



1992 - 1999 Catecholský klášter Píseň

FUNGUS

Miloslav Tvrdoš
KONKRETNÍ JAKOŽI...
[Text continues]

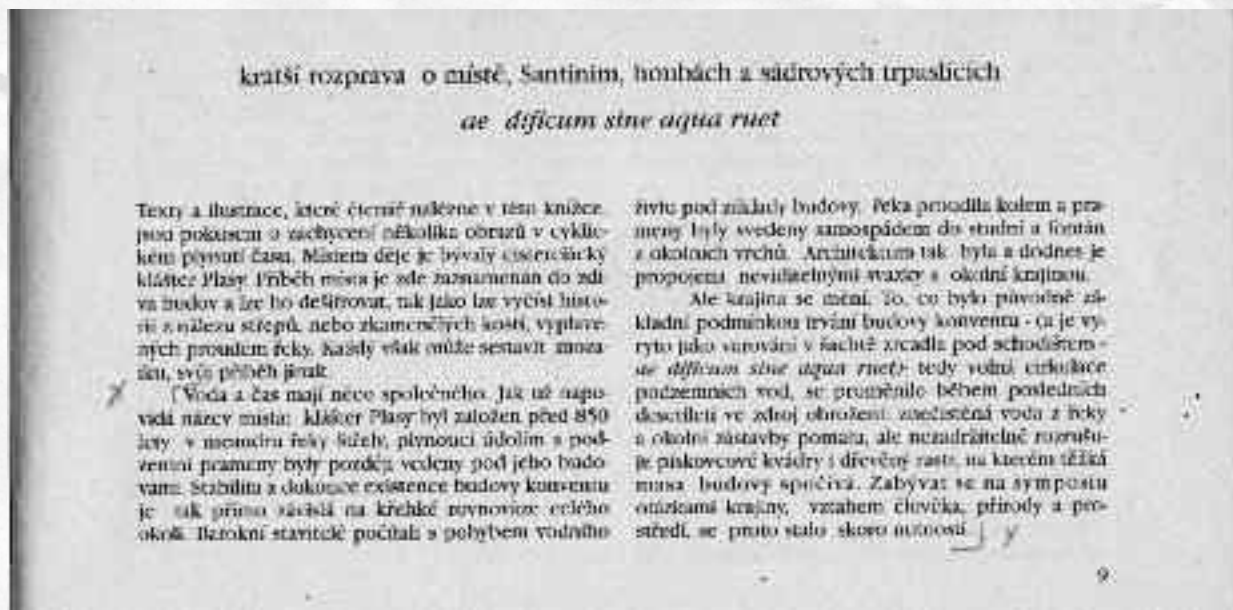
Prostor se na jedné straně homogenizuje, na druhé straně se chrámem může stát každé lidské nitro, skrze něž bůh zrovna suverénně vstupuje do lidského dění v místech a okamžicích jím vyvolených. [Bohuslav Blažek]

Y2A19 PLASY

KDE cisterciácký klášter Plasy, okres Plzeň

KDY 1992–1999

KDO Nadace Hermit a Společnost přátel umění Plasy



Od dávných dob byl genius loci, duch místa, pokládán za konkrétní skutečnost, s níž se člověk setkává tváří v tvář a s níž se musí vyrovnávat ve svém každodenním životě. [Christian Norberg-Schulz]

CISTERCIÁCKÝ KLÁŠTER PLASY

Vyjádření k podezření ze spáchaného trestního činu

Povaha přestupku: rušení veřejného pořádku

Místo: Památkový objekt klášter Plasy, Československá republika, respektive Česká republika

Doba: 1992 až 1999

Podezřelý: Miloš Vojtěchovský, narozen 1955 v Praze

Místo bydliště: v současnosti v místě bydliště nezastižen

Věc: vyjádření se k činnosti, kterou výše uvedený Miloš Vojtěchovský páchal v objektu bývalého kláštera Plasy, okres Plzeň Sever, a to v rozmezí podzimu 1991 až léta 1999.

Právní podstata přestupku: Podezřelý MV se pokusil na vlastní riziko a odpovědnost narušit klid a pořádek, vládnoucí ve zmíněném objektu a vlastněném státem. Jeho aktivita spočívala v soustavném a opakovaném provozování blíže neurčené „kulturní činnosti“ v objektu patřícím památkovému ústavu v Plzni. Objekt sloužil od roku 1945 veřejnosti a to jak pro turistické, tak pro kulturně-výchovné účely. K zmíněným aktivitám nebyl podezřelý žádnou zodpovědnou osobou nikdy oficiálně vyzván. Proto je možné podle paragrafu 534 tr. z. uvažovat o jeho působení jako o společensky nebezpečném.

Objekt, který byl od okamžiku zestátnění a konfiskace rodině Metternichů v majetku československého státu, je významnou národní kulturní památkou. MV (v inkriminované době se zdržující průběžně mimo území Československa) se pokusil (ve spolupráci s dalšími nejmenovanými osobami) takzvaně „oživit“ interiéry a exteriéry celého objektu. Činil to ponejvíce formou tzv. „uměleckých symposií“, k nimž zval další osoby, vydávající se často za umělecky činné, a to buď občany ČR, nebo i další cizí státní příslušníky, v ČR bytem nehlášené, někdy bez stálého bydliště.

Tito zmínění potom přebývali v okolí kláštera, nebo dokonce přímo v klášterních objektech. Zde pak páchali různé nevysvětlitelné a destabilizující zásahy do prostoru (jako jsou tzv. instalace, performance, divadelní akce, video projekce, hudební a jiné aktivity, viz. níže uvedený text). K tomuto účelu podezřelý založil nadaci Hermit, společnost přátel kláštera Plasy – občanské sdružení a právně nelegální Centrum pro Metamedia.

Některé aktivity byly dokumentovány formou fotografií, videa a textů v katalogích. Tyto mohou sloužit jako doličné předměty v případném dalším šetření, nebo soudním postihu.

Podpis nečitelný

Praha 14. 4. 2007

K této činnosti se vyzvaný Miloš Vojtěchovský vyslovuje následujícím sdělením:

V roce 1991 jsem na pozvání pana Jiřího Kornatovského začal připravovat (na dálku z Amsterodamu, kde jsem tehdy žil), něco jako výstavu. Během krátké doby jsem si uvědomil, že to místo není vhodné zneužívat jako tradiční výstavní galerii. Že je nutné, aby lidé přijeli sem a pokusili se pod vlivem celého okolí a situace, reagovat a komentovat, co se děje v různých vrstvách té situace. Doufal jsem také, že poničené, prázdné, nebo poloprázdné interiéry barokního komplexu jsou akusticky a vizuálně natolik inspirativní, že se podaří shromáždit dostatek nadšenců, kteří budou zadarmo a na vlastní útraty ochotní a schopní s tou krajinou a architekturou se poměřit, nebo se jí podvolit.

Situace v prvních letech po roce 1989 směřovala k tomu, aby u nás vzniklo místo, nebo víc míst, kde se mohou noví svobodní „panevropané“ – lidé, co byli od sebe tolik let oddělení ohradním systémem železné opony, setkat, spolu promluvit a navzájem se poznat. Něco takového bude určitě pozitivní nejen pro ně, ale pro celou českou společnost a snad dokonce pro celé lidstvo! Umělci většinou nemusí chodit celý rok a od rána do večera do práce, mají větší svobodu pohybu a myšlení, takže by to mohli být právě oni, kdo by něco podobného ocenili. Zajímalo mne tehdy jak vizuální umění, tak hudba a divadlo. Klášter v Plasech byl provozován v době, kdy od sebe nebyly jednotlivé jazyky umění odděleny tak striktně jako dnes. Klášter byl zrušen totiž na konci 18. století a zdál se mi tedy skvělým prostředím pro takový experiment. Woody Vasulka, s nímž jsem se potkal na konci 80. let, byl jedním z mnoha, kteří zdůrazňovali, že takových „ašrámů“, nebo úkrytů pro umělce se musí po zeměkouli vybudovat co nejvíc.

Neměl jsem žádnou osobní zkušenost s podobným podnikem a musel jsem všechno vymýšlet od začátku. Umělecké residence tehdy v západní Evropě sice fungovaly, ale já jsem neměl kurikulum, prostředky a příležitost se tam jet podívat. Zkušenost jsem měl z několika ilegálních akcí z 70. nebo 80 let v ČR, ale ta mně spíš bránila, abych se k tomu postavil nějak prakticky. Nicméně zkušenost z návštěv různých squattů, kterých bylo v Amsterodamu v 80. letech dost, mi mohla s něčím pomoci.

Už během prvních letních setkání, na něž kupodivu přijelo plno hudebníků, sochařů, divadelníků, performerů a laiků, se ukázalo, že jen malá část potenciálních heremitů má talent se v podobném, pro většinu z nás přece jen dost exotickém prostředí, adaptovat a aklimatizovat. Symposia byla



katalog Fungus, 1994



Alastair MacLennan,
Hermit V, 1995



Limbo II, První evropské
sanatorium, 1998

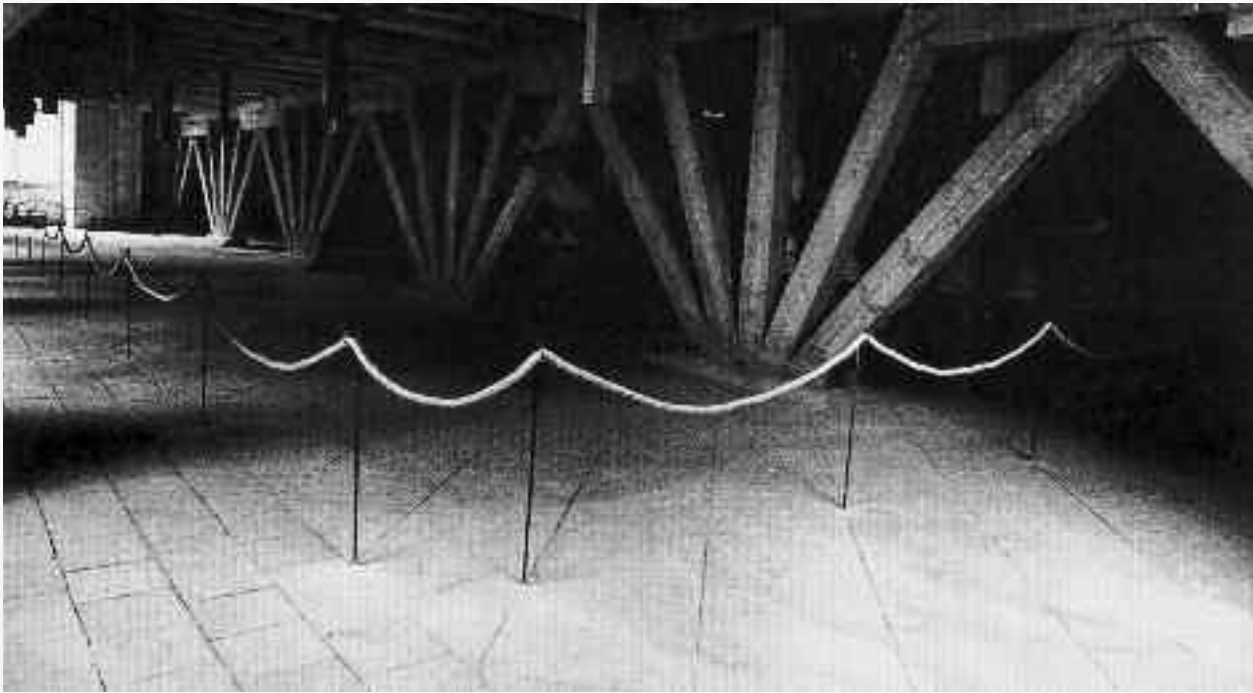
z hlediska uměleckých hodnot cosi, co se blížilo spíš vpádu barbarů do nějakého serailu. Těžko se tomu dalo zabránit. Současný svět, pronikající do budov kláštera a do jeho okolí, byl „na hony“ vzdálený ideologickému, mocenskému a uměleckému dědictví, jež tu zanechali cisterciáci a kulhavý architekt Jan Blažej Santini. Ale i v té jakoby postnukleární zchátralosti a opuštěnosti měla architektura pozoruhodnou energii.

Zval jsem hlavně lidi, které jsem znal, a o kterých jsem předpokládal, že je bude tento prostor zajímat, ale ne vždycky to byli ti, kdo měli k takovému okrajovému typu aktuální a nezavedené umělecké činnosti motivaci a talent.

Programově mělo jít o něco okrajového, krajinného. Praha se mi tehdy zdála být oblouzněna vidinou možného bohatství z kupónové privatizace, zpytovala a zároveň se těšila svým konfidentstvím a snažila se tvrdošíjně přesvědčit okolní svět o své kulturní mimořádnosti. Právě proto mi připadlo dobré začít v místě, poměrně odtažitém od masových médií, novinářů, kulturní smetánky. Shodou okolností začal být právě přístupný internet a díky tomu jsme se mohli komunikačně připojit do světa venku i z místností otlučeného, nostalgii po odvátých časech nasáknutého kláštera.

Všechno bylo dlouho improvizované a vznikalo na koleně. Brzo došlo na následky neprofesionality, improvizace a tolerance vůči jiným estetikám a postupům. Často jsem se v rohu potil, co se to děje pod naší hlavičkou. Pravda je, že konfrontace různých stylů a životních názorů měla i něco do sebe. Plasy byly tehdy, pokud vím, u nás jediné místo, kde bývalý duchovní objekt sloužil pro současnou kulturu a tím všechno dostalo – proti mé vůli – jakousi „new age“ příchuť. Co však zvenku mohlo vypadat jako vegetariánská spirituální sebranka, bylo někdy dost šílené a eticky a esteticky „nekorektní“. Například skupina Zyklus prováděla během svých performancí různé zhůvěřilosti, inspirované odkazem divadla krutosti Antonina Artauda. Někteří sochaři tesali a řezali tlusté stromy, aniž by se napřed trochu rozhlídli, co se kolem děje, a někdy se člověk nestačil divit, na jaké malichernosti a podivuhodnosti může umělec přijít.

Jistá část realizací v esteticky a existenciálně náročném prostředí se pohybovala na pomezí diletantismu, ale kupodivu se většinou snažely dobře se sofistikovaným projevem. Všechno probíhalo v nepřehledném labyrintu chodeb, oken, stěn, schodišť, pěšin, věží, hlasů zvonů, projíždějících nákladáků a ozvěn. Pravidelné plaské koncerty



Stefan Pfaff-Hösch,
instalace, Fungus, 1994



Loris Cecchini, Andrea
Crociani, instalace,
Hermit V, 1995



Vladimír Vímra, Earth Harp,
instalace, Fungus, 1994



Igor Hlavinka,
instalace, Fungus, 1994



Erna Verlinden,
instalace, Fungus, 1994

okultní rockové skupiny Brutus na louce před konventem, kam se sjížděly davy mániček a hliňáků z dalekého okolí, vytvářely v létě divošskou kulisu a inspirativní kontrapunkt k vybroušeným koncertům avantgardní hudby v obou kaplích. Opilci a hašišáci často zabloudili do rajské zahrady, aby blaženě usínali na chodbách za tónů nějaké mikrotonální kompozice. Jistý host z Brabantska uspořádal v roce 1994 pro hosty rituální hostinu z pečeného prasete. Nemohl jsem mu to rozmluvit, protože to připravil a provedl opravdu na úrovni (příznávám, že jsem doufal, že pohanský a hustě provozovaný zvyk veřejného porcování a opékání masa otupí nedůvěřivost a utiší pomlouvačné hlasy, které si u piva stěžovaly, že za dělnické peníze umělci v klášteře paří). Kulturní publikum vrhající se na kusy pečené jako na sponzorském rautu dal tehdy klíčit pocitům, že se mi vše vymklo z rukou a musím se z kláštera potichu vytratit.

Ale kouzlo pozapomenutého kláštera u citlivějších povah působilo a na některé z dnů a večerů vzpomínám dodnes s úctou a okouzlením. Setkal jsem se s vzácnými lidmi, některých z nich přišli cíleně, jiní náhodou a zůstali několik dnů nebo i týdnů. Zároveň narůstaly problémy pramenící z nutného soužití s místními institucemi, od památkové péče, plzeňskou výtvarnickou obcí až k úřednicím Ministerstva kultury. Těžkosti byly způsobené hlavně konfliktem autoritativních konceptů o kultuře a umění a nejasností, co to je, a co to není. Zajímavé je, že konflikty většinou rezonovaly spíše v podobě emotivních vrstev. Pragmaticky vnímáno činnost nadace Hermit kláštera a Památkovému ústavu podle všeho spíše prospívala. Byl tam někdo, kdo se staral o zahradu, byly zařízeny hostinské pokoje pro 30 lidí, fungovala kuchyň, příruční knihovna, mediatéka, fotografická temná komora, dílna, dokonce internetová prezentace kláštera prostřednictvím webu. V konventu, kde byla v roce 1992 stále ještě pozoruhodná expozice dělnického hnutí a osvobození ČSSR Rudou armádou, bylo postupně upraveno několik krásných prostor, sloužících jako dočasné výstavní prostory. V létě byly prakticky každý víkend koncerty, Společnost připravila a zaplatila například cyklus staré hudby v konventu, dechovka a spolek tamburašů pro obecný lid zněly v prelaturě.

Postupně se vytvářela malá komunita, starající se průběžně o přípravu programů, úpravu a udržování zázemí a poslední 3 roky fungovaly rezidence celý rok, i když jen pro otužilé. Pomáhala celá řada lidí a institucí, společnost obdržela grant na 3 roky od Nadace Pro Helvetia. V průběhu let spolupracovaly například seskupení mamapapa, nadace Cesta, ze Slovenska jsme byli v kontaktu s Transart Communication – festivalem v Nových Zámčích. Tam byli spíše zatíženi na performery. Bez podpory zahraničních kolegů a poradců by bylo všechno těžko možné. Tady pomáhali například Jo Williams, Martina Tomášková, Sída Sidorjak, Ivo Kornatovský, jakýmsi guru celého prostoru byl

nenápadný pan Drozda. Ten natahoval každý den věžní hodiny na sýpce a dodával všem touto pravidelnou a trpělivou prací sílu a víru do dalšího dne.

Nikdy jsem to nepočítal, ale myslím, že se v programech otočilo za ta léta víc než 500 lidí. Někteří z nich něco smysluplného, někteří spíše nesmyslného v Plasech prováděli. Postupně jsem docházel k přesvědčení, že se k Hermitu musím postavit jako k obyčejné profesi. Jako manažer projektu, který má svoje účetnictví, propagaci, webové stránky, fundraising, vizuální styl a podobné ohavnosti. To mne spíše odpuzovalo a většinu toho jsem neovládal. Povinnosti mi navíc bránily, abych se věnoval tomu, co mne táhne a zajímá. Myslel jsem si, že Hermit se nesmí stát institucí, že by to byl jeho konec, že má existovat jako organismus. Zároveň jsem se musel nějak vedle toho žít a byl neustále na pokraji bankrotu a vyčerpání.

Původní **utopická představa o společenství citlivých, vzdělaných a ušlechtilých lidí**, kteří společně cosi krásného a zároveň užitečného budují v nově osvobozené Evropě, se začínala rozplývat. Musel jsem se držet, abych nezačal být k dalším a dalším „artistům v rezidencích“ příliš kritický. Nakonec jsem pocítil, že jak klášter, tak Hermit mne vyčerpaly. Převážilo působení negativní síly, která ke konci 90. let a konce tisíciletí na jistou dobu vystoupila z podloží na povrch. Bláhová utopie autonomního pozitivního oddechu, vinoucího se z podloží krajiny kolem kláštera, živěná silou umění a tvořivosti, vymoženostmi techniky a mezinárodní, tedy globální svobody pohybu myšlenek, se rozplynula. Myslím, že pocit nepříjemné kocoviny z vidin sametového snu byl v té době přítomný u více lidí mé generace. Paralelně docházelo i k revizi nerealistického pohledu na bytostně demokratickou a vznešenou povahu české politické a kulturní reality.

Skepsa nastoupila jako přirozená reakce na virus, který lidé do kláštera odkudsi zdaleka přivezli ve svých zavazadlech. Plasy se díky své proklamované „přátelskosti“, otevřenosti i atraktivitě místa stávaly sice marginálním, ale přece jen v určitém smyslu známým místem na mapě místní i mezinárodní „umělecké scény“. Scény, zabydlené často v luxusu, strategickém používání masových médií a piár politiky, nadprodukce, soutěživosti, volného trhu a standardizace. Proč by se měl někdo omezovat kodexem střídmosti a složitosti, když kolem prosperuje pádnost a jednoduchost?

Pro ilustraci přikládám část textu do katalogu, který jsem napsal kdysi pro výstavu Fungus-průzkum místa. Spolupracovali jsme tehdy s Jiřím Zemánkem s několika zahraničními kurátory (Mimi Debruyn, Gerhard Effertz, Jana Geržová, Ron Miltenburg) na skromné mezinárodní „site specifické“ výstavě, inspirované přímo prostorem kláštera. Myslím, že některé instalace byly dost podařené a citlivě a poctivě připravené.

Výstava i text jsou pro tehdejší nastavení v Plasech symptomatické. Text prozrazuje v první řadě moji naivitu, se kterou jsem ke kontextu a organizování uměleckého programu v Plasech přistupoval. Divadelní prvek se tehdy do předeva podhoubí zamotal díky instalaci a performance Miloše Šejna. Miloš Vojtěchovský
Praha 15. 5. 2007

Kratší rozprava o místě, Santinim, houbách a sádrových trpasličích

(fragment textu)

Jak napovídá název místa, klášter Plasy byl založen před 850 lety v meandru řeky Střely. Podzemní vodní kanály byly později vedeny přímo pod jeho budovami. Stabilita a dokonce existence konventu je tak dodnes závislá na křehké hydrobiologické rovnováze celého okolí. Barokní stavitelé počítali s pohybem vodního živlu pod základy budovy, řeka proudila kolem a prameny byly tehdy svedeny samospádem do studní a fontán z okolních vrchů. Monumentální a těžká architektura byla a dodnes je propojena neviditelnými tekutými pramínky a kapiláry s okolní krajinou.

Krajina se mění, to, co bylo původně základní podmínkou přetrvání budovy konventu – (a je dodnes vyryto jako varování v šachtě zrcadla pod schodištěm „aedificium hoc sine aquis ruet“ – imperativ po volném plynutí a odtékání podzemních vod), se proměnilo během posledních desetiletí ve zdroj ohrožení. Znečištěná voda z řeky a splašky z okolní zástavby pomalu, ale nezadržitelně rozrušují pískovcové kvádry i dřevěný dubový rastr, na němž těžká masa budovy spočívá.

Zabývat se na symposiu otázkami krajiny, vztahem člověka, přírody a prostředí se proto stalo skoro samozřejmé. Tématem symposia „Průzkum místa/fungus“ byla viditelná i neviditelná spleť vazeb, spór a vláken (odtud původní název projektu), propojující člověka s krajinou, s určitým místem.

Devatenáct umělců přijelo hledat prostor, se kterým by cítili nějakou sounáležitost, navázali s ním rozhovor, poznali jeho historii, vyzkoumali ukrytou morfologii a vyslovili se k němu. Každý postupně našel svoje místo a každý se k němu vyslovil jinak. Někteří uchopili daný prostor jako celek, jiní se soustředili na detail. Například Miloš Šejn důkladně „speleologicky“ prozkoumal akustické a vizuální vrstvy podzemních štol. Po několika měsících příprav prostřednictvím tajemné večerní performance vstoupil do vodních šachet a propojil skrz médium vlastního těla chladné sklepení a rozlehlou síň kaple svatého Benedikta. Charlie Citron objevil v prostoru v hravé instalaci poštovních obálek, mušního života a smrti ironickou souvislost mezi vzdálenými a blízkými místy. Jan Ambrůz použil zavěšené tabule skla k naznačení transparentní osy místnosti – lomeného průhledu kukátkovým kaleidoskopem. Stefan

Pfaff-Hosch „pouze“ odstranil nahromaděný chaos, haraburdí, zakrývající bývalou sýpku – letní refektář. Obnažil tak jeho pozapomenutou funkci a genealogii a jeho „zásah“ se mi zdál být jedním z nejzásadnějších uměleckých činů celého symposia. Namísto toho, aby nový prvek implantoval a otiskoval svoje vize do časového a prostorového předeva budov, „pouze“ odhalil to, co bylo v průběhu času pokryto a zakryto nánosem smetí.

Každopádně zde došlo k významovému posunu v povaze umělecké práce. K doufejme méně „kolonizátorskému“ vztahu hosta k místu a k prostoru, k jinému habitatu, než je běžný při instalování tradičních závěsných, či sochařských výstav.

Jednalo se o programově sublimní intervence přímo do materiálního i mentálního kontextu místa a do ústrojnosti architektury. V lepším případě zde nedošlo k pouhému „vystavení“, (ale spíše k téměř akronymnímu), anonymnímu poukazování), ozřejmění vlastnosti prostoru, dosud nevídané, zapomenuté a zasunuté pod povrchem. Prostor výstavy se tak stalo pro toto symposium důležitější než vystavené artefakty.

Místo

Místo-klášter, i když jen bývalý, není pochopitelně ani muzeum, ani galerijní bílý kubus, snadno se podvolující nárokům a někdy svévoli umělce. Artefakt nemůže být zřetelně oddělen od celkového prostoru. Umělec musí prokázat hlavně svoji schopnost orientace, improvizace, citlivosti a flexibility. Může se lehce stát, že se instalace takřka rozplyne ve svém prostředí, zapadne do atmosféry místa, že ji dokonce protřelý kritik stěží rozpozná od neinstalace.

Čím je instalace v nemuzeálním alternativním kontextu skromnější a transparentnější, tím přenechává více prostoru místu samému, „hrůze“ nebo „posvátnosti“ prostoru i aktivitě lidské představivosti a umění ztrácí punc umělosti a exkluzivity. Plasy patří bezpochyby mezi posvátná místa kraje a vládne zde zvláštní nálada, určená jak jeho dějinami, tak i současným opuštěným stavem. Klášter je postaven uprostřed lesnaté, kopcovité krajiny, je poměrně vzdálen od měst. Od prostředí, kde je akumulováno množství informací, znaků, zboží, hluků a barev, kde se „přirozená poezie“ místa uzavřela. Krajina je naproti tomu manifestací rozklenutého a volného prostoru. Klášterní architektonický komplex můžeme nazvat průnikem vnitřního a vnějšího prostoru; krajiny a domu. Každý detail a zákoutí, poskytující úkryt, lze vnímat i jako členitý a do sebe se zavíjející celek.

Hostu nezbývá než zpomalit tempo a pozorovat, naslouchat ozvěnám, vystoupit na věž s hodinami, projít ambitem, vydat se na expedici podzemními chodbami, hledat ukryté dveře do zadděné místnosti. Při trošce štěstí se naskytne i možnost v labyrintu budov zabloudit, ztratit orien-

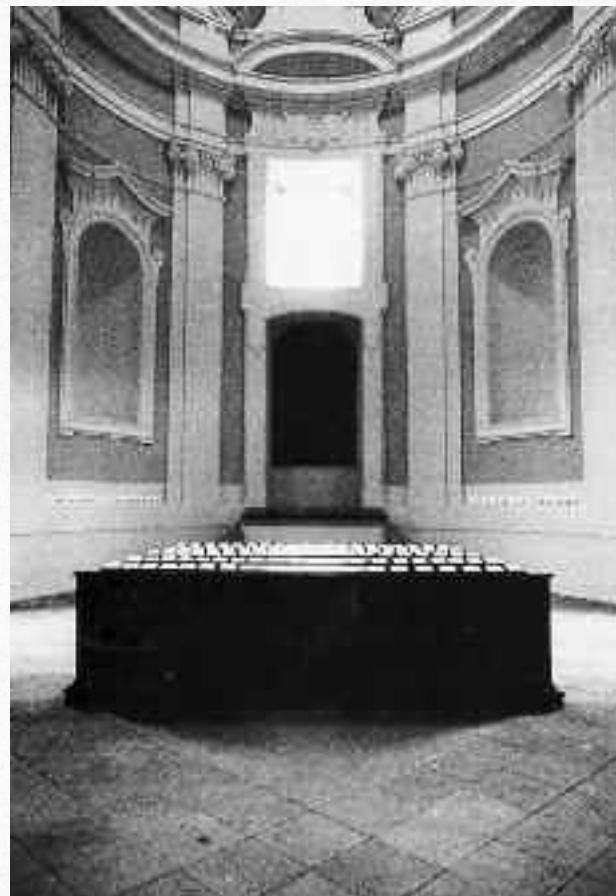


ilustrace z katalogu Fungus

Geert Bisschop,
(No) Iron Curtain,
instalace, Fungus, 1994



Charlie Citron,
Fly route,
instalace, Fungus, 1994



tači. Ve své rozlehlosti a členitosti je klášter vnitřní krajinou i templom – chrámem a přístřeším. Středověký křesťanský klášter v krajině měl kdysi funkci ochrany člověka před divočinou, byl pevným kvadrantem kamenných zdí, chránícím křehké společenství proti nebezpečné přírodě a násilí venku. Kláštery byly pochopitelně také místem pro společnou meditaci, přístřeším a odkazem na ztracenou Zahradu s rajským dvorem uprostřed konventu. Často bývaly v okolí stavby vykáčeny posvátné háje a stromy, obývané pohanskými božstvy. Středověké křesťanství nemělo příliš pochopení pro pozemskou přírodu, to pravé království člověka bylo nahoře v nebi. Jen řád svatého Františka a poustevníci přijali přírodu jako dobré prostředí k modlitbě a životu. Také cisterciácká řehole hledala pro své kláštery odlehlou pustinu, končiny zvláště „odlučené od lidského konání“, místa v blízkosti řek a u pramenů. Cisterciácký klášter byl tak i prostorem prostoupeným přírodou, otevřeným do krajiny a životní rytmus se naplňoval nejen službou bohu a modlitbami, ale obděláváním půdy a spoližitím s domácími zvířaty.

Jejich obydlí bylo monádou sdíleného domova pro mnichy, laiky a zvířata a vzniklo jako architektura rozhodné odvolky od nastupující kulturní a mocenské hegemonie města. Řádoví bratři odcházeli v jedenáctém a dvanáctém století pod vedením opata z měst, opouštěli benediktinské kláštery a hledali pro základy nového kláštera nehostinnou půdu na skalách, v mokřinách. Až barokní doba proměnila asketickou klauzuru kláštera v architektonický krajinný celek, kde byla sice scenérie okolí podřízena dominantě budov, ale klášterní stavby musely být s krajinou v harmonickém vztahu. Konec baroka koncem 18. století znamenal pro střední Evropu také úpadek větších klášterních stavebních projektů, zásadní proměnu urbanistického modelu města, začátek procesu rozrušování venkova průmyslem, ale i vznik konceptu romantizující přírodní Arkádie. Ukázkou souladu mezi „přírodním“ a „kulturním“ tvaroslovím mezi organickými a anorganickými strukturami, mezi vnitřním a vnějším, sférickým a lineárním je právě architektura Jana Blažeje Santiniho. Santini měl patrně výjimečný smysl pro krajinnou dispozici stavby. Některé jeho venkovské stavby



David Garcia, If not, not, instalace, Fungus, 1994

přímo vycházejí z rázu místa a dotváří terén v jednotný celek se stavbou. Jeho realizace v krajině jsou dodnes svědectvím o citlivém vztahu „barokního“ člověka k přírodě, dosud držené pod ochranou božího copyrightu. Až epocha osvícenství přírodě přisoudila podřadné postavení. „Příroda“ se pomalu začala měnit v romantickou krajinomalbu na stěně měšťanského salonu, v barvotiskovou ilustraci v knize, nebo ve scénérii nedělního výletu. Městská aglomerace a politická hegemonie megapolis odsunula venkov, krajinu, „domus“ do ústraní a během staletí rozrušuje zbytky dávného obývaného prostředí. **Ne-místo (non-site) získává stále větší převahu nad místem,** globální vesnice je manuálem k vítězství univerzálních ideologických a ekonomických zákonitostí, k síti unifikovaných velkoměst, převahou megapolis nad intimitou, diverzitou a lokálním charakterem venkovského „domus“. Tato civilizační transformace je provázána i tkanivem asfaltových, betonových či elektronických dálnic a stožárů v krajině a jejich vlivem na zanikání pěšin a ovocných stromů. To vše s nevyhnutelnými klimatickými důsledky.

Kruhy a linie

Každé místo má svůj rytmus. Někde čas nezadržitelně a lineárně ubíhá od minulosti k budoucnosti, jinde se jakoby zaobljuje ve spirálách zmnožené přítomnosti, vrací se v ozvěnách, stává se v neustálém koloběhu milosrdnější. Jaro, léto, podzim, zima, setí, kosení, žně, sklizeň ovoce,

sníh, slunovrat, masopust a půst, všední den, svátek. V Megapolis vládne permanentní, všednodenní únik času, rozmývajících rozdíly mezi dnem a nocí, ročními obdobími. Venkovský Domus je v obrysech dodnes zachovává.

Členitá struktura vnitřního prostoru kláštera i jeho okolí je výrazem konceptu setrvávání, opakování, doznívání, na zvukových cyklech, tvořených odbíjením hodin, šuměním vody na jezu, v jemných reflexech světla na stěnách ambitu, souhry virtuality a skutečnosti.

Skladba masivní konventní budovy a hlavně její členité interiéry obsahují jednotící, lehce asymetrický, zrcadlový prvek, vytvářející percepci napětí mezi rozlehlostí krajiny, posvátností chrámu a útulností světnice. Stavba reflektuje architektův koncept barokního universa, cítěného jako vzájemné pronikání a vyvažování světla a tmy, dynamického postupování hmoty a vzrůsnosti, tíže a nehmotnosti. V tomto rámci je zašifrována posvátnost místa, oslovující příchozího, atmosféra, ovlivňující práce na symposiu Fungus.

Starost a péče o krajinu i lidské obydlí je možná jednou z podmínek našeho přežití tady doma i v globálním měřítku. **Rehabilitace posvátného jednotlivého místa** znamená malou změnu v celém ekosystému. Záchrana jednoho živočišného, nebo rostlinného druhu převažuje vahadlo porušené rovnováhy. Snad jde i o možnost návratu k cyklickému času, k času odbíjeném na věžních hodinách. Znovunalézání citlivosti člověka k určitému (nevlastněnému) prostoru, byla i inspirací pro symposium o „Prů-



Duro, performance,
Fungus 1994



Boris Bakal, Kam zmizí
světlo, když dohoří svíčka,
Hermit V, 1995



Jimmie Durham,
The Centre of Europe,
Hermit V, 1995

> tištěné materiály
Nadace Hermit, 1997

zkumu místa“. Opuštěný klášter se stal po dlouhé době na několik týdnů obydlím i pracovištěm pro malou skupinku výtvarných umělců. Nemělo jít jen o produkci, transport, umístění objektů, nainstalování a naaranžování a prosazování vlastních estetických názorů, spíš o hledání ztraceného společného místa, společné konstelace.

Fungus, hvozdzy, muchomůrky a sádroví trpaslíci

Mottem symposia bylo symbolické gesto tolerance k živému a umírajícímu stromu. Takové gesto zde není jen módním projevem, protože měsíční krajina „černého trojúhelníku“ severních Čech, krajina bez smrků, dubů, jilmů, lipových alejí, květin, mechů a hub začíná jen několik desítek kilometrů na sever.

Houby byly v mytologii indiánských kmenů (ohrožených, nebo již téměř vyhubených naší vítěznou civilizací plastických vánočních stromků a sádrových trpaslíků) rituálním pokrmem – posvátnou „somou“ – prostředkem k cestě do vesmíru a kontaktem s předky. Houba je také symbolem organického živlu, tajnosnubnou alchymickou bytostí svázanosti růstu a odumírání, ra-rašení, křehkého polosvěta mechů, lišejníků, halucinogenů, permanentní metamorfózy tvarů a nepřeberné pestrosti barev, tvarů, vůní a chutí. Houby jsou tak dokonalé v bohatosti forem svých plodnic, v paletě jemných barev. Jejich viditelná nadzemní část je krásná. Ne náhodou zrovna tak „zbytečná“ a křehká jako ta viditelná součást uměleckého díla – artefaktu.

Podhoubí bývá nejdůležitější, je totiž životadárné a sdílené celým organismem a projevem soužití s celou krajinou. Jeho existence je dokladem, že krajina (a společnost) jsou dosud živé a obyvatelné. Podhoubí je komunikační a reprodukční systém rostlinného společenství.

(Plasy září 1994; revidováno a zkráceno 2007)

CENTRUM PRO METAMEDIA PLASY

organizace: **Nadace Hermit**

Společnost přátel umění Plasy

Nadace Hermit je kulturní neprofitní společnost zaměřená na podporu mezinárodních projektů nezvráceného, meziohobového a experimentálního charakteru. Nadace Hermit poskytuje jednotlivcům a skupinám pomoc, možnosti a organizační zázemí pro výzkum, studium nebo realizaci projektů, pracovní pobyty, výměnu informací, interakci. Nadace Hermit podporuje meziohobový dialog a volnou distribuci informací.

Společnost přátel umění je kulturní organizace se sídlem v Plasích, která spravuje a zabezpečuje projekt vznikajícího Centra pro Metamedia v Plasích - mezinárodní rezidenční, výstavní a studijní centrum pro umělce z různých oborů.

CENTRUM PRO METAMEDIA V PLASÍCH

správané *Nadací Hermit* a Společnosti přátel umění poskytuje možnosti meziohobové spolupráce pro umělce, teoretiky a studenty. Název *Meta-media* odkazuje na dosavadní aktivity *Nadace Hermit* započaté v roce 1992, kdy se v klášteře Plasy uskutečnilo první interdisciplinární mezinárodní symposium *Hermit I*. Propojení tradičních a nových médií, hudby, videa, instalaci, performance, divadla, dílen, výstav, festivalů a pracovních pobytů v jeden celek slouží k syntetickému a neformálnímu prostoupení různých forem současného umění v jedinečném prostředí historického areálu bývalého kláštera.

Aktí požádaných *Nadací Hermit* se zúčastnilo v minulých letech více než 350 umělců ze zemí celého světa. Výjimečné architektonické prostory klášterního areálu a okolní příroda tvoří ideální pracovní a studijní prostředí pro klidný dialog člověka s místem. Zacílení projektu je soustředěno hlavně na živé formy umění, experiment, interakci, názorovou různost, autonomii, spolupráci, podporování paralelních aktivit, internetální přístup a studijní práci ve formě dílen, sympozií a pracovních pobytů. Technické zázemí umožňuje hostům pracovat s různými materiály, s prostorem, se zvukem, se slovem, textem, i s novými technickými prostředky. Ubytovací podmínky umožňují hostům Centra obnovovat delší dobu práci na svém projektu a na interaktivní spolupráci s kolegy.

Studijní pobyty pro pozvané hosty Centra pro Metamedia jsou otevřeny pro všechny. Lidské hledání klidné podmínky k soustředění pro práci, pro seznámení se s názory a projekty svých kolegů.

Ubytování s možností stravování je zajištěno pro hosty v místnostech bývalé prelatury, studijní prostor s knihovnou a videotékou umožňují seznámit se s archívem nadace.

Technické vybavení - monitory, video rekordér, diaprojektor, fibrový projektor, 16 mm. zvukový aparátura, reflektory, nahrávací aparátura, počítač se vstupem do internetu, fotoaparát, grafické a keramické dílny, truhlářská dílna; dílna pro práci s kovem.

Instalace, koncertní a studijní prostory poskytují interier, balkonní výhled a část prostoru hudebního konventu.

Studijní pobyty jsou umožněny po zaslání projektu a jeho přijetí.

TERMÍNY:

od 15. května do 15. října 97

a od 1. května do 1. října v dalších letech

Nebližší plánované projekty:

12. až 15. června - Symposium „Sublota II“
o mezinárodní kulturní spolupráci

15. až 30. srpna - interdisciplinární mezinárodní Symposium „O počátku“

6. až 13. září „Bohemis Road II“

Center for Metamedia Play



Hermit Found



Hermit Found

Center for Metamedia Play



Center for Metamedia Play

Center for Metamedia Play

Denisa Václavová, Tomáš Žižka a kol.

SITE SPECIFIC SITE SPECIFIC

Denisa Václavová, Tomáš Žížka a kol.

SITE SPECIFIC SITE SPECIFIC

| PRAŽSKÁ SCÉNA |

Denisa Václavová, Tomáš Žížka a kol.

REFLECTIVE SITE SPECIFIC

Editor Jan Dvořák
Nakladatelství Pražská scéna
2008

Dík nakladatelství Pražská scéna náleží Ministerstvu kultury České republiky a Nadaci pro současné umění Praha, s jejichž finanční podporou tato kniha vychází.



NADACE PRO SOUČASNÉ UMĚNÍ PRAHA
FOUNDATION FOR CONTEMPORARY ART PRAGUE

© Denisa Václavová, Tomáš Žižka a kol., 2008

© Fotografie / Photography: Václav Cílek, Eva Dohnalová, Dragan Dragin, Hans Flury, Václav Jirásek, Krištof Kintera, Markéta Kinterová, Kamil Novotný, Michal Selinger, Eva da Silva Melo, Miloš Šejn, Rudolf Šmíd, Daniel Šperl, Miro Švolík, Jiří Thýn, Kamil Varga, Čtyři dny, mamapapa a Nadace Hermit, 2008

© Pražská scéna / Prague Stage Publishing House, 2008

All rights reserved

ISBN: 970-80-86102-44-3

ÚVOD

PROJEKTY TYPU SITE SPECIFIC V PROCESU	33
ODDIVADELŇOVÁNÍ DIVADLA	
SITE SPECIFIC – HLEDÁNÍ JINÉHO PROSTORU	35

PROJEKTY

PLASY	49
JEDNOTKA	61
BOHEMIAE ROSA	67
MAMAPAPA	75
4+(4) DNY V POHYBU	79
MNICHOVO HRADIŠTĚ	109
ČISTIČKA	115
DEMOLICE	129
KOTELNA	139
JIČÍN	147
TANČÍCÍ VESNICE	155
SPIPKY	165
ARTES(T)CO	171
ŠONOV	177
BECHYNĚ	193
TYPOGRAFIE	199
OBSESE	203
TUNEL	207
KLADNOZÁPORNO	211
ZOO	225
DŮM	237
DIVADELNÍ ÚSTA	269
KULTIVAR	277
VLTA VSKÁ	285
VLASTNÍ PROJEKT	291

NA OKRAJ TÉMATU

LOKACE	295
POTŘEBUJE DIVADLO DIVÁKA?	297
POZNÁMKY O PROSTORU A MÍSTĚ	301

DATA K TÉMATU

305

VÝBĚR Z LITERATURY

317







ART
EXISTS!

KOTVA



























PROJEKTY TYPU SITE SPECIFIC V PROCESU ODDIVADELŇOVÁNÍ DIVADLA JAN DVOŘÁK

Denisa Václavová a Tomáš Žižka, naši asi nejvýznamnější animátoři a pořadatelé projektů typu site specific, autoři vizí i autoři zadání a zároveň i tvůrci a realizátoři, byli osloveni aby koncipovali u nás první pokus o zachycení tohoto nového uměleckého fenoménu. Za jejich vstupem do tohoto edičního projektu musíme zároveň vidět i občanská sdružení Čtyři dny a mamapapa, která oba reprezentují, a to včetně mnohaletých výsledků, které tyto občanské a umělecké iniciativy dosud nabídlý.

Předznamujeme úvodem, že publikace, kterou berete do rukou, nepřibližuje jen fenomén čistě divadelní, ale nacházíme se na průsečíku divadla a výtvarného umění, zčásti i architektury, hudby a dalších uměleckých druhů. Programově koncipované divadelní projekty typu site specific mají v našem uměleckém prostředí za sebou první desítku let, což je i důvodem tohoto našeho týmového zastavení a ohlédnutí. Samotný termín začíná být u nás frekventovaný tedy zhruba až od roku 1998, kdy k nám proniká z Nizozemí a Velké Británie, vycházejí z významů místo, poloha, dějiště, stanoviště nebo umístění s přídomkem zvláštní, určitý, konkrétní, charakteristický, přesný, předem uvážený. Přičemž hned úvodem je nutno říci, že samotný jev a jeho nejrozmanitější mutace, obměny a proměny jsou vysledovatelné vlastně v celých dějinách divadla i výtvarného umění, ale pod rozmanitými jinými názvy a často v úkrytu, často nezřetelně akcentované při jejich objektivní existenci.

Analogické aktivity tematizace místa, genia loci, produchovnění konkrétního prostoru a zhdnocování krajiny nás provázejí – často tedy i velmi neokázale a cudně – celými dějinami umění, stačí si připomenout charakter veřejného náboženského divadla a lokalizovaných obřadností, situovaných do konkrétního prostoru ve středověku i v éře renesance a zejména pak baroka, lze odkázat na působení jezuitů i jiných řádů a bratrstev, na celé spektrum dvorských produkcí, paradivadelních aktivit, slavností, holdů a festivit v našich zámeckých a jiných panských rezidencích a jejich plenérů, a to klidně až po docela nedávné experimentace s historickým rámcem v intenci konceptů Bauhausu, jak se o to pokoušel architekt Joan Brehms od r. 1948 v Českém Krumlově nebo v 60. letech na Karlštejně, což jsou z našeho úhlu pohledu všechno famózní témata, která většinou ještě čekají na své analytické uchopení, často i objevení.

Po bohaté prehistorii tématu tu je třeba připomenout i docela nedávné předpoklady rozvoje fenoménu site specific, které nalézáme v dynamice a reformátorské vůli XX. století, v nemateriálním úsilí výtvarníků, divadelníků, akčních umělců, tanečníků a dalších umělců zejména poválečného vývoje, při tvorbě happeningů od přelomu 50. a 60. let, od legendárních sixties v rámci oné tzv. druhé divadelní reformy, kdy se divadelníci programově vysmekávají z krunýře tradičního divadelního prostoru a směřují do kaváren, galerií, garáží, sklepů, sakrálních prostorů i vězení, do industriální architektury, do ulic i do přírody, aby nastolili již přímý předstupeň projektů site specific, zvaný performance.

Dokonce můžeme projekty typu site specific považovat za určitý osobitý a zvláštní typ performance, tedy zobecněně řečeno jako provedení, které je nejčastěji neopakovatelné a nereprizovatelné a navozující a rozvíjející situaci na základě výrazné intence, záměru, konceptu, který předkládá a realizuje samojediny tvůrce, aktivní umělec nového typu, nikoli interpret, ale umělec-hybatel, zvaný performer. Model projektu site specific je tak jakýmsi pomyslným vyšším, nebo snad i nejvyšším stupněm funkční divadelně-umělecké formy, zvané performance.

Pro performanci s typickou a podstatnou spojitostí záměru, scénického díla a těla umělce (případně i s využitím nových médií a technologií) a neopakovatelností provedení díla teď a tady, vylučující reprodukci, požadovanou site specific získávána nadhodnota: jednak cíleného dialogu s prostorem (zpravidla původně nedivadelním) a prostředím, je to tedy „performance“ nepřenosná a nemobilní, dokument místa; jednak i dialogu s širším a abstraktnějším rámcem sociálním a dalšími kontextuálními souvztažnostmi. Stojíme tváří v tvář nové hodnotě a osobitosti: dialogu s instancí, místem, prostorem a prostředím, přičemž významnou součástí této instance, která je také hodna naší pozornosti, je její „organizační“ báze, subjekt pořadatele a animátora, toho, kdo realizaci projektu iniciuje, promýšlí a rozvíjí, autority se způsobností, kompetencemi a odpovědností, jíž může být osobnost typu Tomáše Žižky, nebo maloskupinová iniciativa (např. občanské sdružení Čtyři dny, mamapapa, Centrum Johan v Plzni ad.).

Ideální site specific projekt je tedy koncipován s vědomím rámců a širšího kontextu – při vědomí dynamické struktury interakcí, tedy konstelace. Interakce nejen s místem, ale také se společností a jejími parametry. Takové projekty zpravidla nesmírně citlivě odrážejí atmosféru doby, mohou být i předzvěstí tendencí a trendů, zohledňují společenská, politická, sociální, filozofická, psychologická, estetická a jiná znamení doby, jakož i výzvy této doby. Jsou „interaktivní skutečností“, „konstitutivním aspektem“ společenského života.

A můžeme se od obecnějšího konstatování vrátit k novodobé historii, kdy společně se zrodem performance je pro předpoklady site specific projektů významný vstup do 70. let dvacátého století s uměleckým průzkumem i dobrodružstvím konceptuálního umění, land artu, body artu a vůbec environmentálních tendencí umění, na jejichž „nepraktičnost“ až bláhevost a často i výstřednost posléze – někdy od 80. let – vysvitne slunce ekonomicko-sociálního zájmu stále vyspělejší postindustriální společnosti při hledání nové náplně pro objekty industriální architektury, kterých v Evropě dramaticky přibývá – též pro útlum ekologicky zatěžujících provozů. Svou roli tu kuriózně sehrál i osvícení a mezinárodně zkušené developeri a realitní makléři, typu Serge Borensteina (Real Estate Karlín), který v našem kontextu při využití získaných areálů nezamířil na movitou klientelu, ale prvotně na umělce, kteří často i nevábné lokality nejprve vytvoří image a dobré jméno, vyvolají pozitivní zájem médií a to dle developerova přesvědčení, že za umělci se vždy táhnou lidé movití a snobové, kteří zde nakonec jediní setrvají. A umělci se přesouvají jinam...

U nás je pak specifická situace v tom, že se k industriální architektuře přidružuje i mimořádně bohatý fundus architektury historické, zdevastované

zejména totalitami nedávné minulosti, jak bude patrné i z následujících kapitol o dění v cisterciáckém klášteře Plasy, v kapucinském klášteře v Mnichově Hradišti, v záračném dientzenhoferovském soukostelí Broumova nebo v rámci unikátního urbanistického celku Jičínska.

Umělci, vytvářející projekty typu site specific, mají tedy k dispozici nejen bezhraniční přírodu, ale i dostatečný nevyužívaný arzenál stavebních památek a objektů, často fascinujících dimenzí a překvapivých možností (např. čistíčka odpadních vod), který vábí k oživení, k reinkarnaci a to právě divadelními nebo výtvarně-divadelními prostředky a to na nejvyšší možné úrovni: v komunikaci s tímto prostorem, jeho hodnotami, s využitím jeho specifik a autenticity. Prostor jen se stínem svého bývalého smyslu a funkce se sám stává tématem uměleckého díla, nabízí svůj vlastní příběh, příběh konkrétního genia loci, stává se vlastním médiem a novou veličinou umění. V našich podmínkách monitorujeme zřetelnější rozmach ukotvených divadelně-výtvarných aktivit v autentickém a konkrétním prostoru, zvaných u nás v uplynulém desetiletí jako projekty site specific, celkem přirozeně až v rámci nabyté svobody vyznání a svobody uměleckého projevu a vůbec plurality nové polistopadové společensko-politické situace, přičemž termín site specific u nás zdramatizoval na stránkách nejprve odborné literatury až na samém konci dekády 90. let. My bychom však do svých úvah měli vzít v potaz i předlistopadové umělecké dění v undergroundových komunitách (často doslova ve squatech), po němž jsme zdědili absenci regulérních podmínek k tvorbě a jakékoliv stálé platformy, neinstitucionalizaci, neustálé a věčně začínání i jistou skrytost a okrajovost.

Každý termín pro určitý existující pojem má svou vlastní vývojovou křivku, kterou může ovlivnit i móda, pouhé zprofanování a jiné aspekty; tak termín vzniká a může i zanikat, je transformován v jiný, nový. Téma může být redefinováno. Lze totiž předpokládat, že obdobné umělecké aktivity budou i nadále rozvíjeny v blízké či vzdálenější budoucnosti, avšak již zase pod jiným označením. Sotva jsme začali na toto téma nahlížet s nadhledem, jak to učinil 10. 10. 2008 na mezinárodním divadelním a architektonickém sympoziu Umění v experimentálním, industriálním a netradičním prostoru, věnovaném 10 letům site specific projektů v českých zemích a konaném v rámci festivalu 4+4 dny v pohybu, např. Petr Bergmann (volně parafrázováno zde řekl: „Site specific začíná tam, kde se organicky stýkám s prostorem, původně nikoli určeném pro uměleckou tvorbu, nechám se jím oslovit a pak teprve vzniká umělecké dílo“), tak už se zároveň hovoří o uzavírání určité kapitoly spjaté s označením site specific, jak to na témež sympoziu s určitou skepsí anancoval i Tomáš Žižka. Tak bychom mohli tuto publikaci považovat nejen za úvodní, vstupní, poprvé u nás reflektující toto téma, ale i přehledově bilanční a zároveň uzavírající určitou etapu vývoje. Ale i kdyby se tato etapa pod označením site specific uzavírala, pro mne osobně a snad zejména pro celý vývoj našeho divadla má téma site specific divadelních projektů ještě další hodnotu, důkazní a výpovědní při našich aktuálních úvahách o divadle, pro současný nutný diskurs divadelních studií, na naší cestě za novým paradigmatickým divadla, akcentujícím divadlo ve svém celku, v celistvosti. Site specific projekty totiž kladou důraz – jak na to ostatně nejednou upozornil právě Tomáš Žižka – na „skrytou část tvůrčích procesů, na její rovnocennost s prezentovaným výsledkem“, na „neviditelnou, neakcentovanou část umělecké práce“.

Když už se nyní divadlo odehrává kdekoliv (ono divadlo, ke kterému jsme dříve vzhlíželi zpravidla jen „nahoru“, na jeviště, do mansionů, pak v přebujelosti a rozmařilosti postindustriální společnosti a dekadenci konce XX. století naopak stále častěji dolů, do „pekla“, do sklepů, stok a kanálů), je

nyní divadlo všude, má hnutí site specific na intervenci do všech stran a poloh svůj výrazný podíl. Též pro svůj nejevištní a nespektakulární charakter, jimiž posiluje naše úsilí překonat a překročit dílocentrismus a scénocentrismus, nabídnout alternativu sebedičujícímu průzkumu pouhého jeviště a „díla“ na něm a dosavadním nekonečným dílocentrickým interpretacím bez kontextů a vědomí rámců a širších systémů.

Poznání umělecké i organizační metody site specific projektů nás vede k žádoucímu poznávání celého teritoria divadla, celého rozsahu divadla, včetně hraničních oblastí a přesahů. Můžeme konečně postoupit od oktrojované a dílčí analýzy scénocentrického náhledu na divadlo (zejména tzv. text-based theatre), zkoumat rovnocenně, nediskriminačně a bezpředsudčně všechny složky systému, procesy, metody a agendu, a to dnes velmi otevřeného systému, zvaného divadlo, kde přibývá jevů dílocentrickými a scénocentrickými interpretacemi neuchopitelných (např. právě performance, site specific a jiné environmentální aktivity, jakož i projevy ritualismu, multikulturalismu a world theatre, edukativní divadlo, divadlo genderových teorií – feministické divadlo, queer theatre aj.; nový cirkus a jiné projevy nomádství, travellerství, subkultur a squattů, pulenčí divadlo apod.).

Přežívající teatrologický neopozitivismus v intenci poznatku 19. století přehlíží, že jeviště je jen display divadla, že není nejpodstatnější, co vidíme na monitoru, ale že pro pochopení divadla tu existují významnější prvky, jakými jsou paměť s procesorem, datové soubory, programy, operační systémy, parametry, mechanika, rozhraní, periferie, sítě, napájení, ovládání ad. Stojíme tedy asi důvodně před pobídkou k co nejkompaktnější a jeho fundamentálnější analýze divadla, divadla ve své celostnosti, včetně jeho předpokladů, podmínek, pravidel a procesů, často daleko za hranicemi tradiční scény a konvenčního a rutinního provozu, přičemž právě ohledávání teorie a praxe projektů typu site specific nabízí v tomto směru celou řadu originálních podnětů.

Vše je dramatictější pro charakter dnešního procesu oddivadelňování divadla, kdy se stále zřetelněji drojí druhy „jednotlivých“ základní model a kánon divadla, také pro cynismus přežívajícího divadelního provozu cítíme stále naléhavěji, že „tradiční“ divadlo je jakoby přežitě, s pošramoceným sebevědomím, je dnes často jedno, co se na jevišti děje, říká nebo odehrává, protože už v tomto klasickém pojetí stejně všechno jaksi bylo. Proto se utíká od pozlacených andílků nad lóžemi, od malovaných opon a štukovaných stropů procovských domů – kamkoliv: k performing arts (zejména v onom užším pojetí inovativních jevištních forem, aktuálně nejmambicióznějších typů tzv. nezávislého divadla, bezskriptového umění, hudby, tanečního a pohybového divadla apod.), k u-kultuře (undergroundu, projevům subkultur a squatů), e-kultuře (k elektronickému a digitálnímu světu, virtualitě, intermedialitě) či performativnosti a teatralitě. Proto se míří k hranicím druhu a za tyto hranice, ke crossoverům všeho druhu. A v těchto procesech hrají projekty typu site specific svou významnou roli. Také svým etickým nábojem, svou uměleckou ryzostí a vážností záměru.

Nechť je toho dokladem i tato publikace týmu, vedeného Denisou Václavovou a Tomášem Žížkou, nabízející většinou „syrové“ dokumenty, autentickou dokumentaci k jednotlivým projektům, dále rozmanité explikace, komentáře, popisy, vzpomínky, analýzy, recenze a hodnocení a to i z pera dalších autorů: Petra Bergmanna, Ondřeje Davida, Šárky Havlíčkové, Vladimíra Hulce, Krištofa Kintery, Niny Vangeli, Miloše Vojtěchovského a dalších. Setkání živého člověka se svou krajinou, včetně té umělé, jakož i pokusů oduševnit realitu v době mytologizované virtuality není nikdy dost.

I. K POJMOSLOVÍ

Site specific

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

Site specific projekt je postaven na určité lokaci a čerpá ze všech souvislostí a vlastností daného místa. Site specific je tedy propojeno s prostorem, vytvořením vztahu k němu a s hledáním tématu, jež nabízí. Charakteristické pro tento typ akce jsou její nepřenositelnost, neopakovatelnost, jedinečnost a autentičnost. Nepřenositelnost se zobrazuje v úzké provázanosti s místem. Projekt nelze opakovat v jiné lokaci, vždy se jedná o originální pojetí. Umělecký tvar, který pak pro určité místo vznikne, je specifický a tedy zpravidla nepřenosný, časově omezený. Tím je určena také celá dramaturgie, akce či projekty se obvykle již nikdy neopakují.

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

Místo je vnímáno jako přímá zkušenost, ze které je možné vyčíst jeho osobní příběh. O něm pak lze vyprávět a předávat ho prostřednictvím uměleckého díla. Prostor se stává výchozím dramaturgickým motivem pro veškerá další přemýšlení o umělecké akci.

Umění zpracovávané metodou site specific chce hledat a vytvářet nová místa a prostory, na fyzické i mentální úrovni. Identifikovat se s nimi, poukazovat na ně, vnášet jejich příběh do společenského kontextu. Taková tvůrčí aktivita oslovuje ty, kteří v daném místě žijí, a tím se vytvářejí potřebné sociální vazby, nutné například k ožívování opuštěných a zdevastovaných míst veřejného života.

Umělecký jev site specific dává místům naději, připomíná a redefinuje jejich minulost. Jedná se především o místa, která na sebe potřebují upozornit a jež by jinak péči nedostala – místa různého charakteru a rozdílných společenských situací. Postup uměleckého ztvárnění site specific se tak pokouší o získání vlivu na budoucnost těchto míst.

Součástí této mnohdy sociologické a antropologické práce je také oslovení a vtažení do děje těch, co jsou na okraji či mohou mít z daného místa nějaké trauma (minoritní skupiny – např. vězňové). Mít vliv na náš životní prostor či veřejný prostor a vytvářet aktivity vedené ke sdílení a společnému zážitku je hlavním tématem projektů site specific. Místo není kulisa či atraktivní scénografie pro divadlo a výtvarné dílo. Není to divadlo na dívání, umění k vystavování, je to snaha o vzbuzení zájmu, o vytvoření společné „starosti“. Mít starost o místo, o své okolí, o souseda. Zajímat se o vztahy veřejné a soukromé, lokální a globální.

Přístup site specific zapojuje do hry nejenom architekturu a zpřístupňuje tak historické souvislosti, ale pracuje také s identitou místa – v čase a prostoru, tak jak se týká lidí a věcí v daném místě.

Akce site specific hledají alternativu nejenom pro místa, ale také pro komunitu lidí. Pracují s lokálními prostředky tak, aby mohly vytvořit nové prostředí, znovuobjevit a redefinovat jejich veřejný prostor, poskytnout novou příležitost. Tím se pohybují na pomezí veřejného a soukromého a formou uměleckého zážitku poskytují nový pohled nejenom na umění, ale především na místo a souvislosti v něm obsažené.

Lidé žijící v daném místě se nestávají pouhými diváky uměleckého procesu, ale site specific s nimi pracuje jako s účastníky akce, aktéry, spoluvůdci. Tato osobní práce s divákem se snaží sdílet více o místě, ve kterém žije, předestřít před něj jakýsi pohyb, znovuprobuzení, zájem, aktivitu. K této komunikaci se snaží umělci metodou site specific využít jazyk místa, ve kterém se nacházejí.

Umělec sbírá informace a snaží se pochopit symboly, aby místu mohl porozumět, tedy se k němu přiblížit a začít s ním vést dialog (stejně tak jako s jeho obyvatelem). Site specific tak vstupuje do veřejného prostoru s tím, že chce oslovit prostor soukromý, osobní, intimní. I minimální zásahy do prostoru v rámci tohoto umění jsou často velmi podnětné a aktivují prostředí. Výsledky takových projektů jsou zřejmé (vznik rezidencí, kulturních center, občanských sdružení a aktivit, rozvoj komunitních projektů atd.).

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

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

Divadelní a výtvarné umění od sebe vzájemně přebírají různé podněty, vzájemně se doplňují a ovlivňují. Zatímco divadlo poskytuje vý-

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

Co řekli o site specific

Site specific jsou představení koncipovaná pro nalezená místa, existující sociální vztahy či sociální lokace (ať již užívané či neužívané), vystavená v jejich rámci a podmíněná jejich náležitostmi.
Mike Pearson (umělecký vedoucí souboru Brith Gof)

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

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

Tomáš Žižka (mamapapa)

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

Site specific je intenzivní práce s určitým místem historické krajiny, jež by měla vést k nalezení vzájemné smysluplnosti bytí a k formulování řeči, jež by byla schopna tuto zkušenost sdělovat.
Miloš Šejn (Bohemiae Rosa)

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

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

Ondřej David (divadelní režisér)

Co znamenají slova site a specific?

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

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

Modifikací termínu *site specific* je několik:

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

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

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

site specific theatre

site specific art

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

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

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

ské, vždy bere v potaz všechny aspekty výroby, produkce a distribuce, rozkládá si prostor do takových sítí, v nichž lokalizuje a zpracovává určité body a přehledně je analyzuje.

Jak termín site specific přeložit do českého jazyka a příbuzné termíny

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

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

divadlo v autentickém prostředí

divadlo prázdného prostoru – viz Prázdný prostor Petera Brooka
neviditelné divadlo – převážně užívané pro aktivity ve veřejném prostoru, které se snaží pouze aktivovat okolí drobnými zásahy do každodennosti

umění místa

umění lokace

umění v netradičním prostoru

umění ve veřejném prostoru

intervence do veřejného prostoru

urbánní divadlo

umění specifického prostoru

událost na určitém místě

komunitní umění

nomádké divadlo – užívané především v anglickém jazyce jako *nomadic theatre*

umělecký guiding – užil Tomáš Žižka v projektu Kladno Záporno *kolonizace objektů* – užil Miloš Vojtěchovský na téma industriálních budov a jejich využívání pro umění v rámci projektu Industriální stopy ve Staré kanalizační čističce v Bubenči v Praze

divadlo v sociálně-specifickém prostoru – „V 11:20 TĚ OPOUŠTÍM!“ projekt Divadla Archa v uprchlickém táboře Bělá pod Bezdězem – Jezová

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

Ve Francii se můžeme setkat s termínem *in situ* (latinsky „na místě“). V Holandsku se užívá termínu *locatietheater*, anglicky *theatre on location*, tedy v překladu *divadlo v lokaci*. Vedle termínu *site specific* se také objevuje pojem *sight-specific*, přičemž *sight* znamená zrak,

pohled, podívaná nebo hledí a v překladu by se tedy jednalo o „umělecký projekt jiným způsobem viděný“ (zvláštní, jedinečný pohled).

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

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

V angličtině najdeme také pojmy vyjadřující stejně zaměřené umění, jako je například *site-art*, *art on location*, *relocation*, *artistic intervention* a zřejmě mnohé další. V anglickém jazyce také nalezneme několik termínů, které v podstatě pojmenovávají velmi podobné přístupy umělecké práce s místem. Než se v 90. letech objevil termín *site specific*, v uměleckém světě již existovaly pojmy, které je nutné v souvislosti s touto prací hned v tomto úvodu zmínit. Termín *site specific* volně navazuje na umělecké pojmy, jako je *happening*, *land art* nebo *earth art*, *body art*, *environment* a *performance*.

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

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

Přesnější kategorizace uvedených termínů je velmi problematická. *Site specific* se pohybuje na pomezí výtvarného umění a divadla, a tak se v něm objevují další prvky jako je instalace, *live art*, *video art*, *performing art*, *land art*, *street art*, *squatting* a další, které jsou v podstatě metody projektů *site specific*.

Nejčastějšími slovy a slovními spojeními, které se objevují v souvislosti se *site specific*, jsou bezpochyby: *revitalizace*, *oživování*, *znovuobjevení*, *rovnováha*, *recyklace*, *second hand míst*, *čtení míst*, *očista místa*, *duch místa* a další.

Tomáš Žižka o site specific

Tomáš Žižka si vyložil termín *site specific* na základě slovního omylu jako *side specific*. Vnímá ho jako *side specific*, tedy všechno, co je na okraji, na periférii: „Připadalo mi to hrozně dobré, a tak jsem se tím začal zaobírat. Vznikla tak moje vlastní reinterpretace a pak jsem byl překvapen, že se jedná o slovo *site*, tedy o místo, o plochu.“ Na otázku, jak vnímá spojení *side* a *site*, odpověděl: „Jako kombinaci neviditelného v prostoru, jako napětí něčeho, co je skryté, za okrajem nebo v tušení či intuici a můžeme to najít v konkrétním místě. Když jsme dosti naladěni, citliví a připravení poslouchat a vnímat, objeví se nám spousta tajemného, neznámého,

napětí krásného a nehezkého. A mezi tím vším se vynoří jakýsi konflikt, který se začne otevírat, je zajímavý a je možné s ním pak pracovat. Fenomén site specific se začal formovat v 70. a 80. letech v Anglii, Holandsku a Belgii, kde byl nedostatek prostoru, divadel a ateliérů pro nejrůznější umělce, a tak vznikly skupiny, komunity těchto lidí, které si našly prázdné objekty, různé doky, elektrárny, trafostanice, koupaliště a podobně a ty přetvořily na své ateliéry. Prázdné prostory nabízely nejen volnou plochu, ale i novou příběhovou a nový styl. Kromě toho, že umělci tato místa našli, museli je i uklidit, takže jsou to skuteční „dělňasové“ divadla. Ale při takovém úklidu se dá najít spousta věcí, člověk v sobě může objevit určité rezervy nebo se něčím nadchne či naopak přijde na své strachy, takže s prostředím, prostorem a okolnostmi je spojena spousta psychologických vztahů.

Navíc aktivity těchto skupin přitahovaly pozornost obyvatel žijících kolem starých objektů, často si lidé mysleli, že bývalé průmyslové haly obsadili anarchističtí, kteří je chtějí rozbořit, ale pak začalo vznikat divadlo, které někde spontánně pracovalo i s místní komunitou lidí – většinou chudinou nebo s nezaměstnanými či lidmi s nějakým sociálním handicapem, kteří bydlí kolem továrních objektů.“¹

II. KOŘENY A INSPIRAČNÍ ZDROJE SITE SPECIFIC

Tradiční divadelní formy, a dokonce i ty nejnovější, se otrásají, jsou zpochybňovány a vystaveny prudkým útokům. Divadlo je zasaženo ve svých estetických strukturách, stejně jako jsou znejasněny vztahy mezi divákem a divadelní akcí.“²

Koncem 19. století se v umění objevovaly stále nové pojmy a termíny. 20. století pak vneslo do dějin umění řadu malých i velkých revolucí. Některé časem zmizí v historii, některé se stanou výpovědí celé generace. Hranice jednotlivých uměleckých proudů a hnutí se vzájemně překrývají a tak je velmi komplikované je vymezit. Jmenujme alespoň pro představu některé z nich: akční malba, happening, land art, body art, environmental theatre, instalace, performing arts, work in progress, event, performance, street art, pouliční divadlo, nový cirkus, live art... Tyto proudy a tendence je složité nějakým způsobem kategorizovat, nelze vytvořit systém, podle kterého bychom se v terminologii orientovali.

Site specific má svou zajímavou prehistorii v uměleckých projevech objevujících se na konci 60. a na začátku 70. let 20. století. V této době se uskutečnily důležité proměny ve vztahu umělec – prostor/místo, umělec – hlediště/jeviště, umělec – tělo.

Prostor okolo nás – vnější prostor

Dovolují si Vás pozvat na vernisáž letošních mračen, která se uskuteční dne 1. 5. 2002 v 17:00 hodin na nebi střední Evropy. Pozvánka je nepřenositelná a platí pro dvě osoby.“³

Site specific bylo bezesporu inspirováno uměním land artu jako prostorem vnějším a uměním body artu jako prostorem vnitřním, niter-

ným. Východiska vedoucí umělce ze zavedených prostor mají však počátky i v daleko vzdálenějších sociálních projevech, jako jsou rituály. Na nich můžeme sledovat vývoj vztahu mezi umělcem a prostorem, mezi umělcem a jeho vlastním tělem.

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

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

Umění *land art* (nebo také *environment* – okolí, prostředí) můžeme vidět jako velké výtvarné akce v přírodě za účasti početného množství lidí nebo také jako velice soukromé intimní práce, na které narazíte v krajině náhodou, eventuálně jsou bez diváků. V některých případech se může jednat i o protest, ekologický akt, nutnost upozornit na důležitou potřebu vytvářet vztah k přírodě (Alois Bauer nazývá *land art* „uměleckou ekologií“).

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

Prostor uvnitř nás – vnitřní prostor

V mém obraze světa má své místo veliký vnějšek a stejně tak veliké nitro. A mezi těmi dvěma póly podle mě stojí člověk, který se obrací hned k jednomu, hned k druhému.“⁴

...jak můžeš vědět, jaké je to být postřelen do ruky, když jsi to nikdy nezažil? ⁵

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

Umělcovu pozornost poutá tělo a stává se předmětem jeho zájmu. *Body art* zkoumá lidské tělo jako neznámé místo, vidí smysl v nutkavé potřebě otevřít to podstatné a skryté: tělo jako artefakt, jako prostředník mezi myslí a bohem. Je stále s námi, jsme mu nejbližší

a stejně o něm víme tak málo. K jeho poznání a pochopení vede nejdelší cesta.

Umělci body artu objevují nový prostor, do kterého se vnořují, ve kterém bádají a který si ověřují. Co všechno lze provádět s lidským tělem? Lidské tělo můžeme pomalovat (Y. Klein), trýznit (R. Schwarzkogler), zkoušet (M. Abramović), odhalovat, ušpinit (T. Ruller), veřejně vystavit (Gilbert & George), svázat (H. Nitsch), prodloužit ho a vylepšit (Stelarc), promítat nebo na něj zahrát (Laurie Anderson) atd.

Umělci se zavírají do tmavých katakomb, kde se snaží co nejdéle vydržet a dávají si různé úkoly a překonávají překážky (jako například rok nevskočit do žádné budovy, zavřít se do skleněné krychle, sledovat neustále svůj stín, obnažit se, nejíst a vydržet zimu a hlad), protože vidí význam tohoto „strádání“ jako cestu k lepšímu poznání sebe sama.

Takový způsob uměleckého vyjádření je často součástí výzkumu, který slouží pro přípravu site specific – body art a land art tvoří výraznou složku práce site specific umělců. Zážitky a poznání vlastních osobních limitů se použijí k dalšímu uměleckému vyjádření a jsou často prezentovány formou site specific projektů.

Událost a Děj – Vladimír Boudník, happening, performance

V dějinách se lidstvo po každé revoluci, válce či zásadní změně společnosti potýkalo s určitou depresí i euforií zároveň. Tak tomu bylo ve světě i po druhé světové válce. Výklad k tomuto tématu započneme v 50. letech, kdy se kultura ve světě začala uvolňovat a v umění se objevily nové přístupy. U nás je tato doba spojena s temnem komunistického režimu. Ve výtvarném umění svobodného světa převládá abstraktní malba, informel a akční malba. V Československu, které je traumatizováno útlakem a nesvobodou nejen v umění, se jako naprostá individualita objevuje osobnost Vladimíra Boudníka, která se vymyká všem uměleckým postupům své doby a je určitou předzvěstí akčního umění u nás.

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

K prezentaci svých prací používal rámy a pasparty od obrazů, které přikládal na určité místo či je tam jen tak pověsil. Filmový dokument z této doby zachycuje Boudníka, jak laskavě a trpělivě vypráví paní jdoucí z nákupu či potulnému vandrákovi o skvrnách v dřevěném rámu nebo jak skupinka mladých děvčat pozoruje Boudníka při práci, když vmalovává do puklin své obrazy.

„Kreslil jsem v ulicích, lidé jsou poměrně klidní. Obdivuhodná je obzortovnost dětí kolem devátého až dvanáctého roku. Akce byly nevýrazné. Jedině na Jungmannově náměstí jsme připoutali pozornost asi 100 až 120 lidí najednou.“⁶

Boudník předznamenával umění akce, chtěl ukázat na jiný způsob vnímání umění, chtěl, aby obyčejní lidé rozvíjeli svou fantazii a stali se tak také tvůrci, aby žili tvořivým životem. Tyto myšlenky Boudník shrnul v manifestu, který nazval Explosionalismus – stejně jako své umění. Tímto manifestem chtěl zdůraznit, čím se zabývá a co chce po lidech, aby v umění spatřovali. Nechtěl, aby umění sloužilo jako artefakt. Citujme z tohoto díla Vladimíra Boudníka, vydaného v roce 1950 a rozeslaného redakcím novin, přátelům či rozdávaného náhodným lidem: *Každý z vás bude umělcem, zbaví-li se předsudků a netečnosti. Většina z vás za pomoci fantazie vytváří z mraků, skal nebo z olava lítého o vánocích různé světské podoby. Právě tak je tomu, zahledíte-li se na oprýskanou zeď, žily mramoru. Vidíte tváře, postavy... Vše se prolíná, ožívuje. Uvedené prvky rozjítřily staré prožitky, uložené ve vašem mozku ve formě vzpomínek. Vy vidíte svoje nitro převedené do dvou rozměrů, tedy do plochy. Stačí překreslit nebo přemalovat viděné na papír. Zmocňujete se svého nitra, a tím je automaticky činíte srozumitelné široké veřejnosti. Jeden a týž shluk skvrn bude lidem připomínati sto různých podob a kombinací. Vidiny se řídí podle stupně nálady a na základě životních prožitků pozorovatele. Je logické, že neviděl-li člověk nějaký exotický květ nebo součást stroje, neumí ani jedno, ani druhé nakreslit, a pakli mu uvedené věci vyplynou ze skvrn, zdají se mu nepochopitelné, ač pro druhé jsou jasné. Před skvrny můžete pod vlivem inspirace přistoupit se záměrem. Mnohé z obrazů, které vás utvzovaly o genialitě jejich tvůrce, byly vytvořeny na uvedených základech. Jste-li manuální pracovník, tak se nevymlouvejte, že se vám chvěje ruka. Umění dneška vyžaduje životní pravdu a ne povrchní, školně naučenou žongléřskou eleganci!*⁷

Boudník jako umělec byl naprostý samouk, nesnažil se dělat umění jako profesionál. Pohyboval se v industriálním prostředí (pracoval v ČKD Praha) a fascinovaly ho obyčejné předměty všedního života, ty předměty, se kterými se dennodenně setkával ve své práci – šrouby, tyče, stroje, matky, odpad atd. Používal tyto předměty tak, že je propaloval na plátno, vrstvil papíry, obtiskoval, protlačoval, vyrýval, probíjel a jeho obrazy tak vznikaly skrumáží všech těchto podivných náčiní, pomůcek a různých materiálů převážně nalezených v továrně, kde pracoval, na smetišti nebo na ulici.

Již Boudníkoví šlo především o to, aby se každý člověk mohl ztožnit s uměním, aby umění bylo součástí jeho běžného života, aby byl obyčejný člověk osloven uměním. Jeho pravidelnými „diváky“ a posluchači byli kolegové z továrny. Snažil se poukázat na to, že umění je pro každého, že se nemusí prodávat, ani vystavovat v galeriích. Do popředí se tak dostává *akce samotná*, kde nejde tolik o výsledek, ale o proces akce. V 50. letech 20. století právě tyto tendence na pomezí výtvarného umění a divadla formují nové umělecké žánry mající povahu akce – happening a jako další vývojový stupeň performance. Mnoho zavedených představ o umění bylo opřeno. Umělci vstoupili do netradičních míst, do veřejných prostorů.

Prostor a místo v umění 2. poloviny 20. století

Land art, body art, happening a performance se staly vývojovým krokem k umění site specific. Tyto tendence na pomezí výtvarného umění a divadla již mají povahu akce. Happening spojil výtvarné umění s divadlem, výtvarníky a divadelníky ve vzájemné hře. Site specific sjednocuje vše – zájem umělce o vnější prostor, ve kterém žijí, o archeologii a historii prostředí, o vlastní tělo, aktivizaci diváka, absenci dělení prostoru na hlediště a jeviště, neopakovatelnost a autentičnost, mixování oborů, využívání nových technologií atd. Právě požadavek na konkrétní čas a prostor, kterým definujeme pojem site specific, se stal charakteristikou umění 60. let a problémem prostoru a místa se stal ústředním motivem umělecké práce této doby. Pojmy prostor a místo jsou řešeny na několika úrovních, které se vzájemně prolínají a ovlivňují. První otázka, jež se naléhavě ozývá, zní: Má smysl tvořit v ateliéru a vystavovat v galerii? Prezentovat umělecká díla venku, nebo uvnitř?

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

Druhá úroveň problému *prostor–místo* se naopak vztahuje ke galerijnímu prostředí velmi úzce. Řeší se otázka: Jaké jsou možnosti prezentace umění v galerii? Umělý prostor galerie je zkoumán, přeměřován, překreslován, přerýsován, vypočítáván, dokumentován, naplňován či vyprazdňován tak, aby se popely jeho fyzikální vlastnosti, aby vystoupila nebo byla potlačena jeho struktura a bylo možné pozměnit jeho formu. Objevuje se také snaha o vytvoření konkrétního „místa“ v galerijním prostředí, které by korespondovalo s vystavovaným dílem, nebo zájem o to, aby se právě galerie stala oním místem, znovu nalezeným a přeměněným. Moment popření galerie, dokonce její naprostá absence, či práce s její strukturou a organizací nabízejí umělcům možnost znovu se do galerie vrátit s nově nabytými poznatky o významu prostoru mimo ni. S tím souvisí a v popředí zájmu umělce se také ocitá průzkum samotného díla, jeho prostorovosti a především vztahu díla-objektu s konkrétním místem. Pokud se prostor galerie nezkoumá prostřednictvím uměleckých děl (či umělcova těla), prezentují se zde práce vzniklé mimo galerie (buď umístěním samotných děl či jejich dokumentace).

V neposlední řadě je zkoumaným prostorem umělcovo tělo. Samotné lidské tělo se stává nástrojem, který galerijní prostor načr-

tává a aktivuje, či se osamocené ocitá v kontextech města a krajiny. Fyzická aktivita tak propojuje land art s body artem. Právě tato vnější a vnitřní místa (land art a body art) jsou hlavními tématy umění 60. let. Objevuje se zcela nová forma vnímání uměleckého díla – zatímco před obrazem prostě a jednoduše stojíme, při prohlížení umění zvaného land art se musí naše tělo pohybovat, potit, překonávat překážky, zažívat svou vlastní tělesnost skrze vzduch, vítr, déšť či materiál, který ho v krajině obklopuje. Posunujeme svým tělem na různé strany podle rozložení samotného díla, dostáváme se do poloh, které jsou neobvyklé, pro naše tělo nezvyklé. „Porovnáte-li plastiku, objekt na podstavci, s desetiminutovou chůzí venku, která je přitom vaším dílem, shledáte neuvěřitelný rozdíl ve stupni fyzického a smyslového pohroužení.“⁸

Do děje vstupuje prožitá tělesnost. Ta je konfrontována s prostorem galerie, divadla anebo s prostorem vnějším – krajinou, přírodou, s něčím, co ještě považujeme za odraz reálného, skutečného života. Tato nově objevená imaginace popírá veškeré předchozí konvence. Závěsný obraz ztrácí svůj rám, jeho původní pozice (visící na stěně) je narušena – může být součástí stěny, popírat ji nebo neexistovat ve své původní formě. Socha nepotřebuje podstavec, můžeme se po ní projít, stává se součástí našeho těla či procházky krajinou. Její umístění není již uprostřed galerie na soklu, ale stává se součástí naší žité reality. Tato krize závěsného obrazu a sochy tradičně vystavené v galerii aktivuje přehodnocování některých zažitých pojmů jako je sochařství či galerie. „Pojem sochařství byl významně rozšířen v momentě, kdy se sochou mohl stát člověk, chátrající továrna či kus celé krajiny.“⁹

Podtématy tohoto období, jež jsou zkoumána detailně, je snaha o skutečnost, pojem každodennosti, a důraz kladený na proces a vztahy. Na významu získává čas, prostor a vztahy, které je obklopují. Požadavky na konkrétní prostor, jenž je skutečný, a konkrétní čas (tedy tady a teď) hrají důležitou roli. Prostor musí být skutečný, anebo pokud neexistuje, znovu se skutečnost vytváří. Hledá se definice skutečného prostoru, umělci zkoumají, čeho lze dosáhnout v reálném a uměle vytvořeném prostředí. Hledá se jiný prostor – psychologický a fyzikální. Volání po autenticitě se však netýká pouze prostoru – zahrnuje také prozkoumání tělesnosti a přiznání, s jakými prostředky pracujeme, jaký materiál používáme a jaký byl způsob provedení práce. Tato autenticita se týká žitého prostoru otevřeně přiznaného – tady je to místo, tady je tento materiál, tady je mé tělo, to jsem já. Nejedná se přesně o požadavek *zobrazit* skutečnost (jak známe z historie), ale především *dosáhnout* skutečnosti. Každodennost se projevuje jako svébytná potřeba tak, aby se umění stalo součástí života, myšlenek, jednotlivých činností a drobných úkonů – každodennost se nezobrazuje a neprojevuje za nějakým účelem, ale naopak. Holá skutečnost je oproštěna od všech očekávání. Nového významu nabývá samotná „práce“, akt dělání umění – buď je zcela zbytečné, nebo k nerozeznání od té každodenní práce, neumění. Umění tak nemusí být rozpoznáno od běžné situace, od žité každodennosti, a to je jediný účel, který ani účelem není, protože v něm neexistuje ona vyvíjená aktivita. Není žádné vysvětlení, žádný komentář. Skutečnost je prostě taková,

jaká je. Nabyvá významu a vstupuje do souvislostí pouze svým minimálním posunutím, přenesením či pozměněním. Důležitým aspektem umělecké tvorby se stává důraz na samotný proces. Samotné hotové dílo se nemusí pokládat za výchozí, ale proces a vztahy, které se v rámci procesu udály, se stávají hlavním cílem.

III. SITE SPECIFIC A TĚLO

Tělo v prostoru, tělo jako místo

Prostor vnímáme především pohybem svého těla a svými smysly. Vnímání těla skrze prostor a vnímání prostoru skrze tělo je faktická zkušenost našeho života. Máme minimálně dvě možnosti, jak se fyzicky v prostoru ocítat, jak s ním zacházet. Za prvé se v něm můžeme pohybovat. Za druhé se v něm lze nehybně držovat, nepohybovat. Obě možnosti přinásejí – v našem případě aktérovi i divákovi – svébytnou kvalitu a poskytují zcela jiný zážitek při práci s prostorem a vnímání umělecké akce. Předpokladem pohybu i nehybnosti v prostoru je orientace. Orientujeme se, protože používáme smysly a ty nám vypovídají něco o naší tělesné i mentální pozici a postavení našeho těla vůči prostoru.

Smysly našeho těla dohromady vytvářejí pojem o prostoru, chybí-li nám jeden či je nějakým způsobem handicapován, máme výrazný problém s orientací. „Zavřu-li jedno oko, ztratím takzvané stereoskopické vidění, zmizí jeden z aspektů vnímání prostoru. Za schopnost vnímat tento aspekt však platím daň. Nejsem schopen přímo vnímat „celistvost“ prostoru. Celistvost tu rozumím skutečnost, že se prostor rozkládá všude kolem mne, nejen přede mnou.“¹⁰

Právě práce se smysly – zrakem, sluchem, čichem, hmatem a chutí – se stala výraznou součástí site specific projektů. Je to dáno především specifickým prostředím, ve kterém se projekty odehrávají. Umožňují totiž a přímo nabízejí, aby aktér i divák prožívali samotný prostor „všemi smysly“. Další možností je poznat prostor pouze jedním nebo některými ze smyslů, což má za následek zvýraznění určitých prostorových vlastností. Uveďme příklad projektu, kdy byl zcela vyloučen zrak.

Při přípravách site specific projektů v cisterciáckém klášteře v Plasích pod vedením Miloše Vojtěchovského a Tomáše Žižky byla součástí poznávání prostoru hromadná či individuální výprava do podzemního vodního kanálu objektu. V naprosté tmě, s haptickým zážitkem mokřých kluzkých stěn, které byly v některých částech půlkilometrové cesty tak úzké, že obepínaly tělo procházejícího, se sluch, hmat a čich staly hlavním médiem pro pochopení útrobí tohoto barokního prostoru.

Sluch (silný hluk až řev tekoucí vody, která někde vpředu padala do hluboké jámy, kapání vody, ozvěna hlasů ubezpečujících se o vlastní poloze), hmat (struktura dna a zdí vodní šachty, podzemní rostlinstvo a zvířectvo, silný proud vody kolem bosých nohou) a čich (pach nevětrané prostory, shnilého dřeva a studené vody) vytvářely obraz podzemního života, který byl pro tento klášter obzvláště důležitý. Budovy rozsáhlého komplexu totiž stojí na několika stovkách dřevěných pilířů (uvádí se jich kolem 5000), které musí být

omílány vodou z podzemních pramenů a z řeky Sřřely. Čistá voda slouží pro dubové piloty jako konzervace. Bez této důmyslné cirkulace vody podzemních kanálů v bažinaté půdě by se stavby Santiniho a Dientzenhofera dávno sesunuly k zemi, protože pilíře by shnily a rozpadly by se (na což stavitelé upozorňují na tabulce umístěné u Santiniho schodiště).

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

Navíc pokud je aktér nebo divák zbaven zraku, nutně prožívá prostor pouze vnitřně, protože právě světlo a „vidění“ nám přinásejí percepci prostoru, bez níž je prostor zažíván virtuálně a vytvářen na základě našich představ, ne skutečně viděných stavů. Stejně tak je tu stále pravděpodobnost, že zrak nás klame právě proto, že má výsadní postavení v posuzování prostoru oproti jiným smyslům. Zrak je náš nejdůležitější smysl pro získávání informací o prostoru, ve kterém se nacházíme. Pokud zrak pro hodnocení prostoru používáme, nabízí se možnosti, které jsou nazývány jako haptické a optické.

Právě prostorové akce typu site specific mohou poskytnout tuto dvojí zkušenost, haptický i optický zážitek dohromady, oproti pohledu na konvenčně pojaté divadelní představení. Polaritu dvojrozměrnosti a trojrozměrnosti viděného prostoru-obrazu umělci zpracovávají ve svých představeních, která jsou mnohdy situována do rozlehlé krajiny, jejíž součástí může být moře, řeka, skály, pláž, duny, staveniště, terminál pro cestující atd. Divák vnímá scénu horizontálně a vertikálně v co nejvíce možných záběrech svého fyzického těla – kam až vidí (třeba až na hvězdy) nebo kam až se může otočit či pohybovat.

Zatímco zavedená místa pro umění, jako je divadlo či galerie, vytvářejí rámeček prezentace sama o sobě, umělec site specific si atypický prostor sám vytváří, artikuluje. Stanovuje jeho optičnost a haptičnost jako zkušenost diváka na základě jeho pohybu – aktivity či pasivity.

Dalším smyslem, který nám může umožnit zkoumat vybraný prostor pro uměleckou akci, je sluch. Jeho vlastnosti jsou podle Šizlinga čistě prostorové, protože právě na základě slyšeného si děláme představu, jak je asi prostor hluboký, vysoký, široký: „Pomocí zvuku vnímáme otevřenost i strukturovanost prostoru... Zvukem lze tedy vjem prostoru, chcete-li jeho konfigurace, měnit, mást a klamat.“¹¹

Sluch nám tak umožňuje charakterizovat prostor. Slyšíme např. něco z velké dálky, nebo velmi blízko a na základě slyšeného si prostor „představujeme“. Prostor může být pouze slyšený, neviděný, tedy

představovaný. Jak již bylo řečeno, to může způsobit, že se mylně domníváme, kde se jaký objekt či subjekt v prostoru nachází. Prostorové vnímání založené na sluchu se stalo hlavním tématem první site specific akce v Čechách, nazvané 3W-W3 wokno-woda-witr konané ve Staré kanalizační čističce odpadních vod v Praze-Bubenči. Právě zvuky silného větru opírajícího se do rozpadlých okenic a rozbitých okenních tabulek a všudypřítomná skutečná či domnělá existence vody, její kapání, prosakování a následná ozvěna, to vše vytvářelo permanentní zvukovou instalaci. Do ní pak dramaturgicky vstupovaly další výjevy, krátké performance, které respektovaly tuto nepřetržitou zvukovou akci, odehrávající se v industriální architektuře připomínající chrám určený k očištění celého města.

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

Pohyb těla v prostoru

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

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

Vyčištění prostoru může mít svůj rituální charakter, pokud je realizováno intimním způsobem, s pokorou a respektem k samotnému prostoru (v opakném případě za pomoci těžké techniky, uklízacích strojů apod. – jak to známe například z projektů holandských Dogtroep). Když uklízíme, pobýváme v prostoru, cítíme jeho vůně a pachy, poznáváme materiály, které obsahuje, jelikož nám ulpívají na ruku, na těle. Fyzicky pociťujeme strukturu prostoru, jeho povrch, stěny, materiál – na podlaze klečíme, po zdi lezeme, dotýkáme se prostoru. Jeho špína a nánosy nám odkrývají nové motivy, kudy se ubírat. Uklidit několik tisíc metrů čtverečních velké haly ČKD v Karlíně

znamená také velké fyzické nasazení. Při úklidu nachází aktér mnoho rozličných předmětů, které se stávají rekvizitou či uměleckým dílem.

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

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

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

Tělo v prostoru je možné připoutat či omezit (například projekty Miloše Šejna v cisterciáckém klášteře v Plasích, kde účastníci symposia nesměli opustit po dobu 24 hodin vnitřní nádvoří kláštera či japonský umělec Tehching Hsieh, který si sám pro sebe určil, že po dobu 1 roku nevkročí do žádné budovy a byl tak odkázán žít pouze ve vnějším prostoru New Yorku, kde si pečlivě zaznamenával do mapy cestu a veškerá místa, spojená s jídlem a odpočinkem). Toto záměrné a násilné spoutání se s místem je možností jak skutečně fyzicky a psychicky místo „prožít“. Místo se tak zhmotňuje a je umělcovým vnitřním i vnějším tělem. Zadruhé – prozkoumat místo je možné také dlouhodobým pobytem v něm na základě různých stavů bytí, jako je spánek, požití drog, meditace nebo rituální obřady (promluvit si s geniem loci).

Laurie Anderson uskutečnila projekt, v jehož rámci spala na různých místech města a přírody (veřejné záchodky, pláž, ulice atd.) a tímto způsobem zjišťovala, zda bude mít vybrané místo vliv na její sny a nakolik zapůsobí na její spánek. Michel Foucault píše ve Snu a obraznosti o stavu, ve kterém k nám promlouvají věci neviditelné a skryté našemu bdělému stavu: „U Aristotela hodnota snu souvisí s klidem duše, s tím nočním sněním, kdy se duše zbavuje

neklidu těla. V tichu se stává vnímavou k jemnějším pohybům světa, k těm nejvzdálenějším záchvěvům.“¹²
V rámci umění body art bychom mohli vyjmenovat desítky projektů, které zkoumají daný prostor v sounáležitosti s umělcovým tělem. Pocítění prostoru a místa je fyzický problém. A můžeme si připomenout z práce Ondřeje Davida: „U člověka je vnímání prostoru úzce spjato s vnímáním sebe sama, což vytváří intimní styk s jeho okolím. Na lidskou zkušenost lze pohlížet jako na vizuální, pohybové, hmatové a termální vnímání sebe sama. Vývoj takové zkušenosti může být buď potlačován či povzbuzován prostředím, ve kterém se člověk nachází.“¹³

IV. SITE SPECIFIC A DIVÁK

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

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

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

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

V projektech site specific je divák oslovován, atakován a jeho reakce tak může naprosto změnit celý průběh představení. Diváci jsou konfrontováni tváří v tvář s herci, kteří rozvíjejí divákovu fan-

tazii a nechávají ho účastnit se společné hry. Typ „aktivní divák“ ví, že je účasten uměleckého projektu, jeho role je tudíž vědomě prožitá. Individuální práci s divákem demonstruje projekt nazvaný *Jij, De Stad* (Ty, Město) uskutečněný v Haagu v roce 1990. Každý, kdo se zapsal do registračního formuláře projektu, obdržel osobní dopis obsahující heslo, čas a místo, kde bude očekáván. Divák čekal osamocen na domluveném místě a tam ho vyzvedl herec souboru *Tender*. Během dvouhodinové procházky městem došlo ke kontaktu dvojice divák – herec s bezdomovcem, taxikářem nebo knězem. Situace mohla, ale nemusela být předem domluvená a hraná. Hranice mezi realitou a divadlem zmizela. Divák se mohl pouze domnívat, co bylo připravené, a tedy umění, a co byla pouhá realita.

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

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

Jedním z dalších příkladů „neviditelného umění“ (divák neví, že je divák) byl projekt *Tender goes swimming* (*Tender* na plovárně) z roku 1983, kdy herci „ovládli“ plavecký stadion. Diváky byli obvyklí hosté bazénu. Že se hraje „divadlo“, to nevěděli ani plavčíci a obsluha. „Herečka souboru *Tender* právě vytáhla z bazénu rybu, další herec, postarší pán, dělá akvabely, postarší dáma ve staromódních plavkách provádí neuvěřitelné cviky na ručnících, krásná dívka v plavkách skáče do vody a muži-diváci ji uhrančivě sledují.“¹⁴

Společné místo, které obývají herec i divák, má až magický vliv na vnímání obyčejných věcí. Ty najednou nejsou na jevišti, ale přímo v hracím prostoru společném všem zúčastněným. Tyto věci všedního života se stávají najednou jinými symboly, mají jiné významy,

kteří jim připisuje divák. Návod k tomuto hledání popisuje Peter Eversmann: „Věci, které se běžně mohou stát, se stanou ve velmi krátkém čase a na malém prostoru, takže hustota těchto událostí přesáhne pravděpodobnost a člověk dojde k závěru, že všechno bylo velmi pečlivě nastudováno.“¹⁵

Dobry příklad neviditelné hry mezi diváky a aktéry popisuje Karel Král: „V době vánoc bývá Kodaň plná Santa Klausů. Když v tom čase vstoupili okostýmovaní performeři dánského souboru Slunečný vůz do obchodního domu ve městě, tak si jich nikdo nevšiml; bylo to prostě jen několik desítek dalších Mikulášů. Pak ale začali lidem – jako dárky – rozdávat zboží. Prodavači nevěděli, co si počít. Než se probudila ochranka, leckdo s dárkem odešel, a kdo byl zadržán, ten zboží nechtěl vrátit – dostal ho přece od Mikuláše.“¹⁶

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

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

Intimní způsob práce s divákem reprezentuje projekt výtvarnice Ilony Németh z roku 2004, uskutečněný na rušné křižovatce v Dunajské Středě. Pro tento projekt byl divák pečlivě vybrán, různorodá skladba lidí zaručovala pestré pohledy na zkoumané místo. Divák měl za úkol projít křižovatkou, jež je pro Dunajskou Středu velmi důležitá – odehrává se zde společenský život a mnoho obyvatel s ní má spojeno nespočet společných zážitků. Snaha umělkyně byla zaměřená na vytvoření dialogu, který vznikne na základě osobně prožité zkušenosti s tímto místem. Nahrávala výpovědi lidí, kteří prošli vytyčenou trasu a verbálně zachycovali své myšlenky: „Pořizují nahrávky lidí, kteří mluví o stejném místě. Z vybraného místa v Dunajské Středě mám sama mnoho zážitků, ale lidi, které o něm nechávám mluvit, nenavádím, jak se mají chovat a co říkat. Já mě překvapí, co budou vyprávět, jak probíhá naše poznání, jak někomu můžeme zprostředkovat náš zážitek a tím náš život. Je to možné vyprávět nebo nějakým způsobem přiblížit druhému? Se sluchátky na uších budeme poslouchat nahrávky a procházet stej-

nou trasou, jakou šel už někdo předtím. Interakce tak bude otázkou hry, na niž návštěvník bude moci přistoupit a prožít ji.“¹⁷

Vznikl tak v podstatě dvojitý pohyb a aktivita – divák se v první fázi stal aktérem vypovídajícím o svém intimním prožitku s místem. Poté byl návštěvník výstavy, procházející stejnou trasu se sluchátky, svědkem této soukromé výpovědi a mohl s ní konfrontovat své pocity.

Pohyb diváka je součástí dramaturgie celé site specific akce a často je velice důležitým dramatickým prvkem. Divák nacházející se v prostoru může respektovat pomyslné jeviště a hlediště, pokud je vyhrazeno určitým scénickým prvkem, například světlem, zvukem, dekorací či objektem. Místo, kde se projekt koná, má buď charakter veřejný (ulice, náměstí atd.), kde ať je divák předem informovaný či náhodný, prostředí částečně zná a orientuje se v něm.

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

V akci *Tajemné Letňany* se diváky a zároveň tvůrci akce stali žáci pátých a osmých tříd letňanských základních škol. Organizátoři jim zadali slohovou práci na téma *Tajemné Letňany* (autory projektu byli sociologové Majda Rajčanová a Rudolf Šmíd). Cílem bylo zjistit něco více o místech a objektech této pražské lokality. Získali tak nespočet dobrodružných a strašidelných příběhů, které byly nejčastěji situovány do opuštěných podchodů sídliště (zapáchajících a temných). Výsledky průzkumu se staly inspiračními zdroji pro site specific divadelní představení *Cesty příběhů*, příběhy cest, které navázalo na dlouhodobě vyvíjenou aktivitu nazvanou *Podchod*, snažící se oživit tento nevyužívaný a mrtvý prostor uměleckými projekty.

Site specific umění, co se týče přístupu k divákovi, zde navazuje na tendence tzv. druhé divadelní reformy, tak jak ji rozsáhle a podrobně popsal Kazimierz Braun ve své knize *Druhá divadelní reforma?*. Braun nazývá diváka příjemcem, účastníkem a spoluvůrcem a chápe divadelní umění (a lze to tak určitě chápat i na umění všeobecně) jako společenský komunikační proces, ve kterém hrají svou roli herec-původce, představení-komunikát a divák-příjemce. Divák je zde posuzován nejenom jako příjemce, ale také jako původce, což naprosto mění pohled na jeho funkci a dosavadní roli. Jeho aktivita či pasivita je především daná „původcem“ a „komunikátem“.¹⁸ Z čehož jasně vyplývá, že chceme-li mít vliv na spolupodílnictví diváka na procesu umělecké akce, záleží pouze na námi zvolených a použitých prostředcích. Rozhodnutí, zda se divák stane objektem či subjektem společně sdílené hry, udává rytmus a směr celého uměleckého projektu. Otázka samozřejmě nastává v momentě, kdy si klademe podmínku, že divák musí být nutně příjemcem díla vytvořeného na jednom místě a v určitém čase (viz Braun). V divadelním umění s tím jistě budeme takto souhlasit, ale postavení diváka-příjemce se z „druhé divadelní reformy“ přesunulo do ještě

složitější situace, zvláště uvažujeme-li o umění, které se pohybuje na pomezí umění divadelního a výtvarného.

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

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

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

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

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

V rozhovoru pro Literární noviny Tomáš Žižka řekl: „Ojedinelá možnost se rozloučit po sto padesáti letech s prostorem, životy, vztahy, které zde zanechaly stopy, a v nekompromisně pádící době raného kapitalismu, kdy se ještě nenašla dostatečně mohutná myšlenka na jeho nové využití. Sociální akt je, jak bychom mohli říci s ambicí, otevřít se veřejné diskusi a otevřít oči pro toto téma tolik demonstrující naši občanskou přítomnost.“ A týž na téma divák dodává: „Kdo je to divák? Masa, hmota divácká? Je to člověk, o kterém já nic nevím? Na mých projektech mě zajímají spíše ti, kteří nějak spoluparticipují, na daném obřadu, na situaci, na činu. Už to není divák v pasivní poloze, která předpokládá, že sedí a něco se sune před něj. Ale spíše ona okolnost je naším společným tvarem. V tomto nestojím o obecenstvo, nestojím o diváka, kterého prefabrikuji do ztemnělé anonymní pasivity, ale hledám spolutvůrce. V mnoha akcích, které s mamapapa dělám, jde spíše o společenské výzvy, nenabízejí ani tak produkt pro estetické nahlížení. Mně vlastně ani o estetiku nejde. Součástí našich akcí, krom toho, že se něco stane, je také to, že se rozjede mentální frekvence v místě.“¹⁹

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

V. MÍSTA ČINU ANEB HLEDAT, NALÉZT, ZAPLNIT A OPUSTIT

K využívání industriálních prostor pro umělecké projekty site specific přispěla zejména situace po druhé světové válce. Od 60. let 20. století se započalo s výstavbou nových výrobních objektů a staré polorozbořené nefunkční budovy pamětníků počátků industrializace převážně na perifériích měst zůstaly ležet ladem. Velkoměsta zničená válkou stavěla budovy nové a zrenovovala pouze vhodné, lokalitou zajímavé a chráněné objekty. V některých případech nesprávným urbanistickým zásahem vznikly „mrtvé zóny“ a dříve využívaná veřejná místa tak ztratila svou původní společenskou funkci. Právě tam v Evropě začala často vznikat nová divadelní centra: Theatre de Vita v Bologni, Kampnagel v Hamburku, Rote Fabrik v Curychu ad., která mají vztah i k našemu tématu.

Tak postupně vznikalo velmi vhodné prostředí pro akce typu site specific.

Konkrétní důvody k využívání netradičních míst pro umění se liší geograficky, jsou dané tradicí a vyspělostí země a závisí na kulturně-politické situaci v jednotlivých zemích. Někde umělce na periférii, do opuštěných továren a vesnických stodol vyhostila nouze o místo.

Site specific se objevuje v Evropě i v Americe v 90. letech, přičemž nejsilnější tradici má v Holandsku. Nedostatek tradičních divadelních sálů a ještě otevřený, dosud pevně nestrukturovaný kulturní systém v 70. letech právě v Nizozemí vyvedl divadlo do alternativních prostor: putovalo po festivalech a různých akcích a hledalo si nové způsoby existence. Nizozemí má díky tomu silnou tradici v uvádění site specific projektů, akce a představení se odehrávají v silech, skladištích, docích nebo přístavištích. Tak se postupem času proud aktivit typu site specific díky stoupající popularitě souborů Beweth a Dogtroep dostal za hranice Holandska a inspiroval umělce v jiných evropských zemích.

Ve Francii se staly tyto vesměs komunitní aktivity hlavním programem kulturní obnovy regionů a nové využití pro opuštěné objekty doposud stojící stranou zájmu se hledalo za výrazné podpory města či obce. V Německu, převážně v důlních oblastech, které pozbyly svého významu, vznikla řada kulturních ohnisek pro výtvorné umění, divadlo a tanec.

Beweth (Pohybové divadlo) založil mim Frits Vogels (v roce 1965). Beweth byli zřejmě první, kdo v Holandsku začali využívat atypické prostory a dají se tedy považovat za první představitele site specific. Svě první, převážně improvizované představení *PRJKT* (1969) hráli s pomocí obrovských kusů lešení, které bylo přenášeno na tržiště, do obchodních center, muzeí a kostelů. V Utrechtu tak využili místní kostel a zapojili do představení obecnost, které mohlo do konstrukce vstupovat. U Beweth byla velmi podstatná vizuální stránka vybraných prostor – architektura a charakter míst, ve kterých pracovali.

Po nich se objevily další skupiny, jejich pokračovatelé či napodobitelé. Některé z nich zanikly, jiné zakotvily v divadlech, protože důvod, proč vystupovaly v pléneru, byl čistě praktický – neměly kde hrát.

Dalším zajímavým holandským souborem site specific je Tender, který byl založen v roce 1981. Jeho jádro tvořilo pouze 5 členů, kteří angažovali na představení v některých případech i 200 účinkujících. Skupina pracovala převážně ve veřejném prostoru, a to způsobem zcela netradičním. Výše v textu jsme zmínili projekt *Tender na plovárně* z roku 1983. Je znám případ ženy-divačky, která nadšeně vyprávěla minutu od minuty odehrané představení souboru Tender na náměstí, aby soubor poté zjistil, že ten den vůbec v tom místě nehrál. Vždy si můžete myslet, že ta skutečnost není skutečná, ale že je to právě Tender.

Ve výčtu zakladatelů a představitelů site specific musíme uvést také skupinu Hollandia, která vznikla ze souborů Regiotheater a Acht Oktober v roce 1985. Hollandia hrála například ve slepičárně jednoho statku, ve zdymadle, v jedoucím autobuse, ve skleníku, na fotbalovém hřišti, ve vile z 18. století, v bývalém kině a v knihovně,

v pevnosti, na vrakovišti aut, v bývalých továrnách a v kostelech. Ke své činnosti získala podporu regionu v severním Holandsku, podmínkou však bylo působit pouze v této oblasti. Aby ji celou obsáhli, cestovali umělci za svým publikem po výše uvedených netradičních prostorách. Inscenaci Aischylova *Prométhea* připravili ve staré barvíně, která dnes slouží jako vrakovišť aut – divák zde byl vystaven nepohodlí včetně výparů ze zdí budovy.

Nejnámější divadelní soubor Dogtroep uvádím ve výčtu site specific souborů až nakonec, protože působí dodnes a zároveň jsme měli možnost tento soubor opakovaně sledovat v pražském divadle Archa. Soubor založili Warner van Wely a Paul de Leeuw již v roce 1975 v Amsterdamu. Jejich divadlo, to jsou vizuální obrazy, pouliční akce, obrovské objekty, sochy umístěné v exteriéru, monumentální kulisy, neuvěřitelné kostýmy, improvizace, hudba. Jejich inscenace se podobají středověkým procesím, karnevalům, rituálům, barevným snům. Soubor od svého vzniku prošel výrazným vývojem, od drobných akcí až k projektům pro několik tisíc diváků, které využívají moderní technologie.

V současné době již existují ve světě i festivaly a sympozia, která se věnují speciálně site specific. Každý druhý rok se například v Německu koná sympozium nazvané off-limits – *European Off-Theatre Symposium*, které trvá zhruba deset dní a probíhá v bývalých docích v Dortmundu. Doky na periférii města jsou poskytnuty umělcům, kteří několik dní před začátkem akce připraví představení. Paralelně s představeními probíhají přednášky: Umělec ve veřejném prostoru, Produkce festivalů a akcí v pléneru, Prostor jako médium apod. Umění body artu, které nacházíme v site specific projektech, bylo prezentováno seminářem Biologické aspekty prostorového vnímání, funkcí těla a prožitku umělce v prostoru.

Mezi další festivaly, které poskytují prostor projektům typu site specific, patří velký letní festival v Edinburghu (tzv. Fringe), festival v Avignonu, dále X.trax v Manchesteru, Exodus v Lublani, Podewil v Berlíně a další. Tématům site specific se také systematicky věnuje holandský Divadelní ústav (*Theatre Institute Nederland*), sídlící v Amsterdamu. Na půdě tohoto institutu již proběhlo několik mezinárodních seminářů a přednášek, kterých se zúčastnili členové předních evropských divadelních souborů. Akce doplňovaly výstavy. Souběžně probíhala různá představení a na základě těchto setkání vyšlo několik publikací a pracovních sešitů.

Divadlo a veřejný prostor v České republice

Také v českých zemích se objevuje tendence proniknout do veřejného prostoru, v divadelním prostředí však výrazně až na konci 90. let. Za jeden z nejdůležitějších site specific projektů, který ukázal možnosti a inspiroval mnohé divadelní skupiny a umělce, se dá bezpochyby považovat akce občanského sdružení *mamapapa* nazvaná *3W – W3 wokno woda witr*, která proběhla v roce 1998 v útrobách Staré kanalizační čističky odpadních vod v Praze-Bubenči.

K site specific projektům byla využita celá řada netradičních lokalit: vedle zmíněné čističky také haly ČKD v Praze, kotelna Fišlovka v Karlíně, opuštěné prostory bývalé tiskárny v Opletalově ulici, tovární hala Vaňkovka v Brně, cihelna v Třešti, bývalá železniční za-

stávka v Plzni, starý holešovický pivovar v Praze, cihelna v Šáreckém údolí, objekt bývalé továrny na výrobu šunky v Holešovicích, budovy Typografie Na Florenci, bývalá jatka v Aši, hornický skanzen Mayrau na Kladensku, haldy v Ostravě, Písecká brána v Praze a mnohé další.

Objevila se nutnost vytvořit rezidenční prostory, které by umožňovaly dlouhodobější pobyt umělců na různých místech a podporovaly tak vznik netradičních uměleckých aktivit. Tato místa často poskytovala prostor pro „site specific myšlení“ a stala se ohnisky site specific projektů v Čechách (stodola Jana Kavana, klášter Plasy aj.). Řadu z těchto projektů a míst přibližuje tato publikace v následujících detailních pohledech.

¹ Vnikli jsme do hlídacího systému – rozhovor s Tomášem Žižkou, Zpravodaj festivalu Jiráskův Hronov 2006, č. 7.

² Bablet, Denis (1976) Scénické revoluce dvacátého století, Praha: Divadelní ústav.

³ Karásek, Miloš (2002) Pozvánka na akci – květen 2006.

⁴ Jung, Carl Gustav (1994), Duše moderního člověka, Brno: Atlantis.

⁵ Chris Burden

⁶ Ševčík, Jiří – Morganová, Pavlína – Dušková, Dagmar (2001) České umění 1938 – 1989, Praha: Academia.

⁷ Ševčík, Jiří – Morganová, Pavlína – Dušková, Dagmar (2001) České umění 1938 – 1989, Praha: Academia.

⁸ Oppenheim, Dennis: Rozhovor, in: Srp, Karel (1982) Minimal & Earth & Concept Art, Jazzpetit č. 11, 2. část, s. 424, Praha: Jazzová sekce

⁹ Krauss, Rosalind (2005) Sculpture in the Expanded Field, katalog výstavy PragueBiennale2, Praha.

¹⁰ Šizling, Arnošt Leoš (2004) Prostor a jeho člověk, Praha: Vesmír.

¹¹ Šizling, Arnošt Leoš (2004) Prostor a jeho člověk, Praha: Vesmír.

¹² Foucault, Michel (1995) Sen a obraznost, Praha: Dauphin.

¹³ David, Ondřej (2001) Site specific (dipl. práce), Praha: Katedra alternativního a loutkového divadla Divadelní fakulty AMU.

¹⁴ Off the Boards / Site-specific performance in the Netherlands (1994) Amsterdam: Theatre Instituut Nederland.

¹⁵ Eversmann, Peter (1991) Theatre on Location in the Netherlands, Amsterdam: Theatre Instituut Nederland.

¹⁶ Král, Karel: Vzít loď..., Svět a divadlo, 2000, č. 6, s. 11.

¹⁷ Ilona Németh v programu k výstavě 27m, konané v Moravské galerii v Brně v roce 2004 v rámci projektu Neviditelná příčina. Umělkyně tak navázal na svůj dlouhodobý projekt zaměřený na téma „private and public“.

¹⁸ Braun, Kazimierz (1993) Druhá divadelní reforma?, Praha: Divadelní ústav ad.

¹⁹ Literární noviny, č. 34, 21. 8. 2006.

1949

24. 3.

Výtvarník Vladimír Boudník na solitérní dráze akčního umělce zveřejňuje manifest *Umění-explosionalismus* (15. 4. 1949 navazuje *Manifest explosionalismu č. 2*).

1950

15. 2.

Vladimír Boudník kolportuje *Manifest explosionalismu č. 3* a uskutečňuje „malířské akce“ ve veřejném prostoru několika lokalit Prahy s pobídkou kolemjdoucím k aktivní participaci na prožívání zážitku. Od května začíná umělec vydávat strojepisnou edici *Explosionalismus*.

1964

Po prologu („*Prostředí*“, 1962–63) se v Praze uskutečňují první happeningy Milana Knížáka (*Demonstrace jednoho*, 1964; *Procházka po Novém světě v Praze – Demonstrace na všechny smysly; Demonstrace pro J. M., Hra na vojáky*, 1965, ad.). Hnutí happeningu, včetně jeho české odnože, stejně jako další formy akčního umění náleží ke konstitutivní prehistorii site specific divadelních projektů.

1966

Akční umělec a iniciátor happeningů Eugen Brikcius pořádá happening *Achilles a želva*, o rok později další akce *Zátíší na Kampě s pivem*, v r. 1967 v zahradách pod pražským Hradem akci *Dikůvzdání*; v témže roce i *Polidštěná křížovatka*, v r. 1968 *Pikniky* „duchovně mapující město“ ad.

1968

17. 3.

V Brně zahajuje veřejnou činnost sdružení Husa na provázku jako domácí nepřímé reziduum prudkého postupu divadelního vývoje v Evropě a v Americe 60. let, pro něž se u nás vžil termín Druhá divadelní reforma. Z charakteristických reformních atributů, generujících předpoklady site specific projektů u nás, připomeňme zejména vynalézavě obměňovaný vztah k divadelnímu prostředí a prostoru, zohledňující specifika místa, a flexibilitu v relaci umělec-divák.

1969

4. 6.

Ministerstvo vnitra povoluje vznik Jazzové sekce při Svazu hudebníků, která se vedle hudby podílela na propagaci nových myšlenek a konceptů v oblasti výtvarného umění a divadla, od r. 1972 v bulletinu Jazz a řadě publikací – od r. 1979 v edici Situace a od r. 1980 v ediční řadě Jazzpetit – informovala o tendencích konceptuálního umění, land artu apod. Ustavující schůze se konala 30. 10. 1969.

1970

Eugen Brikcius přechází od happeningu a jiných akčních forem k projevům land artu, dalšímu z konstitutivních předpokladů site specific projektů (mj. projekt *Sluneční hodiny, Měsíční hodiny*). Na jeho činnost navázal mj. i malíř Rudolf Němec (v tomto roce realizoval v Roztokách u Prahy plenérovou akci *Kuklení*) a v první polovině 70. let i další výtvarníci (Olaf Hanel, Zorka Ságlová, nebo Karel Nepraš a Jan Steklík z okruhu Křížovnické školy čistého humoru bez vtipu; později i mladší generace kolem Pavla Büchlera a jeho skupiny K. Q. N.).

1973

Brněnské Divadlo na provázku zakládá tradici akce Divadlo v pohybu, která se od 80. let koná v pětiletém intervalu (1982, 1987, 1993, 1998 atd.) s cílem prezentovat tendence nepravidelného a alternativního divadla a paradivadelní akce.

1974

Individuálními výtvarnými akcemi vstupuje do akčního umění v konkrétním prostoru Jan Mlčoch (*Výstup na horu Kotel*, 1974; *Zavěšení – velký spánek*, 1974; *Není návratu v terezínské Malé pevnosti*, 1976 ad.). Později spolupracoval s Karlem Milerem a Petrem Štemberou.

Happeningem *Cestou* v jeskyni Pekárna v Moravském krasu se představuje brněnský akční umělec, stoupenec land artu a performer Tomáš Ruller, který se později podílel na řadě akcí blízkých tématu této publikace (na aktivitách *Malechov* 1980 a 1981, *Malostranské dvorky* 1981, performanci s Minem Tanakou a Mai Juku v roce 1988 apod.). Často spolupracoval také s Divadlem Husa na provázku – např. na akcích *Divadlo v pohybu II. a III.*, *Mír Karavane* apod. a tak se jeho tvorba odehrávala na průsečíku výtvarného umění a divadla, v nové linii českého umění 70. let, zvané performance, předcházející etapě site specific projektů.

1976

Jiří Kovanda uskutečňuje ve veřejném prostoru Václavského náměstí akce *Divadlo a Bez názvu* (s pokračováním v letech 1977, 1978 a dalších letech).

1980

3.–14. 6.

Pracovní sympozium výtvarníků Terežín '80, situované do hospodářského objektu a cel terezínské Malé pevnosti, jehož umělecké výsledky – díla Zdeňka Berana, Ivana Bukovského, Ivana Dolejška, Lubomíra Janečka, Petra Kováře, Oldřicha Kulhánka a Jiřího Sozanského – dokumentovala Jazzová sekce stejnojmenným katalogem a filmovým záznamem Michal Baumbruck.

Sochař Čestmír Suška, absolvent oboru sochařství na AVU (v letech 1974–1980), absolvoval práci *Figura v čase*, tematizující objekt v prostředí a čase; posléze začíná vytvářet výtvarné labyrinty, instalace, akční a procesuální koncepty, teatralizované výtvarné prezentace, předznamenávající mj. i atributy pozdějších projektů typu site specific. Významná v tomto směru byla ve spolupráci s Nadou Rawovou – zejména aktivita 15 umělců, nazvaná dle jihočeské lokality Malechov '80, konaná v červenci a srpnu 1980

Vrcholná světová divadelní přehlídka Divadlo národů se v tomto roce koná – pod názvem Festival bláznů (Festival of Fools) – v Amsterdamu. Na 90 skupin z 25 zemí (mj. Dogtroep a z českých divadelníků se mj. zúčastňuje Divadlo na provázku) uskutečnilo na 500 představení pro 100 000 diváků v řadě industriálních, atypických nebo plenérových prostorů. Takto byl v Nizozemí, kolébce projektů typu site specific, programově demonstrován posun divadla do nových prostředí, komunikačních rámců a kontextů.

1981

12.–24. 5.

Malostranské dvorky '81 – instalace 20 výtvarníků na historických malostranských dvorcích z iniciativy Čestmíra Sušky a Jiřího T. Kotalíka a ve spolupráci s Divadlem v Nerudovce, navštěvovaných diváky a účastníky individuálně dle plánu (k akci vyšla publikace *Dvorky 81. Sochy a objekty na malostranských dvorcích* s textem Jiřího T. Kotalíka).

léto

Jako neveřejné „výtvarné sympozium“ je opakována výtvarná akce organizátorů Čestmíra Sušky a Nadi Rawové Malechov '81.

26. 9.

V majestátním a chátrajícím západočeském klášteře Plasy zahájena Annou Fárovou výstava 18 fotografií, nazvaná *9 & 9*; pro další aktivity je tak tento klášterní areál objeven a představen umělecké komunitě.

Sochař Čestmír Suška, filmový dokumentarista Michal Baumbruck a skladatel minimalistické hudby Pavel Richter zakládají Výtvarné divadlo Kolotoč jako vyústění výtvarných snah animovat figurínu, masku, siluetu, kinetizovat obraz a prověřovat je v čase a prostoru.

1982

Realizace projektu *Pater noster* Výtvarného divadla Kolotoč Čestmíra Sušky ve výtahu Stavební fakulty ČVUT v Praze.

září

V Brně se podruhé koná Divadlo v pohybu, přehlídka inscenací Divadla na provázku s řadou paradivadelních akcí a dílnami žonglování, akrobacie apod. a s velmi invenčním využitím areálu zahrad Moravského muzea (ve spolupráci s Alešem Lamrem, Tomášem Rulírem ad.).

září

Akce a ekologické memento Most 81/82 několika výtvarníků, situovaná do plenéru devastovaného města, je dokumentována stejnojmennou publikací Jazzové sekce a dílem filmového dokumentaristy Michala Baumbrucka.

V Jazzové sekci vycházejí v letech 1982 a 1983 dvě rozhodující publikace k tématu: *Minimal & Earth & Concept Art* od Karla Srpa (Jazzpetit č. 11, 1. a 2. část) a *Tělo, věc a skutečnost v současném umění* od Petra Rezka (Jazzpetit č. 17).

1983

18. 6.–17. 7.

Divadlo (Husa) na provázku z iniciativy režiséra Petera Scherhaufera a dramaturga Petra Oslzlého jako první z českých divadelních souborů vstupuje v Kodani programově do ryze industriálního prostoru – v opuštěné bývalé válcovně plechu Valseverket – v rámci mezinárodního projektu Together – Společně na téma Labyrint světa a ráj srdce (společně se soubory Den Bla Hest z Dánska, Teatr 77 z Polska a Cardiff Laboratory Theatre z Walesu).

V interiéru tzv. bruselského pavilonu pražského Výstaviště se na Pražském quadriennale projektem *Prostorové melouchy* konfrontuje Čestmír Suška s oficiální expozicí.

1984

V pražském Junior-klubu na Chmelnici se poloilegálně objevuje japonský tanečník a choreograf stylu butó Min Tanaka (s inscenací *Emoce*), o rok později tamtéž s *Klenbou nebes*, kterou také realizoval v autentickém prostředí Zbrašovských jeskyní v Teplicích nad Bečvou. Později u nás vystupoval ještě několikrát – v Huse na provázku, Domě u divého muže v Praze, v chrámu sv. Mikuláše na Staroměstském náměstí, v DISKu, divadle Archa, Národním divadle a zejména v plenéru Lázní Jeseník v roce 1996, kde zatančil *Cestu života* mezi sochami Jana Šimka.

V anonymitě se začíná rozvíjet mystifikující program výtvarné sekty B. K. S. (Bude konec světa), a to v řadě konkrétních prostředí a lokalit – v 80. letech spíše jako recese pro úzký kroužek zúčastněných (Jiří David, Jaroslav Róna, František Skála, Čestmír Suška ad.), v poloze humorně morbidní a surreálné obřadnosti, od počátku 90. let i pro veřejnost. Činnost formace, významné instalacemi a akcemi v bizarních prostředích, byla dokumentována v samostatné publikaci (*B. K. S. – Dvacet let tajné organizace*, Výtvarné umění, 1994, č. 3).

V Technickém magazínu T 84 publikuje Benjamin Fagner studii *Odložené továrny* (č. 8, s. 14), považovanou za průkopnickou v obratu k využívání industriální architektury u nás.

1985

26. 6.–7. 7., 26. 8.–1. 9.

V Praze v plenéru na Střeleckém ostrově se – z iniciativy Václava Kotka, Jana Kratochvíla, Jakuba Krejčího a Karla Makonje – poprvé konala Divadelní pouť. Představila (ve dvou etapách) i několik projektů – např. divadla Tujů a Divadla bratří Formanů – využívajících svérázu atypického prostředí a jeho dispozic. Od r. 1985 do r. 1990 se uskutečnilo celkem 6 ročníků této letní akce (v r. 1986 se pouť stěhovala i do Bratislavy a Ostravy, v r. 1987 do dánského Roskilde a Aarhusu a také do Rakouska).

Sociolog a ekolog Bohuslav Blažek, průkopník činností, zaměřených na krajinu, ve spolupráci s výtvarnými a divadelními umělci, usku-tečnil ve smilkovském parku v jižních Čechách *Krajinářské sympo-sium*, které zkoumalo historické kontexty tohoto barokního místa. Právě Blažkův průzkum krajiny byl často propojován s uměleckou reflexí a měl velmi intenzivní pokračování v 90. letech, kdy již tato umělecká disciplína našla své jméno – site specific.

Barbarská likvidace nádražní budovy v Praze–Těšnově vyvolává vznik hnutí za záchranu industriálních památek u nás a posléze – v r. 1987 – i založení Sekce ochrany průmyslového dědictví při Národním technickém muzeu v Praze.

1986

17.–19. 1.

Třídenní akce *Bludiště aneb Mimotočskřed chmelový* Pražské pětky v pražském Junior-klubu Na Chmelnici dle konceptu Čestmíra Sušky byla jako série paralelně probíhajících produkcí několika souborů lo-kalizována do konkrétních prostor klubu.

1987

Eva Dvořáková, Benjamin Fragner a Tomáš Šenberger iniciují vznik Sekce ochrany průmyslového dědictví při Národním technickém muzeu v Praze (později tyto aktivity pokračují ve Výzkumném cen-trum průmyslového dědictví při ČVUT).

Dům č. 50 – projekt environmentální instalace Jiřího Sozanského.

1989

Na jaře se ze Studia pohybového divadla Niny Vangelí vyděluje Al-ternativní scéna Propast, vedená Vladimírem Hulcem, která usku-tečňuje své improvizované taneční performance mimo divadelní sály – první veřejná produkce (*Pohybová variace na hudbu Kořoně + Ši-máčka*) se odehrála 15. 6. (dále mj.: *Fénix, Jak zatančit dům, Artaud, Tanec nad propastí, Tanec kuřáků opia* ad.) – mj. na festivalu Pod Stalinem, při otevření Paláce Akropolis (Bludiště '96) – později také ve spolupráci se souborem Děvevo, pardubickou skupinou Jumping Hamada nebo s Carlem Altomarem z Living Theatre.

V Praze, v kulturním domě OKD Praha 4 – Rampa v Branické ulici (kde dnes sídlí Duncan Centre) se do r. 1992 usazuje petrohradská

divadelní komuna Děvevo, která mj. realizuje i projekty pohybového a fyzického divadla v plenéru Branické ulice. Později – v roce 1998 – se Děvevo zúčastnilo festivalu 4+4 dny v pohybu v Čističce od-padních vod v Bubenči.

1990

V pražské Galerii ÚLUV na Národní třídě proběhla výstava *Česká al-ternativa*. Na výstavě se postupně představilo více než 150 předních českých výtvarníků, performerů, hudebních a divadelních souborů; vystoupili zde i Allen Ginsberg či Lou Reed.

Linhartova nadace zprovoznila prostory pod Stalinovým pomníkem a zorganizovala zde festival *Totalitní zóna*, akci zaměřenou na živou mezinárodní konfrontaci alternativních umělců (galerie, koncertní a divadelní scéna nezávislé a avantgardní kultury). Festivalu se zúčastnilo na 200 umělců ze 17 zemí světa a během dvou týdnů ji navštívilo 30 000 diváků.

Čtrnáctidenní outdoor nonstop projekt *Alternativa* – akce za otevření al-ternativních klubů na pražském Staroměstském náměstí. Jednání se zá-stupci alternativy se zúčastnil prezident Václav Havel se svými poradci. Primátor města Prahy Jaroslav Kořán nabídl alternativní kultuře desítky prázdných prostorů (budoucí R. C. Bunkr, Rock Café, ROXY a další).

Stud-Art '90 – přehlídka mladého českého umění v prostorách pod bývalým Stalinovým pomníkem v Praze. K účasti byli přizváni posluchači všech pražských uměleckých škol. Bleděmodrý neon upozor-ňoval na projekci filmů studentů FAMU – zaslouženou odezvu získaly především *Vesmírná Odysea II.* Jana Svěráka a *Playbacková cvi-čení* Divadla Sklep.

Život pod Stalinem se přesunul do Domu U divého muže ve Sně-movně ulici na Malé Straně. První veřejnou akcí zde byla výstava Martina Mainera. Min Tanaka tu představil tanec butó a dále vystou-pila i divadelní komuna Děvevo.

Na nové větvi alternativního a loutkového divadla na Divadelní fakultě AMU v Praze se scházejí Helena a Pavel Štouračovi, Dominik Tesař a společně s S. Borárosem, J. Brůčkem, V. Vrtkem a M. Tůmovou za-kládají soubor Continuo, který se mj. od počátku věnuje i pouličním vystoupením. Řadu autorských projektů (např. v r. 1998 *Cirkus Vitae*) od r. 1997 každoročně v létě po 10 let rozšiřuje akce *Kratochvílení* s rysy site specific v zahradě letohrádku Kratochvíle u Netolic. Jádro skupiny komunního typu, která využívá četných hostů, má svůj domicil v jižních Čechách (od r. 1992 v Třeboni a od r. 1995 v rozsáhlé a po-stupně rekonstruované usedlosti Švestkový dvůr, obklopené stany, karavany a maringotkami na okraji obce Malovice).

Valdice – projekt cílené lokalizace Jiřího Sozanského.

V pražském Národním technickém muzeu se koná výstava *Industri-ální architektura – nevyužitě dědictví*.

Eugen Brikcius se po návratu z Rakouska vrací k průzkumu komunikace v akcích ve veřejném prostoru (*Sluneční hodiny*, 1990; *Měsíční hodiny*, *Zátiší 2 a půl na Kampě*, 1991; *Díkůvzdání*, 1992).

1991

únor

Známý organizátor nezávislé umělecké scény Petr Bergmann vyhrává výběrové řízení na využití školy (LŠU) v Kafkově ulici v Praze–Dejvicích (kde v první pol. 70. let působilo legendární divadlo Křesadlo Václava Martince) a zřizuje zde multifunkční Kulturně-sociální centrum s neoficiálním názvem Black Hand, v němž mj. nalézá domicil Těatr Novogo Fronta. Činnost tohoto významného centra je ukončena v roce 1998 demolicí objektu.

květen – červen

Hostování amerického souboru The Bread and Puppet Theatre s projektem *Kolumbus – nový řád světa* s úvodní částí v pražském Realistickém divadle a následnou expanzí do přilehlých Kinského sadů; rozsáhlejší plenérová část pohansky mysteriózního *Vnějšího příběhu* je zakončena pověstným obřadem pečení a podávání chleba. (Tento soubor, vedený Peterem Schumannem, u nás poprvé hostoval již 27. a 28. 10. 1987 v Junior-klubu Na Chmelnici s komorní inscenací *Život a smrt hasičova*.)

Linhartova nadace pořádá „pod Stalinem“ Festival světla u příležitosti roku Tibetu. Vztah světla a tmy dominuje všem instalacím a vystoupením desítek našich i zahraničních nonkonformních umělců.

Nizozemský soubor Dogtroep, který od r. 1975 putuje světem, se poprvé zastavuje u nás – s projektem *Ukradené tituly* v pražské Baráčeknické rýchtě.

1992

13. 6.

První koncert – kultovní hardcore kapely Fugazzi – v Roxy. (Linhartova nadace vyhrála výběrové řízení Městské části Praha 1 a získala pro své aktivity stálý prostor bývalého pražského kina Roxy v Dlouhé třídě.)

První anonymní akce na pomezí výtvarného umění a divadla nabízí Skrytá tvůrčí jednotka K'D, vedená Křištofem Kinterou (později pod názvem Jednotka / Unit).

duben – červen

Nadace Hermit pod vedením Miloše Vojtěchovského pořádá od tohoto roku každoročně (do roku 1998) mezinárodní interdisciplinární sympozium – výtvarné, hudební, taneční a jiné akce a performance – v cisterciáckém klášteře v Plasech.

1993

červen – červenec

V klášteře Plasy pod názvem *Letokruhy – Hermit II* na téma fenoménu baroka pokračuje mezinárodní interdisciplinární sympozium

nadace Hermit, tentokrát s důrazem na intermediální charakter, jehož se zúčastnilo na 100 umělců.

1994

3.–5. 6.

Poprvé se koná festival alternativního divadla a umění ...příští vlna / next wave... (od r. 1997 přesunutý na termín druhého říjnového víkendu), konaný na několika místech v Praze, včetně plenérových prostor pro konkrétní projekty hostů (v pasáži Divadla v Dlouhé nebo v okolí Paláce Akropolis – Jumping Hamada, v atriu Divadla Na zábradlí – Alex Švamberk, v Řetězové ulici – vystoupení ostravského Bílého divadla, na nádvoří Klementina – vystoupení Těatru Novogo Fronta, na Staroměstském náměstí a na střeše DISKu – vystoupení Antonie Svobodové, v ulicích Starého Města – soubor Continuo apod.). Zakladateli festivalu byli Jan Dvořák a Vladimír Hulec a na úvodních 2 ročnících také participovaly Jana Návratová a Denisa Václavová, po nich spolupracovali Jakub Matějka a Jakub Vedral z Happy End Production.

18. 10.

V pražském divadle Komédie má premiéru Shakespearův *Hamlet* v úpravě a režii Jana Nebeského s Davidem Prachařem v titulní roli a ve výpravě Jiřího Beránka (a s kostýmy Jany Prekové a Nikity). Dílo bylo za podpory Linhartovy nadace nastudováno v klubu Roxy, kde se do prosince téhož roku reprízovalo s využitím dispozice tohoto atypického a syrového prostoru. Týž inscenátor společně s Davidem Prachařem a hudebníkem Pavlem Fajtem později ještě několikrát inscenoval své projekty analogickým způsobem v prostoru Roxy/NoD (v roce 1998 *Hamlet part 2 – Pokus o Hamleta*; 2007 Fernando Pessoa: *Neúplný sen*).

Z iniciativy Petra Lysáčka a Jiřího Surůvky vznikl na podzim tohoto roku festival akčního umění Malamut v Ostravě (konaný na ostravských ulicích a v opuštěném pavilónu C ostravského výstaviště). V rámci festivalu Malamut, nazvaném dle psa, „který je tak trochu jiný, nedá se ochočit a je tahoun“, byl např. v r. 1996 realizován projekt *Apokalyptičtí jezdcí*. Od roku 1999 se k performancím přidružily instalace a procesuální instalace ve veřejném prostoru, jakož i společensky údernější a adresnější akce, jako např. dialog s bezdomovci *Homeless Home* nebo akce *Pater Noster, oroduj za nás* (konaná přímo v budově ostravské radnice).

V Brně bylo založeno občanské sdružení Vaňkovka, jejíž nástupcem byla od r. 1998 stejnojmenná nadace a cílem byla regenerace komplexu bývalých továren v centru Brna pro kulturní a umělecké využití. Od roku 1996 se zde uskutečnilo množství uměleckých akcí, performancí i projektů typu site specific.

1995

Bohemiae Rosa – mezinárodní interdisciplinární workshop pro tanečnický a umělec, v letech 1995 – 2007 zkoumající vztahy mezi tělem, uměním a krajinou. Téma projektu: místo / tělo / průzkum –

průzkum, obnova a tvorba vztahů mezi výtvarným uměním, tancem, performancí, hudbou, literaturou, architekturou, vědou a kulturní krajinou. Výstupem každého z workshopů byla jednodenní prezentace / performance otevřená veřejnosti, podrobná video a fotografická dokumentace, deníky účastníků, textová sumarizace a prezentace na webu. Koncem roku 2004 byl výsledek zatím desetiletého úsilí shrnut formou DVD *Bohemiae Rosa Project – 10 Years*. Autoři: Miloš Šejn, Frank van de Ven a občanské sdružení Bohemiae Rosa.

V tomto roce se poprvé koná mezinárodní festival performance a akčního umění *Serpens* v synagoze na Palmovce. Iničiátory byli režisér Ivo Krobot, dramatik a dramaturg Michal Lázňovský (činný také v Divadle na voru) a teoretička umění a kurátorka Martina Pachmanová.

Výtvarník Jiří Sozanský organizuje environmentální projekt *Forum populi* v Sarajevu, jeden z několika výtvarných, akčních a jiných instalací během jeho tříletého působení v Bosně.

Na podzim skupina mladých lidí obsazuje první z domků ojedinelé historické lokality Staré Štřešovice, určené ještě předlistopadovým režimem k likvidaci. V r. 1998 z iniciativy squatterů vzniká Dobročinný spolek Medáci, které zde uskutečňuje členitý sociální a kulturní program v rámci projektu *Alternativa pro Staré Štřešovice*.

1996

25. 2.

Bludiště '96 – paralelní akce souborů Pražské pětky a spřízněných umělců v celém areálu nově zpřístupňovaného Paláce Akropolis po jeho rekonstrukci.

22. 3.–5. 4.

Soubor Dogtroep podruhé vystupuje u nás – v premiéře v Divadle Archa uvádí projekt *Kulhavý tango (Cool, Heavy Tango)*.

Založení občanského sdružení Čtyři dny, které každoročně v atypických prostorách pořádá mezinárodní divadelní festival Čtyři + Čtyři dny v pohybu a oživuje tak netradiční místa pražské – zejména původně industriální – architektury. Sdružení, k jehož zakladatelům a mnohaletým oporám náleží Pavel Štorek, Denisa Václavová, Markéta Černá a Nikola Böhmová, dále organizuje mezinárodní koprodukční projekty, kulturní výměny, performance a tvůrčí dílny.

Vznik mamapapa, české sekce amsterodamské nezávislé a neprofitové iniciativy MAPA (Moving Academy for Performing Arts), organizující kurzy, dílny, tréninky, přednášky, semináře, prezentace a koprodukce – a to od herectví, přes scénografii, light design až po management a komunikaci. Vůdčími osobnostmi české iniciativy mamapapa, která se významně podílela na rozvoji projektů typu site specific, byli Tomáš Žižka, Markéta Hurychová, Šárka Havlíčková ad. Sídlem se stalo studio Citadela v pražské Klimentské ul. 16.

Nadace Hermit v cisterciáckém klášteře Plasy organizuje v rámci projektu *Centra pro Metamedia* rezidenční pobyty, akce, performance, instalace, výstavy a projekce (kurátorem je Miloš Vojtěchovský).

1997

MAPA-forum v Bratislavě – mezinárodní pedagogické setkání ve spolupráci s amsterodamskou MAPA, věnované problematice vztahu pedagoga a studenta na uměleckých školách a celoživotnímu vzdělávání v divadelním umění.

Projekt *Zrod* – příprava prostoru kláštera v Mnichově Hradišti jako rezidenčního místa pro umělce performing arts. Postupně jsou zde realizovány: výtvarně divadelní projekt *Strom* s dětmi z Mnichova Hradiště zabývající se stromem a jeho symbolikou; *Slunovrata* – jednodenní projekt oslavy letního slunovratu, spojený s prezentací výsledku dětské divadelní dílny Zlatá Ratolest a *Maria Sabina* – čtrnáctidenní projekt kreativních dílen v Mnichově Hradišti se švýcarským divadelním souborem Les moutreurs d'Images a sedmidenní představení *Maria Sabina*.

Příběhy ve větru v divadelní stodole v Malé Lhotě – absolventské představení studentky KALD DAMU Andrei Jantoškové.

Souboru Continuo pod vedením Pavla Štourače zahajuje v létě v areálu jihočeského letohrádku Kratochvíle u Netolic desetiletý seriál site specific projektů *Kratochvílení*, v němž se postupně prohluboval vztah k celému areálu, zejména mohutnému vodnímu příkopu i iluminaci renesanční architektury. Zároveň přibývalo účinkujících (až 50 z mnoha zemí Evropy) – i jako frekventantů letních dílen v Malovicích. V posledním 10. ročníku v r. 2006 s P. Štouračem na režijní koncepci spolupracoval reprezentant stylizovaného výtvarného divadla Leszek Madzik, legendární tvůrce polské Sceny Plastycznej KUL z Lublinu.

Vznikl festival A. K. T. v Domě umění v Brně (kurátoři: Tereza Petišková a František Kowolowski).

Permanentní performance v chebské Galerii 4 (Milan Kozelka, Skrytá tvůrčí jednotka, Tomáš Ruller, Petr Váša ad.).

Výstava *Umělecké dílo ve veřejném prostoru* ve Veletřním paláci v Praze (kurátoři: Ludvík Hlaváček, Kateřina Pavlíčková, Karolína Fabelová a Pavla Niklová).

1998

2.–5. 6.

Evropská divadelní alternativa – Entrée k festivalu 4+4 dny v pohybu v divadle Komédie a v Experimentálním prostoru Roxy.

Ve školním roce 1998/1999 vzniká na Divadelní fakultě AMU v Praze tříletý studijní program divadelní antropologie a vzniká i Katedra divadelní antropologie, kterou vede prof. Vladimír Mikeš a na niž dále

působí prof. Jaroslav Malina, doc. Jana Pilátová (ta zde rozvíjí svůj integrační program), Bohuslav Blažek, Branislav Mazúch, David Pachař, Tomáš Žižka ad. Ve studijním programu se objevily předměty Dramatický prostor zděděný, současný a budoucí, Prostor a člověk v něm, Scénografie jako jazyk prostoru, Prostor jako text (J. Malina), Artikulace prostoru tradičního a netradičního, Interakce a reakce v prostoru (T. Žižka), Čtení venkova, Čtení měst (B. Blažek) apod. Bohužel po roce 2000, když se děkankou DAMU stala Markéta Schartová, byla tato katedra vedením DAMU administrativně zlikvidována.

23. 9.

O místě – tematický seminář iniciovaný sdružením mamapapa a zaměřený na možné prostory, veřejná místa pro performing arts, pro jednorázovou, festivalovou nebo rezidenční činnost v ČR. V ohnisku pozornosti jsou Experimentální prostor Roxy, kanalizační čistírna v Bubenči, Cihelna v Třešti, cirkusový stan, kapucínský klášter v Mnichově Hradišti, cisterciácký klášter v Plasech, divadelní statek v Trstěnicích, statek Cibulka, Vaňkovka v Brně a četné nevyužité a chátrající industriální a sakrální prostory.

Forum *For room* – otevřené setkání divadelníků na Divadelní fakultě AMU v Praze, iniciované Katedrou alternativního a loutkového divadla DAMU a zabývající se otázkami autentických a specifických míst pro divadlo (mj. participovali M. Šejn, Frits Vogels, M. Bielický, C. Turba, Ineke Austin, Ivan Vyskočil, M. Vojtěchovsky, J. Dvořák, T. Žižka ad.).

Týdenní setkání umělců *Rituál místa* v cisterciáckém klášteře v Plasích – symposium mamapapa spoluorganizované s nadací Hermit v rámci projektu rezidenčních pobytů *Centra pro Metamedia*. Dále zde Miloš Vojtěchovský organizuje seminář a workshop k otázkám performing arts, mezioborový festival LIMBO I, výměnný projekt INTERIM, několik rezidenčních pobytů apod.

14.–19. 11.

Grifftheater 1998 – po měsíční dílně českých i zahraničních umělců performing arts ve staré kanalizační čistírně odpadních vod v Praze – Bubenči (z let 1895–1906) s lektory holandského souboru Grifftheater na téma *recyklace* je z iniciativy mamapapa připravován site-specific projektu *3 W / W 3 – wokno woda witr / window water wind* a je prezentován tamtéž v rámci festivalu 4+4 dny v pohybu.

Od tohoto roku rozvíjí své aktivity plzeňské centrum pro kulturní a sociální projekty Johan a to ve třech základních liniích: umělecké projekty (festivály, performance, divadelní a paradivadelní akce ad.), sociální práce (streetwork, prevence nežádoucích jevů, resocializační projekty, práce s dobrovolníky ad.) a vzdělávací projekty (estetická, dramatická výchova, kurzy, semináře apod.).

V Trstěnicích vzniká mezinárodní festival *Trstěnický Faun*, a to na statku Urban a následným osídlením rezidenčního prostoru Vojnarka – s využitím pro umělecké pobyty, workshopy a land art symposia

a z iniciativy občanských sdružení Faun a mamapapa, dále brněnského Studia Dům, DAMU ad.

1999

7.–27. 6.

V rámci doprovodného programu 9. ročníku mezinárodní výstavy scénografie a divadelní architektury Pražské quadriennale 1999 se v prostoru před Průmyslovým palácem na pražském Výstavišti uskutečnil mezinárodní divadelní projekt bratří Formanů *Le Campement*, divadelní „ležení, tábor nebo ohrada“, jehož součástí je Bouda s hostujícím Divadlem bratří Formanů a partnery z francouzské *Voliéry Dromesco*. V rámci doprovodných akcí této výstavy se koná i první veřejná prezentace projektu světelné laboratoře LightLab.

V Experimentálním prostoru Roxy zahajuje nový festival *Akční Praha* – přehlídka akčního umění, performance a happeningu.

22. 6.

V Divadelních novinách (č. 13, s. 14) je publikován rozhovor s Tomášem Žižkou pod názvem *Site specific – souhra s příběhem prostoru* od Martiny Musilové.

7.–15. 8., 11. 9.

Východní žně – symposium na biofarmě Fořt Joachima Dutschkeho v krkonošském Černém Dole a 11. 9. projekt *Zatmění (v kultuře a agrikultuře)*, zakončené přehlídkou tvorby českých a ruských umělců performing arts (organizuje mamapapa ve spolupráci s občanským sdružením Faun z Trstěnic).

V lesním divadle poblíž Cvikova v severních Čechách se uskutečňuje *site specific workshop*.

17.–18. 9.

Seminář o prostoru pro muzejníky, osvětlující jeden z možných přístupů ke světlu a prostoru, v Bechyni. Akce proběhla v rámci programu OSF Praha – Brána muzea otevřená.

28.–31. 10. *Po-svícení* – poznávací soustředění v Jičíně (Hubojedy) s praktickou zkušeností svícení v exteriéru se studenty KALD DAMU a Katedry divadelní antropologie DAMU.

Nové bojery – site specific projekt mamapapa a fotografů Miro Švolíka, Kamila Vargy, Evy Dohnalové ad. pro opuštěnou kotelnu v bývalých halách ČKD Karlín.

13.–20. 11.

IV. ročník mezinárodního divadelního festivalu 4+4 dny v pohybu v opuštěných halách ČKD Praha v Karlíně. Vedle site specific projektu *Demolice – prostorově prostřená proměna* se projektem *Safe* 13. 11. prezentoval britsko-německý soubor Gob Squad, který se od roku 1994 zaměřuje na umělecká díla, vznikající pro určitý specifický

prostor, o den později Baletní jednotka Křeč uvedla projekt *Corpus /s/ex máchiňa* a konalo se i sympozium na téma scénického řešení prostoru opuštěné tovární haly ČKD v Praze 8 – Karlíně, jehož se mj. zúčastnili: Štěpánka Šimlová, Ivan Vosecký, Martin Janíček, Nora Sopotková, Miloš Fekar ad.

16. 11.

Klub 8 zahajuje projekt poezie pro cestující (*Tramvaj poezie; Básníci v metru*).

2000

12. 1.–20. 2.

V pražském Rudolfinu se koná rozsáhlá výstava *Hnízda her* dle konceptu a v režii Petra Nikla – charakterizovaná jako „šestitýdenní proměnlivé hřiště kombinující vizuální, hudební a divadelní formy ve vzájemně otevřené hře za stálé účasti různých autorů a hostů“, jimiž mj. byli Josef Daněk a Blahoslav Rozbořil, Jiří Dobeš, Martin Janíček, Krištof Kintera, Jaroslav Kořán, Petr Lysáček, František Skála, Jiří Surůvka nebo soubory Divadelní Studio Čisté Radosti, Kamera Skura, Laurychovo divadlo, Mehedaha, Skrytá tvůrčí Jednotka apod.

13.–16. 4.

V pražském divadle Archa se koná valné shromáždění evropské divadelní sítě IETM (Informal European Theatre Meeting / Neformální setkání evropského divadla). Doprovodný program s názvem *Čtyři noci* na téma Současné divadlo, tanec, hudba a nová media v České republice organizuje občanské sdružení Čtyři dny v halách ČKD, v karlínské Kotelně, divadle Archa a v Roxy / NoD. (V právě rekonstruovaném hotelu Imperiál v ulici Na Poříčí v Praze se však nepodařilo pro účastníky tohoto zasedání uskutečnit projekt mamapapa.)

25. 6.–7. 7.

Město – Krajina, letní škola site specific v Jičíně a site specific sympozium na téma skrytého konceptu barokní krajiny v Jičíně a okolí a světelné iluminace v jezuitské koleji (projekt mamapapa vznikl ve spolupráci s Okresním muzeem a galerií Jičín a Městským úřadem v Jičíně).

Obilí a obydlí – dvoudílné mezinárodní sympozium site specific o „divokosti a domestikaci“, které proběhlo na zrekonstruovaném rezidenčním statku Vojnarka v Trstěnici a na hospodářské usedlosti Fořt v krkonošském Černém Dole (pořádala mamapapa ve spolupráci s o. s. Faun Trstěnice).

13.–19. 9.

Pražský parní válec – nový „performance festival“, zaměřený na performance, videoprojekce, instalace a fotografii, pořádaný ve Špálově galerii a na mnoha dalších místech Prahy galeriemi MXM z Prahy a 761 z Ostravy v rámci akce *Praha – Evropské město kultury 2000*. Na tento festival pak navázal 2. ročník festivalu akčního umění Akční Praha II.

30. 9.

Tělo jako Kotel – veřejná explikace na závěr workshopu mamapapa v bývalé karlínské kotelně Fišlovka (ČKD Praha – Karlín, Pernerova 57). Účastníky dílny provedl „realitou“ portugalský tanečník a filozof Joao Fiadeiro (pořádala mamapapa ve spolupráci s RE.AL. Companhia Lisabon a Real Estate Karlín Group Serge Borensteina).

1.–22. 10.

Moving Station – Hemžící se zastávka – první společná dílna site specific Romana Černíka, Tomáše Žižky, Stefanie Thors ad. na podporu aktivit plzeňské nezávislé kulturně-sociální scény a jejich nově otevřeného komunikačního prostoru ve staré nádražní budově Plzeň – Jižní předměstí. Jako součást off-programu festivalu Divadlo 2000 v Plzni dílnu organizovalo divadelně-pedagogické centrum Johan ve spolupráci s mamapapa. Pod názvem *Moving Station* pak následovala v alternativním areálu Plzeň – Jižní předměstí v dalších měsících i letech řada akcí, improvizací, projekcí, výstav apod.

15. 10.

Tečka za společnou plavbou – plenérově-urbánní divadlo Petry Kandusové, Radovana Lipuse a Marka Pivovara v ostravském Domě umění.

ARTES(t)CO – česko-japonský site specific projekt PAP v prostředí pražského obchodního domu TESCO na Národní třídě (dříve Máj) z iniciativy mamapapa.

Svatojánská noc – světelný happening, pořádaný mamapapa ve spolupráci s Okresním muzeem a galerií Jičín a o. s. Lodžie v Jičíně.

4.–11. 11.

V. ročník mezinárodního divadelního festivalu 4+4 dny v pohybu v opuštěném měšťanském pivovaru v pražských Holešovicích. V rámci festivalu realizován site specific projekt *Kvas – Sládkův sen*, situovaný organizátory (mamapapa a Čtyři dny) do bývalých spilek pivovaru za účasti studentů DAMU, HAMU, AVU a VŠUP v Praze.

20.–22. 11.

Osvěta / Limity – seminář mamapapa v bechyňském klášteře pro studenty uměleckých škol na téma LightLab, o svícení v netradičních prostorech a v projektech site specific; součástí akce byly i video-prezentace projektů mamapapa a explikace zkušeností v různých prostorech a souvislostech.

2001

V tomto roce Petr Bergmann otevírá v Broumově v budově bývalého měšťanského pivovaru Kulturní centrum Broumov, kde do roku 2006 se mj. koná i řada akcí se vztahem k tématu site specific: festival Broumovské kulturní léto, Týdny pro broumovské kostely, Týden pro broumovské stodoly, Týden pro Broumovsko apod.

26. 1.

David Černý zpřístupňuje novou kulturní enklávu Meet Factory v bývalé holešovické továrně na pražskou šunku (v Osadní ul.), kde mj. na určitou dobu našel působiště soubor Teatr Novogo Fronta. Po několika letech činnosti a ukončení provozu v tomto areálu pokračoval David Černý v tomto konceptu od r. 2007 ve zchátralé budově Českých drah smíchovského nádraží na nové adrese na Zlíchově a pod názvem Meet Factory.

3. 3.

První představení (*Past na tlustokožce*) nového „mezinárodního improvizčního tělesa“ Krepsko, založeného Petrem Lorencem a Linneou Happonen. Jádrem souboru, vzniklém v atmosféře prostředí Roxy / NoD a divadla Alfred ve dvoře a preferujícím pohybovou improvizaci a situační divadlo, tvořili a tvoří zejména performéři: Linnea Happonen, Ondřej Lipovský, Žan Loose, Petr Lorenc, Pierre Nadaud, Anna Polívková, Veronika Šváblová a Vojta Švejda.

5. 3.–listopad

Občanské sdružení mamapapa uvedlo „šest tanečních kroků praxe nezávislého umělce“ – seriál tvůrčích dílen, akcí a symposií s názvem *Dialogy*. Čtyři dialogy se uskutečnily v Praze, třetí v pořadí v Broumově (20. 7. byly v barokním kostele sv. Markéty v Šonově představeny výsledky umělecké dílny site specific *Pohyby zrcadel* a 21. 7. v kostele Všech svatých v Heřmánkovicích noční světelně-hudební performance LightLab), také jako součást programu *Týden pro broumovské kostely*, a čtvrtý Dialog v pořadí (5.–12. 8.) bechyňském klášteře.

19. 4.

Vysvěcení zvonu František – světelná slavnost pro františkánský klášter v Bechyni, organizované jako veřejná akce k 500 letům založení kláštera (mamapapa ve spolupráci s ZUŠ a o. s. Klášter Bechyň).

červen

Konference *Industriální stopy*, pořádaná Sekcí ochrany průmyslového dědictví při Národním technickém muzeu v Praze, na niž navazovalo mezinárodní bienále *Industriální stopy* v roce 2003, 2005 ad.

8.–10. 6.

Třídenní festival *Moving Station – Hemžící se zastávka II.* v Plzni. Zúčastnily se jej plzeňské soubory Tyan a Rámus a skupina performerů z Mostu Podobojí Živanti. Zanedlouho – 20.–23. 8. – série pokračuje (*Moving Station – Hemžící se zastávka III.*), přičemž je i multimediálně prezentován projekt *Pohyby zrcadel – Šonov*. Po několikerém pokračování této akce se od roku 2003 stává Moving Station otevřeným komunikačním prostorem pro průběžnou práci divadelníků, žonglérů, výtvarníků, fotografů a dalších umělců a zároveň se pokračuje v revitalizaci bývalé nádražní budovy Plzeň – Jižní předměstí.

5.–12. 8.

Zahrada – site specific pobytová akce a série večerních světelně-zvukových improvizací pod vedením Tomáše Žižky, Jana Svobody, Martina Janíčka a Michaela Delii v bechyňském klášteře na téma intimity tvůrčího procesu. Týdenní počín byl součástí programového celku *Dialogy a Limity* (pořadatelem bylo bechyňské občanské sdružení Klášter).

4.–8. 9.

Jiří Dobeš – známý organizátor ve sféře nezávislého divadla a člen pardubické skupiny Jumping Hamada (známé mj. ze spolupráce s výtvarníkem Jiřím Sozanským na jeho četných projektech) realizuje v Pardubicích – po prologu mezinárodní alternativní přehlídky nezávislé kultury Vystup na horu z popela (v r. 1997 i dalších letech) – festival Ostrovy neklidu, které se v dalších ročních stávají také bází pro prezentaci projektů souvisejících s tématem site specific.

8.–15. 10.

Intermediální improvizace v NoD a na AVU a Dílna Sachio Takahashi a Ruyza Fukuhary – koprodukční projekt Spolku PAP DAMU, Ateliéru konceptuální tvorby AVU Miloše Šejna a mamapapa – tvůrčí dílna elektroakustické kompozice, akční malby, zvukové instalace, tance butó, těla a performance.

22.–29. 10.

Tělo – světelná instalace v oknech Tyršova domu v Praze. Synchronizovaná projekce v deseti oknech největší tělocvičny v Praze. Na projektu dle konceptu mamapapa se spolupodíleli studenti z Ateliéru nových medií M. Bielického na AVU, Trimedia a firma Panasonic.

říjen

Poprvé vychází nová revue nezávislého divadla Orghast, kde je mj. publikována zásadní syntetická práce o divadelních projektech site specific od Denisy Václavové (Orghast 2002, s. 51).

1. 11.

Po dvouleté pauze, způsobené odchodem Ctibora Turby, znovuotevřívá občanské sdružení MOTUS přehlídkou *Opět v provozu* divadlo Alfred ve dvoře – s nabídkou představení Petra Krušelnického, Halky Třešňákové, Ondřeje Lipovského, Adély Stodolové, Stefanie Thors, Vojty Švejdy nebo skupin Krepsko, Envoi či Stage Code.

V Praze na Smíchově zahajuje činnost rezidenční místo Preslova – prostor pro uměleckou tvorbu umělců z oblasti divadla, tance, hudby a nových medií.

Pohyby zrcadel – site specific dílna v Šonově u Broumova, putování kolem věnce barokních kostelů v chráněné krajinné oblasti Broumovsko. Dílna byla součástí programu *Týdne pro broumovské kostely*. (Ve spolupráci s prof. Mikem Pearsonem, Performance Studies a light designerem Mikem Brookesem z University of Wales.

5.–6. 10.

V rámci ostravského projektu *Ostrá tráva* se koná představení na haldě Ema ve Slezské Ostravě a setkání odborníků v ostravském Domě umění na téma Bude žít (a jak) Ostrava? Projekt realizovali Petra Kandusová (autorka), Tomáš Žižka (supervize), Marek Pivořar (scénář), Radovan Lipus (režie), Lenka Dřimalová (choreografie) a Hana Spurná a Andrea Weglarzyová (produkce). Následujícího roku vychází k tomuto projektu sborník v redakci P. Kandusové s podtitulem *Lomy a zlomy Ostravy 2001*.

25.–27. 10.

V rámci VI. ročníku festivalu 4+4 dny v pohybu se v aule Tyršova domu – v „místech pro kultivaci těla i ducha“ – uskutečňuje site specific projekt *The Great Outdoors (Úžasný svět za dveřmi)* britsko-německého souboru Gob Squad. Leitmotivem tohoto ročníku, který se konal v autentickém prostředí fyzických procesů – v prostředí Tyršova domu, Nosticovy haly a okolí na Újezdě, byla kultura a sport a jejich vzájemná spojitost a různorodost.

2002

16. 2.–1. 3.

Mamapapa ve spolupráci s Britskou radou a za účasti českých performerů uvedla v objektu bývalé tiskárny Typografia projekt britské kyber-skupiny Blast Theory, pracující na rozhraní virtuální reality a skutečného prostoru a využívající nejnovějších technologických prostředků pro své akce a instalace, nazvaný *Desert rain (Pouštní déšť)*.

6. 7.

Projekce CD-ROMu *Pohyby Zrcadla – Broumov a Šonov* z materiálu zaznamenaného na Broumovsku v roce 2001 (produkce: mamapapa).

18.–22. 7.

Mezinárodní dílna *Klášteření Chotěšov* – program zaměřený na site specific se zveřejněním potřeb opuštěného a poškozeného klášterního areálu, jejímiž hlavními lektory byli Michail Ivanov a Nina Gasteva z nezávislého petrohradského pohybového divadla Iguana Dance Theatre (dříve členové Děreva), dále Roman Černík z plzeňského centra Johan, které projekt zajišťovalo organizačně, Tomáš Žižka s Martinem Janičkem za mamapapa.

4. 10.

Posvícení na statku Vojnarka v Trstěnicích – hudebně-světlá akce v rámci programu OSF Praha *Brána muzea otevřená*, osvětlující možné přístupy ke světlu a prostoru na tomto barokním statku v historických kontextech (mamapapa a o. s. Faun Trstěnice).

2003

1. 2.

Rituál smrti – projekt site specific ve vyšehradských kasematech, konfrontující jako multimediální tvar dva kulturní pohledy na fenomén

smrti – evropský a asijský. Autorkou konceptu byla absolventka divadelní antropologie na DAMU Yun-hi Kim z Koreje.

30. 4.

V Českém muzeu výtvarných umění v pražské Husově ulici ve spolupráci s Cricotekou Krakov zahájena výstava *Tadeusz Kantor – Umění a paměť*. Prezentovaná výtvarná tvorba, divadelní objekty a další dokumentace předznamenává Pražské quadriennale 2003.

21.–23. 3.

Jána a kyvadlo – povídka E. A. Poa se stala výchozím materiálem environmentálního projektu se světelnou choreografií v prostorách a okolí nově zrekonstruované Písecké brány na pražských Hradčanech. Autorkou konceptu byla Tina Judnic, slovinská studentka scénografie na KALD DAMU Praha.

13.–29. 6.

Na pražském Výstavišti se koná mezinárodní výstava scénografie a divadelní architektury Pražské quadriennale 2003 na téma *Labyrint světa a ráj divadla*, v jehož programu *Srdce PQ*, který koncipoval Tomáš Žižka, se představuje celá česká nezávislá scéna.

24. – 28. 6.

Mezinárodní bienále Industriální stopy v Ekotechnickém muzeu, ve staré kanalizační čističce odpadních vod v Praze – Bubenci, jehož součástí jsou výstavy, instalace, konference, exkurse a také site specific představení *Latimérie* dle koncepce Jiřího Adámka. Bienále pořádalo Výzkumné centrum průmyslového dědictví při ČVUT v Praze.

7.–20. 7.

Genius loci – tvůrčí ateliér světelného designu v exteriéru, společný projekt letních dílen sdružení mamapapa v prostorách kapucínského kláštera Mnichovo Hradiště.

17.–24. 8.

Kulturně-sociální projekt *Sloterhaus* v secesním areálu zdevastovaných městských jatek v západočeské Aši, organizovaný centrem Johan Plzeň, mamapapa a občanským sdružením Karel Ašler z Aše.

září – říjen

Křižovatka – happening na kolejích křižovatky na Strossmayerově náměstí v Praze – Holešovicích (pořádalo Divadlo Alfred ve dvoře).

říjen

V karlínské galerii Litera představil Jiří Sozanský svůj rozsáhlý multimediální projekt vázaný na konkrétní lokalitu *Karlín – Zóna A*, reagující na důsledky ničivé povodně v tomto místě a využívající textů S. Becketta (ve spolupráci se souborem Teatr Novogo Fronta, sportovně-kulturním společenstvím BoxArt Praha a filmovým dokumentaristou Michalem Baumbruckem).

24.–31. 10.

Tvůrčí setkání a mezinárodní projekt *Stage in motion*, představující inovativní divadelní směry, jehož iniciátorem je o. s. Čtyři dny a na němž se dále podílejí Schaubühne Lindenfels z Lipska, Teatr di Vita z italské Boloně, francouzské Centre Choréographique National de Nantes a Exodus ze slovinské Lublaně. Tento projekt se stal součástí VIII. ročníku festivalu 4+4 dny v pohybu v areálu bývalé cihelny, V Šáreckém údolí 37, Praha 6 (s pokračováním v příštím ročníku v termínu 21. – 28. 5. 2004).

2004

20. 5.

Pod názvem *Antigona: Odjezd!* je v prostorách budovy nádraží Plzeň – Jižní předměstí reprízováno představení Romana Sikory v podání souboru Tyan.

21.–28. 5.

9. ročník mezinárodního divadelního festivalu 4+4 dny v pohybu, v intenci programu hledání nových míst k prezentaci umění a pod sloganem „Vítejte na louce, která znamená svět“ situovaný do královské obory Stromovky v Praze 7 (STAN a okolí Šlechtovy restaurace). V rámci festivalu se uskutečnila druhá část mezinárodního projektu *Stage in motion*, včetně symposia *Role divadelních festivalů dnes*.

20. 8.–16. 9.

Mezinárodní tvůrčí workshop *Hin und Zurück / Tam a zpátky* – česko-německá dílna site specific v Plzni s lektorem Mathiasem Fischerem.

1.–5. 9.

Vystoupení skupiny Daniela Gulka Cahin Caha s projektem *Grimm* – nejprve ve stanu na novém festivalu Letní Letná, poté v Kolíně na festivalu Mimoriál s modifikovanou plenérovou verzí na ztemnělém ostrově s využitím kouzla i specifík prostředí a posléze i v Plzni 16.–17. 9. na festivalu Divadlo.

7. 10.

Teatr Novogo Fronta poprvé uvádí fyzickou akci, situovanou do konkrétního prostoru, *Phantomysterii* na nádvoří Klementina v rámci festivalu ...příští vlna / next wave...

2005

19.–24. 9.

Třetí ročník mezinárodního bienále Industriální stopy o možnostech, smyslu a úskalí konverze industriálních objektů ve Staré kanalizační čistírně v Bubenči (Ekotechnickém muzeu) a ve Vojtěšské huti (Koněv), v hornickém skanzenu Mayrau a dalších místech Kladna. Součástí jsou výstavy, performance (např. finsko-český projekt *Yellow Ball* Kristýny Černé), konference, koncerty, exkurze a zejména industriální safari KLADNO+ZÁPORNŮ, koncipované sdružením mamapapa jako představení-cesta mezi osvětlenými a ozvučenými objekty mizející industriální zóny a jako performance mezinárodního uměleckého týmu. K této akci vyšla samostatná stejnojmenná publikace.

18.–25. 5.

10. ročník mezinárodního divadelního festivalu 4+4 dny v pohybu, konaný tentokrát ve sportovním areálu stadionu HC Hvězda v Praze 6, jehož součástí byl ve dnech 18.–19. 5. site specific projekt *Ani-KočkaAniPes*, noční interaktivní prohlídka ZOO v Praze, inspirovaná projevy společného nočního života zvířat a umělců. Kurátory tohoto projektu byly Čtyři dny a Šárka Havlíčková.

Soubor Continuo z Malovic připravil projekt street parade *Vakodeska* pro českou účast na světové výstavě EXPO 2005 v japonské prefektuře Aiči (tento projekt je ještě téhož roku 6. 10. reprízován doma v rámci festivalů ...příští vlna / next wave...v ulicích pražského Starého Města nebo 23. 10. v historických uličkách Českého Krumlova při festivalu Mirakulum i v zahraničí).

2006

duben – říjen

Série workshopů pod názvem *Site specific Link Mostar*, vedených v Mostaru (Bosna a Hercegovina) Šárkou Havlíčkovou, Danielou Voračkovou a Philippem Schenkerem, Janem Nebeským, Martinem Kukučkou a Lukášem Trpišovským (SKUTR), kteří z jednotlivých aspektů – produkčně-dramaturgického, režijního, hereckého a scénografického – představovali site specific projekty studentům uměleckých směrů mostarské univerzity. Na sérii dílen navázala příprava a realizace site specific projektů *Bystander Effect* (který připravil režisér Miroslav Bambušek), *Live Art and Events in Public Spaces* (Šárka Havlíčková), *Site Specific from the Actor's Point of View* (Stage Code) ad.

19.–30. 5.

11. ročník festivalu 4+4+4 dny v pohybu v bývalé zubní poliklinice (Jungmannova 21, Praha 1). Projekt zahrnoval divadelní představení, výtvarné projekty, instalace, přednášky o architektuře, projekce, koncerty apod. V rámci projektu se uskutečnily i tzv. podprojekty: *Vedlejší účinky* s podtitulem *unikátní umělecká ambulance* v *Domě kulturních služeb*. (Projekt spoluvytvořilo sdružení Čtyři dny a Divadlo Alfred ve dvoře ve spolupráci s umělci souborů Vosto5, Krepsko, Matapa, Stage Code a Hankou Poislovou, Michaelou Huffsteterovou, Miroslavem Bambuškem, Evou Blahovou, Veronikou Švábovou, Howardem Lotkerem, Stefi Thors, Tominou Jeřábekem, Evou Dohnalovou, Vojtou Švejdlou ad.).

20.–23. 6.

Slunovrata – mezinárodní symposium o komunitních uměleckých aktivitách a iniciativách na vesnicích, organizované sdružením mamapapa v Národním zemědělském muzeu jako projekt komunity art a víceleté iniciativy *Tančící vesnice*. Vedle interaktivních instalací se uskutečnila i výstava fotografa Miro Švolíka *Krajina jako tělo*.

16. 8.–30. 9.

Umění na černo – divadla, koncerty, workshop, výstavy a performance z iniciativy Dagmar Šubrtové v bývalém dole Mayrau (v Hor-

nickém skanzenu Mayrau ve Vinařicích u Kladna). Tamtéž pokřtěn nový časopis *Kladno Záporno*.

16.–17. 9.

Zažít město jinak – víkend na Smetanově nábřeží v Praze bez aut a akce *Umělci městu* (performance, instalace, hudba a přednášky ve veřejném prostoru), jejichž pořadatelem byly o. s. Oživení a MOTUS.

22.–30. 9.

Nad střechy – site specific projekt v prostoru bývalého kapucínského kláštera v Mnichově Hradišti v režii Alžběty Tichoňové. Pořadatelem bylo pražské Studio Damúza.

2007

19.–26. 5.

12. ročník mezinárodního divadelního festivalu 4+4 dny v pohybu v Zemědělském muzeu, v parku Letná, v Divadle Ponec a v Divadle Archa. Organizátoři festivalu připravili rozsáhlý mezinárodní site specific projekt pod vedením slavného holandského souboru Silo. Soubor Silo a zástupci české performing arts scény (Halka Třešňáková, Veronika Švábová, Stage Code, Jan Burian, Howie Lotker ad.) uvedli divadelně–výtvarný projekt s názvem *Kultivar* pro Národní zemědělské muzeum a jeho okolí na Letné, Praha 7. Umělci divadelního souboru Silo Theater pracovali s velkými výtvarnými objekty a efektními rekvizitami. Nekonvenční tvůrčí metodu souboru Silo v oboru antropologického výzkumu daného tématu, místa a umělecké komunity doplnili domácí umělci.

17.–23. 9.

4. mezinárodní bienále *Industriální stopy 2007* o možnostech, smyslu a úskalí konverzí. Program, zahrnující výstavy, performance, koncerty, exkurse a konferenci se uskutečnil v Praze, Kladně, Liberci a Ostravě.

7. 10.

Jako zahájení 14. ročníku festivalu ...příští vlna / next wave... vyjíždí z nádraží Praha – Vysočany vlak, v jehož vagónech mezi cestujícími probíhá hudebně divadelní happening – uvedení nové *Vlakové opery* skladatele Michala Nejtka na libreto Vratislava Brabence v pojetí Agon Orchestra a Plastic People of the Universe pod taktovkou Petra Kofroně. Opera v režii Radka Tůmy se dohrává na Smíchovském nádraží a v interiéru nově otevřeného nezávislého kulturního centra Meet Factory (Ke Sklárně 15, Praha 5 – Zlíchov). (11. 10. se pak v rámci festivalu na náměstí Republiky uskutečňuje performance choreografa Miguela Pereiry, poprvé uvedená téhož roku na Pražském quadriennale 2007.)

2008

15.–29. 4.

Objekty a projekty – seriál přednášek zaměřených na umělecké akce odehrávající se mimo tradiční divadelní prostor v Institutu umění – Divadelním ústavu v Praze. 15. 4. proběhla prezentace Tomáše Žižky

na téma SITE SPECIFIC, 22. 4. téhož na téma SIDE SPECIFIC a 29. 4. prezentace Pavla Štorka a Tomáše Žižky na téma SPACE SPECIFIC.

10.–11. 9.

Site specific projekt *Chabal 008 – čistá voda rozpomínání* v plzeňské vodárně Na Homolce v rámci off-programu festivalu Divadlo 2008. Výsledek letního mezinárodního workshopu, na němž se za českou stranu podíleli Tomáš Žižka a Roman Černík (připravilo občanské sdružení Johan ve spolupráci s mamapapa).

9.–10. 10.

V rámci festivalu 4+4 dny v pohybu, konaném v intervalu 3.–10. 10., se uskutečnilo mezinárodní divadelní a architektonické sympozium Umění v experimentálním, industriálním a netradičním prostoru v tovární Hale 30 proti pražskému Výstavišti. V programu druhého dne, který byl věnován 10 letům site specific projektů v českých zemích, prezentovali svá stanoviska Petr Bergmann, Šárka Havlíčková, Martin Křištof (Stanice Žilina), Tomáš Žižka ad.

(s využitím podkladů Tomáše Žižky a Denisy Václavové zpracoval Jan Dvořák)



VÝBĚR Z LITERATURY VÝBĚR Z LITERATURY

Knihy, katalogy, diplomové a disertační práce

(chronologicky)

Do roku 1989

Experimentální divadlo a happening (1967), Scénografie č. 4 / 1967, Praha: Divadelní ústav.

Teilhard de Chardin, Pierre (1967) *Místo člověka v přírodě*, Praha: Svoboda.

Divadelní prostor (1968), Scénografie č. 2 / 1968, Praha: Divadelní ústav.

Weizsäcker, Carl Friedrich von (1972) *Dějiny přírody*, Praha: Svoboda.

Bablet, Denis (1976) *Scénické revoluce dvacátého století*, Scénografie č. 2 / 1976 (sv. 36), Praha: Divadelní ústav.

Umění a příroda (1976), text Petra Šembery, Praha: Institut průmyslového designu.

Divadlo a prostor (1977), Scénografie č. 1 / 1977 (sv. 38), Praha: Divadelní ústav.

Karel Miler. *Možnosti* (1979), Situace, sv. 2, Praha: Jazzová sekce.

České divadlo 2 – Divadla studiového typu (1980), Praha: Divadelní ústav.

Terezín '80. Katalog Pracovního symposia výtvarníků v Terezíně (1980), Praha: Jazzová sekce.

Dvorky 81. Sochy a objekty na malostranských dvorcích (1981), text Jiřího T. Kotalíka, Praha.

Petr Šembera. *Performance* (1981), Situace, sv. 11, Praha: Jazzová sekce.

Most 81 / 82 (1982), Praha: Jazzová sekce.

Srp, Karel (1982) *Minimal & Earth & Concept Art*, Jazzpetit č. 11, 1. a 2. část, Praha: Jazzová sekce.

Rezek, Petr (1982) *Tělo, věc a skutečnost v současném umění*, Jazzpetit č. 17, Praha: Jazzová sekce.

Hlaváček, Emil (1985) *Architektura pohybu a proměn*, Praha: Odeon.

Dvořák, Jan (1986) *Joan Brehms* (1986), Praha: Divadelní ústav.

Danskin, L. (1987) *Location Performance*, London.

Dvořák, Jan (ed.) (1986) *Marginálie o pantomimě*, Praha: SČDU.

Dvořák, Jan (1988) *Divadlo v akci*, Praha: Panorama.

Goldberg, RoseLee (1988) *Performance. Live Art 1909 to the Present*, New York: Harry N. Abrams.

1990

Chalupecký, Jindřich (1990) *Na hranicích umění*, Praha: Prostor / Arkýř.

Fragner, Benjamin – Hlaváček, Emil (1990) *Industriální architektura – nevyužitá dědičství*, katalog výstavy, Praha: Národní technické muzeum.

Tolstoj, Vladimír – Bibikova, Irina – Cooke, Catherine (1990) *Street Art of the Revolution, Festivals and Celebrations in Russia 1918–33*, London: Thames and Hudson.

Tomáš Ruller / *Akce – prostředí* (1990), Praha.

1991

Brunton, Paul (1991) *Perspektivy*, Praha: Unitaria.

Eversmann, Peter (1991) *Theatre on Location in the Netherlands*, Amsterdam: Theatre Instituut Nederland.

Čiháková-Noshiro, Vlasta (1991) *Umění akce*, Praha: Mánes.

1992

Mason, B. (1992) *Street Theatre and Other Outdoor Performance*, London – New York.

1993

Braun, Kazimierz (1993) *Druhá divadelní reforma?*, Praha: Divadelní ústav.

Heidegger, Martin (1993) *O pravdě a Bytí*, Praha: Mladá fronta.

Hermit: Letokruhy / Growthings (1993), Plasy.

Jappe, Elizabeth (1993) *Performance Ritual Prozess – Handbuch der Aktionskunst in Europa*, München – New York: Prestel-Verlag.

Liotard, Jean-Francois (1993) *O postmodernismu*, Praha: Filozofický ústav AV ČR.

Welsch, Wolfgang (1993) *Postmoderna – pluralita jako etická a politická hodnota*, Praha: KLP.

1994

Artaud, Antonin (1994) *Divadlo a jeho dvojenec*, Praha: Herrmann a synové.

B. K. S. – *Dvacet let tajné organizace. Výtvarné umění* (č. 3 / 1994), Praha.

Norberg-Schulz, Christian (1994) *Genius loci. K fenomenologii architektury*, Praha: Odeon.

Nedoma, Petr – Prokeš, Josef (eds.) (1994) *Pod jednou střechou. Fenomén postmoderny v úvahách o českém výtvarném umění*, Brno: Masarykova univerzita.

Off the Boards / Site-specific performance in the Netherlands (1994) Amsterdam: Theatre Instituut Nederland.

Schechner, Richard (1994) *Environmental Theatre*, New York – London: Applause.

Srp, Karel (1994) *Výjimečné stavy. Povolání Jazzová sekce*, Praha: Pragma.

Umění instalace, Výtvarné umění (č. 4 / 1994), Praha.

Welsch, Wolfgang (1994) *Naše postmoderní moderna*, Praha: Zvon.

1995

Abramovic, Marina (1995) *Clearing the House*, London: Academy Editions.

Bourdon, David (1995) *Designing the Earth, The Human Impulse to Shape Nature*, New York: Harry N. Abrams.

Foucault, Michel (1995) *Sen a obraznost*, Praha: Dauphin.

Goldberg, RoseLee (1995) *Performance Art. From Futurism to the Present*, London: Thames and Hudson.
Zakázané umění I., Výtvarné umění (č. 3–4 / 1995), Praha.

1996

Dvořák, Jan – Hulec, Vladimír (1996) *Příští vlna / Next Wave – antologie alternativy, okraje a undergroundu v českém divadle 90. let*, Praha: Pražská scéna.
Hynnar, Jan (1996) *Francouzská divadelní reforma. Od Antoina k Artaudovi*, Praha: Pražská scéna.
Knížák, Milan (1996) *Bez důvodu*, Praha: Litera.
Knížák, Milan (1996) *Názory 1995–1964*, Brno: Vetus Via.
Milan Knížák Nový Ráj – výběr z prací let 1952–1995 (1996), Praha: Galerie Mánes – Uměleckoprůmyslové museum.
Pavličková, K. (1996) *Krajinné realizace v českém umění 60.–90. let* (dipl. práce), Praha: Ústav pro dějiny umění FF UK.
Sborník Synagogy na Palmovce I. (1996), Praha: Serpens.
Scherhauser, Peter (1996) *Divadelné projekty Divadla Husa na provázku*, Bratislava: Divadelný ústav.
Zakázané umění II., Výtvarné umění (č. 1–2 / 1996), Praha.

1997

Hawking, Stephen W. (1997) *Stručná historie času*, Praha: Mladá fronta.
Karel Miler – Petr Šembera – Jan Mlčoch 1970–1980 (1997), Praha: Galerie hl. m. Prahy.
Lippard, Lucy R. (1997) *The Lure of the Local, Senses of Place in a Multicentered Society*, New York: The New Press.
Long, Richard (1997) *A Walk Across England*, London: Thames and Hudson.
Umělecké dílo ve veřejném prostoru (1997), Praha: Centrum současného umění.

1998

Havličková, Šárka – Žižka, Tomáš (eds.) (1998) *3 W – wokno – voda – witr / windows – water – wide / site specific*, Praha: mamapapa.
Hrdlička, František – Bratřovská, Zdena (1998) *Zpráva o Bílém divadle*, Jinočany: Nakladatelství H&H.
Kastner, Jeffrey – Wallis, Brian (1998) *Land and Environmental Art*, London: Phaidon.
Merleau-Ponty, Maurice (1998) *Viditelné a neviditelné*, Praha: Oikymenh.
Object Theatre / Body and Object (1998) Amsterdam: Theatre Instituut Nederland.
Palas, Jan (ed.) (1998) *O historii pražské kanalizace se zvláštním zřetelem k čistící stanici v Bubenci*, Praha: Ekotechnické muzeum.

1999

Havránek, Vít (ed.) (1999) *Akce, slovo, pohyb, prostor – experimenty v umění šedesátých let*, Praha: Národní galerie.
Kouřil, Vladimír (1999) *Jazzová sekce v čase a nečase 1971–1987*, Praha: Torst.

Morganová, Pavlína (1999) *Akční umění*, Olomouc: Votobia.
Oslzly, Petr (ed.) a kol. (1999) *Divadlo Husa na provázku 1968 /7/ – 1998*, Brno: Centrum experimentálního divadla.

2000

Barba, Eugenio – Savarese, Nicola (2000) *Slovník divadelní antropologie*, Praha: Nakladatelství Lidové noviny a Divadelní ústav.
Dvořák, Jan (2000) *Alt. divadlo – slovník českého alternativního divadla* (heslo *Site specific* – s. 183–184 ad.), Praha: Pražská scéna.
Hynnar, Jan (2000) *Herec v moderním divadle. Vize, metody a techniky herectví 20. století*, Praha: Pražská scéna.
Hulec, Vladimír (2000) *Skoč do propasti!*, Praha: Pražská scéna.
Jones, Amelia – Warr, Tracey (2000) *The Artists Body*, London: Phaidon.
Kaye, Nick (2000) *Site-specific Art*, London – New York: Routledge.
Václavová, Denisa (2000) *Site-specific. Divadelní projekty* (bakalářská dipl. práce), Praha: Katedra produkce Divadelní fakulty AMU.

2001

Alan, Josef (ed.) (2001) *Alternativní kultura, Příběh české společnosti 1945–1989*, Praha: Nakladatelství Lidové noviny.
Braun, Kazimierz (2001) *Divadelní prostor*, Praha: Nakladatelství AMU.
David, Ondřej (2001) *Site specific* (dipl. práce), Praha: Katedra alternativního a loutkového divadla Divadelní fakulty AMU.
Hlušíčková, Hana (ed.) (2001–2004) *Technické památky v Čechách, na Moravě a ve Slezsku*, díly I.–IV., Praha: Libri.
Pachmanová, Martina (2001) *Věrnost v pohybu*, Praha: One Woman Press.
Suderburg, Erika (2001) *Space, Site, Intervention*, Minnesota University Press.
Šmejkal, František (2001) *Návraty k přírodě*, in: Ševčík, Jiří – Morganová, Pavlína – Dušková, Dagmar (2001) *České umění 1939–1989, Programy, kritické texty, dokumenty*. Praha: Academia.
Václavová, Denisa (2001) *Site specific – divadelní projekty*, in: Org-hast 2002, s. 51, Praha: Pražská scéna.

2002

Biograf (časopis pro biografickou a reflexivní sociologii), č. 28 / červenec 2002, s. 59–80, Praha: Virtuální institut.
Čílek, Václav (2002) *Krajiny vnitřní a vnější*, Praha: Dokořán.
Gehl, Jan – Gemzoe, Lars (2002) *Nové městské prostory*, Brno: Era.
Kandusová, Petra (ed.) (2002) *Ostrá tráva. Lomy a zlomy Ostravy 2001*, Ostrava: Galerie výtvarného umění.
Pachmanová, Martina (2002) *Neviditelná žena: Antologie současného amerického myšlení o feminismu a vizuální kultuře*, Praha: One Woman Press.
Scherhauser, Peter (2002) *Tzv. pouliční divadlo*, Brno: JAMU.
Snyder, Gary (2002) *Místo v prostoru*, Praha: Maťa.
Václavová, Denisa (2002) *Divadlo – prostor – site-specific* (magisterská dipl. práce), Praha: Katedra produkce Divadelní fakulty AMU.

2003

Bergmann, Petr – Burian, Martin – Jeřábková, Jana (2003) *Tuž se, Broumovsko!* Broumov: Občanské sdružení Broumovsko.
Brabcová, Alexandra (2003) *Brána muzea otevřená – průvodce na cestě muzea k lidem a lidí do muzea*, Praha: Nadace OSF.
Caban, Michal – Caban, Šimon – Dvořák, Jan (2003) *Baletní jednotka Křeč*, Praha: Pražská scéna.
Diserens, Corinne a kolektiv (2003) *Gordon Matta-Clark*, London: Phaidon Press Limited.
Form-Specific Arteast Exhibition (2003) katalog k výstavě, Ljubljana: Moderna galerija.
Foucault, Michel (2003) *Myšlení vnějšku*, Praha: Herrmann a synové.
Hulec, Vladimír (2003) *Zajímají mě konflikty – rozhovor s Tomášem Žižkou*, in: Orghast 2004, s. 71, Praha: Pražská scéna.
Lazorčáková, Tatjana – Roubal, Jan (2003) *K netradičnímu divadlu*, Praha: Pražská scéna.
Mink, Janis (2000) *Marcel Duchamp 1887–1968, Art as Anti-Art*, Benedikt Taschen Verlag.
Zemánek, Jiří (2003) *Divočina – příroda, duše, jazyk*, Praha: Kant.
Zemánková, Helena (2003) *Tvořit ve vytvořeném. Nové funkční využívání uvolněných objektů*, Brno: VUT – Akademické nakladatelství CERM.

2004

Blažek, Bohuslav (2004) *Venkovy*, Brno: Era.
Bourriaud, Nicolas (2004) *Postprodukce*, Praha: tranzit.
Čílek, Václav (2004) *Makom – kniha míst*, Praha: Dokořán.
Le Corbusier–Saugnier (2004) *Za novou architekturu*, Praha: Nakladatelství Petr Rezek.
Day, Christopher (2004) *Duch a místo*, Brno: Era.
Dvořák, Jan (2004) *Kreativní management pro divadlo aneb O divadle jinak*, Praha: Pražská scéna.
Hormon, Katharine (2004) *You are here – Personal Geographies and Other Map of the Imagination*, New York: Princeton Architectural Press.
Jednotka / Unit (2004), texty Křištofa Kintery a Denisy Václavové, in: Orghast 2005, No 4, s. 116, Praha: Pražská scéna.
Pavlovský, Petr (ed.) (2004) *Základní pojmy divadla. Teatrologický slovník* (heslo Site-specific – s. 256), Praha: Nakladatelství Libri a Národní divadlo.
Prostor a jeho člověk (2004), Praha: Vesmír.

2005

Banksy (2005) *Wall and Piece*, London: The Random House Group Limited.
Beran, Lukáš – Valchářová, Vladislava (eds.) (2005) *Pražský industriál – technické stavby a průmyslová architektura Prahy*, Praha: Výzkumné centrum průmyslového dědictví ČVUT v Praze.
Dvořák, Jan (2005) *Malý slovník managementu divadla* (heslo Site specific divadelní projekty – s. 261 ad.), Praha: Pražská scéna.
Fragner, Benjamin – Hanzlová, Alena (eds.) (2005) *Industriální stopy*, katalog výstavy, Praha: Výzkumné centrum průmyslového dědictví ČVUT.

Genius loci – imaginace prostoru (2005) Analogon 44/45, Praha: Sdružení Analogonu.
Industriální cesty českým středozápadem, (2005), Kladno: ASCO.
Olšovský, Jiří (2005) *Slovník filosofických pojmů současnosti*, Praha: Academia.
Pospiszył, Tomáš (2005) *Srovnávací studie*, Praha: Agite/Fra.
Sádlo, Jiří – Pokorný, Petr – Hájek, Pavel – Dreslerová, Dagmar – Čílek, Václav (2005) *Krajina a revoluce*, Malá Skála.
Schmelzová, Radka (ed.) (2005) *Kladno Záporno*, Praha: mamapapa.

2006

Cihlár, Ondřej (2006) *Nový cirkus*, Praha: Pražská scéna.
Moving Station, 5 let alternativy na nádraží Plzeň Jižní předměstí (2006), Plzeň: o. s. Johan, centrum pro kulturní a sociální projekty.
Růžička, Vlastimil (2006) *Squaty a jejich revoluční tendence*, Praha – Kroměříž: triton.
Svobodová, Jana (2006) *Sociální divadlo neexistuje!*, in: Klíma, Miloslav a kol. (2006) *Divadlo a interakce*, s. 61, Praha: Pražská scéna a KALD DAMU.
Václavová, Denisa (2006) *K literatuře o místě a prostoru*, in: DISK, č. 16–červen 2006, Praha: Nakladatelství AMU.
Václavová, Denisa (2006) *Místa činu – proměny industriálních zón*, A2 – kulturní týdeník, č. 11 / 2006, Praha.

2007

Dvořák, Jan – Eliášková, Věra a kol. (2007) *Karel Makonj a Vedené divadlo* (zejména kap. VII. Divadelní pouť a jiné divadelní projekty), Praha: Pražská scéna.
Dvořáková, Eva – Fragner, Benjamin – Šenberger, Tomáš (2007) *Industriál – paměť – východiska*, Praha: Titanic a Grada.
Švácha, Rostislav – Platovská, Marie (eds.) (2007) *Dějiny českého výtvarného umění VI., sv. 1 a 2, 1958 – 2000*, texty Jiřího Valocha, Karla Srpa a Jiřího Zemánka, Praha: Academia.
Vorlík, Petr (ed.) (2007) *Druhý dech průmyslové architektury*, Praha: Výzkumné centrum průmyslového dědictví ČVUT.

2008

Dvořáková, Eva – Jiroušková, Šárka – Pešta, Jan (2008) *100 technických a industriálních staveb Středočeského kraje*, Praha: Nakladatelství Titanic.
Fragner, Benjamin (ed.) 2008 *Průmyslové dědictví / Industrial Heritage* (kapitola Site specific projekty od Tomáše Žižky na s. 220), Praha: Výzkumné centrum průmyslového dědictví ČVUT.

(Sestavil Jan Dvořák)

Soupis titulů nakladatelství divadelní literatury Pražská scéna:

- | | |
|--|-----------|
| 1. Josef Krofta – Babylónská věž (monografie režiséra) | vyprodáno |
| 2. CZECH Jan: Znění ticha (filosofický esej o umění) | vyprodáno |
| 3. A – Z Prague Culture Guide | vyprodáno |
| 4. KÖNIGSMARK Václav – HERMAN Josef – PTÁČKOVÁ Věra – VANGELI Nina: Opera Furore – Opera Mozart | vyprodáno |
| 5. MALÍKOVÁ Nina – DVOŘÁK Jan: Czech Puppets | vyprodáno |
| 6. SMOLÁKOVÁ Vlasta – TOBIÁŠ Egon: Fenomén Lébl | vyprodáno |
| 7. HYVNAR Jan: Francouzská divadelní reforma | 159 Kč |
| 8. DVOŘÁK Jan – HULEC Vladimír: Příští vlna / Next Wave (Antologie české divadelní alternativy, okraje a undergroundu) | 199 Kč |
| 9. Jan Grossman I. – Svědectví současníků | vyprodáno |
| 10. CZECH Jan: Nostalgie umění (filosofický esej) | vyprodáno |
| 11. VÁVRA David a kol.: Sklep (1. sv. cyklu Pražská pětka) | vyprodáno |
| 12. ORNEST Ota – SVOBODA Josef – MALINA Jaroslav ad.: Three Decades OI STAT | vyprodáno |
| 13. RESLOVÁ Marie a kol.: J. A. Pitínský (portrét divadelníka) | 299 Kč |
| 14. HULEC Vladimír: Skoč do propasti! (dialogy s démony českého divadla) | 199 Kč |
| 15. Jan Grossman II. – Inscenace | vyprodáno |
| 16. MACHALICKÁ Jana: Režisér Karel Kříž | 159 Kč |
| 17. CABAN Michal – CABAN Šimon – DVOŘÁK Jan: Baletní jednotka Křeč (2. sv. cyklu Pražská pětka) | 399 Kč |
| 18. Jan Grossman III. – Interpretace | 159 Kč |
| 19. HYVNAR Jan: Herec v moderním divadle | vyprodáno |
| 20. GALLEROVÁ Vlasta – MACHALICKÝ Jiří – PTÁČKOVÁ Věra: Jaroslav Malina (monografie scénografa) | 990 Kč |
| 21. Jan Grossman IV. – Texty o divadle / první část | 159 Kč |
| 22. TUČEK Lumír: R. S. Vpřed (3. sv. cyklu Pražská pětka) | 299 Kč |
| 23. HULEC Vladimír: Telefony do hrobu (mágové světového divadla) | 199 Kč |
| 24. Jan Grossman V. – Texty o divadle / druhá část | 159 Kč |
| 25. DVOŘÁK Jan: Alt. divadlo – slovník českého alternativního divadla s úvodem Jana Roubala | 299 Kč |
| 26. MIMOZA (4. sv. cyklu Pražská pětka) | 2007 |
| 27. Jan Grossman VI. – Post scriptum (doplňky – bibliografie – rejstříky) | vyprodáno |
| 28. HRBEK David: Šumný Vávra | vyprodáno |
| 29. DRAK / Mezinárodní institut figurálního divadla | vyprodáno |
| 30. Zlatá šedesátá v divadle: Divadelní Bůh se zastavil v Praze | 2008 |
| 31. Zlatá šedesátá ve filmu: PŘÁDNÁ Stanislava – ŠKAPOVÁ Zdena – CIESLAR Jiří:
Démanty všednosti (Český a slovenský film 60. let) | 399 Kč |
| 32. NĚMEČKOVÁ Lucie – HULEC Vladimír – TICHÝ Zdeněk A. a kol.: Vladimír Morávek (portrét divadelníka) | 299 Kč |
| 33. CZECH Jan: Kaiser, Lábus a Rodinka Tluchořových | 199 Kč |

34. VÁCLAVOVÁ Denisa – ŽIŽKA Tomáš: Site specific	2008
35. Orghast 2002 – almanach příští vlny divadla	vyprodáno
36. HORŮNEK Zdeněk: O divadelní komedii	299 Kč
37. ŠTEFANIDES Jiří a kol.: Kalendarium dějin divadla v Olomouci	399 Kč
38. MARTINEC Václav: Herecké techniky a zdroje herecké tvorby	199 Kč
39. Centrum českých loutkářů – Národní divadlo marionet	2008
40. DVOŘÁK Jan: Kreativní management pro divadlo aneb O divadle jinak	vyprodáno
41. MIKULKA Vladimír – ŠVEJDA Martin J. – VELEMANOVÁ Věra.: Kulturně divadelní spolek PUCHMAJER – Veselé hřbitůvky aneb Život v pohodě	199 Kč
42. Management divadla – antologie textů	199 Kč
43. Orghast 2003 – almanach příští vlny divadla	199 Kč
44. VIKLICKÁ Miluše a kol.: Divadlo Viola – 40 sezon	299 Kč
45. Komik 1 – almanach kultu komiky – s úvodem prof. Ivana Vyskočila	199 Kč
46. HRBEK David: Šumný Vávra – druhé vydání	vyprodáno
47. ŠAVLÍKOVÁ Kateřina a kol.: Jan Nebeský (portrét režiséra)	299 Kč
48. Výtvarné divadlo Kolotoč (5. sv. cyklu Pražská pětka)	2008
49. LAZORČÁKOVÁ Tatjana – ROUBAL Jan: K netradičnímu divadlu	199 Kč
50. KLÍMA Miloslav – MAKONJ Karel a kol.: Josef Krofta – inscenační dílo	399 Kč
51. Pražská pětka ve filmu, rozhlasu a televizi (6. sv. cyklu Pražská pětka)	2009
52. Orghast 2004 – almanach příští vlny divadla s přílohou 10 let festivalu Příští vlna / Next Wave	199 Kč
53. HORŮNEK Zdeněk: Duchovní dimenze divadla	199 Kč
54. ŠVAMBERK Alex: Min Tanaka	2008
55. MAKONJ Karel: Od loutky k objektu	199 Kč
56. Orghast 2005 / No 4 – almanach příští vlna divadla	99 Kč
57. KLÍMA Miloslav a kol.: Divadlo a interakce	vyprodáno
58. Divadlo v nás – o konceptu autorského divadla Ivana Vyskočila	2008
59. MARTINEC Václav: Herecké techniky a zdroje herecké tvorby – druhé vydání	2008
60. DVOŘÁK Jan: Encyklopedie alternativního divadla (Alt.divadlo podruhé – nové, značně rozšířené a aktualizované vydání slovníku)	2008
61. Malý slovník managementu divadla	199 Kč
62. TICHÝ Zdeněk A. a kol.: Ivan Rajmont	299 Kč
63. CIHLÁŘ Ondřej: Nový cirkus	199 Kč
64. Orghast 2006–2007 / No 5 – almanach příští vlny divadla	99 Kč
65. SMOLÁKOVÁ Vlasta: Fenomén Lébl 2	199 Kč
66. DVOŘÁK Jan – ETLÍK Jaroslav – NUSKA Bohumil a kol.: Jan Schmid	299 Kč

Knihy nakladatelství Pražská scéna jsou k dostání u všech významných knihkupců
nebo přímo v distribuci nakladatelství na tel. & fax: 233 383 054 a 603 909 875;
e-mail: p.scena@cmail.cz; www.prazska-scena.cz.

Nakladatelství Pražská scéna = služba českému divadlu
celkem 80 000 výtisků = nejrozsáhlejší reflexe současného českého divadla

Řada Panorama českého alternativního divadla, sv. 10

1. Dvořák – Hulec: Příští vlna – Next Wave (Antologie české divadelní alternativy, okraje a undergroundu)
2. Hulec: Skoč do propasti! Dialogy s démony českého divadla
3. Dvořák: alt.divadlo – slovník českého alternativního divadla
4. Orghast 2002 – almanach příští vlny divadla
5. Hulec: Telefony do hrobu – mágové světového divadla
6. Orghast 2003 – almanach příští vlny divadla
7. Lazorčáková – Roubal: K netradičnímu divadlu
8. Dvořák: Encyklopedie alternativního divadla (alt.divadlo podruhé)
9. Orghast 2004 – almanach příští vlny divadla; s přílohou 10 let festivalu ...příští vlna / next wave...
10. Václavová, Žižka a kol.: Site specific
11. Švamberk: Min Tanaka
12. Orghast 2005 / No 4 – almanach příští vlny divadla
13. Klíma a kol.: Divadlo a interakce
14. Cihlár: Nový cirkus
15. Orghast 2006 – 2007 / No 5 – almanach příští vlny divadla
16. Klíma a kol.: Divadlo a interakce II.

Autoři fotografií:

archiv mamapapa a Čtyři dny, Plasy (Daniel Šperl, archiv Nadace Hermit), Jednotka (Krištof Kintera), Bohemiae Rosa (Miloš Šejn, Daniel Šperl), mamapapa (archiv mamapapa), 4+(4) dny v pohybu (Michal Selinger, archiv Čtyři dny, mamapapa), Mnichovo Hradiště (archiv mamapapa), Čistička (archiv mamapapa, Čtyři dny), Demolice (Kamil Varga, archiv mamapapa, Čtyři dny), Kotelna (Eva Dohnalová, Kamil Varga, Miro Švolík, Václav Jirásek, archiv mamapapa), Jičín (archiv mamapapa), Tančící vesnice (Kamil Novotný, Hans Flury, archiv mamapapa), Spilky (Rudolf Šmíd, archiv mamapapa, Čtyři dny), Artes(t)co (archiv mamapapa), Šonov (Kamil Varga, Dragan Dragin, archiv mamapapa), Bechyně (archiv mamapapa), Typografie (archiv mamapapa), Obsese (archiv Čtyři dny), Tunel (Krištof Kintera), Kladno Záporno (Václav Cílek, archiv mamapapa), ZOO (Michal Selinger, Eva da Silva Melo, archiv Čtyři dny), Dům (Michal Selinger, Krištof Kintera, archiv Čtyři dny), Indikace (Jiří Thýn), Divadelní ústa (Markéta Kinterová), Kultivar (Michal Selinger), Vltavská (archiv Čtyři dny, mamapapa).

Denisa Václavová, Tomáš Žižka a kol.

SITE SPECIFIC

Koncepce publikace: Markéta Kinterová, Denisa Václavová a Tomáš Žižka.

Editor: Jan Dvořák

Autoři textů: Petr Bergmann, Ondřej David, Jan Dvořák, Šárka Havlíčková, Vladimír Hulec, Krištof Kintera, Marianna Serranová, Miloš Šejn, Denisa Václavová, Nina Vangeli, Miloš Vojtěchovský, Tomáš Žižka, Čtyři dny a mamapapa.

Fotografie: Václav Cílek, Eva Dohnalová, Dragan Dragin, Hans Flury, Václav Jirásek, Krištof Kintera, Markéta Kinterová, Kamil Novotný, Michal Selinger, Eva da Silva Melo, Miloš Šejn, Rudolf Šmíd, Daniel Šperl, Miro Švolík, Jiří Thýn, Kamil Varga a archívy občanských sdružení Čtyři dny a mamapapa a Nadace Hermit.

Obálka a grafická úprava: Markéta Kinterová

Vydalo nakladatelství divadelní literatury Pražská scéna

(e-mail: p.scena@seznam.cz) jako svou 34. publikaci v roce 2008.

Vydání první, náklad 600 výtisků.

Sazba: Markéta Kinterová

Tisk: Tiskárna Protisk, České Budějovice

ISBN: 970-80-86102-44-3

All rights reserved

© Pražská scéna / Prague Stage Publishing House, 2008

Doporučená cena (včetně DPH): 299,- Kč / 12 Euro

Distribuce nakladatelství Pražská scéna: Eva Svobodová, Malířská 3,
170 00 Praha 7, tel. / fax: 233 383 054 nebo 603 909 875



**CIAIC3P2 ETIS
SITE SPECIFIC**

order this book



9 780886 102441