

VYSOKÉ UČENÍ TECHNICKÉ V BRNĚ
BRNO UNIVERSITY OF TECHNOLOGY

FAKULTA VÝTVARNÝCH UMĚNÍ
FACULTY OF FINE ARTS

INFORMACE A IDENTITA
KRITICKÉ UMĚNÍ, JEHO HRANICE A MOŽNOSTI

INFORMATION AND IDENTITY
CRITICAL ART: LIMITS AND POSSIBILITIES

DISERTAČNÍ PRÁCE
DOCTORAL THESES

AUTOR PRÁCE
AUTHOR

MgA. Alexander Peroutka

ŠKOLITEL
TUTOR

Doc. MgA. Marian Palla

INFORMACE A IDENTITA

KRITICKÉ UMĚNÍ, JEHO HRANICE A MOŽNOSTI

Disertační práce byla vypracována během prezenčního doktorského studia ve studijním programu „*Umění ve veřejném prostoru a umělecký provoz*“ a v tematickém okruhu „*Environmentální koncept ve veřejném prostoru*“ na Fakultě výtvarných umění Vysokého učení technického v Brně.

Autor: MgA. Alexander Peroutka

Školitel: Doc. MgA. Marian Palla

Brno 2011

Práce je v rozsahu 217 237 znaků s mezerami.

Prohlašuji, že jsem disertační práci vypracoval samostatně za pomoci zdrojů, které jsou uvedeny v literatuře na konci této práce. Citované cizojazyčné zdroje jsem osobně přeložil.

Anotace

Tato disertační práce je kritickým průzkumem současného angažovaného umění hlavně v evropských podmínkách. Zabývá se tématy a projevy angažovaného umění v odlišném geopolitickém prostředí, v prostředí severní Evropy, postsovětského Ruska a nakonec i v České republice.

Podstatná část práce je hledáním jazyka, který by popsal jinak tradičně neumělecké projevy, které skrze angažované umění vstupují do prostředí teorie a praxe umění. Současná kulturní kritika (kritika umění je její součástí) tento jazyk vytváří, proto jí věnuji větší pozornost. Zde se nutně dostávám i mimo evropský kontinent, protože podstatné kulturně kritické práce pocházejí od autorů ze Spojených států a širšího světa (např. Jay Koh). Bez práce kulturní kritiky by témata umění a politiky, ekonomiky, urbanismu, etiky, spolupráce, kolektivity, role umění ve společnosti a další zůstala nezodpovězena a nevstoupila by do centra diskuze o umění.

Zabývám se zde dvěma zásadně odlišnými angažovanými uměleckými přístupy - uměním radikální akce (ruský akcionismus,...) a uměním dialogu, spolupráce nebo propojením těchto opačných přístupů. Vizualní radikalismus není vždy radikální oproti systémově odlišným pracovním postupům (nevizuálním).

Součástí mého průzkumu jsou dialogy s angažovanými uměleckými kolektivy za pomoci tohoto jazyka kulturní kritiky. Zde jsou patrné paradoxy a celá problematika angažované tvorby ve vztahu ke konkrétnímu prostředí. Bez náhledu do terénních podmínek (geopolitické prostředí) bychom si nevšimli zásadních posunů angažované tvorby během posledních desetiletí. V jemných nuancích vztahu autora (umělce) a prostředí intervence (včetně veřejnosti) jsou tyto podstatné rozdíly.

V práci se často objevuje téma umělce a veřejných médií (masmédií). Pakliže se soustředíme na vztah mezi masmédií (včetně internetu) a uměleckou tvorbou, tak se nám otevírají další kritické pohledy na cíle a obsahy angažované práce.

Praktickou částí práce je kurátorství výstav (a doprovodného programu - prezentace, veřejná diskuze) angažovaných uměleckých kolektivů a individuálních umělců.

Klíčová slova

umění, kritika, kulturní kritika, angažované umění, radikální umění, společenská funkce umění, politika, masmédiá, kolektivita, spolupráce, autorství, společnost, identita, Rusko, Švédsko

Obsah

1. Úvod.....	6
2. Cíle disertační práce.....	6
3. Kritické umění a příbuzná témata.....	7
3.1 Úvod do problému.....	7
3.2 Současnost.....	9
3.3 Angažované umění, umění spolupráce.....	11
3.4 Etika	13
3.5 Kritika společnosti.....	15
3.6 Autoři kulturní kritiky	17
3.7 Kulturní izolace a výměna.....	19
3.8 Meze umělecké svobody.....	21
3.9 Umění radikální, umělecký aktivismus.....	26
3.9.1 Ruský akcionismus.....	27
3.9.1.1 „Vojna“	29
3.9.1.2 „Čto dělat?“	31
3.9.2 U nás.....	33
3.10 Vizualizace politiky.....	35
3.11 Dialogy	38
3.11.1 Dialog s Vojnou.....	38
3.11.2 Kulturní angažovanost.....	45
3.11.3 Kulturkampanjen – neoficiální kulturní dům Cyklopen.....	48
3.12 Závěrem.....	52
4. Příloha	54
5. Literatura.....	59
6. Kurátorství.....	63
7. Publikační činnost.....	63

1. Úvod

Fáze, do které vstoupilo současné umění se zaváděním nových technologií výroby, modernizací, digitalizací, společenskou restrukturalizací, globalizací a vůbec v proměnlivém prostředí dnešní společnosti, je příznačná množstvím nových teorií o tom, jak se tato fáze liší ode všech předešlých, jaké místo zde má umělec a instituce umění, co je umění a co není, jak financovat a hodnotit umění atd. Celkem stranou zůstává otázka umělce a jeho svobody, nezávislosti, schopnosti kriticky se vyjadřovat a podílet se na společenském vývoji v prostředí neustálých změn. Přitom zrovna umělec se v moderní historii vždy nějakým způsobem podílel na sociálních změnách a mnohdy zastával důležité role, jemu dané nebo jím vydobyté.

Za kritické umění považuji takové umění, které zjevně, úmyslně svojí činností řeší naléhavé společenské otázky.

Do jaké míry je možné se kriticky vyjadřovat, a jaké možnosti takové práce současný umělec má, to je středem pozornosti této práce.

2. Cíle disertační práce

Nástin teoretických postupů kritického hodnocení práce umělce a jeho společenské role. Mezioborové přístupy a jejich přínos.

Pohledy na současnou geopolitickou situaci v Evropě a její vliv na kulturní vyjadřování, jazyk, teorii a praxi kritické umělecké práce.

Průzkum práce uměleckých kolektivů se společenskou tematikou - angažovaného umění a jeho současné realie v Evropě.

Diskuze s vybranými kolektivy o jejich cílech, práci, pravidlech jejich „organizace“ a spolupráce a reakci veřejnosti na jejich tvorbu.

Organizace, kurátorství otevřené události (ne pouze výstavy nebo prezentace, proto „událost“), kde je možná konfrontace různých kritických uměleckých postupů nebo i mezioborových zkušeností (odlišné geopolitické prostředí).

Publikační činnost k tématu kritického umění.

3. Kritické umění a příbuzná témata

3.1 Úvod do problému

„(...) , mám pocit, že v západním světě je (víceméně empiricky ověřeno, že začíná od 15.- 16. stol.) jistý způsob myšlení, mluvení a jednání, jistý vztah k tomu, co existuje, k tomu, co člověk zná, k tomu, co člověk dělá, jeho vztah ke společnosti, ke kultuře a také jeho vztah k ostatním lidem, tedy mohli bychom říci kritický postoj.“

(...)

„Nakonec, kritika existuje jen ve vztahu k něčemu jinému než sama k sobě: je to nástroj, prostředek k budoucnosti a pravdě, která je neznámá a ještě se nestala, dohlíží na doménu, kterou by chtělo chránit a kterou neumí kontrolovat.“

(Foucault, 2007: 42)

Dalo by se předpokládat, že v době otevřených kontaktů se světem, pravidelných zahraničních výměn, přeshraničních rozvojových projektů, nových komunikačních prostředků, globalizace angličtiny na úkor ostatních donedávna mezinárodních jazyků, integrace v EU a jeho strukturách atd. budeme již víceméně žít ve světě, který si rozumí v základních věcech společnosti a jejího fungování. V současném období ekonomické nejistoty, obav z „bublin“ a jejich splasknutí, v době komercializace doposud nedotknutelného veřejného prostoru, pokračující gentrifikace, oslabování funkce státu a jistot, které garantuje, v době nových válečných konfliktů, občanských revolucí arabského světa, je zřejmé, že kdysi fyzické, kulturní a komunikační bariéry zůstaly v ideové podobě a skrze ni se opět materializují. Spíše naopak, v době vnější unifikace a dominantních globálních trendů, evropský prostor se znovu opírá o svoje individuální zdroje (historický, ekonomický, kulturní kontext) a vzpírá se větší otevřenosti a spoluzodpovědnosti.

Současná ekonomická krize ztlačila ideu otevřené společnosti, multikulturalismu, kulturní výměny, vzájemného respektu a demokratického rozhodování. Ekonomický faktor ovlivňuje společenskou otevřenost a respekt základních lidských práv. Rozšířilo se tak možné uplatnění angažovaného umělce v době útlumu a reinstalace tradičních společenských hranic, neboť mezi jeho ideály patří mimo jiné právě vzájemná pomoc, spolupráce, práce s oslabenými společenskými skupinami (menšinami,...), jejichž postavení se ztlačilo.

Kupříkladu Jay Koh (umělec pracující s mezikulturním dialogem) v prostředí Dublinu, organizoval dialog mezi místní čínskou komunitou a domácími Iry (Koh, 2010). Následky krize na komunitu zaznamenal ve své práci, která byla shrnutím variant možné komunikace mezi většinovou a menšinovou společností. Krize se sice dostavila až v druhé polovině projektu, ale právě v čase jeho rozpracovanosti, byl Jay Koh v bezprostřední blízkosti jejich prvních obětí. Jeho forma práce vyžaduje delší čas na budování vzájemné důvěry u imigrantů, kteří se sdružují kolem jiných tradic a hodnot a přirozeně se cítí ohroženi (Jay Koh, 2005 - 2008, projekt *Ni Hao - Dia Duit*, CityArts, Dublin).

Stranou tedy nestojí ani umělec a jeho produkce. Na pozadí lokálního společenského vývoje komunikuje i on a legitimita jeho tvorby je utvrzena zde. Každá společnost nahlíží na roli umělce po svém a podle toho v ní umělec nalézá uplatnění. V případě Jay Koha, jeho projekt našel podporu u několika irských organizací, podpora kulturního dialogu byla vnímána jako nezbytná. Mnohé z toho ale období krize otočilo a přítomnost imigrantů se stala spíše zátěží.

Podobně byla vnímána přítomnost pracovních migrantů z postsovětských zemí, Vietnamu, Mongolska a dalších států v České republice. Sice bez administrativní pomoci a bez vědomého zájmu angažovaných umělců (nepočítáme-li mezi pomoci státní příspěvek na návrat do země původu). Zde se angažovaná umělecká produkce více orientuje na ryze umělecký projev, statut umění, svobodu vyjadřování než na participaci neumělecké a zvláště marginalizované části společnosti.

Umělecká svoboda projevu a její nezbytná pravidelná obhajoba (i v regresivních nebo jinak nepříznivých podmínkách) umožňuje změnu „status quo“, a to jak změnu role umělce ve společnosti, tak i daných existujících společenských podmínek. Dvoznačnost uměleckého vyjadřování, fluidní prostor umění (institucionální, veřejný), mobilita umělce nechává dostatek prostoru pro kritické intervence do společnosti.

Můj zájem je právě o tuto dílčí větev současného umění, která sice není dominantní, ale právě proto je oblastí experimentů a objevů. Touto cestou se rozšiřuje samotný pojem umění a jeho interpretace. V oblasti teorie umění je to obzvláště patrné, neboť tyto tendence se opírají o práce autorů ze sociologie, filosofie, politologie, estetiky, architektury aj. Právě mezidisciplinární komunikace buduje pevnou základnu angažovaného umění v širokém spektru současných uměleckých projevů. Mezioborovost jej posouvá z okrajových sfér umění do centra diskuze a zájmu.

To, že geopolitické hranice definují i umělecké tendence a individuální přístupy není možné opomenout. Geopolitický prostor se vyznačuje specifickým druhem paradigmatu.

Případ Švédska mluví sám za sebe. Švédsko je země extrémního konsensu. Obecně akceptovaný pohled na umělce ve Švédsku je takový, že upřednostňuje jeho komunitní (lokální) funkci, všeobecně vzdělávací, komunikativní a posléze i konfrontační - s jinými světovými kulturami. Nakonec plní i podstatnou ekonomickou a inovativní funkci, která je podpořena jeho sklonem k mezioborovosti a projektové spolupráci. Není tedy náhoda, že jedním z nemnoha světových autorů na témata komunitního, dialogového umění a kritických intervencí do společnosti je Maria Lind - dnes kurátorka Tensta Konsthall ve Stockholmu, učila na Bard College Center for Curatorial Studies v USA, dříve byla kurátorkou Moderna museet ve Stockholmu.

Tato severská země vytvořila jakousi nepsanou společenskou dohodu (konsensus), která pomocí dílčích zásahů do struktury financování umění, řízení kulturních institucí, artikulací konkrétních témat, vytvořila homogenní prostředí, kde je obecně zřejmé, jakou měrou se část (zde umělec) podílí na celku (společnost) a obráceně. Diskuze je nejběžnější přípravou předcházející tvorbu nebo jakoukoliv jinou veřejnou činnost, tato předběžná fáze je tu nevyhnutelná. Veřejný konsensus ale neumožňuje akci pro akci (mimo oficiální struktury a programy) a to je obzvláště nepříjemné umělci s jeho individuálním přístupem a iniciativou (a samozřejmě o to více, je-li jeho tvorba společensky orientovaná).

Oproti tomu se české prostředí vyznačuje homogenitou jiného druhu, kdy se jedinec obyčejně vyhýbá konfrontaci s autoritami do té míry, do jaké tyto oficiální autority nezasahují do jeho vědomého soukromí. Veřejný konsensus je zde neviditelný, nebo spíše to vypadá, že jakýkoliv konsensus ohrožuje jedince v jeho individuálních aktivitách. Přesto nelze říci, že české prostředí je nehomogenní. Historická zkušenost přežít a obstát za jakýchkoliv okolností, jakoukoliv koncepci společenského uspořádání vede k hromadnému opouštění oficiálního veřejného prostoru a k rozšíření nedůvěry v zástupce politického života. To dále vede ke sjednocení občanů v jejich nedůvěře k tomu či onomu projevu společenského života. Zde jsou tedy překážky angažovaného umělce jiného druhu, tvoří je spíše celkem omezený projev občanského aktivismu, nedůvěra v jeho účinnost a neochota občanů jednat ve společném kolektivním zájmu na společném projektu.

Tedy úsilí umělce o „změnu“ (tento výraz se běžně používá v souvislosti s angažovanou tvorbou) v první řadě naráží na lokální podmínky společnosti, do kterých chce nějakým způsobem zasáhnout. Zde je jeho společenská role nejvíce patrná a zde je možné sledovat současné posuny v angažovaném projevu, jeho obsahu a formě (konfrontace s tradičními prostory umění, institucemi, trhem s uměním, občanskou účastí, uměleckým autorstvím, vizualitou apod.).

Kritika je jedním z nástrojů komunikace, kde se kritizující vypořádává se svým okolím - prostředím - společností. Je to druh postoje, kterým se kritizující snaží definovat sebe a svoje místo ve společnosti a na základě toho i společnost samotnou. Již z tohoto hlediska je kritika v základě angažovanosti a angažovaného umění. Angažovanost je takto kritickým - aktivním postojem, který očekává další proces ujasnění, jehož výsledek není na počátku jednoznačný. Proces s otevřeným koncem je dnes také častěji uplatňován v komunitně laděném uměleckém projevu. Je to druh aktivního výzkumu s různými výsledky, které mnohdy nemají dlouhodobý charakter. Jen přítomnost kritiky je dlouhodobá, jako aktivní ostražitosti, aktualizace, reflexe a dialogu. Po přesunu aktivity umělce do jiného prostoru, efekt jeho práce často vycestuje s ním - je dočasný. Samozřejmě ne vždy.

V této práci vycházím z materiálů, které můj průzkum vytvořil, a které mluví o prostředí a umělci, který kriticky toto prostředí vyhodnocuje a otevírá nové otázky pomocí nástroje kritiky. Tato práce také materiály o kritickém umění kriticky hodnotí.

3.2 Současnost

„(...) konfliktní oblasti nejsou již více sociálním bojem vertikálního směru nahoru s vertikálním směrem dolů, ale jsou jimi spíše horizontální rozdíly mezi mnou a tebou, mezi různými společenskými skupinami: problém tolerance; problém tolerance různých ras, náboženských menšin, a podobně. Tak se základním problémem stala tolerance odlišností.“

Slavoj Žižek v rozhovoru s Diannou Dilworth (Žižek, 2004)

O několik let později rozvíjí Žižek opět pojem tolerance, tentokrát v poměru k apokalyptické budoucnosti, kde hledá původ lidské neschopnosti se s přicházejícími globálními problémy vypořádat. Neadekvátní interpretace pojmů a dezorientace, znemožňují práci s podstatou problému, ze kterého zbyla jenom pojmenování, a se kterými se může pracovat jen v bezpečné vzdálenosti. Liberální vidění světa staví mnohem pevnější hranice, než tomu bylo v případě třídního chápání světa. Hranice, které jsou mezi námi na horizontální úrovni, de facto znemožňují kolektivní uvažování a práci v kolektivu. Na příkladě tolerance se ukazuje, jak je společnost strukturována a s ní i umělec.

„Všechno se stalo otázkou tolerance. Když se podíváme blíž, tolerance je velice podezřelý pojem, znamená ano, tolerujme se, ale také to znamená neobtěžuj mě. Což znamená, zůstaň v dostatečné vzdálenosti ode mě.“

Žižek v rozhovoru pro Al Jazeera v pořadu *Riz Khan talk show*, 12. 11. 2010 (Žižek, 2010)

„Uměním bez kofeinu“ nazývá společenské projevy, které jsou tolerované na základě jejich bezobsažnosti, tedy bez potenciálu měnit a být nebezpečné, jedovaté. Okleštěním vyjadřovacích možností univerzální společnosti se schopnost společnosti čelit nastávajícím globálním problémům oslabuje.

Podobně je na tom i umělec a umění, jeho práce „bez kofeinu, alkoholu, cholesterolu, tuku“ jen

těžko překlene přes vzdálenosti „já a ty“, „my a oni“, bez ohledu na to, jak provokující je jeho výrazový slovník. Umělec se stejně jako každý jiný občan potýká s nedostatkem odezvy svého hlasu a nestabilitou svého postavení, zájem o něj a jeho myšlení roste pouze v konkurenci s produkty jakékoliv jiné lidské činnosti, která se musí prodat nebo nemá cenu. Má jen tu výhodu, že jeho společenské postavení mu umožňuje mnohonásobně navýšit hodnotu jeho práce ve velice krátkém čase. Do této role jej nutí okolnosti, na které nemá zásadní vliv.

Konflikt horizontálního a vertikálního společenského vidění je na práci umělce znát. Na jednu stranu usiluje o úspěšnost své práce (zde se pohybuje v horizontálně členěném prostoru konkurence), na druhou stranu si udržuje svobodnou volbu prostředků a idejí své práce (může horizontální struktury narušit). Může nechat obě pojetí v trvalém napětí. Může tedy i rekonstruovat vertikální hodnoty, kam nakonec patří spíše etika než tolerance ve svém dnešním pojetí.

V chaosu pojmů, přejmenovávání a témat umělecké kritiky, který se rok od roka rozrůstá a posunuje od jednoho objektu zájmu k druhému, lze jen těžko nalézt jednotící linku, ale naopak vzniká množství přístupů, které se pak celkem náhodně potkávají, případně vycházejí jeden z druhého nebo si znatelně odporují. Nejednotné, nesourodé a individualizované, ekonomizované kulturní vyjadřování odpovídá dominantnímu chování společnosti obecně a globálně. To ale nevylučuje jiné kulturní proudy, jen je odsouvá do ústraní.

Dnešek je popisován mnoha pojmy, záleží jen na tom, z jaké perspektivy a kdo či která skupina lidí propůjčí svůj poznávací aparát ke zpracování dostupných dat. Můžeme mluvit o postindustriální, postpolitické, globální, postmoderní, post-postmoderní, liberální, informační či jiné době a její kultuře. Ani příliš nezáleží, který pojem zvolíme, každopádně se jedná o epochu, která se v mnohém zásadně liší od minulosti a jejího kulturního jazyka a je tedy autentická.

Fredric Jameson, kulturní kritik, rozvinul pojem postmoderny (tedy nám nejbližší kulturní periodu, obecně přijímanou) do různých aspektů současné kultury, spolu se socioekonomickými paralelami.

Sám vidí kulturní postmodernu spíše jako kulturní dominant: „(...) považuji za podstatné uchopit postmodernu ne jako styl, ale jako kulturní dominant [převládající kulturní proud], koncept, který umožňuje koexistenci mnoha hodně odlišných, přestože druhořadých prvků.“

(Jameson 1991: 4)

Vidí ji tedy jako převládající kulturní postoj, projev, ústřední jazyk se všemi svými nástroji, který nechává jen minimum prostoru pro další alternativy, které, aby vůbec byly, se musí nakonec vymezit a popsat pomocí postmoderních prostředků a tak se samy stávají postmoderními. Podobně i Slavoj Žižek mluví o ekonomické liberální současnosti (Žižek, 2010), kdy je liberálem téměř každý, ať je kritický nebo ne. Jedná se o jisté dogma, které si pohrává s vlastní kritikou. Existuje příbuznost mezi kulturním jazykem dneška a liberální ekonomikou. Ekonomické termíny dominují běžnému životu a jsou donekonečna opakovány, jako by nebylo jiné reality než té ekonomické. S podobným slovníkem se dnes již setkáváme i na úrovni školství (Boloňský proces). A pakliže mluvíme o umění a jeho kritické roli, ani zde se tomuto pojmosloví nevyhneme.

Je celkem diskutabilní, lze-li dnes ještě mluvit o postmoderně, nebo o jiném ústředním kulturním vyjadřování. Je mnoho autorů, kteří hledají nové pojmy pro popis a výklad současnosti, podobně jako tomu bylo při invenci postmoderny samotné. Kupříkladu Alan Kirby mluví o *pseudomodernitě* nebo *digimodernitě*, a považuje konec 90. let za průlom v zavádění nových technologií, vidí v nich hlavní příčinu a motor odklonu od postmoderního vyjadřování (Kirby 2010).

Hledání nových výrazů k popsání současnosti je zdůrazněním některých jejích aspektů a pokusem je generalizovat. Postmoderna se generalizování vyhýbala. Bude-li současnost jiná, nejspíš se bude jednat právě o jistou novou „totalitu“. V principech a projevech dnes již jaksí „zastaralé“ postmoderny vidím dlouhodobý trend, který nepatří jen do sféry kulturní, ale také sociální, ekonomické a dalších. Ať tedy dnes mluvíme o tom či o onom kulturním směru, jsme stále blízko postmodernímu jazyku a světu, který interpretuje. Stále se pohybujeme ve stínu postmoderního vyjadřování.

Spojitosť postmoderny s historickým vývojem ekonomického systému a technologií je často zmiňována autory s marxistickým ekonomickým viděním, kteří sledují vývoj kulturního jazyka a jeho forem jako následek nebo reakci na vývoj trhu a výroby, modernizaci a proměny lidských vztahů zároveň. (Fredric Jameson, Davida Harvey, oba se s ekonomickým pozadím kulturního projevu vypořádávají, viz *Příloha*).

Oddělit umění (kulturu) a společenský vývoj (závislý na ekonomickém) v podstatě nelze, ať na lokální nebo globální úrovni. Umělce a jeho aktivity bychom měli vidět v závislosti na společenském prostředí, které nezbytně reflektuje, kritizuje, aktivně se účastní nebo naopak před ním utíká do soukromí (ateliéru) nebo do jiných sociálních forem (komunit, organizací...). Umění kritické, tedy jinak angažované je zvláštní kombinací izolace a účasti. Vysoce kritický pohled na dominující kulturní trendy jej vytlačují z uměleckého trhu, naopak jeho alternativní a rozšiřující praktiky (po kterých je poptávka) ho sunou zpět do centra intelektuálního zájmu a prezentace. Kritické inovativní přístupy k práci (angažování neumělecké veřejnosti, neobjektivnost, antivizualita, vzdělávací aktivity, důraz na obsah atd.) mu dávají šanci ovlivnit, čím umění do budoucna bude.

Trh nabízí umělcům raketový vzestup mezi elity. Zároveň společenská dramata dneška, kterých rychle přibývá, nutí umělce jednat a vyjadřovat se mimo elitní arénu umění. Prostor umění tak expanduje a silně se polarizuje.

Existuje rovněž požadavek států (EU), aby umělec byl předvojem budoucí organizace společnosti (Lind, 2006).

Současnost je obdobím akcelerace a není možné postavit definitivní kategorie umění, ty, které se týkají angažovaného umění, patří mezi ty nejkomplicovanější, protože jsou zároveň dokumentací probíhajících společenských změn a expanze umění samotného do mnoha oblastí běžného života, kde umění doposud nebylo aktivní.

3.3 Angažované umění, umění spolupráce

„Komunita vzniká skrze naše poznání, že nemáme ‚podstatnou identitu‘ (a s tím související naše rozpoznání, že tento nedostatek identity musí být ve skutečnosti sdílen s ostatními).“

(Kester, 2004: 155)

Angažované umění, jinak popisováno i jako kolaborativní, komunitní, participativní, umění intervence, politické umění, umění dialogu, ..., je jedním z alternativních způsobů práce, který usiluje o elementární (často lokální) nápravu negativních následků globálního trhu na netržní mezilidské vztahy. Návrat k nezištné spolupráci a interakci ve svém nejbližším okolí bývá obvykle mimo individuální a obecný zájem, pakliže nesplňuje podmínky vratných a ziskových investic. Odcizení ruku v ruce s pokračující individualizací (jsou to téměř synonyma), patří k podstatným prvkům naší liberální současnosti a jsou první bariérou na cestě spolupráce a

tedy komunitní práce. Zároveň tento nedostatek nekomerční mezilidské spolupráce vytváří přirozenou protireakci. Umělec se tak začíná více zajímat o problematiku mezilidských vztahů a společnosti. Proces tvorby - spolupráce klade v současnosti mnohem větší důraz na morální - etická pravidla - rovnost účastníků (gender, autorství, práce s aktivní komunitou nebo její aktivizace, rovnost v rozhodování,...) oproti více omezené a neautorské práci účastníků pod dohledem autora v minulosti (tak do 90. let 20. st.). Představa umělce - mistra svého oboru je tradičně modernistická. Důraz se dnes přesouvá na výsledný efekt řešení reálného společenského problému a na proces s otevřeným koncem místo na dílo samo o sobě. Taková práce je v ostrém protikladu k produkci umění definitivní estetiky a umění jako zboží.

Podstata umění je fluidní a je otevřená paradigmatickým změnám. Z tradičně vizuálního média se může stát nevizuální nástroj společenské změny. Tendence směrem ven mimo samotnou vizualitu jsou více než patrné. Původně estetický jazyk umění je nahrazován pragmatickými nevizuálními (nebo omezeně - částečně vizuálními) prvky komunikace. Estetická kvalita umění se dostává do zásadního rozporu s novým pojetím umění jako nástroje komunikace, dialogu a změny.

„Hegemonie oka je v naší kultuře velice silná a změnit závislost na tuto přednostně očně nebo vizuálně orientovanou estetiku, nahradit ji paradigmatickou změnou, která vymění vizuál za velice odlišný druh poslouchání, je otázkou individuální otevřenosti kritice, že to, co tu popisují, není vůbec umění, ale environmentální aktivismus nebo sociální práce.“

(Gablik, 1998)

Vizualita reprezentuje kvality díla, které jsou atraktivní a snadno prodejné. Je zde patrná příbuznost mezi nevizuálním a nekomerčním a zároveň mezi vizuálním a tržní výměnou. Každopádně, jakkoliv angažované opticky atraktivní umělecké práce jsou na uměleckém trhu a v médiích úspěšné.

Claire Bishop ve své práci *„Společenský obrat, spolupráce a její nesourodost“* (*„The Social Turn: Collaboration and its Discontents“*) mluví o komplikovaném vztahu angažovaného umění vůči estetice. *„Podstatnější je tendence nahlížet estetiku (v nejlepším) jako spíše vizuální formu a (v nejhorším) jako elitářskou doménu neomezeného klamu, kompletně podřízenou spektaklu. Paralelně je také tvrzeno, že umění je nezávislou zónou, bez tlaků zodpovědnosti, institucionální byrokracie a přísné specializace.“*

(Bishop, 2006)

Angažované - kolaborativní umění je z podstaty možností své práce - tedy neelitářské spolupráce, která práci v komunitě umožňuje, v rozporu s marketingem umění a produktů lidské činnosti obecně. Umění a jeho distribuce lidu - marketing bylo jednou z hlavních konfliktních zón v zemích rozpadajícího se Východního bloku a bylo u vzniku radikalizujících tendencí ruského akcionismu (viz kap. 3.9.1). Současné projekty spolupráce, které zmiňuje Claire Bishop se vyznačují *„prací proti nadvládě tržních hodnot pomocí rozpuštění individuálního autorství v aktivitách spolupráce (..)“*

Autorství, dnešní elitní doména umělce, která zároveň reprezentuje jeho právo svobody projevu, práva, které je interpretované téměř jako nadřazené svobodě řadového občana, je kolaborativním uměním ohroženo. Není ovšem problémem i ztrátu takového autorství „správně“ zhodnotit a tak „renderovat“ kolektivní dílo v dílo jako produkt s tržní hodnotou a nevšimnout si, jaký byl záměr uměleckého kolektivu.

Jako by trh s uměním zároveň ignoroval existenci umění, které je s trhem v rozporu. To by mohlo být i laicky pochopitelné. Podobně skepticky se vůči trhu s uměním staví umělecký teoretik Boris Groys a zároveň popírá absolutní nezávislost umění.

Tvorba pro trh s uměním, dnes běžná a očekávaná, je právě angažovaným uměním kritizována,

takže popírání komerčních principů (celkem logicky) nemusí vyústit v paradoxní úspěšnost na uměleckém trhu. Dokonce se v mnoha radikálnějších případech jedná o vytvoření paralelního „stínového“ světa (umění,...), který existuje na bázi sdílení, spolupráci a kolektivismu (viz *Čto dělat*). Vizi odloučení angažovaného umění od oficiálního umění v EU představuje Maria Lind v článku *„The Future Is Here“* (Lind, 2006). Programová kulturní politika Unie a tlaky samoregulačního trhu nenabízí mnoho alternativ a předznamenávají nastupující rozkol v umělecké produkci. Nelze pracovat jako autonomní tvůrce a zároveň hledat místo na zúženém prostoru možné úspěšnosti.

To jsou podmínky, ve kterých se dnešní umění angažované akce a participace pohybuje a je otázkou, jaké pozice bude zastávat v nejbližší budoucnosti, jak bude financovat svoje aktivity, udrží-li si dnešní hybridní financování (veřejná politika a kompromis), nalezne-li svoje pevné místo v jazyce umělecké kritiky a bude-li schopné cokoliv ve svém okolí ovlivnit a zároveň ovlivnit paradigma umělecké práce.

3.4 Etika

Kategorie etiky a „moralizování“ se v diskuzi o současném umění téměř neobjevují. Na trhu umění není mnoho místa pro etická pravidla, ta jsou spíše totožná s hodnotami volného trhu idejí (etika je jednou z mnoha), estetických forem a chápáním trhu obecně. Etika zůstává v prostoru individuální volby a autor může a nemusí svoji práci organizovat podle etických pravidel. Pakliže se výjimečně hovoří o etice v umění, pak většinou ve vztahu k obecným občanským pravidlům, právu a umělecké svobodě. Individuální přístup umělce k hodnotám, které jsou svázány s jeho tvorbou, neumožňuje víc než pluralitu názorů a postupů. Není zde obecný konsensus, ale spíše respekt k základním občanským právům, ale i zde by se našly mnohé výjimky. Legitimita obecného konsensu je umělcem často dotazována. Což je patrné na veřejné diskuzi a soudních a institucionálních zásahů do svobody uměleckého projevu ve Stockholmu (viz *kap. 3.8*).

Trh umění reaguje na diskutabilní etické postoje umělce jinak než soudy a kupř. akademické a jiné instituce s interním etickým kodexem.

Jedním mediálně známým případem ze současnosti, je diskutabilní výstavba Gugenheim muzea v Abu Dhabi v Saudské Arábii (HRW, 2011). Skupina 130 umělců (mnozí z nich známí) organizuje kampaň ve spolupráci s organizací monitorující dodržování základních lidských práv - Human Rights Watch, která chce donutit stavební společnost a zároveň muzeum Gugenheim k dodržování bezpečných a spravedlivých pracovních podmínkách zahraničních dělníků na stavbě. Významnost instituce a muzea umožnila potencionálně vystavujícím umělcům vytvořit veřejnou diskuzi o obecně přehlížených pracovních podmínkách migrujících dělníků s možností tyto podmínky reálně změnit (sice momentálně jen v tomto dílčím případě). Problematika migrujících dělníků je přehlížena nejen v Saúdské Arábii, ale i v České republice a není nikterak řešena a je ponechána volnému vývoji.

Zmíněná iniciativa nepotvrzuje spjatost umělce s konkrétními etickými přístupy, zároveň to ani nevylučuje. Umělec má možnost mlčet nebo témata etiky vyzdvihnout, v obou případech však zůstává umělcem.

Absurditu přijímání imigrantů do České republiky interpretuje ve své video instalaci *„Protokol“* (2010) autorský tandem Tamara Moyzes a Shlomo Yaffe (Moyzes, Yaffe, 2010). Sami prošli výsledkem imigračního úřadu v Praze na Žižkově a procesem získání občanství a obsah tohoto paradoxního administrativního procesu publikují. Na základě této zkušenosti nemají daleko

k empatii k imigrantům, čelícím podobné situace. Dlouhé čekací hodiny v zimě na ulici (od půlnoci do rána) a agresivní chování zaměstnanců „imigračního“ je s nezájmem přehlíženo obyvateli Žižkova. Tady se dotýkáme jednoho bodu etiky smysluplné spolupráce umělce s komunitou (i když v tomto případě spolupráce byla minimální), tímto bodem – podmínkou je *empatie* do problematiky spolupracujícího. *Empatie* je pro umění dialogu podmínkou a je v protikladu k jiným participačním metodám, které upřednostňují *mistrovství* autora-umělce, který zasvěcuje účastníky do předem aranžovaných situací, zkušeností, pohledů, akcí.

Společenský statut umělce mu umožňuje klást nepříjemné otázky a přímo spolupracovat se stranou postiženou za účelem změny.

Pojetí spolupráce s neuměleckou veřejností a komunikace diváků a umělce stojí na etických pravidlech. V tomto případě se pojmu etika nemůžeme vyhnout.

Grant Kester ve své práci „*Konverzační díla*“ („*Conversation Pieces*“) zmiňuje estetické dílo jako prostředek k nastolení rovnocenného dialogu. Na krátký čas vytváří společnost, která se sjednocuje při reflexi estetického díla.

„*Estetická zkušenost nás připravuje, dalo by se říci, na vstup do idealizované společnosti mluvčích.*“

(Kester, 2004: 29)

Ve světě přehláceném nekonečnými vizuálními prostředky, sofistikovanou reklamou, politickými kampaněmi apod. je představa takové ideální společnosti více a více nereálná. Již sama orientace v obsahu a účelu, pozadí obrazových forem je nelidsky složitá a vyžaduje spoustu času, kterého se nedostává. Hranice mezi uměním a produkty na prodej je nezřetelná.

„*Vztah mezi uměním, reklamou a propagandou je ve středu napětí v teorii moderního umění.*“

(Kester, 2004: 29)

Umění spolupráce, komunikace a dialogu je v mnohém přebito agresivnějšími vizuálními nástroji dneška. Fragmentovaná společnost je jednotná ve svém nezájmu o společné požadavky a perspektivy. Komunitně angažované umění, umění dialogu vráží klín do tohoto nezájmu.

První podmínkou spolupráce angažovaného umělce s neuměleckou veřejností je nastavení pravidel, která umožní produktivní komunikaci mezi umělcem, tj., kdy se naruší tradiční model umělce jako elitní avantgardy a veřejnosti jako nepoučené a nezajímavé.

Maria Lind zmiňuje nutnost jakéhosi *společného základu* (*common ground*), porozumění, sdíleného s veřejností, bez kterého nemá angažované podnikání umělce možnost reálné změny ve společnosti (*Re-programming the Art Museum Symposium*, Lind, 2011). Tato myšlenka vychází z představy širokého vzdělávacího procesu, osvětě, která bude vytvářet obecné povědomí o základním poslání umění pro společnost a jeho roli jako emancipačního nástroje. Předpokládá situaci možnou víceméně v prostředí, které je jednotné v základních představách o své budoucnosti a je schopné tyto ideály pluralitně definovat a přizpůsobit současnost této vizi. Tedy i vizi o místě umělce ve společnosti. Vyžaduje jasný společenský konsensus. Přestože tento *ground work* probíhá ve Švédsku (samozřejmě i s chybami), tak v mnohem menší míře (nebo vůbec ne) probíhá jinde ve světě a představa umělce jako reformního integrálního článku společnosti zní utopicky.

Jestli taková situace ještě nenastala (kolektivní shoda, konsensus), otevírá se zde prostor pro radikálního akčního angažovaného umělce, který je ochoten zpochybnit základní společenské

struktury a procesy z pozice já – uvědomělý a oni (občané) – nesmělí, zmanipulovaní, frustrovaní atd. Zde je etika práce často dominantní, neboť naráží na samotnou logiku fungování společnosti. Její definice se ale může zásadně lišit, od principů rovnosti, participace k nejasným prohlášením, které mohou v praxi znamenat opak.

Pakliže umělcem deklarovaná etická pravidla neočekávají ideální způsoby komunikace s veřejností (bez médií), ještě to neznámá, že umělec – umělecký kolektiv nerealizuje plnohodnotné umělecké dílo. Dokonce ani administrativní instituce, soudy atd. tomu nemohou zabránit. Nicméně z pohledu umění dialogu, komunitního umění bude tato práce problematická. Také jeho vizuální prostředky budou nejspíše převyšovat nad prostředky dialogu a rovné komunikace.

Etika spolupráce má různé úrovně. Otázkou je, kdo je vlastně ve spolupráci zahrnut. Dialog se zastupiteli politické moci – regionální správy při práci kupříkladu s postiženou komunitou obyvatel může být etickým kompromisem. Nemusí tomu být v mnoha případech, v mnoha naopak může. Práce s uvědomělou komunitou lidí, která definuje svoji problematiku a základní postoje – je *koherentní* – nemusí být bez realistických výsledků. Může dosáhnout zlepšení jejich sebevědomí, otevření komunikace navenek atd. Grant Kester obhájí tyto komunitní projekty oproti individualizovanému přístupu uměleckých angažovaných kolektivů, které se principiálně vyhýbají projektům založených na kolektivní identitě společnosti (skupiny obyvatel), kterou automaticky považují za kompromisní a zavádějící (Kester, 2004: 163). Kompromisní už v tom, že umělec je spoluprací tlačěn k akceptování určitých komunitních hodnot nebo je případně ovlivněn praktikami byrokratického aparátu (jednání s místními autoritami). Prvky kolektivní identity ale nemusí být v rozporu s identitou individuální. Nekompromisní odstup v angažované tvorbě ale produkuje oboustranné omyly (komunikace je značně jednostranná) a připomíná *mistrovskou práci umělce moderny*.

„Předpokládal bych, že nové a nepředpokládané formy znalostí můžou vzniknout skrze dialogická setkání [výměnu] s politicky homogenními komunitami.“

(Kester, 2004: 163)

Osobně stojím za kritickým dialogem, jehož výsledky nelze bez jeho započetí předem hodnotit, a který zároveň skrze svůj respekt k druhé straně dialogu umožňuje oboustrannou investici. Samozřejmě, při posuzování takové spolupráce vystupuje mnoho faktorů, které mohou celý výsledek ovlivnit.

Etika v případě angažovaného umění vrací tento další rozměr do diskuzí o současném umění.

3.5 Kritika společnosti

Kritika je druhem otevřeného dialogu a také prostředkem aktualizace (nechci říct modernizace – ta je spíš předmětem ekonomiky). Je nedílnou součástí definování umění, diskuze o umění a umělecké tvorby, stejně jako obranného smyslového systému každého jedince. Umělec s kritikou počítá už v procesu tvorby, kritika je ideální motivací umělecké tvorby, pakliže opomineme pragmatickou vizi (iluzi) vyšších příjmů. Je zároveň podnětem a předpokladem k započetí diskuze a jejím hlavním motorem. Není garantem produktivity a smysluplnosti dialogu, to vše spíše závisí na pravidlech jejího vedení a očekáváních jednotlivých účastníků. Kritika je zároveň proces s otevřeným koncem, není definitivní a nemá čistě obrannou funkci, ale i rozšiřující a v důsledku jednotící.

„Současnější fázi kulturní teorie nazývám ‚kritičností‘, (...). která se utváří zdůrazněním současnosti, přežití situace, porozuměním kultury jako série efektů spíše než příčin, možnosti rozšíření svého potenciálu spíše než odkrýváním svých chyb.“

Irit Rogoff - *From Criticism to Critique to Criticality* (Rogoff, 2003)

Kritika, kritičnost je dnes v podání Irit Rogoff (Goldsmiths College, Londýn) nástrojem přežití, který nám umožňuje vidět a rozebrat problematiku kolem nás, vyvarovat se možných omylů, omyly samotné nepřiznat a úspěšně realizovat svůj život. Kritické nástroje a znalost jejich použití jsou tedy znakem úspěšnosti. Dále nás kulturní teorie uvádí do světa, kde se kritické hodnocení cvičí a posuzuje. Kritika se stala exkluzivním majetkem jedince a nemá již mnoho společného s identifikací pravdy nebo jejího testování. Kritičnost je tak reakcí kritiky na požadavky současné formy kapitalismu. Umožňuje nám včas reagovat, orientovat se, komunikovat, být flexibilní ... Tak ale kritika ztratila své „ostří“.

Podobný kritický rozbor kritičnosti publikoval David Riff v novinách kolektivu *Čto dělat: # 18 Critique and Truth - Criticality or truth* (Riff, 2008)

Kritický dialog umožňuje umělci vstup do společenského dění. Bez třetího rozměru – paradoxu (jak o tom píše Boris Groys), tedy kritického momentu - nemůže umění existovat.

„Současné umělecké dílo je dobré tak, jak je paradoxní, jak je schopné obsáhnout a zachovat dokonalou rovnováhu moci mezi tezí a antitezí.“

(Groys, 2008: 4)

Groys vidí na rovnováze kontroverzních obsahů (forem) díla jeho podstatu. Neumožňuje-li dílo jinou perspektivu vnímání světa, není tedy hodnotné nebo není dílem vůbec. Kritika jako by byla nezbytný parametr, který dává umění hodnotu. Toto napětí protipólů je „kritickým momentem“. Mohlo by se také mluvit o *novém kontextu, nové perspektivě, nové realitě* (slovy J. E. Fryče – viz *kap. 3.11.2 Kulturní angažovanost*).

Únik umění mimo institucionální prostory umění, které automaticky produkují izolovaný kontext, klade velké nároky na jeho *dekontextualizaci*. Práce umělce je stále vnímána v souvislosti s institucionálním uměním a zároveň veřejným děním (dnes okupované masmédií). Vlastní kontext práce lze tak jen stěží rozlišit od dvou zmiňovaných, přestože právě na tomto třetím přístupu jeho práce často stojí. Odtud pramení větší samostatná organizovanost, zakládání názorových a tvůrčích platforem angažovaného umění, které konstituují samostatný autorský kontext a jsou formou racionálního organizovaného odporu.

Kritika může fungovat jako katalyzátor, který nám umožňuje konfrontaci s neznámým a tedy jeho poznání.

Radikální kritika v tvorbě umělců se uplatnila v době transformace zemí Východního bloku (především v tvorbě umělců v prostoru bývalého Sovětského svazu) - při aklimatizaci umělce (tedy zároveň i občana) v novém hodnotovém prostředí, zejména v přítomnosti volného (vulgárního) trhu ve všech možných sférách denního života a s tím spojenou soutěživostí jednoho proti všem. Odpovědí na vulgární trh byl vulgární protest.

Postupný rozklad poválečného uspořádání světa (od 60. let) se svými národními státy a se svým národním průmyslem a jistot z toho vyplývajících (viz třeba Keller, 2010) a jeho nahrazení globálním světem s migrujícími obyvateli a průmyslem vytvořil široké pole pro možnou intervenci umělce v tomto novém prostředí. Sociální nepokoje, nezaměstnanost, liberalizace školství a vědy (jeho komercializace), zmenšování veřejného prostoru, pracovní migrace a další jsou bohatým pracovním materiálem. Tedy, není-li umělec v prekérní situaci a tudíž dělá,

co může, aby se na trhu sám uplatnil.

Ekonomickou restrukturalizaci východní Evropy jen oddaloval dožívající komunismus. Tento opožděný rozklad poválečného uspořádání nakonec umožnil přehodnocení smyslu umění samotného, které se dnes stále více dotazuje po svém vlastním statutu, místu a úloze a kdy zároveň posilují vnější snahy o jeho instrumentalizaci.

Nové výrazové formy a obsahy umění si často propůjčuje právě z měnícího se prostředí světa kolem nás, reaguje na naléhavé společenské otázky. Nemusí tím nezbytně být úmyslná sociální intervence.

Kritika aplikovaná v umění se projevuje již v samotných centrálních tématech umění současnosti, ať je to v hledání role umění a umělce ve společnosti, otázky poslání institucí umění, institucionální kritika, otázka protikladu svobodné tvorby (vyjadřování) a limitů trhu s uměním (poptávky), angažování občanů z prostoru mimo umění do aktu tvorby a autorství, příbuzná edukační činnost, inkusivní kulturní politika za asistence umění, revize modernistické avantgardy, mezioborovost atd. Dalo by se mluvit o umění, které nemá pevnou formu, ale které se plynule proměňuje (nebo migruje) přes svoje tradiční hranice a tato proměna je výrazem napětí mezi nespokojeností umělce se *status quo* (ať je to jeho společenské místo nebo společenská situace sama) a vnějšími tlaky, které umění instrumentalizují, institucionalizují a manipulují.

3.6 Autoři kulturní kritiky

Následující autoři se kriticky vypořádávají s problematikou umění ve společenském, politickém a ekonomickém kontextu.

Role umělce (umění) ve společnosti je posuzována na pozadí moderní historie. Společenské dopady modernizace, restrukturalizace společnosti, industrializace a deindustrializace, migrace obyvatel, rapidní technologický, urbanistický, ekonomický a ideologický vývoj bezprostředně ovlivňují proměny dominantních uměleckých žánrů.

David Harvey, Fredric Jameson a Boris Groys hledají vyjádření změn role umělce v moderní historii a její současné posuny na pozadí socio-ekonomického vývoje. Každý z nich užívá jiné metody průzkumu, v mnohém se přesto potkávají. Každopádně je jejich práce zároveň tříbením pojmů, které vedou k popisu současných tendencí na základě srovnání s tradicí moderny. Práce nadmíru užitečná v době bez „totality“ přístupů a jazyka, v době plurality a horizontálního vnímání.

Jejich kritika umění je odkrýváním společenských tendencí, které předznamenávají posuny v umělecké produkci. Paradoxy uměleckého díla lze rozečíst pomocí průzkumu prostředí, ve kterém vzniká, které přetváří a kde má konkrétní společenskou roli, i když si to nemusí zjevně přiznat.

V této části věnuji kratší pozornost několika myšlenkám Borise Groyse, práci Davida Harveye věnuji *Přílohu*.

Boris Groys patří mezi současné teoretiky - kritiky umění, kteří se orientují na studium oficiálního a neoficiálního umění bývalého SSSR a zemí po jeho rozpadu a postsocialistického světa obecně. V knize esejí „*Art Power*“ (Groys, 2008) kriticky hodnotí současný stav světa

umění a jeho možnosti v kontrastu (konkurenci) s moderním světem médií, agrese, teroru, který v mnohém úsilí umělce předbílá, používá „*uměním vydobyté svobodné výrazové prostředky*“ a umělec tak ztratil tuto doménu obrazové produkce a její distribuce. Snaží se podobu současného umění definovat a sleduje její příčiny ve vývoji a původu moderního umění. Rozlišuje současné umění na dva protipóly.

„*V podmínkách moderního světa, umělecké dílo může vstoupit na veřejnost dvěma způsoby: jako zboží - produkt a nebo jako nástroj politické propagandy.*“

(Groys, 2008: 4)

Ať se toto tvrzení zdá jakkoliv dogmatické a přehlíží mnohé podoby umění včetně angažovaného, které někdy nepracuje ani s objektem a od politického vyjadřování se vysloveně distancuje a pracuje spíše na úrovni alternativního vzdělávání, komunikace, dialogu, setkání - *Oda Projesi* - Istanbul (Lind, 2004), *Jay Koh - IFIMA* - Singapur (Koh) - tak toto tvrzení spíše charakterizuje dva základní vnější vlivy, které ovlivňují jeho podobu.

Umění socialistického bloku (oficiální i neoficiální) se považuje za znevýhodněné ve světě umělecké teorie, kritiky a provozu umění současnosti právě pro absenci volného trhu. Tuto skutečnost považuje za neadekvátní z mnoha důvodů. Jako teoretik tohoto umění mu razí cestu v debatě o současném umění, která otevírá prostor pro jeho prezentaci a vstup na umělecký trh. Umění propagandy, sloužící různým ideologiím, je samo o sobě zároveň kritické vůči ideologii, kterou reprezentuje. Je tedy *paradoxem*, právě tak, jak se díváme na současná díla - jako na *paradoxní objekty* - tj. dvojího významu. Umění trhu v kontrastu k umění propagandy dnes naopak nabývá propagandistických rysů a stává se produktem více méně ne na prodej, ale více ideologickou reprezentací. Tedy kruh - propaganda a trh (obvykle chápány jako protiklady) - se tak uzavírá.

Za fakt považuje, že umění je politické a ten, kdo myslí, že je autonomní a nezávislé, je naivní. Umění se dotýká mnoha oblastí, kde se politické rozhodování uskutečňuje, tak nemůže být nestranné (Groys, 2008: 163). Radikální politiku vidí jako úzce napojenou na konkrétní estetické cítění - „*cit pro univerzální, pro nulové odlišnosti.*“ Naopak současný svět ovládaný liberální, na trh orientovanou politikou stále ještě žije postmoderní estetikou a upřednostňuje „*otevřenost, diversitu, odlišnost, heterogenitu.*“ Tak naděje na radikální politický projekt nemají dnes šanci, neboť odporují převažujícímu estetickému názoru. Tady se může uplatnit i výraz Slavoj Žižeka „*odkofeinování*“, který zmiňuji na jiném místě této práce.

(K dalšímu autorovi kulturní kritiky - Davidu Harveymu v *Příloze*.)

Přejdu k otázce prezentace východoevropského umění ve Švédsku. Pakliže bychom se drželi jazyka Borise Groyse, řekli bychom, že hlavním pojítkem současné Evropy je bezbariérový obchod a kulturní odlišnosti se s jeho pomocí nadále utvrzují, neboť jsou podstatné pro jeho ideové chápání (tržní mechanismy jsou druhem ideového názoru).

Není tedy nepochopitelné, že přes evropský vnější univerzalizmus, momentální kulturní dialog ve Švédsku je veden na jiná témata než v našem kulturním prostoru a na prezentaci východoevropského umění se téměř nedostává. Rovněž je iluzorní představa, že s pomocí globalizovaného jazyka porozumíme problematice kulturního prostředí severu Evropy.

3.7 Kulturní izolace a výměna

(Umění východní Evropy a Švédsko)

Východoevropan zažívá pocit jisté frustrace z nedostatečné reprezentace východoevropského umění (kultury) na severu Evropy. Takový pocit ovšem sdílí s většinou „obyvatel nešvédského původu“ z celého světa, kteří dnes tvoří až 15% obyvatel Švédska.

Kulturní orientace je závislá na ekonomické. Frustraci z mnohonásobné identity (vlastně z její ztráty) zažívá většina lidí v pohybu. Různé druhy diskriminace (strukturální, kulturní,...) obyčejně chrání dominantní postavení majoritní společnosti. V této situaci, která má mnoho podob a odstínů je otevřený prostor pro kritické vstupy angažovaného umělce. Kulturní frustrace ve Švédsku může být způsobena dále geografickou vzdáleností, poválečnou ekonomickou a kulturní orientací Švédska na vztahy s USA (s výjimkou období vietnamské války), autentickým systémem financování kultury, atd. Širší identifikace Švédska sahá k jeho skandinávským sousedům a dále do pobaltských zemí (z toho vychází i grantová politika).

Kritika kulturní evropské izolace Švédska je často pouze reprodukcí osobních názorů, podpořené pocity osamocení a odcizení, vlastní lidem v pohybu, migraci, tudíž v mnohém neobjektivní pohledy na reálnou situaci. Švédský odstup – nesmělost je součástí systému správy země, uplatňuje se při jednání s úřady a respektuje vysoké osobní soukromí, zároveň omezuje osobní konfrontace (zde chápáno jako nepraktické) na minimum. Jeho respekt rovněž podmiňuje přítomnou společenskou harmonii, zároveň ale produkuje mezigenerační a mezilidské odcizení. Každopádně odcizení a individualizace, dokonce i zmíněná migrace a ztráta identity je globálním přívlastkem dnešní doby. Místní zvyklosti a způsoby chování se s globálními trendy snadno mísí a občas rezonují. Ponechme tedy toto stranou. Faktem ale zůstává, že zdejší podmínky jsou v kontrastu k ideálním podmínkám spolupráce a tedy komunitního, kooperativního, dialogického, kritického, politického nebo jinak angažovaného umění.

Větší a de facto poslední komplexní reprezentace výchoevropského umění ve Stockholmu proběhla v Moderna museet v roce 1999 - „*After the Wall - Art and Culture in Post-Communist Europe*“ (Bojana Pejić - vedoucí kurátor). Kurátorka narazila na problematiku vnímání východoevropského (a středoevropského) umění z pozice Západu, kde je toto umění obyčejně vztahováno na sociálně politické prostředí - kontext doby a ne jako nezávislé univerzální umělecké dílo (podobně uvažuje i Boris Groys). „*Tak se vždycky ptám sama sebe, proč vyžadujeme zmínění ‚kontextu‘ jen, když se mluví o nezápadním umění?*“ (*East of Art: Transformations in Eastern Europe: "What Comes After the Wall?"*, Pejić, 2003). Podobné dělení, na které jsme byli zvyklí v bipolárním světě před a za „Zdí“, přetrvává dodnes. Stále abychom hledali odlišné kontexty postkomunistického světa od západního. Tato přehlídka východoevropského umění byla nicméně reakcí hladového trhu na znovuobjevení východní polovinu Evropy, krátce po rozpadu Východního bloku. Předpokládám, že z podobných důvodů bude jednou objeven právě se osvobozující arabský svět.

Galerie *Tegen2* na stockholmském Södermalmu je umělci spravovanou výstavní síní, která má počátky v politickém radikalismu svých kurátorů. Dror Feiler, jeden z organizátorů galerie, experimentální skladatel, židovský aktivista proti blokádě Palestiny se svojí ženou Gunillou poprvé rozpoutali veřejnou debatu instalací krvavého jezera s lodičkou a portrétem palestinské sebevražedkyně na jejím stěžni v Historickém muzeu ve Stockholmu - „*Snow White and The Madness of Truth*“ (Feiler, Sköld Feiler, 2004). Veřejná debata by nejspíš neproběhla, nebýt hysterické reakce izraelského ambasadora, který instalaci napadl a poškodil, a negativních reakcí některých izraelských institucí a jedinců. Tato instalace využila latentního napětí mezi

představou občanského práva a svobod ve Švédsku a reálnou aplikací práva v Palestině. Instalace s reakcí veřejnosti a médií počítala a byla spíše aktem symbolické protestu.

Tegen2 se soustředí na společensky orientovanou multimediální tvorbu, na umělce svázané s historií rozpadu Sovětského svazu a kontroverzních událostí světa, situaci imigrantů a akce veřejného protestu. Prezentace probíhá v čistě galerijním až rigidně spravovaném prostoru.

Feiler se osobně účastnil humanitární akce „*Freedom Flotilla*“ v květnu 2010, která byla odhodlána přivést humanitární prostředky (stavební materiál,...) do Izraelem uzavřené Gazy. Galerie *Tegen2* se v témže měsíci věnovala tématice izolace Gazy a deprimujících následků izraelské politiky na tomto nesvéprávném území (výstava „*Over troubled water...*“, 2010). Administrace – kurátorství galerie *Tegen2* je cílenou snahou o poskytnutí prostoru k dialogu o základních lidských právech a svobodách menšin a jiných slabších článků společnosti. Je to součást jeho mnohavrstevné angažovanosti. Zde je cítit, že umělecká angažovanost a skutečný aktivismus mohou koexistovat, a že spíše jen nad reálnými společenskými problémy je možné zapojit i širší veřejnost do procesu účasti (spolupráce).

Gregor Wroblewski je nezávislým kurátorem a zakladatelem *Tensta Konsthall* (1998-2003) na předměstí Stockholmu, kde je většina obyvatel emigrantského původu (obzvláště ze Somálska). *Tensta* a *Rinkeby* jsou rozsáhlá imigrantská předměstí. Iniciativou zakladatelů se *Tensta Konsthall* stala mezinárodní institucí současného umění, kam se jezdilo na výstavy z centra Stockholmu. Konflikt s místní politickou samosprávou a následné personální změny tuto historii ukončily nebo alespoň dlouhodobě pozastavily.

Situace byla symbolická pro mnoho dalších individuálních iniciativ na severu a rozproudila rozsáhlou diskuzi o smyslu umění, jeho financování, politice a umění. Dočkala se i kritické „ponuré“ publikace Lars O. Ericssona - „*Mordet på Tensta Konsthall*“ (Vražda *Tensta Konsthall*, Ericsson, 2005). Její autor následně přišel o práci uměleckého kritika v deníku *Dagens Nyheter*. Přirovnáním „*pakliže trávnik povyroste, zahrádkář ho setřihne*“ vysvětluje konflikt mezi samorostlou *konsthall* a administrativou čtvrti *Tensta* spolu s hlavními kulturními institucemi centra.

Příběh *Tensta Konsthall* ukazuje na problematiku jiného druhu. Emigrantská předměstí jsou izolací sama o sobě, jsou přehlížena centrálními autoritami, a přesto právě zde se rodí budoucí generace, které zásadně ovlivní širší identitu země v nejbližší budoucnosti. Je to tedy prostor, kde vzniká nebo by mohl vznikat bezprostřední mezikulturní dialog. *Tensta Konsthall* umožnila obyvatelům předměstí přístup do instituce mezinárodního umění, za kterým by jinak musela do elitářské instituce v centru města. Existence nadnárodní instituce umění na opomenutém předměstí narušila kulturní monopol centrálních institucí a podpořila novou identitu místních obyvatel, která je obvykle omezena na nákupní centrum, bleší trh - *Ioppis*, místní mnohojazyčnou knihovnu, případně plánovanou mešitu andaluského stylu.

Shodou okolností, na počátku roku 2011 byla ředitelkou *konsthall* zvolena Maria Lind, kterou místy citují jako kurátorku a teoretičku komunitně orientovaných uměleckých projektů. Tato volba možná opět zhodnotí potenciál místa, kde se na periferii rodí nová švédská realita, založená v lepším případě na kulturním dialogu, účasti a empatii než na přehlížení a konfrontaci a akumulovaném hněvu.

Další kulturní událostí, která reprezentuje každoročně i východoevropské umění je alternativní umělecký veletrh *Supermarket* probíhající jednou ročně, který vznikl jako alternativa k profesionální prezentaci komerčních galerií ve Stockholmu a Skandinávii na veletrhu *Market*. *Supermarket* představuje umělci spravované galerie, které neprofitují z přímého prodeje. Veletrh je místem setkání a diskuzí a spíše poukazuje na vzdálenou scénu (pro Švédy mnohdy exotickou) někdy až na pomyslné hranici samotné Evropy (Gruzie, Moldávie, Kosovo,...) vedle

tradičně západoevropských malých „autonomních“ institucí.

Pod hlavičkou nekomerčního setkání se nicméně skrývá diskrétní výměna kontaktů a otevírají se možnosti čerpání financí ze štědrých švédských grantových a stipendijních zdrojů.

Výlet do prostředí severu a problematiky kulturní reprezentace je průřezem situací, kde se určitou měrou promítá účast angažovaného umělce, a ukazuje na obtížnost kulturního dialogu, který je organizován jinak než programovou kulturní politikou státu. Odcizení je také jedním z důvodů, proč dnes angažované umění hovoří mnohem více o spolupráci a kolektivitě.

3.8 Meze umělecké svobody

Umělec je z podstaty experimentátor, který s pomocí estetických nástrojů narušuje naše zažité formy vnímání a jeho kontinuity a skrze tento estetický rozkol, pro který umění vydobylo kulturní prostor, nám umožňuje kriticky nahlížet a účastnit se společenského dění.

„Umění bylo těžce instrumentalizováno a stalo se běžným nástrojem pro společenské zařazení. Je používáno k vytvoření pracovních míst, stejně jako se očekává, že bude aktivitou zábavy ve volném čase. Ještě více, umění je oceňovaný nástroj k budování a upevňování regionálních, národních a Evropských identit.“

(Lind, 2006)

Přesně v opozici k ideálu umělce, jako svobodného článku společnosti, který nás může osvobodit od zažitých a nereflexních forem vnímání, a napomoci naší individuální nebo kolektivní emancipaci, poukazuje Maria Lind na propojení umělecké tvorby s podmínkami, které jsou centrálně administrovány, politicky plánovány do budoucna, kdy je umění přiřknuta konkrétní společenská role. Odtud se poté organizuje financování umění, správa prostoru - institucí umění apod. Mluví o *instituci současného umění*, do které nepatří jen oficiální prostory umění, ale jakýkoliv veřejný - neveřejný a virtuální prostor uměleckého projevu, trh umění, financování umění, kulturní politika. Institucionální kritika se rozšiřuje a stejně jako kulturní politika počítá s mnoho různými aspekty umělecké a kulturní práce. Lind naznačuje, že není místa, kam by se umění mohlo ukrýt před zjevnou manipulací. Jako argument používá evropskou kulturní politiku současnosti a její témata - „*European Cultural Policies 2015*“ (Lind, Minichbauer, 2005). Právě zde nalézá citovanou vizi budoucích samo-organizovaných uměleckých iniciativ, které nebudou svázané ani s trhem, a ani s diktátem kulturního financování. Dnes ovšem umělec nabízených systémových prostředků využívá, neboť právě ony mu dávají místo ve společnosti, tvůrčí prostor a finance. Rovněž jen obtížně vidí existenci soběstačných, nezávislých, nekomerčních uměleckých iniciativ. Několik takových výjimek cituje (*e-flux, Beaver,...*).

Pakliže kulturní politika Evropy počítá s existencí na ní nezávislých uměleckých iniciativ, kritizuje tedy sebe sama za vtěsnání umělecké svobodné tvorby do nesvobodné sítě vlastních programů, předpovědí a rozhodování. Není zdaleka jasné, bude-li taková předpověď naplněna, rozhodně kombinované zdroje financování, které zajišťují celkem rozsáhlou svobodu uměleckého podnikání, se uplatňují i dnes.

Maria Lind vidí zintenzivnění instrumentální role umění v současnosti (tak posledních 10 let) v době zesílené neoliberální ekonomické interpretace. Ve vztahu k ekonomice umělce lze tedy nahlížet (jejími slovy) jako vzorového inovátora, individuálně motivovaného a individuálně organizovaného, flexibilního pracujícího nebo podnikatele v deregulovaném tržním prostředí.

Umělec tak plní roli průkopníka neoliberálního uvažování, aniž by si to sám uvědomoval.

Jako možnou (potřebnou) uměleckou alternativní pozici vidí v opačném – opozičním uměleckém postoji vůči mainstreamu a jistém vědomém, strategickém upozadění – odstupu („*strategický separatismus*“). Takový postoj nelze realizovat bez alternativních druhů sebe-organizace, alternativního financování, systematického přístupu. Jen tak si umělec uhájí svoje kritické schopnosti, náhledy a autonomii. Maria Lind vidí odlišnost takové autonomie od tradičně modernistické. Nová autonomie nám zaručuje aktivní místo ve společnosti, nejen prostor pro umění samotné. Tato autonomie je právě inspirovaná možností z této pozice vstupovat zpět do veřejného prostoru. Je to druh obranného systému – ochranný inkubátor proti narůstajícímu tlaku přizpůsobit se vnějším společensko - ekonomickým, politickým faktorům. Z této obranné pozice se umělec aktivně navrácí do veřejného dění. Dalo by se mluvit o systematické umělecké organizovanosti mimo instrumentální danost společenského prostředí za účelem kritického nadhledu a kritického dialogu s realitou.

Existují tedy předpoklady, nebo spíš vize, nezávislého aktivního umělce blízké budoucnosti, otázkou je, není-li to jen umělá konstrukce, která má zachovat ideu umělecké svobody v momentě, kdy tlaky na umělce naopak zesilují. Přiznaná představa umělce jako definitivně nesvobodného jedince by neprospěla ani instrumentalizaci samotné. Aura umělce by opadla a on by přestal být obrazem tvůrčího-aktivního dělníka-podnikatele budoucnosti.

Takovou platformou jiné (nové) umělecké organizovanosti je později zmiňovaný umělecký kolektiv *Čto dělat* (Petrohrad). Mimo praktická pravidla spolupráce, kolektivismu (avantgarda sovětů), sdílený kontext práce a výzkumu, sdílené informace, publikační činnost, semináře (osvěta) aj., kolektiv hovoří o vzájemné spolupráci s širším občanským aktivismem (např. s organizací *Vpered, DSPA Petrohrad,...*).

„Organizujeme a podporujeme síť vzájemné pomoci se všemi sebe-organizovanými skupinami, které sdílejí principy internacionalismu, feminismu a rovnosti.“

Prohlášení (Čto dělat, 2008)

Vytvoření alternativní umělecké platformy vyžaduje *dekontextualizaci* umělecké role a budování paralelního kontextu nebo napojení na již existující stínové (okrajové,...) kontexty.

Máme vyznačeny tyto dvě krajní polohy umělecké tvorby. Umělce jako pokračovatele dědictví modernistické avantgardy, bořícího zažité formy, kritického, osvobozujícího se a polohu umělce (sice také bořícího), ale zároveň kreativního dělníka integrovaného do ekonomického systému dneška. V nekonečném prostoru možných variací uměleckého projevu nalezneme i polohy umění, které zuby nehty bojují o svoji nezávislost v naší nové realitě. Tato nezávislost je nicméně protipólem stimulované kreativity, která je závislá na veřejné poptávce.

Ve Švédsku byl rok 2009 bohatý na události v akademickém prostředí (které jej přesahují), kde byla hodnocena svoboda umělce v poměru k občanským právům, etickým a právním normám. Je to jeden z konkrétních příběhů současnosti, který dokazuje pozici umělce (v tomto případě individuálního) v homogenním společenském prostředí. Těmito událostmi byla série nepropojených uměleckých experimentů s uměleckou občanskou rolí.

V podmínkách sociálního státu, kterým Švédsko dodnes z velké části je, vzájemnou zodpovědnost, kterou v tradičních společnostech zajišťuje rodina, přátelé,..., tak přebírá stát a jeho instituce. Stát garantuje jedinci samostatný vývoj už od raného dětství. Zdálo by se, že umělec jako individuální společenský aktér má tedy neomezené pole projevu a je autonomní.

Jakákoliv instituce státu klade omezení individuálnímu projevu. V rozvinutějších demokraciích je práce kontrolních mechanismů téměř neviditelná a propracovanější. Nepoužívá fyzického násilí a vizuálního zastrasování, naopak inklusivní politikou si zajišťuje občanský smír. Nicméně

umělecká identita je dnes postavena na exkluzivním postavení umělce a ten nepocituje stát jako absolutního agenta svých svobod.

„Umělci, kteří se odkazují na tradici moderny, se jednoznačně postaví na obranu své individuální suverenity proti útlaku státu.“

(Groys, 2008: 123)

Umělec ve společnosti konsensu čelí společenským pravidlům na každém kroku.

21. ledna 2009 simulovala Anna Odell, studentka Konstfacku (Akademie umění, řemesel a designu) ve Stockholmu, 24 hodinovou (předem odborně konzultovanou) psychózu s pokusem skočit z mostu - projekt *„Unknown, woman 2009-349701“* (Odell, 2009). Simulace byla rekonstrukcí skutečné události v jejím životě před 14 lety. S přivolanou záchrankou se na místě poprala a posléze i s personálem ordinace. Nakonec přiznala, že celá akce byla fiktivní a byla součástí bakalářského projektu, načež byla propuštěna. Před oblastním soudem ve Stockholmu byla odsouzena k pokutě 2500 švédských korun za násilný odpor a podvod (bez zisku).

Výstupem její práce byla dokumentace akce (video, audio, text). Skrze získanou masmediální popularitu, televizní a novinové interview, soudní přelíčení, instalace brzy putovala na samostatnou výstavu ve významném švédském Muzeu současného umění v Kalmaru.

Autorka zmiňuje, že chtěla zdůraznit nelidské praktiky v psychiatrických ústavech. Větší pozornost médií a veřejná debata byla nakonec soustředěna na autorkou způsobené narušení obslužnosti psychiatrického zařízení a možnou újmu na skutečných pacientech. Zde se do hry již dostávají etická pravidla, která umělec individuálně hodnotí, dotazuje se jejich legitimacy a na jejichž křehkém pomezí působí. Jedná se zde o konflikt narušení obslužnosti versus veřejný nezájem o dění za zdmi ústavů. Švédové mají povědomí o reformách psychiatrických zařízení, které proběhly v 90. letech, a které měly negativní dopad na nemocné (např. mnozí se ocitli na ulici po neúspěšné zpětné integraci). Debata o funkci psychiatrických zařízení ale ani nezačala a většina veřejnosti byla více rozhořčena zásahem do pravidel provozu než skutečným stavem psychiatrických zařízení.

Články typu *„Jak daleko může umělec zajít?“* (Öhlén, 2009) nebo *„Má inscenovaná psychóza Anny Odell nějakou uměleckou hodnotu?“* (Webb, 2009) reprezentují většinu diskuzí a nahněvaných komentářů, které tato práce způsobila. Bylo-li zájmem autorky situaci měnit, nebyla úspěšná, úspěšný ale byl její debut na trhu s uměním.

V roce 2008 další student stejné školy Magnus „Nug“ Gustafsson realizoval kontroverzní performance ve stockholmském metru. Akce *„Territorial Pissing“* spočívala ve sprejování graffiti ve vagonu metra (Gustafsson, 2009). Performance byla jeho absolventskou prací.

V momentě, kdy byl vlak ve stanici a vagon byl již (za přítomnosti pasivních pasažérů) kompletně vyplněný graffiti, „Nug“ proskočil sklem okna vagonu ven na nástupiště. Nato se otevřenými dveřmi opět vrátil do vagonu a graffiti dokončil. Podepsal se gejírem barvy, který symbolizoval mohutné močení. Akce byla natočena a prezentována jako video. Následovala nekonečná debata o morální zodpovědnosti umělce a vlastně školy, která byla považována za spoluzodpovědnou, dále soudní přelíčení, prostor v masmédiích a pobídka k výstavám. 100 000 švédských korun, které „Nug“ zaplatil za poškození metra, se po roce autorovi několikanásobně vrátilo při prodeji pěti exemplářů této práce, zprostředkovaném galerií Andreas Brändström ve Stockholmu. Ekonomický kalkul se u těchto prací nedá vyloučit, každopádně na určité úrovni musí proběhnout při plánování akce, která by jinak byla nebezpečně prodělečná. Mimo téma veřejného prostoru a akademických a uměleckých svobod zde sociální tematika není zásadní. Veřejný prostor práci dodává akční pozadí. Jedná se více o suverénní akci sebevědomého autora, který ví, jak ji zhodnotit v čase.

Maria Lind by nejspíše tyto dvě kontroverzní studentské práce zařadila do kategorie „*komerčně úspěšné, zábavné, šokující, s elementy populismu*“ nebo „*kreativní průmysl*“ v opozici k „*složitému, nepohodlnému umění s ambicemi kritiky, které oponuje instrumentalizaci*“ (Lind, 2006). Kritický podtext prací je formálním estetickým vybavením práce, která tak nabízí živý a spektakulární materiál.

Osobně bych použil i výraz *gentrifikace* pro roli umělce jako průkopníka nových forem a nových prostorů pro umění, který tak připravuje objevený prostor pro bezprostřední vstup ekonomické spekulace. To je nejvíce patrné v iniciativách umělců v zemích bez dlouhodobé přítomnosti institucí současného umění (např. Kosovo), kdy umělci vytváří základní podmínky trhu s uměním pro příchod nového kapitálu, od kterého očekávají finanční jistoty. Oni jsou tak agenty liberálních tržních hodnot. V tomto případě se stává, že těmito agenty jsou často nekomerční místní galerie. Tato myšlenka mě napadla při diskuzi s jiho-východoevropskými nezávislými galeriemi na *Supermarketu 2011* ve Stockholmu. Diskuze se zde zamotávala do terminologie nezávislosti, autonomie umění, politického aktivizmu, nekomerčních aktivit a terminologie mladého trhu. Sem by rovněž patřila poznámka o „*kreativním průmyslu*“. Situace není sice zas tak jednoznačná, spíše bych hovořil o zmatení pojmů nebo jejich nevyjasnění (*Eastern Europe* - veřejná diskuze, *Supermarket Talks*, 16. 02. 2011, Kulturhuset).

Zmiňované kauzy švédských performerů nastartovaly zásahy – cenzuru uměleckého projevu na různých uměleckých akademiích, případně vedly i k vyloučení studentů nebo přehodnocení jejich absolventských a jiných školních prací. Postihy byly aplikovány na mnohé další, odlišné intervence studentů do veřejného prostoru. Školy začaly posuzovat projekty studentů za pomoci mimoškolních právníků.

K výše zmiňovaným kauzám patří i třetí ze stejného období, která ale dokazuje omylnost rutinního cenzurního mechanismu, nebo spíše jeho nesmyslnost. Případu Victora Marxe nahrála probíhající debata o uměleckých a akademických svobodách.

Tvorba Victora Marxe není orientovaná na prvořadou mediální prezentaci, jeho práce je komunitně orientovaná, vychází z jeho osobních zkušeností s lokální problematikou, sociálními neduhy produkovanými architekturou a majoritní společností. Je postavená na tvorbě účelových objektů, které jsou spíše jen prostředkem než definitivním produktem umění. Přesto mu statut umění dává volné ruce v jednání a spolupráci s místní administrativou. V mnoha případech má jeho práce dočasný charakter, což je způsobeno spíše rozměrem řešeného problému (bezdomovectví, squatting, techno kultura, segregace společnosti), před kterým oficiální instituce zavírají oči a jiné snahy o jeho řešení bojkotují.

Victor Marx, architekt a v roce 2008-2009 student Královské akademie (KKH) ve Stockholmu, se orientuje na projektování „ilegálních“ staveb, které považuje za iniciaci diskuze o veřejném prostoru a jeho využití. Dalo by se mluvit i o revitalizaci „hluchých“ míst Stockholmu s ohledem na místní obyvatele. Jejich podíl na provozu a využití objektů a účast na řešení jejich sociálních problémů, je hlavním smyslem staveb, které jsou ekonomicky nenáročné a z podstaty nekomerční – budovány svépomocí a z cenově dostupných, případně recyklovaných materiálů. Hluchá, nevyužitá místa v urbanismu představují prostor, který je mezerou, intersekcí mezi odlišnými účelovými, dnes hlavně průchozími nebo průjezdovými bloky architektury. Jejich existence umožňuje využití, kterého se nedostává urbanistickému projektu. Bezdomovci jsou jedni z prvních, kteří jsou životně napojeni na veřejný prostor a jeho koncepci. Touto koncepcí bývají nicméně vystěhováváni z center měst, kde kazí představu ideálního úspěšného občana. Rušením polouzavřených veřejných prostranství, osamocených zídek, starších architektonických prvků a jejich nahrazování komunikačními koridory a výkladními skříněmi je bezdomovec vytěšňován z centra města. Sledováním pohybu lidí bez domova po nehostinném urbanistickém centru Stockholmu a jejich adaptaci v urbanisticky regenerovaných částech města se věnuje práce Torkild Thanem (Stockholm University) „*Nomadic resistance, cynicism*“

and contentment in public space“ (Thanem, 2006).

Mezi lety 2005 a 2008 se Victor Marx podílel na projektu nezávislého kulturního domu *Cyklopen* na Stockholmském předměstí Högdalen (Marx, 2005-2008). Projekt popisují více v oddílu věnované dialogu se členy *Kulturkampanjen* (kap. 3.11.3). Stavba vycházela ze zkušeností a ideálů squattingu ve Švédsku. *Cyklopen* není projektem ryze uměleckým, spíše interdisciplinárním. Spolupráce s architektem Joanem Meiselem a truhlářem Jonathanem Ridenour a dobrovolníky umožnila dokončení stavby a krátkodobý provoz (do založeného požáru koncem roku 2008). Stavba byla koncipována jako energeticky nenáročná a z recyklovaných materiálů. Kulturní dům byl pojat jako místo komunitních aktivit, měla to být alternativa k oficiálním institucím města. Požadavek dialogu a kulturního programu mimo dominující veřejný diskurz byl u počátku projektu *Cyklopen*. *Cyklopen* má definitivně komunitní charakter, komunita kolem *Kulturní kampaně* je rovněž „politicky soudržnou komunitou“, tak jak Grant Kester favorizuje politicky uvědomělé komunity, které jsou při vstupu angažovaného umělce do kontextu jejich aktivit připraveny jeho iniciativu zhodnotit a snáze mu porozumět (Kester, 2004: 163).

V kontextu prací Victora Marxe byla práce na *Cyklopen* testem reálných možností organizování paralelní kultury v monolitickém Švédsku. Neúspěšnost nebo lépe nemožnost skutečného squattingu iniciovala pragmatický skandinávský přístup.

„*Galleri Vitrin*“ z podzimu 2008 je prací Victora Marxe v předměstské části Stockholmu Masmo (Marx, 2008). Victor Marx realizoval projekt lokální galerie v betonové fasádě nehostinného vstupu do metra ve spolupráci se samosprávou čtvrti Huddinge. Galerie byla konstrukčním zacloněním hluchého prostoru, původně vyvolávajícího spíše obavy při vstupu do stanice metra. Místo mělo být náhražkou chybějících sociálních institucí na předměstí, které obvykle nabízí množství obchodních domů v jeho centru, kostel a případně bufety, kavárnu nebo cukrárnu. Nedalekému Skärholmenu dominuje dostatečně srozumitelný nápis v centru „*Skärholmen, hlavní město nákupů*“. Přistěhovalci tvoří nezanedbatelnou součást současné ekonomiky Švédska, a to nejen jako pracovní síla, ale i jako spotřebitelé. Peníze se musí otáčet a ekonomika plynule rozvíjet.

Dále v roce 2009 Victor Marx, ještě jako student KKH (Královské akademie), postavil pod mostem Liljeholmsbron třípatrovou modulární ubytovnu pro bezdomovce (Marx, 2009), které vidí jako nejvytlučenější část společnosti, a jejichž lidská práva považuje za zásadní a nadřazená jiným otázkám. Místo pro instalaci zvolil pečlivě, vzhledem k účelu stavby - v dostupném a výrazném prostředí. Obyvatelé se nastěhovali 12. května 2009. V atmosféře autocenzury na akademiích, KKH, která byla zpočátku projektu nakloněna, začala pochybovat a obrátila se na právníky, kteří školu a studenta označili za „morálně zodpovědné“ za realizaci. To nastartovalo celý proces, jehož výsledkem byla nejdříve veřejná obhajoba projektu a posléze vyloučení studenta ze školy. Královská akademie podlehla morální panice, která byla výsledkem „kontroverzních“ zmiňovaných studentských prací.

Přestože práce Victora Marxe je plná etických imperativů a kriticky hodnotí postoje institucionální ignorace, právě takovou kritikou se trefila do černého - těžce diskutovaných necitlivých zásahů do životů místních občanů na základě chybového systému. Jeho iniciace občanského aktivismu pro nápravu systémových chyb společnosti patří do kategorie komunikačního - dialogového umění (v pojetí Grant Kestera). Produkce objektů ne nutně uměleckého charakteru pro galerijní prostory, ale spíše jako prostoru pro novou mezilidskou komunikaci (v případě *Galleri Vitrin* či kulturního domu *Cyklopen*), kde je umělec spíše iniciátorem nebo garantem projektu. Grant Kester zmiňuje jako jeden vzorový kolektiv „*umění dialogu mimo prostředí umění*“ vídeňskou skupinu *Wochen Klausur* (Kester, 2004: 97).

Na švédském webu se diskutují a srovnávají tyto tři odlišné, ale pro švédskou společnost stejně

kontroverzní intervence umělců do švédské společnosti. Práce Victora Marxe se zásadně liší od dvou předešlých výrazným posunem od úsilí za svobodný projev a nezávislost uměleckého a akademického projevu směrem k aktuálním společenským otázkám Švédska, které patří mimo obzory veřejného a většinového mediálního zájmu. I tak je otázka svobody vyjadřování umělce nedílnou součástí jeho práce, dokonce je podstatnější, jelikož je pojatá jako svoboda sdílená a ne výlučně jako svoboda vycházející z exkluzivního postavení umělce ve společnosti. Svoboda vyjadřování v tomto pojetí je podmínkou emancipačního procesu slabších článků společnosti.

Nepsanou normou je, že věci, které jsou nediskutované, nevizualizované (a tím jakoby nejsou), jsou o to podstatnější a představují tak reálný problém, který se nedá schovat pod převládající témata osobního života, dětství, rodiny, módy, partnerských rovností, zahrady a krmení pro kočky (ve Švédsku) nebo podobně v českém prostředí. Posun od uměleckých ambicí k účasti na problematice druhých je jedním z mílových kroků, které angažované umění dnes dělá. V momentě, kdy estetické formy (které jsou vždy určitým způsobem přítomné) ustupují samotné tematické, vyšší úrovni spoluúčasti, aktivní práci v terénu a přehodnocení autorství, vstupuje angažované umění na úroveň politiky a veřejného rozhodování.

„Popíráním otázek umění jako synonyma trhu a kulturní nadřazenosti a soustředěním se na příkladné etické gesto, umění společenské spolupráce potvrzuje svoji estetickou a politickou důležitost.“

(Bishop, 2006)

Svoboda akademického nebo uměleckého projevu garantovaná, či spíše vyučovaná, není nikdy absolutním univerzálním právem umělce či akademika. Bývá vykládána podle konkrétních situací a vzhledem ke kulturnímu prostředí, které si buduje své hranice - omezení pro své konkrétní účely. Umělec je ale potencionálním posunovatelem těchto hranic, jeho motivací je modernistická tradice narušovat konvenční vnímání veřejnosti pomocí nových estetických forem (nebo jejich popřením). Neustálá inovace těchto estetických forem a procesů vedoucích k jejich vzniku je nezbytně provázená kritikou a dialogem, pochopením a nepochopením.

3.9 Umění radikální, umělecký aktivismus

„Mysli globálně, jednej lokálně“ - populární spojení.

„Dílo moderního umění bylo posuzováno tím, jak je radikální, jak dalece umělec zničil uměleckou tradici. (...) do dneška toto kritérium radikalismu neztratilo na důležitosti při našem posuzování umění.“

(Groys, 2008: 123)

Radikalismem v umění se komentuje mnoho odlišných uměleckých projevů. Ať jsou tím nové formy, které nahrazují staré, Boris Groys ve své knize „Art Power“ rozlišuje *ikonoklasmus* umělce od *ikonofilie* příbuzných projevů dneška (například srovnává umělce a teroristu, kteří používají stejných vizuálních prostředků, ale v umělci vidí *ikonoklastu* a teroristovi *ikonofila*), dochází však k jasnému posunu směrem k jazyku masmédií.

Pojem radikálního v prostoru masmédií a internetu zlidověl. Radikálním se vidí i sám umělec, který interpretuje společenskopolitické myšlenky, formou i obsahem odlišné od dominantního jazyka médií. Ve smyslu formy je inovátorem a je ceněn konkurencí, případně také později zaměstnán. Tradiční média, noviny, televize, směřují, podobně jako umělec, k obrazovým formám otevřených médií internetu, komunikačních sítí, reklamě šířené stejnými cestami vedle

propagandy názorových skupin a vlastně tomuto otevřenému prostoru relativně svobodného vyjadřování. Jakoby otevřenost internetu předznamenávala možnou otevřenou společnost budoucnosti (dnes sice taková euforie již opadá). Na rovině vizuální reprezentace jsou si umělec, televize, internet víceméně rovni. Umělec se tedy nestává radikálním díky radikálnímu obrazu, hraje zde jen stejnou společenskou hru jako další zmiňovaná konkurenční (mas)média, která mají trochu předstih. Neobrazová komunikační média (Twitter,...) jsou zodpovědnější k obsahu a k našemu soukromí než obrazový Facebook, z jehož pasti se nelze jednoduše dostat ven. Jsou „rychlejší“, „bezprostřednější“, pokud jde o závažný materiál (komunikace v revolučním arabském prostředí).

Za radikálního bývá považován umělec, jehož projevy jsou akční, šokující, který apeluje na divákovo překvapení atd. Radikalismus umělce téměř potřebuje mediální test, který jeho aspiraci na radikála potvrdí nebo vyvrátí. Zároveň i umělec aktivista si přeje být ceněn tímto přívlastkem skrze zrcadlo veřejného mínění – rovněž skrze média. Veřejnost může jeho ostré postoje a vizuální tvorbu srovnat kupříkladu s produkcí www.kavkazcenter.com. Měřítka radikalismu bychom ale mohli hledat i jinde než jen v nekonečném obrazovém oceánu webu a televize.

Z předešlé sondy do mezí vyjadřování umělce v prostředí Švédska se dostávám k příkladům umění, které se orientuje na jejich překonávání, pakliže tyto meze reprezentují nespravedlnost moci, strach veřejnosti, hloupost nebo veřejně-názorovou manipulaci masmédií apod. Jedná se vlastně o variantu angažovaného umění, které se více přiklání k rychlým a přímým zásahům do veřejného mínění za pomoci dostupných médií a veřejné politické diskuze, než k práci v místních komunitách za účelem nápravy neduhů mezilidských vztahů. Mnohdy jsou tyto práce – aktivity podezřelé oficiálním orgánům moci z porušování etických kodexů, politizace, terorismu, náboženské nesnášenlivosti,... Jsou to ale velice spekulativní pojmy, jejich výklad je mnohdy jen účelový a mění se. Používají prostředků, kterým se jiné formy angažovaného umění z principu práce vyhýbají. Naopak komunity a místní samospráva jsou obvykle méně otevřené debatě nad fungováním a zásadami celé společnosti, ale často vítají praktické kroky k obnově vzájemné společenské komunikace. Toto angažované umění (komunitní) je na spolupráci s místní správou obvykle závislé.

Umělecký „radikální“ aktivismus svojí formou obvykle přesahuje rámec lokální komunity a reaguje více na globální, státní, mezinárodní, celospolečenskou situaci nebo lokální situaci v širším kontextu.

To by bylo vysvětlitelné několika faktory:

Ideály společnosti, se kterými pracují, jsou obecné, globální, exekuce akce je místní. Umělecký aktivismus je často praktikován uměleckou komunitou, která komunikuje pomocí sítí a bývá otevřená, tj. z podstaty není lokální a je vysoce mobilní. Ta počítá s globálním dosahem používaných médií a s jejich pozorností, kdy vysloveně místní akce oběhne svět. Kvalita záznamu je podřízena účelu akce a rychlosti šíření informace a obrazu.

Umělecký aktivismus používá v mnohem větší míře jednoduchých obrazů a čitelných významů (propaganda) oproti konceptu, se kterým rovněž pracuje.

3.9.1 Ruský akcionismus

Podstatnou část bych věnoval současnému ruskému akcionismu (dnes již takto běžně nenazýván), který je již několikátou generací ruského akcionismu od jeho propuknutí v 90. letech po rozpadu Sovětského svazu. Svým způsobem byl reakcí na momentální vyprázdnění

politického prostředí, rychlý nástup konzumerismu, reklamy a médií, která tento nový svět rozmnožují.

Akcionismus chaotických 90. let navazoval na sovětské konceptuální umění 70. a 80. let (*moskevský konceptualismus,...*). Boj o veřejný prostor, moc a budoucnost rozpuštěného sovětského impéria přinutilo umělce nestát stranou a dění okolo komentovat, protestovat, okupovat veřejný prostor, politizovat se. Zatímco akce moskevského konceptuálního umění probíhaly většinou mimo město, v přírodě, na venkově a v kolektivu pozvaných a spřízněných účastníků, akce ruského akcionismu probíhaly v centru dění města, za přítomnosti veřejnosti. Příkladem může být akce Alexandra Brenera, kdy onanoval na skokanském můstku bazénu Moskva v Moskvě (*„Můstek, skupinová akce“*, 1994) při veřejném pravoslavném protestu za rekonstrukci katedrály Ježíše Spasitele (Kovalev, 2007: 146). Chrám byl před revolucí na místě bazénu a jeho znovupostavení dnes symbolizuje návrat do dob předrevolučních, stejně jako výstavba veřejného bazénu na konci 50. let v centru metropole symbolizovala nástup nové éry destalinizace (Groys, 2008: 159). Alexander Brener byl z můstku rychle sundán přihlížejícím milicionářem. Performance byla jeho situačním vyjádřením nesouhlasu s konstrukcí kopie původního chrámu. Při jiné performance (*„První rukavice“*, 1995) verbálně vybízel Borise Jelcina k zápasu, kdy s boxerskými rukavicemi na ruku vyskakoval před kremelskou zdí ve snaze být Jelcinem viděn a slyšen (Kovalev, 2007: 172).

Jeho performance byli jasnými útoky na nově se etablující světonázor, na umělecký kariérismus, trh s uměním a uměleckou bezmocnost v nové době. Brenerovy performance jsou obrazoborecké ve fyzické rovině - *vandalizuje* artefakty a jsou orientované na základní vjemy. Puritánské buřičství mu zabránilo v raketové kariéře, která se jeho generaci akcionistů otvírala (viz Oleg Kulik, Anatolij Osmolovskij a další).

Akce v centru dění poutaly samozřejmě pozornost médií, jejichž vizuální práce konkuruje nebo se přibližuje estetice akcionismu (nebo obráceně). Akcionismus a masmédiá se setkaly ve veřejném prostoru. Boj o diváky a posluchače, o bezprostřední vizuální zprávy, reakce, které oba (re)produkuje a zároveň sdílí, se stal prostředkem tvorby a měřítkem úspěšnosti. Napojení mediálního prostoru na ekonomické mechanismy zkomplikovalo i situaci akčního umění, které se jinak staví kriticky k ekonomickému vidění světa. Neviditelné vazby mezi vizuální produkcí a finančními procesy umožňují rychlý vzestup některých umělců nebo jejich rychlé mizení z veřejného prostoru médií. Masmédiá jsou často pastí pro angažovaného umělce. Pakliže orientuje svoji tvorbu zájmu médií, stává se, že si jej média apropriují.

„Masmédiální strategie, která provázela radikální akcionismus z něj udělala kulturní protipól demokratických mimiker politických stran v očích mnoha pozorovatelů.(...) Oproti konceptualismu, akcionismus se orientoval na praxi místo teorie.“

(Sasz, 2003)

I dnes navazuje angažované umění současného Ruska na akcionismus 90. let, případně se odkazuje k autorům období konceptualismu. Tak třeba současná umělecká skupina *Vojna* se odkazuje k tvorbě Dmitrije Prigova. Diametrálně odlišná společenská atmosféra - restaurace obrazu Ruska jako jedné ze světových mocností, benevolence vůči rasově motivovaným útokům na občany z asijské části Ruska, pracovní migranty a na cizince obecně, další centralizace moci a zásahy do svobody vyjadřování a shromažďování - ale jeho možnosti a cíle změnila. K tomu přispěl také další globální rozvoj nových médií, komunikačních sítí atd.

„Pakliže před deseti lety bylo umění schopné vytvořit provokativní zóny mimo legální a ilegální, nyní docela naopak usiluje o upevnění své pozice svojí legalizací, prohlášením svého statusu jako ‚nejlepší‘ ze současného umění – pouze hledající svoje uznání od kulturních, finančních a vládních institucí, což ji může zachovat symbolickou hodnotu.“

(Čuchrov, 2008)

Současnost Ruska a tradice angažované tvorby, drama společenských změn a bohatá sociální problematika dělá z tohoto prostředí unikátní prostor angažované tvorby oproti zemím, které divadlo společenských změn neznají nebo nepamatují (Švédsko, apod.).

Na příkladě práce dvou současných angažovaných ruských uměleckých kolektivů bych představil odlišnosti možných přístupů k angažované tvorbě.

Nástup Vladimíra Putina a poté Dimitrije Medvěděva, často označovaný jako *Putinova éra*, je spojen s budováním nového obrazu Ruska (v zahraničí i doma), centralizací moci a vznikem nových bezpečnostní složek - Centra pro boj s extremismem (Centrum E) a rozšířením pravomocí FSB (pokračovatel KGB), růstem HDP,... Centrum pro boj s extremismem (Centrum E) a FSB se staly aktivní prostředkem nátlaku na svobodu vyjadřování, ať se jedná o diskriminaci politické opozice nebo neortodoxních náboženských skupin, aktivistů za lidská práva, veřejných médií a dále každého občana. Definice extremismu je natolik otevřená, že se může týkat každého. K nahlédnutí jsou shrnutí moskevské organizace *Sova*, která monitoruje situaci dodržování lidských práv, politický a náboženský radikalismus a zneužití zákonů v Rusku (SOVA).

Angažovaný umělec tak patří mezi ohrožené skupiny a jeho frekventovanými tématy jsou lidská práva, kritika aparátu moci, retrospektiva do moderní ruské kulturní a sociální historie a její přehodnocení a další.

„Mimo jiná porušování práva na svobodné vyjádření zaregistroval za poslední rok Article19 [zde jako organizace] zneužití zákonů na zákaz náboženské nenávisti (čl. 28 o svobodě vyznání) za účelem potlačení kritického a nesouhlasného vyjádření v umění.“

„Russia: Art, Religion and Hatred“ (Article19, 2005: 5)

3.9.1.1 „Vojna“

Moskevský kolektiv *Vojna* je již v povědomí nejen ruské veřejnosti a to díky mediálně orientované performativní tvorbě a její dokumentaci, kterou šíří přednostně po webu. Jazykový projev odpovídá rovněž informačnímu médiu, žurnalistice a za její formulaci často stojí ruský lingvista Alexej Plucer-Sarno.

Na jednu stranu stojí za popularitou akcí – performancí její odvážná tvrzení a odvážný postoj odporu vůči diskriminujícím autoritám Ruska, již zmiňované bezpečnostní policii FSB a na terorismus (spíše terorizování obyvatel) orientované její Centrum E a dále i nejvyšší autoritě Ruska – prezidenta a jeho strany Jednotné Rusko, které viní z organizace celé diskriminační mašinérie.

Projev skupiny je nejednoznačný, přestože se na první pohled zdá vše jasné. Gerilové společenství umělců bojuje za práva občanů, kteří jsou nejednotní, bázlíví nebo neuvědomělí. Distančují se od oficiálního režimu sloužícího umění, nevystavují (až na výjimky) v oficiálních galeriích.

Jejich práce různými způsoby vyjadřuje spíše emotivní postoj k moci. Jakákoliv autoritativní moc je špatná, prvním krokem je tedy tuto moc rozbít, znemožnit, ukázat jí zrcadlo atd. Na jednu stranu se kolektiv prezentuje jako nepolitický subjekt, na druhou jsou jeho postoje podstatně politické. Skupina se účastní i občanského a opozičního protestu – například protestních demonstrací *Strategie 31* a akcí anarchistické sdružení *DSPA (DSPA)*. Odvážnost jim zajišťuje široké publikum a sympatie odlišných názorových skupin.

Performance má často symbolický charakter, stejně jako se kriticky staví k policejním složkám, mají i velké sympatie k historickým momentům změny, revoluce v Rusku. Performance jsou tak mnohdy upomínkou na významné události ruské historie. Ať je to třeba právně „nejvíce“ kontroverzní akce „*Palácový převrat*“ z listopadu 2010 (Vojna, 2010), kdy před petrohradským Michajlovským palácem převrátili několik policejních aut. Přebat upomíná na vraždu ruského cara Pavla 1. v 19. století. Přesto historické odkazy jsou spíše dekorativní složkou, pozadím, v popředí je dnešek a ideál svržení Putina a Medvěděva.

„Nelze oddělit uměleckou tvorbu a chuligánství. Není zde hranice. Umělecká tvorba snadno obsáhne i chuligánství“.

Oleg Vorotnikov v rozhovoru se Sergejem Černovem (Černov, 2011)

Na počátku svých aktivit spolupracovala *Vojna* s konceptuálním umělcem a básníkem sovětského samizdatu Dmitrijem Prigovem. Jeho náhlá smrt iniciovala jednu z veřejných performance na jeho památku. Na okružní moskevské lince metra *Vojna* hostila občany jídlem a pitím na propašovaných skládacích stolech (Vojna, 2008). Je to jedna z jejích mála akcí, která byla otevřena veřejnosti k dobrovolné účasti (na rituální vzpomínce na Prigova). Většina následujících performancí počítá s účastí na úrovni diváka zpráv v médiích a na internetu nebo s nedobrovolnou účastí aktérů vtažených do akce (např. policistů).

Rovněž v angažovaném uměleckém prostředí Ruska panuje nesouhlas s nejasnými cíli *Vojny*, navenek jasná vyjádření – svrhnout režim, Putina, FSB - se části angažované ruské společnosti jeví jako populistický argument, který má zajistit skupině větší popularitu.

„Propagujeme hrdinský životní styl, svobodu ve všem, plně nekompromisní postoj a vysoké ideály prvních ruských revolucionářů – děkabristů. Je nás více jak 200 aktivistů ve skupině. Nejlepší část společnosti je s námi.“

Oleg Vorotnikov (Černov, 2011)

Vojna je přes množství prohlášení a publikovaných rozhovorů přeci jen uměleckým kolektivem orientovaným na estetický materiál. Prezentace prací důstojně obstojí, ať aplikovanou aktivistickou rétorikou nebo jakoby domácí aktivistickou video produkcí. Vzhledem k důrazu na formální prostředky bych je spíše zařadil do kategorie novomediálního angažovaného umění. Částečně i k umění propagandy, ale jen lehce, její tvorba totiž není svázána s žádnou oficiální politickou zakázkou. Pakliže nepovažujeme za zakázku po nových obrazech hladový trh současného umění.

Přes všechny nejasnosti, kontroverze a konflikty, které kolem *Vojny* vznikají, *Vojna* (téměř nedobrovolně) obdržela letos oficiální cenu „*Inovace 2010*“, za kterou je zodpovědné samo ministerstvo kultury Ruské federace. Ohodnocenou prací byl při rychlé koordinované akci načrtnutý gigantický pyj na petrohradském Litevském mostě („*Penis ve vazbě FSB*“) těsně před jeho zdvižením. Obrovský pyj se tak po vztyčení mostu postavil proti budově FSB (Vojna, 2010). Sleduji vývoj kolem *Vojny* od jejího počátku a tehdy mě osobně oslovila její přímočarost a odhodlanost, zdá se, že dnes se její tvorba posunula do zjednodušených prohlášení a street-artových akcí a nevznikla žádná podstatná diskuze nad tématy, které skupina formálně používá. Na webu skupiny www.free-voyna.org se sice snaží informovat o případech nespravedlnosti v Rusku, které zaznamenali (např. lidé z dočasné vazby), ale použití „*jazyka hrdinů*“ pozornost čtenáře dostatečně mate.

Deestetizaci umění, kterou zmiňuje např. Grant Kester nebo Suzi Gablik u angažovaného umění orientovaného na dialog, bych u *Vojny* nesledoval, spíše se jedná o *antiestetiku*, tedy estetiku jiného druhu.

Dialog s Vojnou se stále očekává, ale ještě nenastal. K postojům a další práci Vojny se ještě vrátím v kapitole 3.11.1 *Dialog s Vojnou*.

3.9.1.2 „Čto dělat?“

Jiný přístup k angažované tvorbě zastává petrohradský umělecký kolektiv *Čto dělat*. (zal. 2003, autoři jsou i z Nižného Novgorodu a Moskvy)

Problematice *Vojny* lze spíše porozumět z internetových diskuzí autorů ruské umělecké angažované tvorby, kteří dennodenně diskutují aktuální problematiku událostí světa, sociálních problémů, nespravedlností, protestů, práce kolegů, teoretiků atd. Tento zdroj vypovídá mnohem víc než stereotypní diskuze pro noviny nebo internetová média.

Na *Google Group chtodelat* probíhá emailová diskuze, která pokryje většinu událostí, které se nějakým způsobem vážou k problematice umělecké a občanské angažovanosti v Rusku a mimo něj. Komunikace vyžaduje hlavně ruštinu. *Google Group chtodelat* je živým dokumentem činnosti skupiny (platformy) a jejího širokého záběru. Kritický dialog je hlavním podmínkou kolektivní tvorby skupiny.

Komunikace se *Čto dělat* je otevřená účasti a příspěvkům. S *Vojnou* je komunikace vázaná na doposud pečlivě chráněný mail (až dnes je kontakt možný přes www.freevoina.org), kontakt na konkrétní členy není dostupný. Při mém prvním pokusu o kontakt členů Alexej Plucer-Sarno působil jako *firewall* a korespondenci vyřizoval sám. To je podstatný rozdíl. *Vojna* sice funguje jako otevřený kolektiv, nicméně kolektivita je myšlena jako účast na pevně organizovaných akcích.

Na počátku existence *Čto dělat* bylo v centru zájmu kolektivu ukotvení ruských avantgardních ideálů v realitě počátku 21. století. Kladli si otázky jejich možné - nemožné aktualizace a zároveň se inspirovali dalšími momenty společenských změn 20. století: *K čemu je umění dobré?*, *Dělej politický film*, *Emancipace pracující třídy*, *Může být umění politické?*, *Zkušenosti perestrojky*, *Mezi krizí a opozicí* (a další témata artikulovaná v novinách kolektivu). Zde hledali příklady kolektivního úsilí, které by obstály v dnešní atomizované společnosti.

Keti Čuchrov, teoretička umění charakterizovala *Čto dělat*:

„Vidí ‚kulturu‘ v Rusku jako jasnou estetiku střední třídy a naopak cvičí svůj pohled na zbývající okrajích a fragmentech společenského prostoru, arény popřené kulturou elity, novými penězi a státem jako nedokonalé a neziskové zbytky bývalého Sovětského svazu: místa, která jsou znevážena zástupci ruské technologie, kapitálu a umění. V těchto zónách, stojících na roztroušených zbytcích se nachází jakákoliv možnost ideální kultury, jednotné komunity nebo tvůrčí emancipace.“

(Čuchrov, 2008)

Mezi členy skupiny *Čto dělat* patří David Riff, kritik angažované ruské umělecké scény jako protipólu Západu. Jeho práce je založena na přehodnocení postkomunistického prostoru v současné umělecké tvorbě. V jednom z jeho shrnutí, co by dnešní Východ mohl nabídnout dnešnímu Západu, mluví o opožděné povrchní reflexi Západu – dnešní Rusko nabízí zpětný pohled na to, jakým Západ před časem byl a zároveň poskytuje obraz obnovené primitivní akumulace kapitálu (na výzkumném kongresu *1th Former West 2009* v Utrechtu; Riff, 2009).

Prací skupiny *Čto dělat* je vytvoření interdisciplinární platformy, která umožňuje koordinovaný kritický veřejný dialog. Nejedná se tedy o produkci ryze estetických forem, které by nás svým nadhledem přesvědčily o své pravdě nebo by nás zastavily v rutinním vidění světa okolo. Práce

skupiny směřuje k osvětě, přehodnocení a kritické účasti na naší současnosti – k občanské aktivitě. Vyzývá k propojení občanského aktivismu, teorie a praxe umění, politické teorie, tedy zapojení širšího spektra jinak příbuzných oborů za účelem svébytného výzkumu a nakonec i koordinované akce z něho vycházející. Hledá společná stanoviska a postupy v realitě reálného kapitalismu.

Pracovní skupiny, které realizují jednotlivé projekty, mají být sověty ve svém původním významu.

Situace v postsovětském Rusku by se slovy Davida Riffa dala nazvat rozkol. Doba 90. let - doba akčních intervencí umělce - a posunování hranic uměleckého projevu. Jeho neinstitucionální a svépomocný charakter jakoby skončil rokem 2000. Nástup nových forem organizace umění a nových angažovaných experimentů. Rokem 2000 jako by Rusko procitlo do nové reality. Umění trvalo ještě několik let, než se začalo vracet zpět do institucí, galerií a velkých národních soutěží (nezávislá *Kandinského cena* založena r. 2007, státní cena *Inovace* se udílí od r. 2006) Primitivní akumulace kapitálu do rukou oligarchů přinesla své ovoce. Manželky oligarchů a oligarchové samotní začali investovat do současného umění, zakládat galerie, sbírky současného umění, sponzorovat muzea, umělecké ceny...

„*Zelený slon*“ („*Zeljonyj slonik*“) - art film Světlany Baskové (Baskova, 1999) z roku 1999 nechal zahrát akční umělce 90. let (Anatolij Osmolovskij, producentem filmu Oleg Mavromati) v naturálně drastickém příběhu sebedestrukce vojáků v rozpadajícím se armádním betonovém komplexu. Psychopatická armádní disciplína a izolace vede k nesmyslné fyzické tragédii se všemi detaily brutality, se kterými si aktéři pohrávají. Tento film, který byl natočený kamerou z ruky na VHS, jako by symbolizoval uplynulé akční období svojí přirozenou surovostí a nekompromisními scénami a zároveň předvídal přelom do nejasné budoucnosti. Ve filmu si zahráli akční umělci ještě před změnou svých uměleckých občanských rolí v nadcházejícím desetiletí.

Sám Osmolovskij se cítí unaven 90. lety a navrátil se k čistým sochařským formám, formalismu a produkci artefaktů, pohrávaje si s archetypy ruského folklóru - „*Chleby z Pohanských sérií*“, 2009 (Osmolovskij, 2007-2008). Nevzdal se své revoluční minulosti, přestože jeho současnost je naopak o upevnění exkluzivní pozice umění, umění střední a vyšší třídy. Z *ikonoklasta* se stal *ikonofil*.

Čto dělat stojí na jiné úrovni umělecké participace a angažovanosti. Jako platforma umožňuje kombinaci různých přístupů, které se nereprezentují jako definitivní umělecké projekty, ale jako dílčí výstupy kolektivního výzkumu sociální problematiky.

Jedním z prostředků vyjádření je didaktické divadlo – opera (*songspiel*), vycházející z experimentální techniky Bertolda Brechta a Kurta Weilla (Baden-Baden, 1927) a politického filmu Jean-Luc Godarda. „*Practising Godard*“ je jedním ze skupinových cvičení před videokamerou. Pomocí hraného představení prezentuje kritický rozbor současné sociální problematiky. Tato technika skupině umožňuje konstruovat konfrontaci stran sociálního konfliktu na scéně. Tak jako v původním Brechtově podání, *songspiel Čto dělat* je cvičením, které má jako inovativní technika přiblížit politické vědomí širším masám. V případě *Čto dělat* se samozřejmě nejedná o masy, ale o účastníky seminářů, přednášek, výstav, čtenáře, diváky,...

V posledním *songspielu* „*Museum Songspiel*“ (SMART Project Space, 2010, Amsterdam) rekonstruovali současné anti-imigrantské politické postoje v Nizozemí (*Čto dělat*, 2011b). Imigranti se ve hře ukryjí v místním muzeu moderního umění, které se ze své tradice otevřenosti, svobody projevu a univerzalizmu pokusí imigrantům pomoci.

Ve 48 hodinovém semináři „*Where has Communism Gone?*“ (SMART Project Space, únor 2011, Amsterdam), účastníci hledají svoje individuální vyjádření k ideálu komunismu na scéně sestavené z lůžek (*Čto dělat*, 2011a). Scéna evokuje situaci někde mezi snem a realitou, kdy

latentní idea nerealizované spravedlivé společnosti na okamžik ožívá.

Dalším příkladem songspielů Čto dělat je „*Tower Songspiel*“ z roku 2010, v níž inscenuje konfrontaci magistrátu města Petrohrad, občanských aktivistů, občanů a energetické společnosti Gazprom nad přípravou výstavby mrakodrapu Gazpromu v historickém centru města. Songspiely jsou prezentovány ve formě filmů.

Přestože je nám situace v současném Rusku poněkud vzdálená, některé paralely postkomunistického vývoje jsou evidentní. Rusko ale neprodělalo institucionální integraci do Evropy (EU), proto její scéna vykazuje podstatné odlišnosti. Nedemokratické autoritativní prvky, nejasný výklad základních práv občana a jejich vymáhání, vytváří atmosféru radikalizujících tendencí opozice (*Strategie 31, Nacbol, ...*) a prokremelských organizací (*Molodaja gvardija, ...*) a inspirují rovněž angažovaného umělce.

3.9.2 U nás

Naše (české) celkem skromné angažované umění současnosti se běžně potýká s izolací od občanského aktivismu a s přednostní orientací na masmédiá (podobně i *Vojna*) a formální estetické prostředky (nová média). Většina angažovaného projevu v českém prostředí je druhem *antireklamy* - negativní reklamy a je realizována umělci - skupinami s profesionální zkušeností v reklamních agenturách, grafických studiích a mainstreamových novinách. Jde třeba o skupinu *Guma Guar, Podebal, ...* Tato praxe jim dává prvotřídní náhled do mediální produkce, kterou pak využívají jako prostor svého skupinového protestu a společenské kritiky. Jedná se tedy o umělecký aktivismus s víceméně občasným volným napojením na aktivismus občanský. Je zde ale skryté nebezpečí pro aktivismus samotný prezentovaný touto formou. Málokdy je zde umělecká akce součástí širší angažované platformy. Zcela jistě ne programově, jako u kolektivu *Čto dělat*. U nás je výjimkou *Guma Guar*, která navazuje na akce anarchistické organizace (spolupráce na časopisu *A-Kontra*), squattingu (www.milada.org - dnes nefunkční web a squatt Milada je vysídlený).

Samotná masmédiá s antireklamou běžně pracují a takové tvůrčí vstupy vítají. Úzké napojení na kritizovaný objekt může vést nakonec k dokonalému splynutí s ním („Stockholmský syndrom“). Toto splynutí s objektem kritiky je diskutováno v teorii angažovaného umění často, případů je mnoho (A. Osmolovskij, ...). Od 90. let se mění hodnocení sociálně orientovaného umění a zavádí se etické termíny jako jedno z hledisek kritiky takového umění (Suzi Gablik). Umělecká zodpovědnost k tématu své práce a etika spolupráce jsou tak v centru této umělecké tvorby. Je to zároveň reakce na pokračující společenský vývoj postfordistické společnosti směrem k extrémnímu individualismu občana na pracovním trhu. Představa jiných mezilidských vztahů, jiného druhu komunikace a práce, jiné společné identity je příčinou dnešního směřování angažovaného umění směrem ke kolektivitě, spolupráci, sdílení, ...

V českém prostředí je tento vývoj celkem pomalý a bez přihlédnutí k zahraničí bychom si ho ani neuvědomili. Komunitně orientované angažované umění zde nemá tradici a doposud ani nevzniká. Umělec je průkopníkem soutěživosti na úkor spolupráce. Přesně tak jak to trh vyžaduje. Ideály kolektivity degenerovaly v období socialistické stagnace a doba, která ji nahradila, je opakem kolektivní práce a většiny ideálů, které komunismus sliboval naplnit. Na rozdíl od západního světa, kde existuje dlouhá poválečná kontinuita, se sice představa organizace společnosti od 70. let diametrálně změnila, přesto nebyl ideál spravedlivé společnosti nikde tak zdiskreditován jako v postsocialistickém světě. A angažované umění dneška pracuje právě s ideály společenské spravedlnosti, občanských práv, občanských rovností, občanské účasti apod., tedy tématy, která si v našem prostředí musí znovu najít

místo.

Příklady tvorby příbuzné komunitně orientovanému angažovanému umění v Česku nalezneme v tvorbě Tamary Moyzes a Shlomo Yaffe. Jejich práce na téma diskriminace romské komunity v české společnosti jsou založeny na reálném kontaktu s postiženou menšinou a osobní zkušeností s diskriminační politikou v prostředí České republiky, stejně jako v prostředí Izraelem okupovaného území. Empatie do problematiky Romů jim umožňuje přístup k této kulturně odlišné komunitě a snazší integraci jejich problematiky do své angažované tvorby. Jedna z prací „*Rodinná pohoda*“ (2009) byla realizována ve spolupráci s ostravskou neziskovou organizací Vzájemné soužití, která se zastává diskriminovaných romských spoluobčanů (Moyzes, 2009). Tamara Moyzes spolupracovala na projektu „*Prevence násilného umístování romských dětí mimo jejich rodiny do institucionální péče skrze pomoc rodinám a dialog se státními institucemi*“. Vytvořila sérii fotografií, kdy poškozené romské rodiny byly dočasně pohromadě, po návratu dětí z ústavů. Obličejové partie dětí jsou vyjímatelné. V prostorách Parlamentu vystavila tyto rodinné fotografie, kde romské rodiny v momentě přítomnosti politiků sundaly z fotografií obličejové odejmutých dětí. Komplikace organizace happeningu – Parlament není dostupný občanské aktivitě zvenku – způsobily, že akce měla jen velice symbolický charakter a minimální odezvu.

Vizualizaci romské a menšinové problematiky Tamara Moyzes a Shlomo Yaffe věnují většinu svých prací. Podkladem bývá dokumentace skutečných lidských osudů, včetně vlastních osobních. Společný projekt „*Protokol*“ (2010) tvoří záznam dvouhodinového výslechu na cizinecké policii v Praze-Žižkově, kam byli jako manželé předvoláni (Moyzes, 2010). Záznam je namluven podle protokolu, který si dodatečně vyžádali. Vyčkávání emigrantů od půlnoci do rána, aby se dostali na řadu, a povýšené vulgární chování policie je pro Čechy obyčejně nezajímavé téma. Pokud nebydlí na Žižkově, ani o takovém případě netuší. Situace imigrantů je v České republice ponechána přirozenému vývoji, bez plánů a veřejného zájmu. Tamara a Shlomo v této práci zdůraznili paradoxy neracionálních situací, kterým u nás imigranti čelí.

Jejich poslední společnou prací je „*Inte(g)race*“ v Karlín Studios (květen 2011). Na hypotetickém modelu – Izrael se stává členem EU – vybudovali sérii sociologických průzkumů v diametrálně odlišném prostředí Jeruzaléma a Prahy, na kterých demonstrují komplikovanou identitu Evropy. Izrael jako vedlejší produkt moderní evropské politiky reprezentuje aspekty evropanství a individuálního národní identity na několika rovinách najednou. Tamara a Shlomo jsou partneři s mnohonásobnou identitou, jsou spíše světoobčané. Jejich individuální zkušenosti, které většina z nás nemá, jim umožňují nastínit problematiku soužití lidí různého původu v odlišném prostředí, které se obyčejně brání své integraci do širšího světa. Tamara a Shlomo seznamovali občany Jeruzaléma s novými fiktivními izraelsko-evropskými pasy a nenápadně tak zjišťovali, jak by Židé respektovali nově nabytá práva volného pohybu evropské palestinské emigrace. Tento průzkum byl proveden performancí, kdy převlečení do oděvu *osvícených spasitelů* sdělovali občanům radostnou zvěst. Podobně v Praze před synagogou v uniformách Izraele sdělovali tuto zprávu Pražanům a turistům.

Výstava byla souborem dokumentů a pseudodokumentů, reflektujících výsledky autorského průzkumu. Obtížným momentem takové prezentace je sdělení podstatné části sociální problematiky, kterou divák nejspíše nezná, nebo nevidí v uvedeném kontextu. Tato práce má konečně i didaktický charakter a útočí na bariéru veřejného nezájmu, který je dlouhodobou nemocí české společnosti. Instalace nebyla radikální ve smyslu útoku na základní lidské smysly, ale univerzalizací zkoumaného sociálního konfliktu, pohledu z nadnárodní perspektivy. Hledáním univerzálních otázek lidského soužití a jejich projekcí zpět do lokálního kulturního dialogu nabírá taková práce přesvědčivé kritiky.

Práce Tamary a Shlomo není klasickým příkladem dialogového umění, ale používá stejných metod, které umožňují umělci realizovat konstruktivní dialog s komunitou. Je tak nejbližší takové

tvorbě v českém prostředí dnes.

Úspěšné a neúspěšné pokusy umělce mluvit do společenského dění vykazují mnoho protikladů, které zde dokumentuji. Zájem umělce o účast na veřejném dění je pro současnost příznačné bez ohledu na to, na které straně politického a občanského názoru stojí. Suzi Gablik, jedna z prvních teoretiček současné umělecké angažovanosti věnovala část své práce momentu tohoto přerodu umělecké role a ambicí. Byla iritována uměleckou společenskou pasivitou a hledala případné změny, které by znamenaly aktivní návrat umělce do veřejného prostoru. Rozešla se s „*paradigmatem vidění*“, které spojuje se zmiňovanou pasivitou.

„Mnoho umělců dnes vidí svoji roli jako alarmující a cítí potřebu změnit směřování jejich umění tak, aby se více vyjadřovalo ke společnosti a prostředí.“

(Gablik, 1998)

V pocitu bezmocnosti současného umělce ovlivnit dění okolo něj vidí Gablik původ nové angažovanosti. Být okrajovým elementem občanského života je frustrující. Je také patrné, že proměna poválečného uspořádání v Evropě (a mimo ni), především změněné chápání individuální produktivity a omezení existenčních jistot umělce podpořilo tuto ideu společenské participace a akce. Zánik státem garantované zaměstnanosti (východní Evropa) a zakázek v urbanistických projektech (dodnes v praxi kupříkladu ve Švédsku) postavilo umělce do prostředí bezprostředních ekonomických tlaků, kde je nucen nalézt své nové produktivní místo a respekt. Je to pád z pozice nadstandardních jistot, s tím související pasivity a minimální komunikace s veřejností do neznámého, nejistého, proměnlivého prostředí trhu a nové programové kulturní politiky.

„V prostředí modernistického paradigmatu, ve kterém jsem vyrostla, umění bylo tradičně chápáno jako sbírka prestižních objektů, které existují v muzeích a galeriích, vzdálených běžnému životu a jednání.“

(Gablik, 1998)

Přechod k angažovanosti byl sice zaznamenán a je diskutován a je řada umělců, kteří se angažovanému projevu otevřeně věnují, některé zde cituji, nicméně podobným směrem jde i kulturní politika, která chce autonomní uměleckou tvorbu manipulovat ke svým politickým cílům. Na druhou stranu se tím svoboda jednání angažovaného umělce smršťuje. Jeho tvůrčí autonomie proto musí být prosazována mnohem racionálnějšími prostředky než doposud (kolektivní platforma spolupráce, alternativní financování, mezioborovost, ...).

3.10 Vizualizace politiky

„Jistě, idea umělecké avantgardy může být za jistých okolností jednotná s ideou avantgardní politické strany.“

(Harvey, 2008: 29)

Estetizace politiky, kterou zmiňuje David Harvey ve své práci o postmodernismu, provází umění celou její moderní historií. Ať vědomě nebo nevědomě.

Období umění jako propagandy, kdy se umění dobrovolně stává viditelným nástrojem politické agitace, čas od času přichází. Umělci dnes spíše než s otevřenou politickou prezentací pracují s různými formami aktivismu a angažovaností. Za obecným pojmem angažovanosti se maskují různé politické postoje, které si tak dělají místo v prostoru současného umění. Je zde jistá

ostýchavost politiku v umění diskutovat, nenesí se to. Je to vlastně obnošené. Existují výjimky, ale i tam většinou nalezneme potvrzení. Výše zmiňovaný ruský kolektiv *Vojna* evidentně pracuje s politickými motivy. I když v lehce (úmyslně) naivní formě, kdy nenávidí vůči autoritě, která automaticky reprezentuje nespravedlnost, je hlavní ideou její práce. Je zde obsažena složka cynizmu, humoru a punku, která se vysmívá i intelektuálním a jinak rafinovaným přístupům. *Vojna* na jednu stranu nesympatizuje s žádným otevřeně politickým hnutím, na druhou stranu tvrdí, že umění je jen o politice nebo o „*designu, zručnosti (...) masturbaci ducha*“ (viz kap. 3.11.1 *Dialog s Vojnou*). Podobná vyjádření jsou nejednoznačná.

Modernistické tendence se rozplynuly v 60. letech v nastupující masové kultuře (anglojazyčné) mezinárodní populární kultury, obchodních center, reklamy, stylů, televize, dlouhých dovolených, masového soukromého automobilismu,... Navýšená produktivita a relativní blahobyt a konzumerismus Evropy (západní) bezprostředně ovlivnily postoje umělce, estetické vnímání a uplatnění jeho tvorby. Kultura drží krok se společností a přeorientovala se otevřeně na konzumní produkci a soutěživý artikl.

„Soupeření, které se odehrávalo výlučně v prostředí výroby, se následně rozšířilo dál a udělalo z kulturní produkce arénu divokého sociálního zápasu.“

(Harvey, 2008: 63)

Studentská revolta konce 60. let nenaplnila idealizované politické ideály poválečné generace (nebo dětí války), které vystřídal na rychlou konzumní produkci reagující postmodernismus a vakuum zaplnil. Konec 60. let nám zanechal agitační uměleckou tvorbu, která mobilizovala mladou generaci vůči *provinilé* válečné generaci rodičů, dobovým koloniálním válkám, proti ekonomické stabilitě, která zakrývala nedávnou historii a zvláště v Německu zůstala bez vysvětlení.

Někteří umělci později rezignovali na uměleckou tvorbu a po vzoru gerilových bojů v rozvojovém světě se radikalizovali. Filmová akademie v západním Berlíně byla jedním z mnoha ohnisek umělecké reakce na studentskou revoltu. Skrze nástroje filmu se manifestovaly revoluční názory.

Student Holger Meins se později stal aktivním členem první generace RAF (Red Army Faction) a po své smrti protestní hladovkou (1974) ve vězení Stammheim ve Stuttgartu se stal ikonou revoluční mládeže. Přes jeho účast na teroristickém projektu RAF, byl Holger Meins také umělcem.

Jeho studentské krátké černobílé filmy jsou vizuálním návodem gerilového odboje. Holger Meins tehdy spolupracoval i s Harun Farocki, dodnes aktivním angažovaným filmařem (jeho práce se hodnotí jako *filmové eseje*, kde kombinací technik, obrazů, dokumentů, komentářů, textu diskutuje politické názory a analyzuje světové dění). Ve filmu „*Neuhasitelný oheň*“ („*Nicht löschesbares Feuer*“, 1969), který je hraným dokumentem promíchaným se záznamy vietnamské války, rekonstruuje a komentuje průběh vývoje napalмовé bomby a sociálně politických konfrontací, které válka na dálku vytváří. „*Kdo získává a kdo ztrácí*“ - takovými a podobnými titulky prokládá individuální projevy a rekonstruovanou (hranou) mašinerii válečného průmyslu (Farocki, 1969). Film není primárně agitační, má ale jednoznačně politický obsah, který je vykládán didaktickou metodou. Harun Farocki se nikdy nevzdal svého kritického společenského vidění nastartovaného výbušnou atmosférou 60. let. Pozorování a rozbor světových konfliktů, ekonomicko etických souvislostí, nespravedlnosti, mediálně informační manipulace, retrospektivní výklady nespravedlností minulosti (světová válka) - kolem těchto témat se rozvíjí jeho práce dodnes.

Holger Meins ve filmu „*Sestavení Molotova koktejlu*“ („*Herstellung eines Molotow-Cocktails*“, 1968, dnes rekonstruovaný pro dokument „*Starbuck*“, 2002, režírovaný jeho bývalým přítelem Gerdem Conradtem) popisuje jednotlivé kroky k sestavení amatérské bomby (Conradt, 2002). Jednotlivé kroky výroby Molotova koktejlu jsou popsány v tempu rychlé akce, rovněž je

naznačeno možné jeho použití. Hořící auto nebo obchodní dům Niketown. Film evokuje napětí undergroundové akce, kolektivní rezistenci a naději v mobilizaci veřejnosti, je tak uměním propagandy – agitace. Převládá akční symbolický obrazový materiál, velice podobný těm z tradičních mobilizačních plakátů.

V dalších zachovaných studentských filmech se rovněž objevují městské gerilové skupiny, které se chápou zbraní v konfrontaci s ikonami kapitalismu – národní banka, neznámý palác a další. Tehdejší společenská atmosféra umožnila studentům obměnit pedagogický sbor filmové školy a určit její orientaci. Existovala naděje, že momentální kolektivní euforie je schopna skutečných společenských změn.

Napjatá atmosféra doby, kdy podstatná část první generace RAF byla již ve Stuttgartském vězení, kde za nejasných okolností umírají (poprava nebo sebevražda), rozpory v německé poválečné společnosti (které podstatně ovlivnily revoltu 60. let) jsou zpracované ve filmu „*Německo na podzim*“ („*Deutschland im Herbst*“, 1978), kolektivu 11 režisérů (Fassbinder, 1978). Film je souhrnem dokumentů, fikce, osobních výpovědí, dialogů nad tématy násilí státu, demokracie, diktatury, legality, individuálního odporu, morality, spravedlnosti. Tragická atmosféra filmu, frustrace, strach, oficiální pohřby, podzimní krajina je proložena množstvím dobové reklamy, která přebíjí závažnost událostí a osobních výpovědí. Film je proklamací sociálně politického kolektivního názoru autorů z odlišných úhlů. Jeho mnohonásobná perspektiva je podpořená historickými dokumenty, kupříkladu Německem iniciovaných poprav - sebevražd (Rommel, srbský král,...), záznamem přípravy televizní interpretace Antigony od Sofokla, která je zastavena, protože zpochybňuje autoritu státu, dialogy Fassbindera s jeho matkou o spravedlnosti a demokracii (generační nesouhlas) a další. Film je dokladem konce období romantického revolučního hnutí (podpořeného umělci), které ústí do tragického divadla násilných smrtí, rozpadu kolektivity a návratu zpět do starých pořádků a spotřebního relaxu.

Období zapojení umělce do (*avantgardního*) politického dění, kdy svojí prací dokumentuje dění okolo (v tomto případě z pozice sympatie, spoluúčasti a také kritiky), v případě filmu se pak často uplatňuje forma koláže, nebo spoluvytváří nástroje politického boje, bývá krátké a závislé na okamžitých společenských procesech. Umělec od dob moderny usiluje o tvůrčí autonomii, svobodu výrazových prostředků a větší integrace jeho práce do definitivních politických pojmů ji neguje. Vedle účasti je nezbytný i individuální odstup. Proto pojem *avantgardní politické* odkazuje k procesu vzniku, objevování, rozšiřování, experimentu s politickým vědomím. Nejedná se o práci na politickou zakázku ale o individuální podporu společenského projektu, která má samozřejmě také vlastní individuální a etické meze.

Akce RAF a násilí, ve které vyústily, nemění nic na skutečnosti, že myšlenky radikální sociální změny a vypořádání se s vlastní historií měly širší podporu mladé veřejnosti, inteligence a umělců. Umělecká tvorba reflektující události a situaci kolem RAF se dočkala celkem nedávné prezentace na výstavě „*Regarding Terror*“ v KW Institute for Contemporary Art v Berlíně (30. leden – 16. květen 2005). I tehdy vyvolala příprava výstavy řadu politických diskuzí o její legitimitě a jejím veřejném financování.

Dění 60. let, kdy nastupující generace postavila svojí identitu na rozchodu s postoji generací rodičů a zároveň byla již ovlivněná sdílenou populární kulturou, která dobu opanovala, završilo dlouhé období ideologické angažovanosti (podobně jako na východě Evropy ztrácela marxistická ideologie poslední reálné naděje na možnou budoucnost). Tony Judt hovoří o konci ideologického myšlení (Judt, 2005). Bylo to období naděje, po kterém následovalo vystřízlivění a únik od politické angažovanosti. Kolektivní ideály byly nahrazeny individualismem nastávajících desetiletí.

Konec ideálů aktivní angažovanosti je mimo jiné symbolizován nástupem punku v 70. letech, který sice artikuloval revoluční názory, ale zároveň je redukoval na negaci 60. let, autorit, historie, veřejných událostí a měl dvojnásobný postoj k populárním médiím.

„(...) punk rock se objevil v 70. letech, aby využil trhu s populární hudbou. Prezentovaný jako

„protikulturní“, ve skutečnosti parazitoval na masové kultuře, vyvolává násilné obrazy a radikální jazyk pro často komerční účely.“

„Jako Frakce Rudé armády, Sex Pistols a další punkové skupiny chtěli hlavně šokovat.“

(Judt, 2005: 481)

Podobně jako Tony Judt kritizuje punk, dnes je kritizován i moskevský umělecký kolektiv *Vojna*. Nejasné hranice mezi dominantní kulturou a kulturní opozicí jsou „ostře“ střeženy kulturní kritikou (David Riif, Slavoj Žižek,...). Práce kulturního kritika je založena právě na rozpoznání těchto hranic a pohybu mimo ně. Sama kulturní kritika je kulturní opozicí.

Umění dává přednost vizuálnímu projevu, který se snadno stává kořistí masových médií, spekulací trhu a politických organizací. Ideje, které reprezentuje, jsou pak často znehodnoceny, zastíněny nebo pozměněny. Podobně je to i s angažovaným uměním. Je otázkou, nakolik je umělcem vizualizovaná idea myšlena vážně a nakolik je jen dobře realizovanou formou. Konflikt mezi formou a obsahem přetrvává. Angažované umění tento konflikt ještě zviditelňuje.

„I při nedostatku zřejmé politické agendy, nicméně kulturní produkce musela mít politický efekt. Umělci nakonec závisí na událostech a problematice kolem nich a konstruují různé způsoby nahlížení a reprezentace, které mají společenský význam.“

(Harvey, 2008: 29)

David Harvey vidí vztah mezi estetikou a společností podobně jako vztah mezi ekonomikou a prostorem. Zkoumá prostorové uspořádání, urbanismus, skrze který se realizují ekonomické ideály. Urbanismus a prostorové definice ovlivňují chování, návyky a strukturu (hierarchii) společnosti. Estetika, jelikož rovněž definuje prostor, umožňuje i společenskou změnu. Naznačuje zde možný poměr mezi uměním a společenskou změnou přes estetické prostorové chápání (Harvey 2008: 207).

Ať tedy s pomocí estetických nástrojů nebo naopak bez jejich podstatné role (zde vědomě, protože umění je tradičně estetický projev) umění reflektuje nebo reprodukuje politické názory.

3.11 Dialogy

3.11.1 Dialog s Vojnou

Doba změn, nestability, převratů, hospodářské krize a tedy chaosu 90. let udělala prostor pro radikální veřejný umělecký projev, označovaný dnes jako ruský akcionismus. Současnost Ruska je však v mnohém odlišná. Zdá se, že radikální veřejné umění již nemá v konsolidované společenské atmosféře místo. Relativní svoboda projevu 90. let byla způsobena spíše nedostatkem legislativy než obecným vědomím její hodnoty. Někteří aktéři - performeři 90. let se ocitli na druhé straně společenské polarizace (mezi privilegovanými) a takové akce dnes považují za přežitě nebo naivní a neprofesionální (viz A. Osmolovskij). Názorová pluralita období změn a iluzí o možném spolurozhodování veřejného a kulturního publika o *svých věcech* je pryč.

Na ruský akcionismus a konceptuální umění sovětské éry (odkazuje se na Dmitrije Prigova) navazuje moskevský umělecký kolektiv *Vojna*. Kontaktoval jsem *Vojnu*, abych jim položil několik otázek spojených s aktivitami, postoji, ideály a organizací skupiny.

Akce skupiny jsou v povědomí zainteresované veřejnosti skrze dokumentaci Alexeje Plucer-Sarna na Livejournalu, který je autorem slovníku ruského slangu, člen a „PR manažer“ skupiny (Plucer-Sarno). Jednotliví členové vystupují na veřejnosti víceméně jen na důkladně připravených akcích a pak opět mizí v hloubi undergroundu. Mě osobně zajímaly postoje členů akčního jádra a jejich vysvětlení a postoje, tedy ta část, která by mohla chybět v PR tvorbě Alexeje Plucera. Záznamy akcí jsou rovněž na Youtube, Flickr, Indymedia, Yandex a jsou prezentovány i dalšími členy a sympatizanty. Dnes jsou k dispozici i rozhovory pro Reuters, BBC, Guardian, NYTimes, Morgenbladet a další. Dokumentace akcí se již čtvrtým rokem volně šíří po webu. Akce *Vojny* jsou na mediální reflexi orientované, přestože právě vůči jejich interpretaci je *Vojna* vysoce skeptická.

Při prvním kontaktu mi Alexej Plucer-Sarno naznačil nedůvěru k médiím obecně, paradoxně právě bez médií by *Vojna* neexistovala – nebyla by vidět a slyšet, pakliže se programově vyhýbá oficiálním prostorům pro reprezentaci umění.

Texty, komentáře, obrazová a video dokumentace buduje obecné povědomí o radikalismu akcí skupiny. Skupina se prezentuje jako neohrožitelný zástupce veřejného aktivismu a svobody vyjadřování, nekompromisní v boji proti dominujícímu globálnímu, kompromisnímu, tržnímu vyjadřování současného umění a potažmo řadového občana obecně. Výraz aktivismus a aktivista dnes ale ztrácí na pevném významu právě díky přehnanému užívání samotnými umělci. Aktivistou se tak dnes vlastně stává veřejně činná osoba, třeba jen díky globální dostupnosti internetu. Jinými slovy aktivista je přijatelné pojmenování politika v post-politické společnosti. A tedy i na poli umění.

Od počátku mě zajímalo, do jaké míry je vyjadřování skupiny identické s jejími skutečnými záměry (uměleckými, společenskými a jinými), jaké jsou tyto záměry a jaké má skupina společenské vazby, jakými pravidly se organizuje, jaké má publikum atd., tedy není-li zde rozpor mezi mediálním obrazem, který úspěšně budují a praxí, realitou, ke které se vyjadřují a kterou se snaží ovlivnit. Rovněž jsem cítil, že jejich akce jsou sice „extrémně“ vizuálně kritické vůči konvenčnímu vyjadřování a pasivnímu divákovi, publikovaný obsah zní jako interpretace tradičních anarchisticko - levicových ideálů přímé akce, přímé demokracie, negace autority a moci, komerce, ap. Rovněž mě zajímalo, co vlastně akce skupiny přináší nového do prostředí občanské iniciativy a debaty o umění, angažovanosti umělce a svobodě vyjadřování.

Skupina je rozkročená mezi občanský aktivismus a estetiku současné umělecké prezentace (a populárních médií). Logicky vyvstane do popředí otázka, kam tedy patří. Obě strany jsou vůči skupině často kritické nebo naopak nekriticky sympatické. Mohlo by se zdát, že skupina nepatří nikam a jen obhájuje jinak hluchý prostor kdesi na pomezí. Podíváme se na skupinu trochu blíže, na její osobní postoje, reakce kritiků a události kolem skupiny, které částečně cloní obsahy jejich prací a zároveň jí dělají profesionální reklamu.

Rozhovor:

Co bylo impulsem pro vznik a aktivity kolektivu Vojna?

(15. červen 2010)

Podnětem k založení skupiny bylo společné uvědomění všech budoucích aktivistů, že současné aktuální umění, ke kterému jsme měli velké sympatie a které někteří z nás již praktikovali individuálně, může za prvé poskytnout adekvátní a srozumitelný jazyk k popsání těžké absurdní situace v současném Rusku, za druhé být konkrétním praktickým vodítkem pro akce a boj, vedeným v ostře uměleckých obrazech. My všichni jsme pochopili, že nyní je možné jazykem současného umění hovořit o Rusku lépe a být slyšen v opozičním politickém prostředí, mezi studenty a v umělecké společnosti a dále v národě. Mimo jiné jsme věřili, že všechny staré (nahromaděné) obvyklé způsoby vyjadřování - o politice, o společnosti, o roli umělce v boji -

tyto všechny jsou již nefunkční. Část těchto mrtvých diskursů je již používána mocí v její zálibě v nekrofilii, další část se sama obnosila a zmizela v neexistenci. Viděli jsme, jak kdysi kritické současné umění v Rusku slouží současné kriminální moci. Umělci, někteří z nich i s radostí, začali sloužit moci. Při tomto vědomí jsme nemohli jen tak nečinně přihlížet.

Takové neradostné vnímání událostí v nás uzrálo. Stalo se, že jsme se najednou shodli - velice odlišní lidé z různého společenského prostředí a různých generací. Tyto naše odlišnosti nám pomohly dělat celkem úspěšně protestní uliční umění. Mnozí z aktivistů do té doby neměli zkušenosti s prací umělce. Takovou zkušenost měli jen aktivisté Vor, Kozljonok a Plut, kteří již byli umělci. Ostatní byli „čistými listy“, připravenými na vše. Byli natolik mladí, nejstarší do 20 let, že ani nevěděli, že dělají umění.

Založili jsme skupinu v roce 2007, kdy se odehrálo pompézní a zkorumpované moskevské bienále umění a bylo jasné, že ruští umělci se důkladně zkomercializovali a společně stáli připraveni sloužit moci. Od počátku jsme dělali regulérní akce na ulici, které lákaly mnoho diváků, jak z prostředí opozice (kde nám aplaudovali), tak v oficiálních kruzích (kde reagovali mnohastránkovými kriminálními záznamy proti skupině).

V roce 2008 jsme se dostali na úroveň jedné hlavní akce za 2 měsíce spolu s dalšími menšími akcemi - tréninky. Trénink - to je snaha, duchem publicistická, o vyjádření jazykem uměleckého akcionismu, průzkum nejproblematictějších společenských momentů. Dobrým příkladem takového testování se jeví „Člověk v kbelíku [(v)Jedro = (k)belík= Jednotné Rusko]“ a „Ljeňa Jojebnutyj - náš prezident“, kdy si aktivista Vojny Jobnutyj dal modrý kbelík na hlavu, který symbolizuje maják speciální autodopravy úředníků a speciálních služeb a který umožňuje narušení pravidel silničního provozu. Týden chodil poslepu v příjezdovém pruhu průjezdové části centra Moskvy a nakonec vyskočil a zatancoval na kapotě automobilu člena FSB (Federální Služba Bezpečnosti).

Dalším trénink byl nevelký, ale důležitý. Nejdříve jsme začali odstřelovat policisty sněhovými koulemi - na ulicích a po dopravení jejich většího množství v taškách do metra - v metru. Je známo, že v Moskvě na každé stanici metra hlídá do 10 policistů. Ve vestibulech, po perónu se prochází čtyř a pěti členné policejní hlídky se psy. Účel těchto hlídek a množství policistů je jeden: chytit nelegální dělníky a sebrat jim peníze a současně zastrašovat ostatní občany. Během roku Vojna zdokonalila trénink se sněhovými koulemi, který se stal velkou veřejnou ledovou bitvou. Ta se odehrála 19. ledna 2010, kdy se anarchisté a aktivisté Vojny hnali na oddíl vojenské policie (OMON), která byla se chystala narušit pohřební mítink na památku zemřelé aktivistky Skat (Nasťa Baburova) a advokáta antifašistů Stase Markelova. Naše praktiky bombardování policistů koulemi se staly symbolem mladé politické opozice na ulici. Tyto tréninky jsou neoddelitelné od života skupiny Vojna a ne vždy tyto tréninky skupina publikuje. Zato o našich velkých akcích, jako:

„Soulož za následníka Medvídě“

„Policista v převleku popa“

„Vzpomínka na děkabristy“

„Prohibice klubů“

„Naše chuje, vaše body“

... a dalších, ví každý.

Dokumentace akcí se publikuje a volně rozšiřuje jak po internetu, tak v tištěných médiích. Ale v servilních ruských médiích, na rozdíl od celého ještě svobodného internetu, se nás často snaží vyobrazit jako hlupáky bez cílů a úkolů, asociální bezdomovce nebo provokatéry. Samozřejmě že tato kampaň očernit Vojnu v médiích nic nedosáhla.

Poprvé jsme vystoupili jako skupina v únoru 2007, abychom zaútočili na výstavu „Vojenské operace“, na které jsme na protest rozbili celou expozici zbytečného a nekritického umění. Aktivisté Vojny se objevili na ulici u vchodu na výstavu, kde se v 30 stupňovém únorovém mrazu, objali a omotali sádrou. Jak sádra ztuhla, tak jsme se přeměnili v jediný veliký sněhový chuchvalec. Děvčata – aktivistky rozehnal tento chuchvalec a on ve vší rychlosti vletěl do výstavního sálu a rozbil expozici špatného umění.

Jaké jsou ideály skupiny - jaká jsou pravidla pro její akce a spolupráci?

Současný kolektiv Vojna je postaven na principech. Hlavním principem je - vedení celé armády aktivistů. Dnes jich je víc jak dvě stovky chlapců a děvčat. Vedení je realizováno koordinátorem skupiny Kozljonkem podle stejného pravidla pro všechny: horizontální vztahy v životě skupiny - a vertikální v boji, na akci a tréninku. To znamená, že v životě nikdo nediktuje co jíst a jaký sexuální život vést. Naopak v akci se uplatňuje pevné vedení podobné vojenské operaci, kdy se volí hlavní vedoucí a jeho příkazy aktivisté plní bez dotazování.

„My dáme příklad odboje“ - to je naše deviza, oznámeno ruskému tisku ještě v listopadu 2008 v podvečer našeho „Útoku na Bílý dům“.

Při akcích Vojny jde po ulici kolem 30 aktivistů, nebojácných a spojených železnou disciplínou. To je skupina Vojna - nevelká, ale vysoce efektivní a rychlá jednotka bezprostředních reakcí na ožehavé sociální problémy společnosti. Neodkladná rychlá útočná pomoc.

Znakem skupiny je nezranitelnost jejích aktivistů. Ani na jedné z akcí nebyl nikdo z aktivistů útočné brigády Vojna zatčen [pozn. až tedy nakonec 15. 11. 2010]. Skupině se daří vyhýbat zatčení, nehledě na množství kriminálních případů, pravidelně přičítaných skupině ze strany federálů (FSB), mocenských orgánů Moskvy a Petrohradu a také fašistických prokremelských organizací.

Dalším stěžejním cílem Vojny je svržení nynějšího mocenského režimu, který je lépe nazývat šílenou juntou, konkrétně odstranění tandemu Putki s Medvídkem a jim přísluhujících nových opryčníků - státní bezpečnosti a policajtů. O tom všem je umění Vojny.

Ještě jeden důležitý cíl - propagace bezpečnějšího - „nezkurveného“, jak ho skupina nazývá - obrazu života. Aktivisté Vojny žijí bez peněz. Všechno nezbytné pro život a tvorbu si berou ze systému zadarmo. A také nám s láskou pomáhá ruský národ. Běžné jsou každodenní kradení v „mušnikách“ („mušniki“ znamenají supermarkety v jazyce Vojny), kde si skupina bere jídlo, které jí po právu patří, pravidelné rejdy v obchodech s technikou, nástroji, vybavením, které je nezbytné pro uskutečnění dalších akcí; krádeže v komerčních uměleckých galeriích a prodejnách uměleckých institucích a agresivní squatting. Napadení policajtů na ulici, podpalování policejních obvodů a oddělení, pogrom policejních aut - se také jeví každodenním tréninkem.

Je váš kolektiv otevřený? Jak se stavíte k ostatním hnutím nebo uměleckým kolektivům v současném Rusku?

(24. červen 2010)

Vojna je otevřená úplně každému, kdo chce vstoupit. Ceremonií zasvěcení je jeho účast na první akci Vojny. Po první akci se stane aktivistou skupiny na pořád. Proto s jinými uměleckými skupinami Vojna nespolupracuje. Jakmile by ses účastnil akce Vojny, tak by ses okamžitě stal jejím aktivistou. S nabídkou účasti se často obracíme ne k umělcům, ale třeba ke studentům středních škol, k mládežnickým politickým hnutím, tak jako například ve cvičení „Penis v zajetí FSB“, které jsme provedli s mládežnickou buňkou petrohradského DSPA [petrohradské revoluční politické Hnutí odporu Petra Alexejeva].

Vaše tvorba reaguje na současnou politiku a společenský vývoj v Rusku použitím přímé akce. Je zde nějaká hlavní idea radikálního vyjádření?

Nejsme radikálové. A to tak, že neusilujeme o to být radikální, abychom se stali známými v politickém nebo uměleckém prostředí. Ale přesto jsme dostatečně radikální - ať z hlediska současnosti Ruska nebo i Evropy. Je to vynucená, nezbytná radikalizace. Radikalizace není pro nás ani hra, ani zisk, ale estetický způsob vyjadřování uprostřed nevyhnutelné ruské absurdity.

Co si myslíte o umění a politice? Jsou tyto dva subjekty oddělené nebo se vzájemně ovlivňují nebo míchají?

Dnes není možné oddělit politiku od současného umění - současné umění může být jen politickým a žádným jiným. Vše ostatní je design, umělecká zručnost nebo jen netvůrčí masturbace ducha.

Jak se vyrovnáváte s oficiální uměleckou tvorbou (tvorbou uměleckých děl, estetikou) a myslíte, že by umělec měl být účastníkem společenského vývoje (nebo zosobňovat ideu změny)?

Ve smyslu rovnováhy, harmonie není naše umění vyrovnané. Zde je jeho hodnota. Výsledek je v praxi díky trvalému křížení krajností. Do té míry, že „art“ občas bývá v našem umění téměř nevyčíslitelným a necitelným. Proto diváci a dál kolegové umělci nás svorně vidí jako jasné politikáře a tvrdohlavé ideové aktivisty, levičáky, anarchisty a prohlašují nás za nadané geniální tvárnosti.

Být zrcadlem - to je dnes nedostatečná role umělce. Jestli umělec dneška bude jen reprezentovat, brzo spadne z piedestalu umění do bahna reality a svého přibližujícího se osobního nebytí. Umělec dnes - to je ten, který má ambici změnit všechno, co se děje okolo. Změna vůbec všeho okolo - to je povinnost umělce. Dokonce i tehdy, kdy neví, jak to udělat.

Co očekáváte od veřejnosti, která se účastní nebo je přítomna na vaší akci nebo performance?

Čím větší je Vojna, tím více veřejnosti se našich akcí účastní. Nikdy se neptáme lidí, kteří se objeví v prostoru akce, zda by se chtěli účastnit nebo ne. Například, když jsme přišli na policejní stanici, abychom pozdravili udatné strážce právního řádu ve sváteční den inaugurace Medvídka, nežádali jsme o povolení, chtějí-li se policisté účastnit akce Vojny, „Uražení policajta v jeho domě“ nebo ne. V našich akcích nedáváme volbu nikomu. Zrušit účast nelze. Jak píší nezávislí žurnalisté, Vojna radikalizuje bytí, nedává práva nahodilým účastníkům jejich akce zůstat stranou. Takové jsou naše vztahy k veřejnosti, která by ráda trávila čas doma u televize, ale od té doby, co je Vojna ve městě, tomu tak není.

(konec rozhovoru)

Jelikož během minulého roku 2010 skupina akcelerovala svoji činnost dalšími symbolickými (metaforickými) akcemi - „útoky“ na neohrožitelné autority ruského mocenského aparátu - společenské kontroly a záruky poslušnosti - FSB (Federální bezpečnostní služba) a policie. Skupina byla nucena se ukrývat na přechodných místech. Nakonec bylo jádro skupiny 15. listopadu 2010 v ranních hodinách dopadeno protiteroristickým oddílem (Centrum E) v moskevském bytě. Komando zadrželo členy skupiny Olega Vorotnikova a Leonida Nikolajeva. Uvalení a prodloužení vyšetřovací vazby a poté propuštění zatčených členů kolektivu na kauci (za finanční asistence graffiti umělce Banksy) celý pohled a diskuzi o Vojně mnohem víc komplikuje, ne-li znemožňuje.

Od tohoto momentu se materiál o Vojně znemnohonásobil a rozšířil o ještě větší pozornost oficiálních a mezinárodních médií, diskuze, omezitelnou kritiku a kampaň za osvobození zatčených členů – dnes jediný autorizovaný materiál skupiny na webu. Zde můžeme vývoj událostí kolem skupiny sledovat online (www.free-voina.org).

Akce skupiny a její historie poukazuje (jsou samy o sobě reakcí) na vývoj občanských práv dnešního Ruska. Nestátní organizace Centrum Sova z Moskvy, která monitoruje dodržování lidských práv v Ruské Federaci v ročním shrnutí *“Nevhodné použití protixtrémistických zákonů v Rusku v prvním pololetí 2010”* rozlišuje tři kategorie zneužití zákonů v současném Rusku (SOVA, 2011):

- zneužití protixtrémistického zákona jako nátlaku na svobodu svědomí
- zneužití protixtrémistického zákona jako nátlaku na politickou opozici a veřejné aktivisty
- zneužití protixtrémistického zákona jako nátlaku na média

Mezi postižené neadekvátní interpretací zákonů na ochranu odlišných společenských skupin patří široká škála veřejně činných lidí různých názorů, často tedy paradoxně lidí, které by v některých případech mohly takové zákony naopak chránit před nedemokratickými elementy. Výklad zákona tedy postihl mimo jiné i členy uměleckého kolektivu *Vojna*, který se svojí organizací a triky prodloužené ruce zákona doposud vyhýbal. Článek 282 trestního zákoníku Ruské federace nebyl tímto diskriminačním způsobem, omezujícím svobodu vyjadřování, použit poprvé (282).

Nový obraz a identita Ruska je dnes částečně založený na symbolickém návratu do doby před Říjnovou revolucí, k představě velkého Ruska a pravoslaví jako jednoho z jeho pilířů. Symptomy takové představy skupina napadá.

Jednotlivé akce mají podobu metaforických „představení“, která demonstrují nebo poukazují (na), dalo by se také říci, že testují, problematická místa autoritativního Ruska, za častého použití historických paralel. Symbolické odkazy *Vojny* do historie ruského impéria 19.stol. spojují historické obrazy s realitou dnešního Ruska. Paradoxně stát také *restauruje* symboly předsovětského impéria, tedy víceméně z 19. století.

Význam akcí se může jevit snadno čitelný. Pokud přihlédneme ke konkrétní situaci, ve které vznikají a k reakcím, které vyvolávají, dojdeme k tomu, že tomu tak není.

Podíl jednotlivých členů na akcích skupiny není zřejmý a to jak díky rovnostářskému vedení kolektivu a undergroundové (utajované) organizaci, tak i díky mediální interpretaci Plucera-Sarno, který prezentuje akce kolektivu černobíle, kde vynikají neohrožitelní hrdinové a jejich skutky.

Hodnocení nezasvěceného publika se pohybuje mezi pólem úžasu a sympatií, respektu a pólem nesouhlasu a obvinění z neadekvátnosti či povrchnosti. Kritika zaznívá i mezi západním publikem (stačí se podívat na komentáře k publikovaným rozhovorům v západních médiích). Zvýrazněná estetika a publicistika akcí je v kontrastu k rovnostářským a kooperativním principům, skupinou propagovaným. Kriticky hodnotit aktivity skupiny v době zatčení a očekávání procesu je téměř nevhodné. Většina úsilí jde na podporu jejich propuštění nebo spravedlivého soudu a případná kritika jejich tvorby se jeví jako kontraproduktivní.

Přesto se nyní objevují kritické hlasy i mezi zainteresovanými. Nejdramatičtější, a zároveň nejvíce se rozcházející jsou materiály kritiky a diskuzí jedinců a skupin z prostředí ruské umělecké a kulturní kritiky a občanského aktivismu. *Vojna* je někdy kritizována pro samoučelnost svých akcí, pro jejich neslučitelnost s konkrétními občanskými požadavky,

neefektivnost. Jinak řečeno, skupina je kritizována pro nadhodnocení mediálního a vizuálního efektu. Šoková terapie nicméně umožňuje prolomit konvenční pohled na realitu okolo a otevírá prostor pro její přehodnocení. Důraz na to „něco dělat“, na radikální estetický čin, ubírá akcím logiku ve smyslu širšího hnutí protestu a adekvátnosti takových činů - odtud hlasy nesouhlasu od části levé inteligence.

Sergej Solovjov, redaktor ruského kulturně kritického časopisu Sceptsis (www.sceptsis.ru) obviňuje *Vojnu* z postmoderního chuligánství „*současného umělce*“, které je v protikladu k „*zodpovědné politické výpovědi*“ (Solovjov, 2010). V nejasnosti cílů a v různosti výkladů akcí *Vojny* vidí pro společenský aktivismus nebezpečí.

*„Jakým způsobem vystupuje [Vojna] proti represí a cenzuře, zamlžování a konformismu?“
„Tyto akce - nejsou ničím jiným, než estetizací tužeb obyvatel.“*

(Solovjov, 2010)

Vojna zatím nenabízí jiné alternativy než vizualizaci sociální problematiky.

„Ale ‚akcionismus‘ neapeluje na rozum, neprobouzí rozum, on je militantně proti rozumu a je ezoterický, jeho akce mohou být opravdu pochopeny jen úzkým kruhem lidí zasvěcených do složité logiky směrů.“

(Solovjov, 2010)

Nedostatek reprezentace racionální spravedlnosti v Rusku vytváří ideální podmínky pro odpovídající revoltu, která vrátí občanům sebevědomí a vizi seberealizace. Kritika Solovjova se v podstatě obrací vůči vyjadřování současného umění obecně a vyčítá mu estetizaci sociálních problémů, která vede spíše k oslabení racionálních a politických řešení nebo k matení veřejnosti.

Další reakcí na vývoj událostí kolem *Vojny* je výzva Davida Riffa (*Čto dělat*) na konci svých „*Poznámek k Vojně*“ („*Notes on Voina*“; Riff, 2011):

„Vojna si zaslouží širší debatu, ať z pohledu svých uměleckých prostředků, tak svých obsahů a cílů.“

David Riff naznačuje problematické momenty *Vojny* a její interpretace - vnímání a vůbec možné kritické hodnocení *Vojny*:

„Až budou propuštěni, budeme moci diskutovat, co je možná s pozicí Vojny špatně, je-li její pozice romantická, cynická nebo šílená nebo vše dohromady. Můžeme diskutovat, proč jsou její politické motivy záměrně neurčitě. Můžeme se zamyslet, proč Vojna (a kdokoliv jiný) si je jistá svým antiautoritativním postojem, ale ničím jiným.“

Do jisté míry je Vojna seskupení apolitické. Otevřeně se neidentifikuje s žádným společenským hnutím. Svým jazykem, postoji a občasnou spoluprací je víceméně blízka levicovému hnutí. Akce „*Chuj v zajetí FSB*“ realizovala ve spolupráci s DSPA (Hnutí odporu Petra Alexejeva) z Petrohradu, které se občansky angažuje mimo jiné v akcích na záchranu petrohradské původní architektury, která pomalu mizí pod nátlakem investorů kapitálu. Formulace členství v hnutí - „*Aktivistou DSPA je každý, kdokoli se přímo účastní akce hnutí.*“ (DSPA je totožná s *Vojnou*). Podobně se stává z aktivisty i člen *Vojny*.

Akce *Vojny* možná vyzní jako výkřiky do tichých vod diskuze o záměrech a smyslu angažovaného umění dneška nebo jako seriál příběhů romantických hrdinů na blogu Alexeje Plucera-Sarno. Třeba diskuze o *Vojně* utichne a videa a další dokumentace se stanou artefakty natrvalo.

Vojna celkem přesně reprezentuje problematiku možností a slabostí současného angažovaného umění ve svém úsilí o účast na projektu občanské společnosti. Na toto místo diskuze o angažované reprezentaci umění *Vojna* nepochybně patří.

I přes celkem dlouhý a obrazově bohatý příběh skupiny, je i diskuze o *Vojně* (i dialog s *Vojnou*) teprve v počátku a na své kritické pokračování teprve čeká. Svoboda jejích členů a uznání práva její vyjadřovací autonomie ze strany ruských právních institucí je toho nezbytnou podmínkou.

3.11.2 Kulturní angažovanost

(na základě dialogu s Jaroslavem Erikem Fryčem v Brně 13. 4. 2011)

Na příkladě iniciativ nebo by se dalo říci projektů Jaroslava Erika Fryče lze sledovat podstatné rysy angažované komunitní tvorby. Lze mluvit o „kulturní angažovanosti“, která přesahuje hranice tradičně umělecké. I na této úrovni práce může dojít k posunu hranic umění. Angažované umění samo o sobě běžné vymezení umění porušuje a rozšiřuje jeho obzory. Napadením vizuálního dogmatu, příklonem k etickým výkladům, důrazem na spolupráci, organizaci, samofinancování, opozičními postoji vůči elitářskému a institucionalizovanému umění, tím vším se vyznačuje i práce Erika Fryče, dokonce mnohem výrazněji než u ryze uměleckých angažovaných skupin, jako je *Guma Guar*, *Rafani* a další. Jinak celkem nezřetelná hranice mezi angažovaností a uměleckou elitou, je mnohem jasnější v jeho případě.

Jaroslav Erik Fryč je organizátor undergroundové scény, festivalů hudby, čtení a performance, dříve samizdatový vydavatel, dnes vydavatel, básník, hudebník. Jeho společenská kritika, navazuje na tradici československého undergroundu, který se z našeho povědomí vytrácí s roky, které nás dělí od normalizační atmosféry 70. a 80. let. Zdálo by se, že pojem *underground* do dnešní doby nepatří a že toto tradiční vymezení se vůči *systemu totality* je kontraproduktivní, tj. maximálně generuje občana, který je pro současnou společnost nevyužitelný, nepružný a zbytečně brzdí vývoj k novým světlým zítřkům. Skutečně, tento pojem zůstává v historii, ale zdaleka ne všechny aktivity, které označoval. Dnes, příbuzné aktivity nesou jiná pojmenování. Paralelní kultura nebo umění vzniká jako reakce na abstraktní anonymní - ekonomické (a tak i mezilidské) vztahy. Erik Fryč sám sebe nereprezentuje jako individuálního tvůrce, ale spíše se vidí jako ten, který je v pozadí a nechává vstoupit veřejnost do „nové reality“ účasti a spolupráce. Tato „nová realita“ je tedy jeho tvorbou. A tato „nová realita“ není sněním jedinice, ale naopak spojuje představy odlišných lidí, jejichž aktivity nespadají mezi běžné kategorie tvorby a oficiální kultury.

J. E. Fryč je iniciátorem nového prostředí netržní mezilidské výměny, která umožňuje vstup mladším generacím do procesu kulturní angažovanosti a nabytí sebevědomí a seberealizace v prostředí jinak ovládaném tržními hodnotami a jimi motivovanou tvůrčí prací. Ideál nezištné spolupráce undergroundu a jeho odpor k „režimu, který diktuje“ tak překlenul i rozpad minulého režimu samotného a našel své nové vymezení v současnosti. Mnohem jednodušší je vymezení vůči evidentně degenerujícímu systému jedné strany než proti dnes abstraktním ekonomickým procesům, které nabourávají přirozené společenské vazby z jiné strany. Monokulturní a monopolní minulý režim poskytoval jednoznačnou strukturu, na které všechny alternativní, *parazitní* žánry a postoje hledaly skulinku pro přežití. Svojí nedokonalostí tyto skulinky vytvářel. Dnes v otevřeném prostoru kompetitivního globálního světa takové alternativní postoje nalézají méně prostoru, než bychom očekávali. Tento otevřený prostor je determinován pravidly úspěchu, individuálního úsilí a atraktivních forem. Lokální mezilidská spolupráce se tak opět jeví jako nesystémový postoj. Stává se skutečnou alternativou, která

v konkrétních podmínkách a situacích může poskytnout hmatatelnou změnu.

Kdyby J. E. Fryč svoji individuální - organizační - ideovou - publikační práci reprezentoval na současné audiovizuální scéně umění jako „mezioborový projekt“, automaticky by zapadl do kategorie „*umění dialogu*“ nebo jiného angažovaného umění. Ale tím, že upřednostňuje svoji minimální veřejnou viditelnost mimo okruh jím motivované a budované kulturní společnosti, a tím, že se nestylizuje do kategorie vysokého umění, umění pro znalé a galerií, ale právě naopak, reprezentuje spíše neohraničitelný okrajový prostor současného umění, který v globálním měřítku momentálně krystalizuje. Tato, pro komunitní práci logická skromnost, je obecně na mediálním trhu handicapem, s kterým má současné umění mnohem více společného a kde samo bojuje o místo v těžké konkurenci rychlých, akčních audiovizuálních zpráv ze skutečného a virtuálního světa.

Činnost zastřešuje obecně prospěšná společnost *Christiania*, která je platformou všech aktivit (nakladatelství knih a novin, vydavatelství menšinových hudebních žánrů, organizace festivalů, čtení, koncertů apod.). Klade si za cíl mimo jiné „*podporu a integraci osob náležejících k menšinám - především rasovým, etnickým, náboženským, menšinám společensky, zdravotně i jinak handicapovaným*“, a zároveň se distancuje od kultury produkované na zakázku liberalizovaného trhu „*(...) skutečná kultura se stále více ocitá ,v menšině', vytlačována vulgaritou, povrchností a primitivní komercializací*“ (Fryč, 2006). O lidech, které se usiluje oslovit, říká „*(...) lidi, kteří jsou nějakým způsobem oslabeni. Společnost má tendence vyrábět peníze (...)*“.

Svoje postavení na okraji většinové kultury si plně uvědomuje a upřednostněním svobody od vnějších tlaků obhájí skutečnou, autonomní tvořivost na rozdíl od tvořivosti flexibilní a instrumentální. Podobně jako třeba istanbulský umělecký „*koopertiv*“ *Oda Projesi* je *Christianie* orientovaná na lokální prostředí a propojení uměleckého a neuměleckého prostředí.

Oda Projesi se „*(...) zabývá různými možnostmi využití ,prostoru', aby našla nové způsoby propojení denního života a umělecké činnosti ve smyslu přemostění vztahů mezi umělci, ne-umělci, uměleckými kolektivy, institucemi a komunitami v lokálním prostředí.*“

(*Oda Projesi*, 2007)

Mezi lety 2000-2005 *Oda Projesi* organizovala komunitní prostor (jako umělecký projekt) v Galantě (Turecko), než je poté z města vypudila gentrifikace a z kolektivu se stal mobilní pracovní tým. Práce v cizím prostředí může být inspirativní, ale většinou má jen krátkodobý efekt. Trvalejší vazby s konkrétní komunitou nabízí mnohem odvážnější a širší spektrum tvorby než mobilní instituce „projektujících“ umělců. Na druhou stranu vědomý praktický univerzalizmus může posílit jiný druh společenské identifikace, než té odkázané na sousedství a bezprostřední pravidelné kontakty. Tedy takovou identifikaci, ke které se dnešní informační společnost rapidně přibližuje, a která nabízí jiné druhy akce a spolupráce.

Erik Fryč mluví o autochtonní, kontinuální kultuře, kterou iniciuje, tedy přesný opak univerzalizujících tendencí, které se často jeví jako mechanické a vnucené procesy mimo individuální vliv.

„*Výtvarným uměním jsem se nikdy moc nezabýval.*“ Od oficiálního institucionálního umění se distancuje, neznamena to ale, že bychom v konkrétních souvislostech nemohli o umění mluvit.

K vysvětlení principů spolupráce dodává:

„*Já mám nespornou výhodu, že se stýkám s šíleně mladými lidmi a velmi si dávám pozor na to, abych toho člověka o něčem nepoučoval. Nejstrašnější je přijít ke stolu a myslet si, že něco vím. Mě naopak zajímá, co ví ten druhý člověk, čím on se zabývá, jak on svoji svobodu realizuje.*“

Dále říká o své účasti ve sdružení *Proximus*, které založil roku 2002:

„Už to byla společná věc. Oni o tom nemluví, ale cítíš to, že už to berou jako svoji věc. Čím já jsem méně vidět, tím jsem radši.“

Podobně o uměleckých dialogových projektech píše Grant Kester:

„Aktivní naslouchání a vzájemná citlivost hraje více centrální roli v těchto projektech, kdy umělec nutně neobsazuje pozici pedagogického nebo tvůrčího mistra.“

(Kester, 2004: 151)

Míní tím ale politicky koherentní komunity, se kterými umělec pracuje, a které jsou sjednocené sdíleným společenským problémem a základními postoji. V případě práce J. E. Fryče by bylo možné najít paralelu v jeho spolupráci s pouličními hráči v Brně, kteří si vybojovali právo uliční hry (2010), které jim bylo nejdříve zamítnuto magistrátem města. Přestože takovou (spolu)práci neprezentuje vysloveně jako umělecký projekt, výklad Grant Kestera sem evidentně patří.

Upozadění vlastního tvůrčího já ve prospěch „společné věci“ je vlastní komunitnímu umění dnes, znamená podstatný posun od role angažovaného umělce s konceptem A-Z (kdy účastníci mají téměř nulovou inovativní funkci) k roli angažovaného umělce jako koordinátora, iniciátora atd. s konceptem A-? (s otevřeným koncem).

Více z našeho rozhovoru:

Existuje pojem takové kultury (underground), ve které jsi začínal, nebo jak bychom tomu říkali dnes?

Existuje a vždycky existovat bude. Protože to je postoj jakékoliv nekonvenčnosti, je to něco, co nekomunikuje (s) nebo se nepodřizuje moci, spotřebě nebo konzumu, nebo vnějšímu chápání věcí (...) Kultura to je něco mnohem hlubšího a vertikálního.

K undergroundové minulosti dodává:

Já nevzpomínám, já jedu dopředu, já nebudu vzpomínat, já taky nemám paměť, tak si hodně věcí nepamatuji. Jsou lidé, kteří jezdí na ty přednášky a vzpomínají, jak to tehdy bylo, to je pro mě absolutně bezcenný, já to odmítám, vůbec se toho neúčastním, mě to absolutně nezajímá.”

A o svém zmizení v 70. letech do „podzemí“ se zmiňuje:

Já jsem se deklasoval, šel jsem mimo společnost proto, aby se mě nedostali na kobytku.

Je kultura, o které mluvíš a kterou se snažíš reprezentovat, opakem zábavy?

Je to něco, co se dotýká těch základních pohledů na život.

Pro mě je angažovanost něco jiného, pro mě to je věc mimoděčná, já se nepokládám za aktivistu, já se pokládám pouze za člověka, který dělá věci podle svých představ a podle svého přesvědčení (...) a pro lidi, (...), které ani neznám, a jimž tak do světa vstupuje něco, třeba moje osobní zodpovědnost (...).

Nazval bych to v tom mém případě, to co mě vždycky zajímalo, vytvářením nové reality.

Jak bys definoval kritiku? Co to je být kritický?

Kritika je záchrana zdravého rozumu. Kritika je základní gesto k posuzování dobrého a špatného, k posuzování ohavnosti a krásy, zbytečnosti a podstatnosti. Kritika je spojena s osobou posuzující, kritizující. Vyžaduje to samozřejmě veliké souznění, velikou životní zkušenost, znalost a snahu o empatii, o vnoření se jednak do tématu, jednak do osoby tvůrce. V postmoderní době má každý jakoby pravdu, taky podle toho to tu vypadá.

Ale pokud jde o moji kritičnost, tak ta je velmi emotivní. Máš na mysli zřejmě ty moje blogové zápisy, tam je ta kritičnost dána spíš nějakým mým protestem a že se nechám unést melodií řeči nebo rytmem řeči a samozřejmě to není slovo přísně kritické. Mě je velmi snadné chytit za slovo. Protože, kdyby člověk měl psát tak přesně, tak nenapíše nic. Píše se vždycky nepřesně. Postavíš to na aproximaci, postavíš to na přibližování k tomu jádru věci, kterou tak jenom naťukneš, ale nikdy se k ní nedostaneš, neuchopíš ji, ona vždycky někde uletí. Ale kritický duch je nesmírně důležitá věc. Podle mě je to otázka zdravého rozumu, naprosto zásadní. A to je dneska popíráno, každý mystifikátor, každý humorista, (...), to jsou kolikrát takový pohledy zábavního průmyslu.

(konec rozhovoru)

Jak vyplynulo z rozhovoru, aktivity J. E. Fryče nemusíme násilím hodnotit pomocí uměleckého slovníku. Přesto při studiu komunitního a na dialog orientovaného umění je jeho tvorba právě v prostoru expandujícího pojmu umění dnes.

3.11.3 Kulturkampanjen - neoficiální kulturní dům Cyklopen

(squatting – cesta k participativní kultuře)

(průřez jeho momentální situace v místním kontextu)

(na základě rozhovoru s *Kulturkampanjen* v Kafé44 ve Stockholmu v únoru 2009)

Squatting, jako jedna z možností obhájení - založení autonomního kulturního prostoru se zvýrazněnými pravidly sdílení, spolupráce, neziskových veřejných aktivit se prolíná s prací angažovaných uměleckých kolektivů, které squattery buď ideově, prakticky podporují nebo se ve squattech sami usazují. Z českého prostředí lze uvést případ skupiny *Guma Guar*, která se podílela na kampani za zachování squattu Milada v Praze a dodnes některé programy s ex-Miladou sdílí (dnes v prostorách Žižkovského nákladového nádraží).

Představím letmo situaci takového squattování ve Švédsku, kde je squatting vysoce organizovaná aktivita, která vyžaduje – podobně jako komunitní umělec – rovný dialog s místní komunitou, místními zastupiteli a zároveň svojí aktivitou otevírá experimentální sociální dílnu otevřenou ven. Většinou v prostředí, které postrádá běžnou kulturní vybavenost. Squatting není orientován jen na omezenou základnu účastníků a sympatizantů, ale právě na nejbližší veřejnost (mnohdy imigrantskou), se kterou sdílí problémy místa.

Squatting i symbolicky připomíná problematiku základních lidských práv, práva na bydlení, práva na samostatný kulturní prostor a samostatnou kulturu. Jeho historie ve specifickém prostředí poukazuje právě na slabá místa demokratického systému společnosti. Angažovaný umělec z podobných zkušeností čerpá syrový materiál pro svoji práci. Je to druh terénního průzkumu a nabyté informace hovoří o čem ta která společnost vlastně je.

Autonomní zóny, squatty nemají ve Švédsku příliš dlouhou historii a trvání, obvykle je jejich

životnost omezena na několik dnů. Nicméně poslední roky je zdejší scéna živá (Malmö, Lund, Göteborg, Umeå, Stockholm). Bojem o zachování *Ungdoms huset (Jagtvej69)* a *Christianie* (s vlastními zákony a kolektivním vlastnictvím) v Kodani se inspiroval jih Švédska a zakládá vlastní současnou tradici squattingu (Squatting, 2009). Přestože první pokusy sahají do roku 1969 (obsazení domů v Lundu bylo reakcí na revoluční atmosféru kontinentální Evropy), byrokratický systém a pečlivá policejní práce většinu aktivit uduší. Trochu dál (700 km) stojí Stockholm, který tak trochu stojí sám o sobě, mimo Švédsko samotné, se svými výkladními skříněmi, módním designem a sebevědomím, místo kde by člověk squatting nejspíš neočekával. I tak jeden z posledních stockholmských squatů *AK4* drží místní rekord se svojí víc jak měsíc dlouhou historií. V jeho prostorách se usídlil i *Abbenay Hackspace* (hackerský klub), který provozoval veřejné kurzy o *open source* (Abbenay, 2010). Jedno ráno (6. října 2010) v 6:00 byl policejním komandem vyklizen a jeho existence skončila.

Švédsko si strategicky udržuje odstup od kontinentální Evropy a odlišnostem od švédské tradice a kulturním alternativám příliš nepřeje. Na zbytek Evropy pohlíží s podezřením. Squatting a autonomní zóny v EU jsou dnes postupně delegitimizovány i v zemích s jejich dlouhou tradicí. Ne vždy za občanského přehlížení - viz *Jagtvej69* v Kodani roku 2007 (Mochasin, 2008). Kapitál investovaný do boje se squattingem však mnohokrát převyšuje hodnotu samotných okupovaných nemovitostí.

Švédská alternativa squattingu ve společnosti všestranně organizované, může vytvořit model kulturně uměleckých klubů do budoucna i pro zbytek Evropy, která se nadále centralizuje a unifikuje. Neexistence podstatného autonomního hnutí v minulosti ve Švédsku nemusí být zásadním handicapem. Naopak, fyzické lokální komplikace jenom generují nové sofistikované aplikace squattingu a stimulují tradiční švédskou vynalézavost a již zmíněné organizační a vyjednávací schopnosti.

Po přejezdu betonového mostu mezi Kodaní a Malmö vstupujeme do nových souvislostí, jiné reality. Zvlněná rovina s osamocenými, převážně dřevěnými rudo-hnědými statky, domky, sem tam středověkým kostelem a obchodními centry, které jsou mimo města často centry jedinými. I přes velké vzdálenosti, stále se pohybujete ve stejném prostředí, stejné logistice, urbanismu, plánování. Trochu vás překvapí přítomnost jakési inklinace k podobnosti, k nevybočování, sdílenému „*normálnu*“ (švédština má pro to výraz „*lagom*“), k důsledné realizaci jakési přesné představy jak by to tu mělo fungovat a vypadat, jinak řečeno přítomnost důkladného systému. Na jiném místě této práce mluvím o homogenitě nebo koherentnosti tohoto prostředí. Naopak v českém prostředí bychom mohli očekávat jakékoliv formy vizuální nebo sociální. V tomto prostředí vás jednoduše napadne otázka, zdali zde může vzniknout cokoli mimo předem stanovený a podvědomě akceptovaný rámec. Tato praktická organizace prostoru ale působí, že každé autonomní hnutí je postaveno před nepřehlédnutelné překážky, které nedávají šanci „hurá“ akci, ale podvědomě podporují dialog (i bezvýchoďný).

Od roku 2003 se skupina stockholmských autonomů pod názvem *Kulturkampanjen* pokouší založit a obhájit vlastní prostor s vlastním kulturně společenským programem (Jon, 2008). Proces budování nezávislého kulturního prostoru prodělal několik etap - několikanásobný pokus o zasquattování domu končil vždy fiaskem při vyjednávání a následnou demolicí, v jednom případě zhářstvím (v tomto případě nešlo o tradiční squatting). Doposud posledním pokusem byl pronájem bývalého parkoviště na předměstí za symbolickou cenu a výstavba autonomního kulturního domu svépomocí ze 4 ISO kontejnerů, recyklovaného materiálu, darů ap. Před dokončením, po 2 letech kolektivní práce objekt podlehl úmyslně založenému požáru.

Jeden z organizátorů *Kulturkampanjen*, Victor Marx, stojí za architektonickým konceptem domu *Cyklopen* (kulturního domu). Osobně pracuje s urbanistickými intervencemi, které mají komunitní charakter a byly vázány víceméně na Stockholm a jeho předměstí. Realizoval mimo jiné nelegální modulární ubytovnu pro sociálně slabé obyvatele (bezdomovci), komunitní galerii

na předměstí (viz kap. 3.8 *Meze umělecké svobody*).

Pár měsíců po požáru jsem si dal s *Kulturní kampaní* sraz ve Stockholmu v klubu Kaffe44 a položil jsem jim několik otázek k dokreslení jejich činnosti, možnostech neinstitutonální kultury v hlavním městě Skandinávie (oficiální propaganda). Rozhovor se stočil velice rychle na Stockholm, jako hlavní téma a problém, který KK řeší.

Rozhovor:

Co je Cyklopen? Kdo jsou lidé okolo Cyklopen?

(březen 2009)

Elaf:

Členy Kulturkampanjen bylo během let mnoho lidí. V současnosti je nás asi 30 aktivních členů s antiautoritativními postoji, bez vedení, kteří se scházejí každých 14 dnů k diskusi a plánování. Jsme politické sdružení pracující na politickém projektu Cyklopen (kulturní dům). Měla by to být spíše vize společnosti, nebo konkrétněji vize Stockholmu. Když jsem se přestěhoval do Stockholmu, tak mi bylo jasné, že se budu muset podílet na aktivitách k proměně města. Bez této činnosti bych se do Stockholmu nevrátil. Je mnoho specifik Stockholmu a samozřejmě podobností s jinými velkoměsty. Stockholm je mnohem blíže zahraničním velkoměstům než menším městům ve Švédsku. Ani nevím, kolik nocí naše skupina nadávala na tohle město, že je nej... na světě, komerční, nudné, ap. Jsem unavený z těch nekonečných řečí. Minulý rok jsem žil v malém švédském městě a vždycky, když jsem přijel na víkend do Stockholmu, měl jsem tak špatný pocit a nevěděl jsem, je-li to problém můj nebo Stockholmu samotného.

Victor:

Pohled na Švédsko z perspektivy Evropy (světa) je, že je to sociálně demokratická země, s dobrou sociální politikou, krásná země na mnoho způsobů, chrání své občany, bezpečná, bla bla bla. Na jednu stranu to je pravda, na druhou při jiném pohledu to mnohokrát pravda není. Sociální služby se zhoršily, ale stále jsou docela dobré (...). To, co je na Stockholmu divné, je, že tu jsou kulturní hranice, které jsou deklarované státem a nikoliv trhem, a že třetí rozměr společnosti, což jsem já a ty, moji přátelé ap. téměř vymizel. Společnost tu má dvě podoby - aspekty: jeden státní - stát se stará o všechno, co lidé potřebují, výchova dětí (mimo krátkou rodičovskou), školní výchova, starost o staré, různé druhy jiných služeb, což je součástí ochrany občanů a co by mělo být pozitivní stránkou společnosti. Druhým jediným aspektem společnosti je komerční kontakt - výměna s ostatními občany. Třetí aspekt - sociální kontakt, mluvení k lidem, práce ve společnosti je téměř vymýcen. Dříve držela rodina pohromadě kvůli ochraně a výchově dětí a péči o staré, atd. Takové nestátní a neobchodní vztahy, lidská vzájemnost v současnosti ve Švédsku úplně vymizely. Mám kamarády, kteří nikdy nenavštěvují svoji rodinu, s kamarády se setkáváme, hovoříme, ale málokdy si pomáháme. Tedy tento třetí rozměr společnosti neexistuje. Když chcete dělat kulturní aktivity, v našem případě kulturní dům, předpokládá se, že budete prosit stát o peníze a pomoc. My se snažíme o sebeorganizaci, nechceme státní peníze. Pakliže si nevezmeme státní peníze, tak ztratíme důvěru státu, protože pak nás nemůžou ovlivnit, zavřít. Například, když si nevezmeme státní peníze a budeme dělat graffiti, tak si stát nemůže vzít peníze zpět, zničit tvoji práci a vyhrožovat tvému kulturnímu chování. To vede jaksí k rozsáhlé kontrole kulturního projevu společnosti. Stát kontroluje kulturu, lidský kontakt je komerční a třetí rozměr už neexistuje. Takže když se chceš vrátit ke třetímu rozměru, žít život, vytvořit síť vzájemné pomoci, spolupráce, tak proti tobě stojí stát, který právě na tohle útočí a chce to zničit. Policie se vždy snaží takové aktivity zastavit. Je to druh společnosti pod kontrolou. Ne tak že bys byl v ohrožení života, ale jen tě neustále pronásledují.

Elaf:

Z větší perspektivy, jedním z kdy největších mýtů je, že kamkoli cestuješ ven ze Švédska, lidé (mimo těch pár z politického či kulturního světa) mají na Švédsko velice pozitivní pohled. Když jsem byl v kurdské části Turecka, lidé mi nabízeli kafe zadarmo, protože jsem prý přijel ze Švédska, prý Olaf Palme, atd. atd. a já jsem musel reagovat, že to vidím jinak, že to tak není. Dokonce i v samotném Švédsku lidé zkonzumovali obraz o vlastní perfektní zemi a demokracii. Podle mě, proces kontroly lidí byl proveden úspěšně. Všechno se stalo institucionalizované.

Victor:

Oni [stát] institucionalizovali naše celospolečenské myšlení. Když jsme začali tento projekt [kulturní dům *Cyklopen*], ptali se nás, proč nejdeme do kulturního domu ve městě, tam je množství prostoru, který stát organizuje. Osobně jsem zkusil, co tyto KD-domy nabízí; je tam množství pravidel, celá kniha pravidel, které musíš respektovat a nemůžeš dělat skutečnou kulturu. Lidé si mysleli, že je to k ničemu, když se snažíme dělat něco samostatně, protože tady ve Švédsku bys měl vždy důvěřovat státu. A je to jaksi součást našeho uvažování. Tak nevím, jsem vůči Švédsku opravdu tvrdý.

Elaf:

Kdybychom byli teď v Berlíně a chtěli teď začít autonomní kulturní dům, každý by jen jo, jo, jenže tohle je ve Švédsku extrémně unikátní.

Victor:

Můžeš tady dělat velice malý projekt a dostat plný prostor v médiích a finance, protože se tu nikdy nic moc neděje.

Elaf:

Je tu skupina umělců, která plete na ulici a dělá podobné akce, tzv. street art a s tou je rozhovor na téma „jak dobrým nápadem je pletení na veřejnosti“ v různých novinách každý měsíc. To docela vypovídá o místních mediálních podmínkách.

Victor:

Pravice zde má kulturní vizi pro rok 2030 - Stockholm bude tak zajímavé a tvůrčí město, jako je Barcelona nebo Berlín. Organizovali debatu, kde představili cestu, jak toho dosáhnout - tvrdě pracovat na obraze Stockholmu jako hlavním městu Skandinávie, obchodní značce Stockholm, která by do Stockholmu nalákala světové kulturní kapacity, neboť tato značka je tak silná. To je velice elitistický pohled na umění, neelitistický pohled na umění je opravdu ztracen. Zkoušeli jsme vést s nimi diskuzi o podmínkách, které dělají město kulturním (příznivé ubytovací podmínky v Berlíně,...), ale naprosto bezúspěšně.

Jeden krátký komentář k tomu, jak malá tolerance je zde. Například je zde nulová tolerance graffiti. Švédsko přejalo nulovou toleranci vůči graffiti z New Yorku, kde přiostržili vůči páchání přestupků a zločinu, ale zde ve Stockholmu tato žádná tolerance sahá do soukromých kaváren, které jsou nuceny přemalovat své soukromé zdi s graffiti, oficiální výstavy probíhají pod výstrahou zavření - před pár lety přišla politička na otevření naší výstavy a spontánně ji zavřela, že to není správné, že to není umění. Nami postavenou stěnu graffiti na pronajatém pozemku jsme byli nuceni přemalovat, pod výhrůžkou neprodloužení nájemní smlouvy. Je to druh cenzury. V New Yorku napadají ilegální aktivity, zde napadají celou kulturu. To samé potkalo rave music. Například v rámci pronásledování rave kultury, kultury elektronické muziky, byl uzavřen taneční klub jménem Dot Lands, protože se domnívali, že tato kultura vychovává lidi závislé na drogách. Rave kultura byla v podstatě ve Švédsku zničena. V *Cyklopen* jsme měli neustále problém s pořádáním drum'n'bass akcí, policie pravidelně přijížděla tyto akce rušit. Ve Švédsku existuje mnoho druhů nulové tolerance v různých odvětvích kultury. Neřídí se ani tak právními prostředky, jako spíš politickými názory. Podobně je to i s architekturou. Jednou jsem šel do obchodu s barvami a chtěl jsem namíchat barvu lego součástek. Zjistilo se, že tuto barvu

je samozřejmě možné namíchat, ale je blokována, aby si lidé nemohli natírat domy výraznými barvami po celém Švédsku. To je případ další nulové tolerance ve veřejném prostoru. Je to neustále jen o kontrole společnosti.

Může se umění zabývat politikou?

Elaf:

Z určité perspektivy je umění vždycky politické. Najednou, když přijdeš do těchto konkrétních místností, prostorů, kde děláme umění, kde je umění, tak se v těchto arénách umění cosi vytrácí. Když si vybereš tyto prostory, tak to nikoho neděsí, nerozčílí, jak dalece radikální to vůbec je? Je to stále umění v prostorách, které jsou darem od politiků. A samozřejmě je mnoho umění, které není ve výstavních síních. Vracím se zpátky k otázce - samozřejmě můžeš dělat umění a politiku dohromady, můžeš být umělcem mnoha různými způsoby. Já mám vždycky paralelně obavy, když se mluví o umění, že musíš vše dokazovat, až pak skončíš na pitomý metalový úrovni. Jen metal, metal, metal.

Victor:

Lidé a jejich sny, to je to, co je politika. A když je umění napojeno na sny, tak je politické. Každý je podle toho umělcem a politikem zároveň. Diskuze o umění je extrémně složitá, nepřístupná, protože je příliš abstraktní. Uchopit [pochopit] umění je vůbec těžké, jde příliš daleko. Noam Chomsky v jedné knize tvrdí, že politická teorie by měla být jednoduše vysvětlitelná na listu papíru. Pakliže není, tak to pravděpodobně není pravdivá teorie. To považuji za dobré vodítko. Ale umění možná není o porozumění, pak je opravdu nemožné se něčeho držet.

(konec rozhovoru)

Squatting ve Švédsku existuje víceméně ve formě idejí, které ožívají vždy s novou nastupující generací. Formální úspěchy, tedy trvalá okupace nevyužitého domu za pomoci a podpory místních obyvatel, se zatím nejeví reálnou. Sám o sobě je jedním z konceptů kolektivní angažovanosti v urbanistickém prostoru. Na realizaci ideálu nekonvenčního kulturního domu *Cyklopen* se již podílelo několik generací aktivistů. *Cyklopen* vykrytalizoval z původně tradičně squatterských principů „*Obsad' a žij!*“. Dnes je jeho funkce stále ideálem (dům vyhořel), ale stává se spíše otevřeným komunitním centrem, kde se očekává pokračující dialog s veřejností. Dnes je tedy rovněž komunitně laděným uměleckým projektem. To jen potvrzuje i pořádání workshopů ve spolupráci s *Konstfack* (umělecká akademie) ve Stockholmu nebo forma jeho smíšeného financování projektu – dary, granty.

Nestylizuje se ale do oblasti *vysoké kultury*, naopak vhodným výrazem by byla *kultura pro lidi* (nemyslím folklór).

3.12 Závěrem

Původním pojmenováním práce – *Informace a identita* – jsem poeticky definoval problematiku zájmu pro širší a cílenější průzkum. Napětí mezi společností, jedincem a prostředím - prostorem za pomocí média – médií, které má umělec k dispozici a zároveň těch veřejných (masmédií) - je jiným popisem téhož. Kritika je metoda práce s takovým materiálem, sama o sobě značně problematická a vyžaduje hlubší rozbor také. Být kritický neznamená automaticky být slyšet a být vidět. Zodpovědná kritika je mnohem blíže individuální etice a nevyžaduje velkou mediální pozornost (snad mimo formy umění propagandy a agresivnější formy žurnalistiky -

investigativní). Spolupráce, výklad kolektivity a další témata současného angažovaného umění se přibližují zodpovědné kritice.

Prostor, který poskytuje umění, je jedním z možných míst svobodného projevu a jako takové může být využito pro upevnění všeobecných občanských svobod. Navzdory nadějím, které nezávislá vizáž umění a jeho těžce předvídatelný vývoj nabízí, umění a umělec jsou aktivní ve společensky (ekonomicky) definovaném prostředí, a nejsou absolutně nezávislé (svobodné). Příklady jeho svobodného projevu by měly být proto nahlíženy obezřetně a kriticky. Protože umění je dominantně vizuální prostředek, může nás zmást právě svými viditelnými projevy, za kterými se teprve ukrývá nejednoznačně interpretovatelný obsah. Tato přednostní vizualita byla již rozpoznána jako jeho slabost, jako velké omezení, které ohrožuje umělcovu svobodnou volbu výrazových prostředků.

S potlačenou vizualitou vstupují na pole umění další témata, která stála stranou umělcova zájmu po většinu moderní a současné historie. Angažované (v mém podání kritické) umění je v centru tohoto konfliktu (estetických a neestetických kvalit), množství společenských témat, na které klade důraz, je v opozici k exkluzivně vizuálním formám. Ať je to proto, že přehlacený mediální prostor zakrývá závažné sociální otázky, nebo proto že vizualita (symbolicky) zastupuje svět spektaklu, iluze, povrchu, trhu a prodeje. V menší míře (obtížně) pak i vizualita řeší otázku mezilidských (společenských) vztahů, které jsou předmětem angažované práce. Estetika je jen jedním z možných nástrojů (nebo výsledný efekt) potenciální společenské změny.

Tato práce prošla různými úhly pohledu na angažovanou tvorbu a snaží se hodnotit a popsat její možné současné projevy jazykem umělecké kritiky, který se momentálně formuje, a který nemá a nemůže mít obdobu v historii umění. Společenské otázky, které řeší, jsou zásadně současné a odrážejí vývoj v posledních desetiletích. Pakliže se zde objevují citace minulosti nebo její jiné odkazy, je to proto, že interpretace minulosti (hlavně moderní historie) je novým pohledem zpět, který se pokouší vidět minulost jinak, než jak to je zažité. Dnešní doba není statická, historie a její interpretace je mocným nástrojem identifikace společnosti a je tak i politickým nástrojem. Zakládání institucí na vyšetření minulosti většinou následuje zásadní dobové změny. Dnes to jsou východoevropské ústavy na vyšetřování zločinů komunismu nebo západoevropské památníky holocaustu (Judt, 2005: Epilogue). Zde se jasně projevuje odlišný výklad historie sjednocené Evropy a jen obtížně se propojuje. Jsou to pokusy o společnou evropskou historii. Práce Tony Judta je výjimečným pokusem o moderní a současnou historii Evropy jako celku. Sám jako ne-evropan nebyl ovlivněn účelovým výkladem evropské historie. Umělecké interpretace historie nejsou jen opakováním dominantních pokusů o její výklad, ale poukazují na zmiňované rozpory (trhliny) takového jednoznačného výkladu.

Angažované umění blízké budoucnosti (a umění obecně) ale nebude čelit tolik odlišnému historickému výkladu, jako spíše novým způsobům svého financování, nové společenské organizaci a bude dále využívat nové formy spolupráce, sdílení, kolektivity, autorství, která jsem v této práci naznačil. Pakliže se angažované umění bude nadále přibližovat skutečným společenským problémům a jejich nápravě, bude kladen větší důraz na etická pravidla. K tomu přispějí i umělecké ambice vyjadřovat se a jednat mimo omezené prostředí uměleckých a kulturních institucí. Paralelně tyto oficiální instituce budou dále rozšiřovat svoje funkce, aby naplnily nové požadavky umění. Angažované umění dnes rozšiřuje pojem umění o ideje všeobecného vzdělávání, emancipace občana a společenských skupin, lidských práv, celospolečenské identity a je tak i programově využíváno oficiálními institucemi umění a politickou reprezentací. Otázka jeho svobody bude stejně tak problematická (nejednoznačná), jak tomu bylo v historii. Jen bude nezbytné ji kriticky nahlížet v nových souvislostech s ohledem na množství nových rolí, které ve společnosti přebírá.

4. Příloha

David Harvey

The Condition of Postmodernity

(Situace postmoderny)

(Blackwell Publishing, Malden MA USA, 2008, poprvé publikováno r. 1990)

Na příkladě práce Davida Harveye bych chtěl ukázat jednu z možných kritických interpretací role umění v moderní a současné společnosti.

David Harvey hledá souvislosti ve vývoji kulturních projevů studiím proměny ekonomicky definovatelných mezilidských vztahů a urbanismu jako prostoru, který tyto vztahy realizuje v podobě města. Ekonomicko - společenské podmínky vidí jako faktor determinující umělecký jazyk. Pozornost věnuje hlavně etapě moderny od jejího vzniku do momentu jejího postupného a posléze příkrého nahrazení postmoderními formami, tématy a obecným diskursem. Srovnává práce autorů, kteří objevovali podstatu vznikajícího nového kulturního vyjadřování z odlišných pozic. Více sleduje takové práce, které přesahují historii a kritiku umění a zabíhají do souvislostí filozofie, dobových ekonomických plánů, plánů výstavby měst, sociologie, mediální kultury aj.

Kniha je strukturovaná podle různých hledisek přístupu k moderně a postmoderně, takže se pravidelně k těmto pojmům vrací, ať v kontextu urbanismu, ekonomie, prostoru a času, apod..

Jeho retrospektiva společenského vývoje začíná osvícenskými ideály, které vytvořily ideové a společenské podmínky pro nástup industrializace a moderny důvěrou v racionální budoucnost společnosti a ideu zrovnoprávněné svobodné vzdělané společnosti. Uskutečnění nových ideálů bylo následováno restrukturalizací společnosti, pohybem lidí, tvorbou nových mezilidských vazeb a zánikem starých, výstavbou měst a tak vznikem nové ekonomiky. David Harvey (dále jen DH) vidí provázanost těchto procesů s nástupem nového umění, které nepochybně nové ideály společnosti naplňovalo a razilo.

„Jestli byl, nebo nebyl osvícenský projekt již od počátku odsouzen nás vrhnout do kafovského světa, jestli byl, nebo nebyl již odsouzen k vyústění do Osvětlení a Hirošimy a má-li, nebo nemá ještě sílu informovat a inspirovat současné myšlení a jednání, jsou rozhodující otázky.“

(Harvey, 2008: 13)

Osvícenství přineslo ideu násilného osvobození lidí z „otroctví“ starých vazeb, včetně těch územních. Začíná tak historie utopických ideálů budoucí společnosti, jejíž realizace musí být destruktivní, aby umožnila vznik nových a svobodných vztahů.

„Byla-li tvůrčí destrukce podstatnou vlastností moderny, tak asi role umělce jako jedince musela být heroická (i kdyby následky měly být tragické).“

(Harvey, 2008: 19)

Umělci moderny počátku 20. stol. estetizovali realizaci budoucnosti a pod vlivem dobového myšlení (F. Nietzsche) a zkušenosti z estetických kvalit proměny (destrukce) povýšili nad argumenty osvícenské lidské přirozenosti. Je kladen důraz na nové estetické zkušenosti, legitimizaci dočasnosti, fragmentaci a chaos moderní doby.

Základ estetického poznávání a hodnocení byl položen již v 19. století „(...) *romantici udělali cestu aktivním estetickým intervencím v kulturním a politickém životě.*”

(Harvey, 2008: 19)

Objevuje se zde již protiklad mezi vizuální formou a obsahem nebo realitou, kterou se moderní umělec snaží řešit. Přes veškeré své úsilí zůstává umělec v roli manažera svých produktů, pro které hledá místo na trhu, aby tyto umělecké produkty nabyly práva existence a byly zveřejněny. Je to první krok umělce k účasti na veřejném životě, který bývá často i posledním.

„Umělci, pro veškerou svoji zálibu v antiestablishmentu a antiburžoazní rétorice, věnovali mnohem víc úsilí v boji jednoho s druhým a se svými tradicemi, aby prodali svoje díla, než účasti na reálné politické akci.”

(Harvey, 2008: 29)

Autor tvrdí, že umělec musel (musí) svojí tvorbou působit v politickém kontextu své společnosti, ať jeho tvorba explicitně straní politickému názoru nebo si ho naopak nepřipouští.

„I při nedostatku zřejmé politické agendy, musela mít kulturní produkce nicméně politický efekt. Umělci nakonec závisí na událostech a problematice kolem nich a konstruují různé způsoby nahlížení a reprezentace, které mají společenský význam.”

(Harvey, 2008: 29)

Tak v závislosti na době, podmínkách a společenském tlaku umělci přijímali roli otevřené nebo skryté politické účasti. Konec otevřeného politickému názoru v avantgardním umění vidí v americkém umění poválečného období. Depolitizaci avantgardního umění, novou estetiku, jeho expanzi internacionálně - hodnotí jako politický tah období studené války.

„To, co bylo typicky americké, mělo být oslavováno jako jádro západní kultury.”

(Harvey, 2008: 37)

Za zásadní moment považuje absorpci podstatné modernistické estetiky do americké kultury, její domestikaci a oficiální propagaci a využití jako nástroje kulturního imperialismu (podobně i F. Jameson). Tato vysoká kultura moderny, omezená na expanzi amerického snu, posléze vyvolala protireakci v podobě antimodernistických tendencí 60. let. *„Obrazoborecké tendence“*, jak je nazývá, se rozšířily v centrech - v Chicagu, Paříži, Praze, Mexico City, Madridu, Tokiu a Berlíně.

Po linii uvažování o moderním umění jako viditelně nebo skrytě politicky motivovaném, DH přechází k postmoderně, kde také objevuje politické nástroje v jejich dominantních vyjadřovacích prostředcích. Neumí si představit existenci velkých urbanistických staveb bez společenského úkolu, zvláště když tato výstavba mění funkci města jako celku, strukturu a chování jeho populace.

Věnuje pozornost Baltimoru (město jeho tehdejšího pobytu) na přelomu 60. a 70. let. Počátky „nové“ architektury městského centra nebyly samozřejmě spontánní, ale měly konkrétní poselství.

„Vedení (města) hledalo symbol, kolem kterého vystavět ideál města jako komunity, města s dostatkem sebedůvěry, aby překonalo rozdíly a pocity ohrožení, které se rozšířily v centru města a ve veřejných prostorech.”

(Harvey, 2008: 89)

60. léta se svým občanským hnutím a nepokoji nastolila otázku podstatné změny městského prostoru. Na konci 60. let se objevuje architektura „spektáklů“ - např. *Baltimore City Fair*, která má harmonizovat sousedské vztahy a etnické odlišnosti. Tato architektura nakonec plní spíše

funkci zábavy a obchodů a láká více lidí. Podobná situace byla i v jiných městech Států a mimo ně (Boston, San Francisco, NY, San Antonio, London,...). Budováním spektakulárního urbanismu města získala přízeň svých obyvatel, kteří v 60. letech rebelovali a ohrožovali jeho provoz.

„Představa města jako organizace spektakulárních městských prostorů se stala prostředkem k získání zájmu kapitálu a lidí (těch správných) v době (od 1973) intenzivní mezi-městské soutěživosti a městského podnikání.“

(Harvey, 2008: 92)

V tomto období jsou počátky eklektické architektury, historismů, ornamentálního, zaujatosti architektonickými povrchy atd., které jsou vlastní postmodernímu jazyku. Komplexního hodnocení postmoderních forem je možné hlubší analýzou moderní a postmoderní reality kapitalismu. Ta nabízí případná vysvětlení funkce fikce a fragmentace v reprodukci společenského života.

V kapitole o modernizaci hodnotí důsledky trhu na společnost z ekonomických pozic a zároveň hledá, kde stojí produkce umění.

„Modernismus je problematická a kolísavá estetická reakce na podmínky moderní doby, produkovány hlavně procesem modernizace.“

(Harvey, 2008: 99)

Pomocí marxistické ekonomie posuzuje proměny kapitalismu v době moderny a postmoderny. Proces modernizace, který má na svědomí také vývoj kultury, je vlastně technikou zavádění nových produktů a lidských návyků na ně, které garantují pokračování výroby a tím reprodukci *nadhodnoty*. Proces modernizace je rovněž procesem destrukce starých pořádků, které brání společnost před novými návyky a inovacemi. Na jednu stranu tento proces jedince osvobozuje od tradičních prací, komunitního (rodinného) života a umožňuje experimentování (kupř. umělce), jiné nakládání s časem a prostorem. Na druhou stranu modernizace nás trvale mobilizuje k inovaci a změně a odbourává vzájemnou zodpovědnost, která držela předindustriální společnost pohromadě. Aspekty moderního (a současného) života lze vysvětlit rozvojem ekonomického systému.

Velkou část kapitoly o modernizaci DH věnuje funkci peněz a jejich podstatnému vlivu na společenské vztahy. Peníze vidí jako hlavní nástroj, kterým jsou uskutečňovány potřebné destruktivní společenské změny, aby modernizace byla možná.

„Příchod peněžní ekonomie, Marx argumentuje, rozpustil svazky a vztahy, které byly podstatou ‚tradičních‘ komunit tak, že ‚peníze se staly reálnou komunitou‘.“

„Peníze a obchod maskují společenské vztahy.“

(Harvey, 2008: 100)

Při úvaze o peněžním hospodářství jako násilném determinantu společnosti, DH posuzuje proměnu postavení a chování jednotlivce. K přívlastkům postmoderny, jejímu poměru k penězům dodává:

„Zájem postmoderny o označení spíše než o označované, o prostředek (peníze) spíše než o zprávu (společenskou práci), se svým důrazem na fikci spíše než na funkci, na znaky spíše než na věci, na estetiku spíše než na etiku, vytváří předpoklady pro upevnění role peněz spíše než pro přeměnu této role (...).“

(Harvey, 2008: 100)

„Peníze sjednocují, protože umožňují individualismus, jinakost a mimořádnou společenskou

fragmentaci."

(Harvey, 2008: 103)

Následkem cirkulace peněz (kapitálu) je tvůrčí destrukce. Umělec ve svém úsilí se uplatnit je v trvalém očekávání nových nástrojů své práce. Sám tak zhodnocuje změny, které cirkulace kapitálu peněz produkuje. Nezávislost jeho jednání se projevuje v estetice vyjadřování, ve volném nakládání s formou, která má zároveň nabídnout „nové“ nedočkavému trhu. Svoboda vyjadřování nemusí být jen reakcí na podmínky trhu, ale stále si zachovává i svůj potenciál změny. Dochází tak k trvalému napětí.

„(...) napětí mezi mystifikací, fetišismem a mytologickou konstrukcí starého řádu a sklonem revolucionalizovat naše koncepty světa musí být uznáno jako hlavní předmět intelektuálního, uměleckého a vědeckého života.”

(Harvey, 2008: 110)

Zpět k postmodernismu. Autor se vyjadřuje optimisticky k zájmu postmoderny o otázky komunikace a k jeho pozornosti pro subjektivní odlišnosti (zájmové, kulturní, místní, sexuální atd.). Napodobováním různých sociálních, ekonomických a politických praktik, vyjadřuje postmoderna současnou roztříštěnost, ghetta, subkultury, minority, trendy. Přes tuto zálibu v mnohosti (různorodosti) postmoderna rovněž motivuje výstavbu korporátní architektury reprezentující moc a nadvládu.

„(...) je nebezpečné předpokládat, že postmoderna je jen napodobenina a není estetickým zásahem do politiky, ekonomiky a společenského života.”

(Harvey, 2008: 114)

Shrnuje, že *„se mu jeví smysluplnější nazírat na postmodernu jako na druh jisté krize moderny (...). Dualismus jejího zájmu o odlišnost vidí jako velice nebezpečný. Na jednu stranu „když otevře radikální vyhlídky uznáním autentičnosti jiných hlasů, postmoderní myšlení bezprostředně uzavře těmto jiným hlasům zdroje více univerzální moci pomocí jejich ghettoizace uvnitř neprůhledné jinakosti (...).”*

(Harvey, 2008: 117)

Nebezpečné je také její opovrhování nebo popírání konfrontace politické ekonomie a globální moci (úmyslná depolitizace). Radikalizace je i u nejradikálnějších postmodernistů zahalena do *„univerzalizujícího gesta”* či jinak skryta (Harvey, 2008: 117).

Postmodernistická estetika nakonec umožňuje skutečnou výkonnou politickou moc.

V dalším oddílu knihy se soustředí výhradně na proces ekonomické proměny směrem k pružné akumulaci kapitálu. Z důvodu návaznosti moderny a postmoderny na sociopolitický vývoj, DH prochází fáze průmyslové produkce 20. století, počínaje Henry Fordem a jeho modernizací pracovního prostředí a návyků zaměstnanců, která se stala vzorem k napodobování pro svoji smysluplnou efektivitu – výnosnost (v Evropě a Japonsku po 2. sv. válce). Podobnou exkurzi realizoval ve svém pojednání o postmoderně již Fredric Jameson (ještě před ním Ernest Mandel), který svojí periodizaci staví spíše na zavádění nových technologií výroby – strojů. Ford vyšel ze znalostí efektivitu práce, rozvinuté autory 2. pol. 19. stol. a poč. 20. stol., jeho přínos spočíval v poznání *„že masová produkce znamená masovou konzumaci, nový systém reprodukce pracovní síly, novou politiku kontroly práce a management a novou estetiku a psychologii, zkrátka nový druh racionalizované, modernistické a populistické, demokratické společnosti.”*

(Harvey, 2008: 126)

Fordismus byl ovlivněn a sám ovlivnil estetiku modernismu.

„Fordismus a keynesiánský státní management začaly být spojovány (kritizovány) s úspornou funkcionalistickou estetikou (vysokým modernismem) na poli racionalizovaného designu.“

(Harvey, 2008: 139)

S globálním rozchodem s fordismem a keynesiánstvím, s urychlením komunikace a smrštěním času a s nástupem pružné akumulace kapitálu se naplno rozvinulo postmodernistické vyjadřování.

„Relativně stabilní estetika fordistické moderny byla nahrazena rychloprodukcí, nestabilitou a prchavými vlastnostmi postmoderní estetiky, která oslavuje odlišnost, dočasnost, spektakl, módu a komodifikaci kulturních forem.“

(Harvey, 2008: 156)

Mimo jiné, DH (jak už se objevilo v jeho hodnocení architektury) pozoruje rostoucích (stimulované) nároky společnosti a mocenská rozhodnutí, která reorganizují společnost za pomoci výstavby. To se promítá do jazyka umělce, který s novými společenskými fenomény automaticky pracuje a experimentuje, případně i spolupracuje s oficiální mocí (např. Le Corbusier).

Změna společenských návyků – tento prvek není autorem zvýrazněn, ale je zmiňován spolu s ekonomickými projekty. Nové návyky společnosti (vnucené, instrumentální) a s nimi spojený individuální užitek a svobody, doprovází vznik nových forem umění. Postmoderna se inspirovala individuální i masovou excitací (nazývanou i hysterií) na mnoha úrovních. Pro její nezpochybnitelnost (nemožnost její systematické kritiky) a pro její masovou rozšířenost ji autor podezřívá z případné manipulace s veřejností, která je nakonec nucena se podřídit jejímu bezvýhradnému diktátu.

Za pomoci ekonomického a globálního vidění (perspektivy) DH prochází jedno a půl století modernizace a kulturního jazyka až do doby nám nejbližší. Jeho vidění není a priori zaostřeno na postmodernu jako takovou, ale více na celospolečenský vývoj a uměleckou produkci v závislosti na něm. Jazyk marxistické ekonomie je v českém prostředí stále tabuizovaný (zdiskreditovaný), přesto umožňuje kriticky nahlížet současné kulturní dění v málo diskutovaných souvislostech (dnes depolitizované a přesto politicky a ekonomicky aktivní společnosti). Otázky postavení jedince (zároveň umělce a jeho inovátorství) ve společnosti jsou aktuální již proto, že s akcelerací doby se jeho role (postavení) zásadně mění.

5. Literatura

- **ABBENAY 2010. *Abbenay Hackspace*** [online]. Stockholm, 2010 [cit. 2011-05-20]. Dostupný z www: <<http://www.abbenay.org>>.
- **ARTICLE19 2005. *Russia: Art, Religion and Hatred*** [online]. Londýn: Article19, 2005 [cit. 2011-05-20]. Dostupný z www: <<http://www.article19.org/pdfs/publications/russia-art-religion-and-hatred.pdf>>.
- **BASKOVA, Světlana 1999. *Zeljonyj slonik*** [online]. Oleg Mavromati, 1999 [cit. 2011-05-20]. Dostupný z www: <http://baskova.com/films/pages/id_4>.
- **BISHOP, Claire 2006. *The Social Turn: Collaboration and its Discontents*** [online]. Irsko: Publicart, 2006 [cit. 2011-05-20]. Dostupný z www: <http://www.publicart.ie/main/critical-contexts/writing/archive/writing/view//5c009439ae/?tx_pawritings_uid=4>.
- **CONRADT, Gerd 2002. *Starbuck Holger Meins*** [online]. Berlín: Hartmut Jahn Filmproduktion, 2002 [cit. 2011-05-20]. Dostupný z www: <http://www.starbuck-holger-meins.de/index_e.htm>.
- **ČERNOV, Sergej 2011. *Voina: Controversial art*** [online]. Petrohrad: The St. Petersburg Times, 2011 [cit. 2011-05-20]. Dostupný z www: <http://sptimes.ru/index_bp.php?action_id=2&story_id=33851§ion=4>.
- **ČTO DĚLAT 2008. *A Declaration on Politics, Knowledge, and Art*** [online]. Čto dělat, 2008 [cit. 2011-05-20]. Dostupný z www: <http://www.chtodelat.org/index.php?option=com_content&view=article&id=766%3Aa-declaration-on-politics-knowledge-and-art&catid=212%3Adeclaration&lang=en>.
- **ČTO DĚLAT 2011a. *Where has Communism Gone?*** [online]. Amsterdam: SMART Project Space, Chto delat, 2011 [cit. 2011-05-20]. Dostupný z www: <<http://www.youtube.com/watch?v=M764zpnAcf8>>.
- **ČTO DĚLAT 2011b. *Museum Songspiel: The Netherlands 20XX*** [online]. Amsterdam: SMART Project Space, Chto delat 2011 [cit. Cit. 2011-05-20]. Dostupný z www: <<http://vimeo.com/22798567>>.
- **ČUCHROV, Keti 2008. *On the Ground, Moscow***. New York: Artforum International Magazine, prosinec 2008. Dostupný také z www: <http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_4_47/ai_n42419684/pg_2/>.
- **DSPA. *Manifest*** [online]. Petrohrad: DSPA, 2007 [cit. 2011-05-20]. Dostupný z www: <<http://dspa.info/documents/manifesto.html>>.
- **FAROCKI, Harun 1969. *Nicht lösches Feuer*** [online]. Kolín nad Rýnem: Harun Farocki, Berlin-West für WDR, 1969 [cit. 2011-05-20]. Dostupný z www: <<http://www.farocki-film.de>>.
- **FASSBINDER, Werner Rainer; KLUGE, Alexander; BRUSTELLIN, Alf; (...) 1978. *Deutschland im Herbst*** [online]. Německo: Filmverlag der Autoren, 1978 [cit. 2011-05-20]. Dostupný z www: <www.filmverlagderautoren.de/filme/deutschland_im_herbst>.
- **FEILER, Dror; FEILER, SKÖLD, Gunilla 2004. *Snow White and the Madness of Truth***

- [online]. Art Crimes, 2004 [cit. 2011-05-20]. Dostupný z www: <<http://www.artcrimes.net/snow-white-and-madness-truth>>.
- **FOUCAULT, Michel 2007. *The Politics of Truth***. Los Angeles: Semiotext(e), 2007. 192s. ISBN-10 1-58435-039-3.
 - **FRYČ, Jaroslav Erik 2006. *Kořeny obecně prospěšné společnosti*** [online]. Brno: Christiania, 2006 [cit. 2011-05-20]. Dostupný z www: <www.christiania.cz/christiania/koreny>.
 - **GABLIK, Suzi 1998. *The Nature of Beauty in Contemporary Art*** [online]. Londýn: New Renaissance magazine, 1998, vol. 8, no. 1 [cit. 2011-05-20]. Dostupný z www: <<http://www.ru.org/81gablik.html>>.
 - **GROYS, Boris 2008. *Art Power***. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2008. 187s. ISBN 978-0-262-07292-2.
 - **GUSTAFSSON, Magnus 2009. *Territorial Pissing*** [online]. Stockholm: You Tube, billigkunst, 2009 [cit. 2011-05-20]. Dostupný z www: <<http://www.youtube.com/watch?v=ijfb5jyIIKQ>>.
 - **HARVEY, David 2008. *The Condition of Postmodernity***. Malden (MA), USA: Blackwell Publishing, 2008. 378s. ISBN-13 978-0-631-16294-0.
 - **HRW; WHITSON, Sarah Leah 2011. *UAE: Artists Boycott Guggenheim-Abu Dhabi*** [online]. New York: Human Rights Watch, 2011 [cit. 2011-05-20]. Dostupný z www: <<http://www.hrw.org/en/news/2011/03/17/uae-artists-boycott-guggenheim-abu-dhabi>>.
 - **JAMESON, Fredric 1991. *Postmodernism, or, The Culture Logic of Late Capitalism***. Durham: Duke University Press, 1991. 438s. ISBN 0-978-8223-0929-1.
 - **JON 2008. *A World of Wings and Cries, Culture of Control: Autonomous Zones in Sweden and Europe*** [online]. Stockholm: Kulturkampanjen, Crimethinc, 2008 [cit. 2011-05-20]. Dostupný z www: <http://www.kulturkampanjen.se/index.php?option=com_content&view=article&id=61%3Ajon&catid=25%3Ahistoria&Itemid=75&lang=en>.
 - **JUDT, Tony 2005. *Postwar: a history of Europe since 1945***. Londýn: Heinemann, 2005. 878s. ISBN 0-434-00749-8.
 - **KOH, Jay. *International Forum for InterMedia Art*** [online]. Singapur [cit. 2011-05-20]. Dostupný z www: <<http://www.ifima.net/>>.
 - **KOH, Jay 2010. *Intro to Dialogical Practice*** [online]. Dublin, 2010 [cit. 2011-05-20]. Dostupný z www: <<http://ifima.net/IFIMA/personal/Intro%20to%20Dialogical%20Practice.pdf>>.
 - **KESTER, Grant H. 2004. *Conversation Pieces***. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 2004. 239s. ISBN 978-0-520-23839-8.
 - **KIRBY, Alan 2010. *Successor states to an empire in free fall*** [online]. Times Higher Education, 2010 [cit. 2011-05-20]. Dostupný z www: <<http://www.timeshighereducation.co.uk/story.asp?storycode=411731>>.
 - **KOVALEV, Andrej 2007. *Rossijskij akcionizm 1990-2000***. Moskva: Agey Tomesh - WAM, 2007. 416s. ISSN 1726-3050.
 - **LIND, Maria 2004. *Actualisation of Space: The Case of Oda Projesi*** [online]. Vídeň:

Transversal - EIPCP multilingual webjournal, 2004 [cit. 2011-05-20]. Dostupný z www: <<http://eipcp.net/transversal/1204/lind/en>>. ISSN 1811 - 1696.

- **LIND, Maria; MINICHBAUER, Raimund, 2005. *European Cultural Policies 2015: A Report with Scenarios on the Future of Public Funding for Contemporary Art in Europe***. Londýn, Stockholm, Vídeň: eipcp/IASPIS, 2005. 57s. ISBN-10 3-9501762-4-1.
- **LIND, Maria 2006. *The Future is Here*** [online]. Vídeň: Transversal - EIPCP multilingual webjournal 2006 [cit. 2011-05-20]. Dostupný z www: <<http://eipcp.net/policies/ccii/lind/en>>. ISSN 1811 - 1696.
- **LIND, Maria 2010. *Re-programming the Art Museum Symposium 2011*** [online]. Sydney: The University of New South Wales, 2011 [cit. 2011-05-20]. Dostupný z www: <<http://vimeo.com/21420721>>.
- **MARX, Victor 2005-2008. *Cyklopen*** [online]. Stockholm, 2005-2008 [cit. 2011-05-20]. Dostupný z www: <<http://www.vima-archi.se/cyklopen.html>>.
- **MARX, Victor 2008. *Galleri Vitrin*** [online]. Stockholm, 2008 [cit. 2011-05-20]. Dostupný z www: <<http://www.vima-archi.se/gallerivitrin.html>>.
- **MARX, Victor 2009. *Bostadtornet*** [online]. Stockholm, 2009 [cit. 2011-05-20]. Dostupný z www: <<http://www.vima-archi.se/bostadtornet.html>>.
- **MOCHASIN 2008. *Alternativní zprávy z Dánska: Ungdomshuset*** [online]. 2008 [cit. 2011-05-20]. Dostupný z www: <<http://www.mochasin.com/journal/category/ungdomshuset>>.
- **MOYZES, Tamara 2009. *Rodinná pohoda*** [online]. Praha, 2009 [cit. 2011-05-20]. Dostupný z www: <www.tamaramoyzes.info/happiness_cz.html>.
- **MOYZES, Tamara; YAFFE, Shlomo 2010. *Protokol*** [online]. Praha, 2010 [cit. 2011-05-20]. Dostupný z www: <www.tamaramoyzes.info/protocol_cz.html>.
- **ODA PROJESI 2007. *Community Art Based Projects in Istanbul*** [online]. Bukurešť: Public Art Bucharest 2007 [cit. 2011-05-20]. Dostupný z www: <http://www.spatiu-public.ro/eng/Oda%20Projesi/Oda_Projesi.html>.
- **ODELL, Anna; SCHIBLI, Martin 2009. *Reconstruction*** [online]. Kalmar: Kalmar Konstmuseum, 2009 [cit. 2011-05-20]. Dostupný z www: <<http://www.kalmarkonstmuseum.se/en/reconstruction>>.
- **ÖHLÉN, Mats 2009. *How far can art go?*** [online]. Stockholm News, 2009 [cit. 2011-05-20]. Dostupný z www: <<http://www.stockholmnews.com/more.aspx?NID=3830>>.
- **OSMOLOVSKIJ Anatolij 2007-2008. *From the series Bread*** [online]. Marat Guelman, 2007-2008 [cit. 2011-05-20]. Dostupný z www: <<http://www.bednoe.ru/eng/osmolovsky.html>>.
- **PLUCER-SARNO. *Art-projekt "Marginalnoje, eksperimentalnoje i bezobraznoje v iskusstve: akcii, installjacji, živopis"*** [online]. Plucer-Sarno, Livejournal [cit. 2011-05-20]. Dostupný z www: <<http://plucer.livejournal.com/>>.
- **RIFF, David 2008. *Criticality or truth?*** [online]. Chto delat, 2008 [cit. 2011-05-20]. Dostupný z www: <http://www.chtodelat.org/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=186&Itemid=317&lang=en>.
- **RIFF, David 2011. *Notes on Voina*** [online]. Chto delat, 2011 [cit. 2011-05-20]. Dostupný

z www: <<http://chtodelat.wordpress.com/2011/01/06/david-riff-notes-on-voina/>>.

- **ROGOFF, Irit 2003. *From Criticism to Critique to Criticality*** [online]. Vídeň: Transversal - EIPCP multilingual webjournal, 2003 [cit. 2011-05-20]. Dostupný z www: <<http://eipcp.net/transversal/0806/rogoff1/en>>. ISSN 1811 - 1696.
- **SASZ, Nele 2003. "Radical" Art in Russia, the 1990s and Beyond** [online]. Budapešť, Praha, Berlin, Varšava, Los Angeles: ARTMargins, 2003 [cit. 2011-05-20]. Dostupný z www: <<http://www.artmargins.com/index.php/archive/271-gradicalq-art-in-russia-the-1990s-and-beyond>>. ISSN 1941-4102.
- **SOLOVJOV, Sergej 2010. *Vojna kak simptom*** [online]. 2010 [cit. 2011-05-20]. Dostupný z www: <http://sceptis.ru/library/id_2947.html>. ISSN: 1683-5573.
- **SOVA** [online]. Moscow: The SOVA Center for Information and Analysis, 2002- [cit. 2011-05-20]. Dostupný z www: <<http://www.sova-center.ru/en/misuse>>.
- **SOVA 2011. *Inappropriate enforcement of anti-extremist legislation in Russia in 2010*** [online]. Moskva: SOVA - Center for Information and Analysis, 2011 [cit. 2011-05-20]. Dostupný z www: <<http://www.sova-center.ru/en/misuse/reports-analyses/2011/04/d21360/>>.
- **THANEM, Torkild 2006. *Nomadic Resistance, Cynicism and Contentment in Urban Spaces*** [online]. Stockholm, 2006 [cit. 2011-05-20]. Dostupný z www: <<http://cmsorg.wikispaces.com/file/view/Thanem+CMSW+2006+Resistance+in+Urban+Space.doc>>.
- **VOJNA 2010. *The VOINA Art-Group («War»). Actions 2007-2011*** [online]. Plucer-Sarno, Livejournal, 2010 [cit. 2011-05-20]. Dostupný z www: <<http://plucer.livejournal.com/266853.html#cutid1>>.
- **VOJNA 2008. *The VOINA Art-Group («War»). Actions 2007-2011*** [online]. Plucer-Sarno, Livejournal, 2008 [cit. 2011-05-20]. Dostupný z www: <<http://plucer.livejournal.com/266853.html#cutid1>>.
- **WEBB, Charlotte 2009. *Did Anna Odell's faked psychosis have any artistic merit?*** [online]. Stockholm: The Local, Sweden's News in English, 2009 [cit. 2011-05-20]. Dostupný z www: <<http://www.thelocal.se/21934/20090907/>>.
- **WIR BLEIBEN ALLE. *Lund, Sweden: Report from Squatting festival „165“*** [online]. Berlín, 2009 [cit. 2011-05-20]. Dostupný z www: <<http://wba.blogspot.de/2009/06/01/lund-sweden-report-from-squatting-festival-165/>>.
- **ŽIŽEK, Slavoj; DILWORTH, Dianna 2004. *Slavoj Žižek interviewed by Dianna Dilworth*** [online]. The Believer Magazine, 2004, vol. 2, no. 7 [cit. 2011-05-20]. Dostupný z www: <http://www.believermag.com/issues/200407/?read=interview_zizek>.
- **ŽIŽEK Slavoj; KHAN Rizwan 2010. *Are we living in the end times?*** [online]. Doha: Al Jazeera, 2010 [cit. 2011-05-20]. Dostupný z www: <<http://english.aljazeera.net/programmes/rizkhan/2010/11/2010111111191189923.html>>.
- **282. *The Criminal Code Of The Russian Federation*** [online]. Ruská federace, 1996- [cit. 2011-05-20]. Dostupný z www: <<http://www.russian-criminal-code.com/PartII/SectionX/Chapter29.html>>.

6. Kurátorství

- (v přípravě) 11. 12. 2012 - 20. 1. 2013, skupina **Vojna** v Galerii G99 - ve výstavním plánu Domu umění v Brně (spolupráce s Františkem Kowolowski)
- 12. 11. 2010, **Tamara Moyzes - Shlomo Yaffe: Artist talk, discussion**, České centrum ve Stockholmu (dokumentace v praktické části)
- 11. - 25. 11. 2010, **Tamara Moyzes - Shlomo Yaffe: Welcome to Prague** výstava v Českém centru ve Stockholmu (dokumentace v praktické části)
- 8. - 12. 5. 2010, **Groupe Guma Guar: The Wings of Your Nation** instalace, výstava v Českém centru ve Stockholmu (dokumentace v praktické části)
- 7. 5. 2010, audio - vizuální vystoupení **GGG** v Kafe44, Stockholm
- 6. 5. 2010, **Groupe Guma Guar: Artist talk** v ateliéru uměleckého kolektivu Ráketa, Nytorget 15A, Södermalm, Stockholm (dokumentace v praktické části)

7. Publikační činnost

- květen 2011, přijatý článek do časopisu Umělec o moskevské angažované umělecké skupině Vojna: *Dialog s Vojnou*
- 2010, časopis A2 č.3, esej: *Umělec proti, umělecké kolektivy v současném Rusku*
- 23. 2. 2008, pořad Artmix, ČT2 (52 minut o výtvarném umění, odvysíláno)
- 2005, *Tady a ted'* (kniha vlastní volné poezie, ilustrace Michal Chodanič, grafická úprava Magdalena Kalistová, VŠUP Praha)