) – umělec nových médií & performance, zakládající člen Aufmerksamkeitschule 84, Black Market 86/90, Open Situation 89; aktivní v opozici a Sametové revoluci, spoluzakladatel FaVU VUT v Brně 1993, 1998/2000 děkan, 2004 jmenován profesorem; (viz <http://performance.ffa.vutbr.cz/>); zastupován Feldman Gallery, New York; publikoval v Documenta 8, Kassel 87; Performance-Ritual-Prozess, Prestel 93; Performance 90's, A&D 94; Performance: Live Art Since 1960, Abrams 98; Performance Art, T&H 2001; performoval v P.S.1 New York, LACE Los Angeles, Centre Pompidou Paris, Ludwig Forum Aachen, Moltkerei Köln, O.K. Linz, Bauhaus Dessau, Videobiennale Fukui, Performance festival Cleveland, San Francisco, Quebec, Tel Aviv, Fribourg, Santiago de Compostela, Belfast, atd.

Mgr. Radoslava Schmelzová (1959, Kladno)

Vystudovala dějiny umění a ochranu kulturního dědictví na Ostravské univerzitě v Ostravě a teorii a historii designu a nových médií na VŠUP v Praze. V letech 1996 – 2002 pracovala jako asistentka kurátora ve Sbírce moderního a současného umění Národní galerie v Praze a působila jako památkářka v Národním památkovém ústavu v Praze, s touto institucí spolupracuje jako externistka při výzkumu moderní architektury. V současnosti pracuje jako redaktorka čtrnáctidenníku pro současné umění Ateliér.

PhDr. Rudolf Šmíd (1956, Praha)

Nezávislý sociolog a fotograf, externě přednáší sociologii na Fakultě humanitních studií Univerzity Karlovy v Praze, specializuje se na vizuální a biografickou sociologii. Počátkem 90. let spoluzakládal nadaci Film & sociologie. V jeho tvorbě dominuje subjektivní fotografický dokument na téma „život strašáků“ (tradiční způsob ochrany úrody proti škůdcům). Založil vědní disciplínu – terriculologii (terriculus/a, latinsky strašák). Rovněž se zabývá tvorbou objektů z potravin. Od roku 2001 se jako sociolog, fotograf, filmař a organizátor podílí na přípravě site specific projektů, které pořádá Mamapapa o. s.

Mgr. Pavel Štorek (1968, Praha)

Absolvoval Pedagogickou fakultu UK v Praze a roční studium na HAMU v Praze na Katedře nonverbálního divadla u Ctibora Turby. Působí v oblasti produkce a koprodukce performing arts a site specific projektů. V letech 2004 – 2007 byl členem umělecké rady Informal European Theatre Meeting v Bruselu, od roku 2007 do 2010 koncipoval a koordinoval mezinárodní rezidenční program na Institutu umění Divadelního ústavu v Praze. V současné době je ředitelem neziskové organizace Čtyři dny, jež od roku 1996 pořádá mezinárodní festival současného umění 4 + 4 dny v pohybu.

MgA. Denisa Václavová, Ph.D. (1973, Praha)

je spoluzakladatelka a producentka neziskové organizace Čtyři dny, jež od roku 1996 pořádá mezinárodní festival současného umění 4 + 4 dny v pohybu. Specifikum festivalu spočívá především v ožívování opuštěných a nevyužívaných objektů site specific uměním. Dramaturgyně, kurátorka, fundraiserka a konzultantka kulturních projektů. Spoluautorka publikace Site specific (Pražská scéna, 2008). Vystudovala produkci na divadelní fakultě AMU v Praze a volné a užité umění na VŠUP v Praze (disertační práce na téma site specific), kde také působí jako pedagožka (obor Management umění).

MgA. Tomáš Žižka (1963, Bratislava, Slovenská republika)

Absolvoval studium na Katedře alternativního a loutkového divadla DAMU v Praze. Působil v Laterně Magice, HaDivadle, vedl experimentální prostor Roxy v Praze a je konzultantem Moving Academy for Performing Arts v Amsterdamu. V roce 1997 založil občanské sdružení Mamapapa, které je zaměřené na týmovou uměleckou tvorbu experimentálního charakteru. Od roku 1997 je pedagogem DAMU, v současnosti vede kabinet scénografie katedry ALD. Zabývá se kulturní animací, komunitním uměním a audiovizuálními projekty, věnuje se uměleckému vzdělávání v ČR i v zahraničí a je spoluautorem publikace Site specific (Pražská scéna, 2008).

www.damu.cz/katedry-a-kabinety/katedra-alternativniho-a-loutkoveho-divadla/pedagogove/mga.-tomas-zizka
www.mamapapabanda.com

Akt 9, 95, 100, 109, 110-111, 116, 132, 148, 169, 190, 192, 195
Aktér 100-101, 103-106, 108, 215
Animace 199
Antropologie 73, 79-80, 88, 150
Architektura 88, 132, 135, 157, 180, 194, 198, 202, 232
Autentický odraz 63,
Autentický prostor 116, 118, 134
Autentický obsah 133
Autorská tvorba 186
Designér 15
Dialog 9, 33, 87, 112, 119, 133, 192, 193
Digitální a počítačově manipulované vizuální produkty 52
Divák 18, 42, 54, 56, 100-102, 105-111, 156, 158-161, 163-164, 166-171, 174, 194, 216, 218-219
Dokumentace 45, 47, 51, 57, 61, 63, 73, 88, 99, 111, 131, 197
Dramaturgie 35-47, 86, 108, 111, 116, 132, 151, 153, 236-237
Duch místa 92, 198, 226
Environmental theatre, arts apod. 91-92, 94, 208
Ekologie 27, 29, 201, 205
Estetika 12, 19, 30, 76
Festival 20, 27, 31, 111, 150-151, 171-173, 178, 180, 183, 237-238
Genius loci 27, 30, 41, 111, 226
Gesto 132, 199, 202-203, 222
Happening 15, 17-18, 92, 94, 96-98, 105, 208
Historie 12-13, 27, 36, 42, 44, 46, 77, 100-111, 116-117, 124, 182, 220
Industriální safari, krajina, architektura apod. 14, 22-23, 31-32, 62-63, 91, 102, 110-111, 117, 125, 130-131, 133-135, 138, 236

Iniciace 181
Inscenace 44, 47, 133, 145-146, 149, 151, 153, 187, 237
Instalace 12, 23-24, 26, 28, 32, 51, 92, 94, 194, 203, 232
Instituce 24, 33, 56, 112, 116, 128, 236
Interaktivní proces, médium, představení apod. 106, 109, 179
Intervence 63, 91, 98, 127, 129, 135, 198, 202
Interview 81
Komunita 26, 28, 63, 231
Komunikace 26, 40, 52, 55-56, 59, 63, 66, 79, 109-110, 182, 193, 201, 205, 232-234
Koncept 13-14, 20, 27, 30, 62, 73, 79, 134, 191, 219, 226, 233
Konverze 127, 131-133
Krajina 8, 24, 26, 29-30, 66, 94-95, 2 22
Kurátor 7, 20, 27, 49, 49-63, 236
Land art 2, 94-95, 98-99, 202
Live art 92, 94, 189, 208-209, 237
Lokalita 90, 196
Management 170
Mapování 30, 32, 111, 125, 134
Mentální úroveň, potřeby apod. 86, 98, 100, 103, 109-110, 121, 187, 196, 198, 202
Město 32-33, 68, 71, 105, 145-146, 172, 198, 224, 226, 229
Mobilita 111, 182-183
Organizace 121
Orientace 67, 100, 133, 153
Paměť 59, 111, 113, 130, 179, 199
Performance 28, 58-59, 83, 88, 90, 92, 94, 96-98, 102, 105-107, 109, 117, 138, 149-151, 180, 186, 188, 189, 191, 195, 203-204, 207-211, 216-217, 232, 237
Performer 59, 162, 188-189

Personální obměna 43
Pobyt 28-29, 111, 127, 228
Prezentace 18, 27, 47, 98, 102, 185-211
Proces 22, 40, 57, 68, 97-100, 108, 114, 120, 131, 172, 190, 195, 229
Produkce 19, 42, 44, 53, 62, 67, 90-91, 111, 116, 118, 194, 238
Profesionál 116, 120, 183
Projekce 55, 237
Publikum 20, 58, 61, 107, 188-189, 194
Recyklace 92, 112-121, 134
Regionální rámec 31
Rezidence 111, 182-183
Režie 116, 144-145, 149, 153, 174, 180, 237
Rituál 15, 22, 89, 150-151, 170, 202, 208-209, 231, 237
Sakrální architektura 28, 31
Sakrální prostor 111
Scéna 107, 133, 188, 198, 214, 236, 238
Scénář 83
Scénografie 86, 88, 116, 121, 188
Sociální prostředí, prostor, dopad apod. 6, 9, 14, 20, 51-53, 55-56, 59, 62-63, 66-70, 72-73, 75, 77-81, 86, 88, 109-111, 113, 116, 119-121, 128, 130, 132, 137-138, 153, 182, 187, 193, 201, 205, 214, 218, 222, 224, 230, 231-232, 234
Světelný design 88
Událost 17, 20, 31, 91, 96, 112, 138
Urbanismus 88
Venkov 74
Veřejný prostor 19, 57, 69, 86-87, 90-91, 94, 105-106, 111, 117, 119, 143, 232
Vesnice 87, 230
Výzkum 74, 77-80, 95, 134, 180-181, 187
Workshop 31, 172, 174
Zdroje 36, 38, 44, 94, 119, 142

POUŽITÁ LITERATURA

- Analogon (2005): *Genius loci-imaginace prostoru*. Monotematické číslo. Praha. č. 44-45
- Bablet D. (1976): *Scénické revoluce dvacátého století*. Divadelní ústav. Praha
- Bachelard G. (2009): *Poetika prostoru*. Malvern. Praha
- Bauer A. (2007): *Dějiny výtvarného umění*. Rubico. Olomouc
- Benyovszky L. et al. (2007): *K prostorovosti. Fenomenologické studie 3*. 1-75. FHS UK. Praha
- Bey H. (2004): *Dočasná autonomní zóna*. Tranzit. Praha
- Braulich H. (1969): *Max Reinhardt. Divadlo mezi snem a skutečností*. Orbis. Praha
- Braun K. (1993): *Druhá divadelní reforma?* Divadelní ústav. Praha
- Brook P. (1996): *Pohyblivý bod. Čtyřicet let divadelního výzkumu 1946 – 1987*. Nakladatelství Studia Ypsilon. Praha
- Brook P. (1988): *Prázdný prostor*. Panorama. Praha
- Cílek V. (2004): *Makom. Kniha míst*. Dokořán. Praha
- Cílek V. (2009): *Orfeus, kniha podzemních řek*. Dokořán. Praha
- Curtius E. R. (1998): *Evropská literatura a latinský středověk*. Triáda. Praha
- David O. (2001): *Site specific* nepublikovaná diplomová práce. Katedra alternativního a loutkového divadla Divadelní fakulty AMU. Praha
- Dempseyová A. (2002): *Umělecké styly, školy a hnutí. Encyklopedický průvodce moderním uměním*. Slovart. Bratislava
- Disman M. (2008): *Jak se vyrábí sociologická znalost*. Karolinum. Praha
- Dvořáková E., Fragner B., Šenberger T. (2007): *Industriál – paměť – východiska*. Titanic – Grada. Praha
- Eco U. (2004): *Meze interpretace*. Karolinum. Praha
- Eversmann P. (1991): *Theatre on Location in the Netherlands*. Theatre Instituut Nederland. Amsterdam
- Foster H. et al. (2007): *Umění po roce 1900. Modernismus, antimodernismus, postmodernismus*. Slovart. Bratislava
- Foucault M. (1996): *Myslení vnějšku*. Herrmann. Praha
- Foucault M. (2003): *Myslení vnějšku*. Herrmann & synové. Praha
- Fragner B. (2006): The Search for Topics on Industrial Heritage in the Czech Republic. In: *Industrial Patrimony 15. National Reports*. Paris
- Fragner B. ed. (2008): *Průmyslové dědictví / Industrial heritage*. Sborník příspěvků z mezinárodního bienále Industriální stopy. ČVUT. Praha
- Frampton K. (2004): *Moderní architektura. Kritické dějiny*. Academia. Praha
- Gehl J. (2000): *Život mezi budovami. Užívání veřejných prostranství*. Partnerství pro veřejná prostranství. Brno
- Gehl J., Gemzoe L. (2002): *Nové městské prostory*. ERA. Brno
- Herman D., Jahn M., Ryan M.-L. eds. (2007): *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Routledge. London
- Hodrová D. (1994): *Místa s tajemstvím. Kapitoly z literární topologie*. KLP. Praha
- Jakubec I., Jindra Z. (2006): *Dějiny hospodářství českých zemí od počátku industrializace do konce habsburské monarchie*. Univerzita Karlova – Karolinum. Praha, s. 156
- Jung C. G. (1994): *Duše moderního člověka*. Atlantis. Brno
- Jung C. G. (1995): *Člověk a duše*. Academia. Praha
- Karásek M. (2002): *Pozvánka na akci – květen 2006*
- Klener P. ed. (1996): *Velký sociologický slovník*. Karolinum. Praha
- Kohoutek I., Čermák T. (2009): *Psychologie katastrofické události*. Academia. Praha

POUŽITÁ LITERATURA

- Koss J. (2008): *Modernism After Wagner*. University of Minnesota Press. Minneapolis
- Král K. (2000): Vžit loď... In: *Svět a divadlo*, č. 6
- Lippard L. R. (1983): *Overlay. Contemporary Art and the Art of Prehistory*. New Press. New York
- Marcus G. (1998): *Stopy rtěnky. Tajná historie dvacátého století*. Votobia. Olomouc
- Matynia A. (1986): *Aktor v teatrze plastycznym*. Katowice
- Mayhew H. (1968): *London Labour and the London Poor. Vol. 1 – 4*. Dover Publications. New York
- Mehring F. (1897, česky 1954): *Stati o dramatu. Výbor z díla*. Orbis. Praha
- Melbin M. (1987): *Night As Frontier. Colonizing the World After Dark*. Free Press. New York
- Mukařovský J. (2007): Záměrnost a nezáměrnost v umění. In: *Studie I. Host*. Brno
- Noever P. ed. (1996): *Chris Burden. Beyond the Limits*. MAK – Cantz. Ostfildern
- Norberg-Schulz Ch. (1994): *Genius loci. K fenomenologii architektury*. Odeon. Praha. (2. vydání, Dokořán, Praha 2010)
- Politi G. ed. (2005): *Praguebiennale 2. Expanded painting*. Giancarlo Politi. Milano
- Rezek P. (1982): *Tělo, věc a skutečnost v současném umění*. Jazzová sekce. Praha
- Rutte M. (1940): *20 kázání o divadle*. Fr. Borový. Praha
- Sádlo J. (2005): Synchronicita ve velkých heterogenních soustavách. Teze a poznámky. In: *Analogon. Genius loci – imaginace prostoru*. č. 44/45. Praha
- Schmelzová R. ed. (2005): *Kladno + – Záporno*. Mamapapa. Praha
- Schmelzová R. (2007): Nadace Hermit a Centrum pro metamédia v klášteře Plasy v období 1991 – 1999, nepublikovaná diplomová práce. VŠUP. Praha
- Schulz G. (1999): *Romantika. Dějiny a pojem*. Paseka. Praha – Litomyšl
- Slavická M., Pánková M. (1995): Zakázané umění I. In: *Výtvarné umění*. 3-4/95
- Slavická M., Pánková M. (1996): Zakázané umění II. In: *Výtvarné umění*. 1-2/96
- Smid G. (1993): *Off the boards. Site-specific Performance in the Netherlands*. Theater Instituut Nederland. Amsterdam
- Srp K. (1982): Minimal & Earth & Concept Art, 2. část. In: *Jazzpetit*. č. 11. Jazzová sekce. Praha
- Strich F. (1922): Německý klasicismus a romantika. Dověšení a nekonečnost. In: Schulz G. (1999): *Romantika. Dějiny a pojem*. Paseka. Praha – Litomyšl
- Szeemann H. Hrsg. (1983): *Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800*. Kunsthau. Zürich
- Ševčík J., Morganová P., Dušková D. (2001): *České umění 1938 – 1989*. Academia. Praha
- Šizling A. L. (2004): Prostor a jeho člověk. In: *Vesmír*. Praha
- Václavová D., Žižka T. a kol. (2009): *Site specific*. Pražská scéna. Praha
- Wagner R. (1849): *Das Kunstwerk der Zukunft*. In: Schulz G. (1999): *Romantika. Dějiny a pojem*. Paseka. Praha – Litomyšl
- Wycherley R. E. (1952): *How the Greeks Built Cities*. Mcmillan. New York
- Žižka T., Macháček P. (2006): Potřebuje divadlo diváka?. In: *Literární noviny*. Roč. 17, č. 34
- Internetové odkazy:**
- www.vcpd.cvut.cz
- www.de.wikipedia.org/wiki/Gesamtkunstwerk, vyhledáno 15. 10. 2010
- http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/dgkeysearchresult.cfm?parent_id=131032 vyhledáno 20. 9. 2010
- Dějiny kartografie www.geogr.muni.cz/ucebnice/dejiny/obsah.php?show=72, vyhledáno 20. 9. 2010

DOPORUČENÁ LITERATURA

Dramaturgické možnosti v netradičním prostoru (Miloslav Klíma)

- Aristotelés (1993): *Poetika*. Gryf. Praha
- Brecht B. (1958): *Myšlenky*. Československý spisovatel. Praha
- Braun K. (1993): *Druhá divadelní reforma?* Divadelní ústav. Praha
- Brook P. (1987): *Prázdný prostor*. Nakladatelství Studia Ypsilon. Praha
- Brook P. (1996): *Pohyblivý bod. Čtyřicet let divadelního výzkumu 1946 – 1987*. Nakladatelství Studia Ypsilon. Praha
- Craig E. G. (1993): Herec a nadloutka. In: *Loutkář*. č.12, s. 266-269
- Diderot D. (1997): *Herecký paradox*. Votobia. Olomouc
- Dürrenmatt F. (1968): *Stati o divadle*. Orbis. Praha
- Ejzenštejn S. M. (1961): *Kamerou, tužkou, perem*. Orbis. Praha
- Grossman J. (1991): *Analýzy*. Československý spisovatel. Praha
- Grossman J. (1997): *Inscenace*. Pražská scéna. Praha
- Grossman J. (1998): *Interpretace*. Pražská scéna. Praha
- Grossman J. (1999, 2000): *Texty o divadle*. Pražská scéna. Praha
- Grotowski J. (1990): Nový zákon divadla. In: *Grotowski, J. Texty-Teatr Laboratorium II*. Pražské kulturní středisko. Praha
- Grotowski J. (1990): K chudému divadlu. In: *Grotowski, J. Texty-Teatr Laboratorium II*. Pražské kulturní středisko. Praha
- Hedbávny Z. (1994): *Alfréd Radok. Zpráva o jednom osudu*. Národní divadlo – Divadelní ústav. Praha
- Kantor T. (1967): Autonomní divadlo. In: *Divadlo*. Roč. 18., září, s. 18-21
- Kovalčuk J. (1982): *Autorské divadlo 70. let. Ústav pro kulturně výchovnou činnost*. Praha
- Lessing G. E. (1980): *Hamburská dramaturgie. Láokoón. Stati*. Odeon. Praha
- Makonj K. (2007): *Od loutky k objektu*. Pražská scéna. Praha
- Scherhauser P. (1998, 1999): *Čítanka z dejín divadelnej réžie I, II, III*. Národné divadelné centrum Bratislava. Divadelný ústav. Bratislava
- Styan J. L. (1964): *Prvky dramatu*. Orbis. Praha
- Styan J. L. (1967): *Černá komedie*. Orbis. Praha
- Veltruský J. (1994): *Příspěvky k teorii divadla*. Divadelní ústav. Praha
- Zich O. (1987): *Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie*. Panorama. Praha

Alternativy 21. století (Michal Koleček)

- Belting H. (2000): *Konec dějin umění*. MF. Praha
- Bourriaud N. (2004): *PostProduction*. Tranzit. Praha
- Flusser V. (2001): *Do univerza technických obrazů*. OSVU. Praha
- Foster H., Krausová R., Yve-Alain B., Buchloh B. (2007): *Umění po roce 1900*. Slovart. Bratislava
- Kesner L. ml. (1998): *Vizuální teorie*. H+H. Praha
- Lucie-Smith E. (1996): *Artoday*. Slovart. Bratislava
- McLuhan H. M. (1996): *Člověk, média a elektronická kultura*. JOTA. Brno

DOPORUČENÁ LITERATURA

- Morganová P. (1999): *Akční umění*. Votobia. Olomouc
Pachmanová M. (2001): *Věrnost v pohybu*. OWP. Praha
Pospiszyl T. (1998): *Před obrazem, Antologie americké výtvarné teorie a kritiky*. OSVU. Praha

Sociologie prostorů (Rudolf Šmíd)

- Barthes R. (1994): *Světlá komora – vysvětlivka k fotografii*. Archa. Bratislava
Bauman Z., May T. (2010): *Myslet sociologicky*. SLON. Praha
Brassaï (1983): *The Secret Paris of the 30's*. Thames & Hudson. London
Colier J., Colier M. (1996): *Visual Anthropology*. University of New Mexico Press. Albuquerque
Disman M. (2008): *Jak se vyrábí sociologická znalost*. Karolinum. Praha
Giddens A. (2005): *Sociologie*. Argo. Praha
Goffman E. (1999): *Všichni hrajeme divadlo: Sebe prezentace v každodenním životě*. Studio Ypsilon. Praha
Hlaváč Ľ. (1987): *Dejiny fotografie*. Osveta. Martin
Keller J. (2004): *Dějiny klasické sociologie*. SLON. Praha
Klener P. ed. (1996): *Velký sociologický slovník*. Karolinum. Praha
Petrusek M. (2009): *Základy sociologie*. Akademie veřejné správy. Praha
Sontagová S. (2002): *O fotografii*. Paseka. Praha
Strauss A., Corbinová J. (1999): *Základy kvalitativního výzkumu*. Albert. Boskovice
Šubrt J. (2001): Dramaturgický přístup Ervinga Goffmana. In: *Sociologický časopis*. Vol. 37. No. 2, s. 241-249
Šmíd R. (1991): Proč fotografie. In: *Kvalitativní přístupy v sociologii*. Masarykova sociologická společnost. Praha, s. 36-60
Šmíd R., Rajčanová M. (2002): A co děti, mají se kde bát?. In: *Biograf*. č. 28, s. 59-80
Šmíd R., Rajčanová M. (2005): Místa slova. In: *Biograf*. č. 38, s. 63-84
Dějiny kartografie <http://www.geogr.muni.cz/ucebnice/dejiny/obsah.php?show=72>

Site specific (Tomáš Žižka)

- Allsopp R. D., Williams D. (2006): *Lexicon*. Performance Research. Volume 11., No. 3. CPR – Aberystwyth. Ceredigion
Boal A. (2000): *Theater of the Oppressed*. Pluto Press. London
Boal A. (2002): *Games for Actors and Non-Actors*. Routledge. London
Carlson M. A. (1989): *Places of Performance: The Semiotics of Theatre Architecture*. Ithaca, NY – Cornell UP
Collins J., Nisbet A. (2010): *Theatre and Performance Design. A Reader in Scenography*. Routledge. London
David O. (2001): *Site specific*. Nepublikovaná diplomová práce. Divadelní fakulta AMU. Praha
Goldberg R. (2001): *Performance Art: From Futurism to the Present*. Thames & Hudson, London
Grough R., MacDonald C., Allsopp R. and Berghaus G. ed. (1998): *Performance Research: On Ritual*. Routledge. London
Heathfield A. ed. (2004): *Live. Art and Performance*. Tate Publishing. London
Kwon M. (2002): *One Place After Another. Site-specific Art and Location*. MIT Press. Cambridge
Lippard L. R (1997): *The Lure of the Local. Sense of Place in a Multicentered Society*. New Press. New York
Kaye N. (2000): *Site Specific Art. Performance, Place and Documentation*. Routledge. London

DOPORUČENÁ LITERATURA

- Marvin A. (2004): *Performance. A Critical Introduction*. Routledge. New York
- Mikeš V. (1995): Esej o těle. In: *Divadelní revue*. Roč. 6. č. 2
- Mikeš V. (2010): Etika a herectví. In: *Divadelní revue*. Roč. 21. č. 2
- Morganová P. (2009): *Akční umění*. Nakladatelství J. Vacl. Olomouc
- Pearson M. (2010): *Site-Specific Performance*. Palgrave Macmillan. Hampshire
- Sulženko J. (2003): *Mezinárodní síť nezávislých kulturních center Trans Europe Halles*. Nepublikovaná diplomová práce. Divadelní fakulta AMU. Praha
- Uchytilová B. (2003): *Metody a techniky Divadla Augusta Boala*. Nepublikovaná diplomová práce. Divadelní fakulta AMU. Praha
- Václavová D. (2002): *Divadlo – prostor – site-specific*. Nepublikovaná diplomová práce. Divadelní fakulta AMU. Praha
- Václavová D., Žižka T. a kol. (2009): *Site specific*. Pražská scéna. Praha
- Vergine L. (2000): *Body Art and Performance. The Body as Language*. Skira. Milano

Transformace prostorů (Benjamin Fragner)

- Bordage F. ed. (2002): *The Factories. Coverions for Urban Culture/ TransEuropeHalles*. Basel
- Casella E. C., Symonds J. eds. (2005): *Industrial Archeology / Future Direction*. Springer. New York
- Darley G. (2003): *Factory*. Reaktion Books Ltd. London
- Dvořáková E., Fragner B., Šenberger T. (2007): *Industriál – paměť – východiska*. Titanic – Grada. Praha
- Edensor T. (2005): *Industrial Ruins / Space, Aesthetics and Materiality*. Oxford – New York
- Fragner B. ed. (2008): *Průmyslové dědictví / Industrial heritage*. Sborník příspěvků z mezinárodního bienále industriální stopy. ČVUT. Praha
- Fragner B. (2006): The Search for Topics on Industrial Heritage in the Czech Republic. In: *Industrial Patrimony 15*. National Reports. Paris, s. 59-68
- Fragner B., Hanzlová A. (2005): *Industriální stopy – architektura konverzí průmyslového dědictví / Vestiges of Industry – architectural conversion of industrial heritage*. VCPD ČVUT. Praha
- Fragner B., Valchářová V. eds. (2010): *Průmyslové dědictví ve vzduchoprázdnu mezi profesionály a amatéry*. ČVUT. Praha
- Hlaváček E. (1985): *Architektura pohybu a proměn*. Odeon. Praha
- Jakubec I., Jindra Z. (2006): *Dějiny hospodářství českých zemí od počátku industrializace do konce habsburské monarchie*. Univerzita Karlova – Karolinum. Praha, s. 156
- Kubů E., Pátek J. eds. (2000): *Mýtus a realita hospodářské vyspělosti Československa mezi světovými válkami*. Praha, s. 89
- Stratton M. ed. (2000): *Industrial Buildings. Conservation and regeneration*. E & FN Spon. London
- Veselý D. (2008): *Architektura ve věku rozdělené reprezentace*. Praha. Academia
- Zemánková H. (2003): *Tvořit ve vytvořeném*. VUT. Brno
- Internetové odkazy:
<http://www.industrialnistopy.cz>
<http://vcpd.cvut.cz>

DOPORUČENÁ LITERATURA

Režijní možnosti v netradičním prostoru (Karel Makonj, Martin Kukučka)

Brook P. (1987): *Prázdný prostor*. Nakladatelství Studia Ypsilon. Praha

Brook P. (1996): *Pohyblivý bod*. Nakladatelství Studia Ypsilon. Praha

Frazer J. G. (1994): *Zlatá ratolest*. Mladá Fronta. Praha

Frazer J. G. (2000): *Zlatá ratolest. Druhá žerň*. Garamond. Praha

Hyvňar J. (1996): *Francouzská divadelní reforma*. Pražská scéna. Praha

Klíma M. a kol. (2006): *Divadlo a interakce I. Sborník prací k tématu výzkumného úkolu Interakce jevištních složek/komponentů*. Pražská scéna. Praha

Klíma M. a kol. (2007): *Divadlo a interakce II. Sborník prací k tématu výzkumného úkolu Interakce jevištních složek/komponentů*. Pražská scéna. Praha

Klíma M. a kol. (2008): *Divadlo a interakce III. Sborník prací k tématu výzkumného úkolu Interakce jevištních složek/komponentů*. Pražská scéna. Praha

Scherhauser P. (1998, 1999): *Čítanka z dejín divadelnej réžie I, II, III*. Národné divadelné centrum Bratislava. Divadelný ústav. Bratislava

Ślawińska I. (2002): *Divadlo v současném myšlení*. Nakladatelství Studia Ypsilon. Praha

Herec jako site specific (Martin Kukučka)

Barba E., Savarese N. (2000): *Slovník divadelní antropologie. O skrytém umění herců*. Lidové noviny – Divadelní ústav. Praha

Brockett O. G. (1999): *Dějiny divadla*. Divadelní ústav – Lidové noviny. Praha

Brook P. (1987): *Prázdný prostor*. Nakladatelství Studia Ypsilon. Praha

Brook P. (1996): *Pohyblivý bod. Čtyřicet let divadelního výzkumu 1946 – 1987*. Nakladatelství Studia Ypsilon. Praha

Klíma M. a kol. (2006): *Divadlo a interakce I. Sborník prací k tématu výzkumného úkolu Interakce jevištních složek/komponentů*. Pražská scéna. Praha

Klíma M. a kol. (2007): *Divadlo a interakce II. Sborník prací k tématu výzkumného úkolu Interakce jevištních složek/komponentů*. Pražská scéna. Praha

Klíma M. a kol. (2008): *Divadlo a interakce III. Sborník prací k tématu výzkumného úkolu Interakce jevištních složek/komponentů*. Pražská scéna. Praha

Scherhauser P. (1998, 1999): *Čítanka z dejín divadelnej réžie I, II, III*. Národné divadelné centrum Bratislava. Divadelný ústav. Bratislava

Vostrý J. (2001): *Režie je umění*. Akademie múzických umění. Praha

Produkce netradičních míst (Pavel Štorek)

Blažek B., Olmerová J. (1985): *Krása a bolest. Úloha tvořivosti, umění a hry v životě trpících a postižených*. Panorama. Praha

Blažek B. (1995): *Tváří v tvář obrazovce*. SLON. Praha

Blažek B. (1998): *Venkov / města / média*. SLON. Praha

Brabcová A. ed. (2003): *Brána muzea otevřená*. Nadace Open Society Fund. Praha

DOPORUČENÁ LITERATURA

- Braun K. (2001): *Divadelní prostor*. NAMU. Praha
Cílek V. (2002): *Krajiny vnitřní a vnější*. Dokořán. Praha
Cílek V. (2004): *Makom. Kniha míst*. Dokořán. Praha
Day Ch. (2004): *Duch a místo*. ERA. Brno
Foucault M. (1995): *Sen a obraznost*. Dauphin. Liberec
Foucault M. (1996): *Myšlení vnějšku*. Herrmann. Praha
Frazer J. G. (1994): *Zlatá ratolest*. Mladá Fronta. Praha
Gooding M. (2002): *Song of the Earth. European Artists and the Landscape*. London
Hagoort G. (2000): *Art Management. Entrepreneurial Style*. Eburon. Delfy
Chalupecký J. (1987): *Na hranicích umění. Několik příběhů umění*. Arkýř. München
Kaye N. (2000): *Site Specific Art: Performance, Place and Documentation*. Routledge London
Lippard L. R. (1983): *Overlay. Contemporary Art and the Art of Prehistory*. New Press. New York
Lippard L. R. (1997): *The Lure of the Local: Sense of Place in a Multicentered Society*. New Press. New York
Lippard L. R. (1999): *On the Beaten Track: Tourism, Art and Place*. New Press. New York
Morganová P. (1999): *Akční umění*. Votobia. Olomouc
Pearson M., Shanks M. (2001): *Theatre/archeology. Disciplinary Dialogues*. Routledge. London
Internetové odkazy:
Freedman S. K.: *Public Art Fund*. New York
http://www.publicartfund.org/pafweb/about/staff_and_board.html

Antropologie prostorů (Václav Cílek)

- Babka V. E. (1936): *Země Máchova*. In: Bidlo V. ed. *Básník a Země*. Litoměřice
Baše M. a Cílek V. (2006): *Krajina domova v době rozpadu města a přeměny venkova*. Příloha časopisu Veřejná správa 19/06. Praha
Blažek B. (1997): *Problémy a výhledy českého venkova*. Ecoterra. Praha-Libčevy
Boháč Z. (1995): *Poutní místa v Čechách*. Debora. Praha
Burachovič S., Wieser S. (2001): *Encyklopedie lázní a léčivých pramenů*. Libri. Praha
Dubravius Jan (překlad 1953): *O rybnících. Kabinet pro studia řecká, římská a latinská*. Sborník filologický I, 2. ČSAV. Praha
Durdík T. (2009): *Encyklopedie českých hradů*. Libri. Praha
Fuchs B. (1967): *Nové zónování. Urbanistická tvorba životního prostředí z hlediska sídelního a krajinného*. Academia. Praha
Gojda M. (2000): *Archeologie krajiny. Vývoj archetypů kulturní krajiny*. Academia. Praha
Hájek P. ed. (2002): *Krajina zevnitř*. Malá Skála. Praha
Hoffman F. (1992): *České město ve středověku*. Panorama. Praha
Hončík K. (1944): *Úvod do studia psychických funkcí v architektuře*. Knihovna „Architektury“. Řada II, svazek 1. Praha
Hnilička P. (2005): *Sídelní kaše. Otázky k suburbánní výstavbě rodinných domů*. ERA. Brno
Hruška E. (1946): *Krajina a její soudobá urbanizace*. B. Pyševce. Praha
Hruška E. (1947): *Urbanistická forma. Osídlení a plán*. Knihovna „Architektury“. Praha

DOPORUČENÁ LITERATURA

- Chlupáč I. a kol. (2002): *Geologická minulost České republiky*. Academia. Praha
- Klápště J. (1994): *Paměť krajiny středověkého Mostecka*. Státní galerie výtvarných umění. Most
- Ložek V. (1973): *Příroda ve čtvrtohorách*. Academia. Praha
- Kolektiv (2001): *Zahrady a parky v Čechách, na Moravě a ve Slezsku*. Libri. Praha
- Kolektiv (2001): *Kamenné kříže Čech a Moravy*. Argo. Praha
- Kovařík P. (1997): *Studánky a prameny Čech, Moravy a Slezska*. Lidové noviny. Praha
- Maier K. (2000): *Urbanistická čítanka I. Česká komora architektů*. Praha
- Navrátil I. ed. (1997): *Valdštejnská loggie a komponovaná barokní krajina okolí Jičína. Z Českého ráje a Podkrkonoší*. Supplementum 3. Státní okresní archiv. Semily
- Nevrlý M. (2007, 4. vydání): *Kniha o Jizerských horách*. Vestri. Liberec
- Odehnal L. (1995): *Poutní místa Moravy a Slezska*. Debora. Praha
- Pavlík M. a kol. (1998): *Regenerace historických budov, sídel a krajiny, ochrana památek*. Skripta. Fakulta architektury ČVUT. Praha
- Rubín J., Balatka B. a kol. (1986): *Atlas skalních, zemních a půdních tvarů*. Academia. Praha
- Vorel I., Urbanová M. eds. (2000): *Inženýrská díla jako součást krajiny*. Fakulta architektury ČVUT. Praha
- Vlček P., Sommer P., Foltýn D. (1997): *Encyklopedie českých klášterů*. Libri. Praha
- Winter Z. (1913): *Zlatá doba měst českých*. J. Otto. Praha
- Žák L. (1947): *Obytná krajina*. 1-212. S. V. U. Mánes – Svoboda. Praha
- Viz též 22 sborníků (včetně dodatků) z konference Krajina domova, Průhonice 2001, 2002 a 2005.
- Celkový přehled české krajiny podává obsáhlá monografie J. Němce a F. Pojera eds. (2007): *Krajina v české republice*. MŽP. Praha.
- O možnostech přistupovat ke krajině „zevnitř“ pojednávají například tyto tituly: Kastner J., Wallis B. (2004): *Land and Environmental Art*. Phaidon. London – Benz W. (2000): *Suiseki. The Asian Art of Beautiful Stones*. Sterling Publishing Co. New York – Long R. (2002): *Walking the line*. Thames & Hudson – Smithson R. a kol. (2005): *Spiral Jetty*. The University of California Press. Berkeley – Sádlo J. (2007): *Prázdná země. Listopadová část roku*. Dauphin. Praha – Zemánek J. ed. (2005): *Od země přes kopec do nebe. O chůzi, poutnictví a posvátné krajině*. Arbor vitae. Praha – Severočeská galerie výtvarného umění. Litoměřice. Poutník českou krajinou se vždy nakonec vrátí ke knize Bohuslava Balbína (1679 – 1687, výběr Z. Tiché 1986): *Krásy a bohatství České země*. Panorama. Praha.

SUMMARY

The origins of the history of the site-specific artistic discipline can be found as early as the 1960s. This approach, originally controversial, is now used so frequently that it is viewed as mainstream.

In Czech art practice the history of site-specific is also associated with action art, conceptual art, and land art. The first of all these were Vladimír Boudník's happenings in public spaces in the beginning of the 1950s, when, on weather worn city walls he looked for and drew in, finishing the motives of animals, people and faces he found there. Later on, in the 1960s action art was one of the most prominent kinds of artistic expression.

In the 1970s and 1980s when exhibition halls were closed to progressive tendencies, the need to find alternative spaces increased. The unofficial artistic community met and created in places and spaces which were not originally designed to present artistic works. A synthesis of happenings, environments, and installations appeared, which included a personal experiencing of place and friendly relations. Activities connected with this unofficial culture are connected with places like Mutějovice, Malechov or Malostranské Dvorky.

Since the opening up of the cultural space in the 1990s the number of installations and site-specific projects has grown. Nine international inter-disciplinary symposia were held at the monastery in Plasy from the years 1991 – 1999. For some time the Plasy monastery was connected to a network of current European experimental art. In total, approximately 500 artists attended the activities. They worked across disciplines; installations were created which worked with sound, light and eventually became parts of a performance or musical event. From that time on, there has been a continuous series of site-specific activities which have taken place for instance, in Broumovsko, Kladno, Prague and in other locales. Even so, there is still a continuous debate on the definition of basic terminology like: theater in non-traditional spaces; performance; or happening.

Generally we can say that traditional theater is a type of synthetic art which is built on the individual functioning and mutually intensifying power of acting, music, sound, and visual elements in combination with lighting techniques, recorded sound, and reproduced sound, along with many other activities. In these combined “overgrowth” of disciplines it is almost impossible to give simple, universally valid definition of terms – similar to how in the natural sciences it is very difficult to define what life is. Any definition of site-specific activities is therefore really more for orientation purposes, and there exist loose boundaries with other disciplines:

DEFINITION 1 (Václav Cílek): A non-traditional theater space can be considered to be: a kind of physical space which is not usually used for theater purposes, or: any physical or metaphysical space (for example: social or political), which is used in a theatrically new way.

DEFINITION 2 (Denisa Václavová): Site-specific is an artistic project created for a certain space and time.

DEFINITION 3 (Tomáš Žižka): Site-specific is a community shape in a given location.

Overall, however we can say that:

- Traditional theater takes place in a predetermined location with a designated scene, whereas part of site-specific is an active search for place and finding a scene which exists already. The environment itself becomes the stage and the “actor” too.
- The space of a theater stage is more or less given, whereas non-traditional spaces are open to changes in time, accidental influences and interventions.
- The result of working in a non-traditional spaces is often an understanding of or reflection about how the particular space works. Some events revive or purify the found space, give it new meaning, or some meaning where there was none before. Traditional theater works in the “cultural” sphere; site-specific sometimes touches on a collective sacrality, which can have light and dark forms.

SUMMARY

- Tomáš Ruller says that theater is about communicating, performance about sharing. In site-specific time is real time, it is rarely illusory, and the actors are representing themselves.
- Site-specific is often based on archaic situations, rituals, the inheritance of other cultures. Audience members often participate in the activities.
- The viewers' time is different from the actors' time – they arrive, they let themselves be pulled into the event, and then they go away again. The traditional plot gradations do not take place. An audience member who is usually a prisoner in his seat and who is required to see all of the scenes in a play here has the freedom to leave in a natural way.
- Traditional theater works in a different media environment – its posters, programs, clapping, national cults of celebrity, and so on. Site-specific however is of a community, people come out of interest. The reward is not abstract fame, but the recognition of specific often interesting people, knowledge and self-knowledge.

This book is focused not simply on understanding world, European, and Czech history of site-specific, but most of all takes us into the anthropological and sociological spaces in which these activities can happen, whether this means abandoned industrial relics, natural sites, or new urban spaces.

Radoslava Schmelzová and Václav Cílek

Autoři fotografií:

Jiné podoby umění aneb Hledání kořenů umění místa (Schmelzová)

Foto Petr Meduna, Jaroslav Stankovič, Radoslava Schmelzová,
Daniel Šperl, archiv festivalu Včas a archiv autorky

Kurátor – Kontext – Výstava (Koleček)

Foto Martin Polák

Sociolog/ie/ v prostoru (Šmíd)

Foto Rudolf Šmíd a archiv autora

Site specific – hledání jiného prostoru (Žižka a Václavová)

Foto Václav Cílek, Kamil Varga, Kamil Novotný, Jan Havel,

Eva Dohnalová, Matias Kavan, Tomáš Žižka, archiv mamapapa
o.s., archiv 4+4 dny v pohybu

Transformace prostorů/ fenomén průmyslového dědictví (Fragner)

Foto Benjamin Fragner

Umenie vidieť (Kukučka)

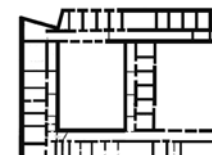
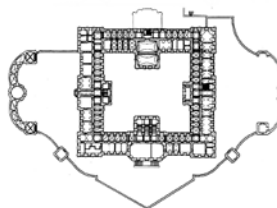
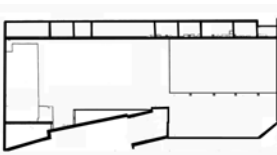
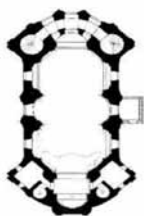
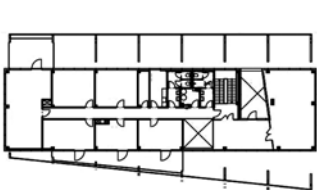
Foto archiv festivalu Miesto, Legnice a archiv autora

O festivalech – idea a financování (Štorek)

Foto Pavel Štorek

Antropologie prostoru (Cílek)

Foto V. Cílek



Prezentace / Situace akce (Ruller)

Foto Bohdan Holomíček, Dušan Šimánek, Hana Hamplová,
Lubo Stacho, Tono Stano, Jana Preková, Jiří Dobrovolný,
Peter Faster, Martin Kout, Jacek Kulm, Slawomir Żabicki,
Norbert Balzer, Peter Moore, Zaia Hamdi, Kim Levin,

Bruce Checefski a archiv autora

Klein: http://en.wikipedia.org/wiki/Yves_Klein

Kaprow: <http://www.larabank.com/usc/lecture1/images/bild5.jpg>

Mendieta: <http://art.weblogsinc.com/2004/07/05/ana-mendieta-on-artopia/>

G & G: <http://www.andrewgrahamdixon.com/archive/readArticle/277>

Beecroft: <http://contemporaryartsem.files.wordpress.com/2008/12/beecroft1.jpg>

Abramovich & Ulay: http://artinvestment.ru/en/news/exhibitions/20090306_unconditional_love.html

Turrell: http://www.dailytonic.com/wp-content/uploads/2009/11/james-turrell_bridgets_bardo_1.jpg

Burden: <http://www.google.com/imgres?imgurl=http://www.dangerousminds.net/ima>
Schneeman: http://www.brooklynmuseum.org/easca/dinner_party/view_interior_scroll.php

Hill: http://1.bp.blogspot.com/_DfW5qs2N8fQ/TNbNQfAbbxI/AAAAAAAAAPs/Q4Q6PCs9b0Y/s1600/gary+hill+crux+corps.jpg

Shiraga: <http://suzanavaz.wordpress.com/tag/kazuo-shiraga/>

Franco B: <http://www.ihc.ucsb.edu/iamthemedium/missedmartyrdoms.html>

Signer: http://ecx.images-amazon.com/images/I/51tVUpWiQOL._SS500_.jpg

Stelarc: http://www2.kulturprozent.ch/scienceandfuture/fotos/v/medienkunst/stelarc_exoskeleton.jpg.html

Nitsch: http://ayanamirei.blog.so-net.ne.jp/_images/blog/_ae4/ayanamirei/HermanNitsch.jpg

Pena & Fusco: <http://www.whatbirdsgiveup.com/wp-content/uploads/2010/09/cocofusco.gif>

Morris: http://3.bp.blogspot.com/_juYyzonlVg0/TJZivr14bml/AAAAAAAAABs/3TVl2HQ4s1w/s1600/robert%2Bmorris.jpg

Hsieh: http://www.moma.org/images/dynamic_content/exhibition_page/19146.jpg?1235615915

Rtmark: [http://1.2.3.9/bmi/www.exibart.com/foto/18604\(4\).jpg](http://1.2.3.9/bmi/www.exibart.com/foto/18604(4).jpg)

Fluxus: http://www.staatgalerie.de/archive_e/sohm_fluxus.php

Duchamp: <http://www.chessvibes.com/reviews/review-marcel-duchamp-the-art-of-chess/>

Ant Farm: http://www.attitudes.ch/expos/06_02/antfarm/antfarm.htm

Barney: <http://josephineandeve.blogspot.com/>

Beuys: <http://flavorwire.com/54271/art-shows-wed-hate-to-clean-up-after>

Hi Red Center: <http://tsutsuy.blogspot.com/>

Warhol: <http://www.themagazine.com/images/blogimages/2009/10/06/1254857939-finkelsteinwarhol.jpg>

Koons: <http://theartmachine.wordpress.com/2010/10/12/go-deep-jeff-koons-%e2%80%99made-in-heaven-at-luxembourg-and-dayan/hr-koons-ponies-237x300/>

Sprinkle: <http://1.2.3.13/bmi/www.femmetotale.de/ftimgsalt/AnnieSprinkle.jpg>

Serrano: http://flavorwire.com/wp-content/uploads/2010/12/Piss_Christ_by_Serrano_Andres_1987.jpg

Hirst: http://28.media.tumblr.com/tumblr_kw0t68JYN21qa204ho1_500.jpg

Boudník: <http://www.sme.sk/c/2871922/nachadzal-umenie-tam-kde-ho-nikto-nehladal.html>

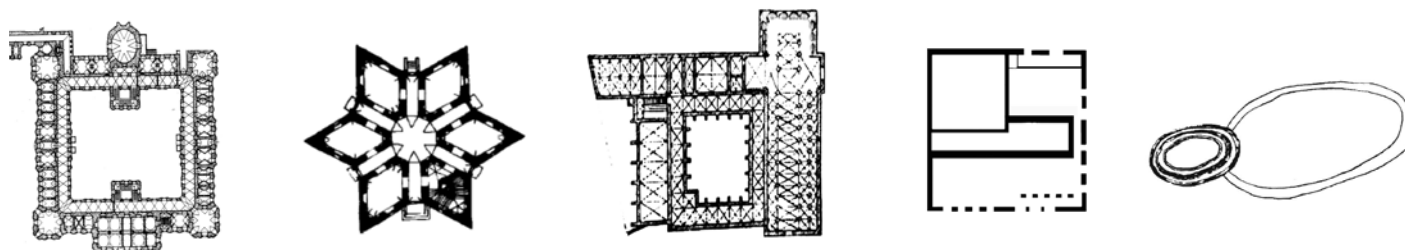
Mlčoch: <http://www.potz.blitz.szpilman.de/page/43>

Stratil: <http://www.fotopolis.pl/index.php?g=360>

Skála: <http://artlist.cz/?id=287>

Černický: <http://dl.avu.cz/wp-content/uploads/2008/09/cernicky.jpg>

Bromová: http://kultura.ihned.cz/c4-10104050-30507240-005000_d-sci-fi-nositelky-nobelovy-ceny-otevira-puklinu-psani-ve-svete-muzu-a-zen



Divadlo v netradičním prostoru, performance a site specific – současné tendence

Autoři textů: Václav Cílek, Benjamin Fragner, Miloslav Klíma, Michal Koleček, Martin Kukučka, Karel Makonj, Tomáš Ruller, Rudolf Šmíd, Pavel Štorek, Radoslava Schmelzová, Denisa Václavová, Tomáš Žižka

Vydalo Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze 2010

Sestavila a redigovala Radoslava Schmelzová

Obálka a grafická úprava Jaroslava Janíčková

Jazyková redakce Marie Haškovcová

Sazba Martin Pavlík

Výroba xPrint s.r.o., Prokopská 8, 261 01 Příbram

Náklad 300 ks

1. vydání

Praha 2010

ISBN 978-80-7331-184-1

www.amu.cz, www.damu.cz

