



Denisa Tomková

**Biopolitical Art as Socially-Engaged Art
in Central-Eastern Europe in the New Millennium**

Abstract:

This article focuses: on the one hand, on the global proliferation of socially-engaged art in recent years; and on the other hand, it provides an analysis of the genealogies of these art practices in Central-Eastern Europe (CEE). The paradoxical position of socially-engaged art is defined by its ability to criticize the system and its institutions, while at the same time fuelling and channelling emancipatory powers of marginalized communities talking from the outside of the artworld. Socially-engaged art was characterised as a result of the fall of communism in Eastern Europe (Bishop, 2012), which led to the collapse of the collectivist vision of society. The impact of the political transformation and socialist ideological background on socially-engaged art is hence relevant to examine in the context

Denisa Tomková

**Biopolitické umenie ako sociálne angažované umenie
v regióne strednej a východnej Európy v novom miléniu**

Abstrakt:

Tento článok sa na jednej strane venuje globálnemu pohľadu na vzostup sociálne angažovaného umenia tak, ako sme ho zaznamenali v posledných rokoch, na druhej strane poskytuje analýzu genealógie týchto umeleckých postupov v regióne strednej a východnej Európy. Paradoxné postavenie spoločensky angažovaných umeleckých projektov je dané ich schopnosťou kritizovať systém a jeho inštitúcie a súčasne stimulovať a prepájať emancipačné sily marginalizovaných skupín obyvateľstva z periferie sveta umenia. Objavenie sa sociálne angažovaného umenia bolo dávané do súvislosti s pádom komunizmu

Alicja Rogalska, Łukasz Surowiec: Výkup slz, 2014, Lublin, Poľsko, fotodokumentácia akcie, detail



Alicja Rogalska, Łukasz Surowiec: Wýkup sz, 2014, Lublin, Posko, fotodokumentcia akcie



Alicja Rogalska, Łukasz Surowiec: Wýkup sz, 2014, Lublin, Posko, fotodokumentcia akcie

of CEE. What was it like to be collectivist during communism and what changed in 1989? Emerging in the new millennium within the context of CEE, I suggest the term *Biopolitical art*, which not only expresses the formal character of these art projects (direct participation with community and creating new dialogues); but it also reveals the character and socio-political context these works are created in. The following case studies are presented in the article: the Polish artists Alicja Rogalska and Łukasz Surowiec's project *Tear Dealer*, 2014; the Slovak artists Daniel Krajčová and Oto Hudec's *Caravan* project, from 2013, and Ľudmila Horňáková's *Out of the Circle*, from 2012. These art projects create dialogues which generate a temporary feeling of community amongst their participants, while stimulating public discourse. *Biopolitical art* has an important role to play in today's society because it forms new relationships, creates at least temporary communities, and creates new dialogues.

Key words: Socially-Engaged art – Dialogical Aesthetics – Community art – Participatory art – Biopolitical art – Action art

Denisa Tomkova is a PhD Candidate, in the Film and Visual Culture department at the University of Aberdeen (UK), researching *Participatory and Socially-Engaged Art in Central-Eastern Europe since 1960*. Her research interests include topics such as: contemporary art, participation, community, biopolitics, national identity, and post-communism. Since 2015, she has been a member of the international research project *Comparing WE's. Cosmopolitanism. Emancipation. Postcoloniality* based at the University of Lisbon. She was a teaching assistant for Introduction to Visual Culture course, for the autumn semester 2016 and a guest lecturer for course Performance art class, both at the University of Aberdeen.

vo východnej Európe (Bishop, 2012), ktorý viedol ku kolapsu kolektivistckej vízie spoločnosti. Práve preto je však potrebné skúmať vplyv politickej transformácie a socialistickej ideologickej minulosti priamo na mieste, v kontexte nášho východoeurópskeho regiónu. Pre sociálne angažované umelecké projekty v stredoeurópskom prostredí, ktoré sa začali objavovať v novom miléniu, navrhujem pojem *biopolitické umenie*, ktorý nenaznačuje len ich formálny charakter (priama participáciu na živote komunit a vytváranie dialógov), ale odhaľuje aj ich charakter a sociálnopolitický kontext. Ako modelové diela uvádzam projekt poľských umelcov Alicje Rogalskej a Łukasza Surowca *Wýkup sz* (*Skup łez*, 2014), projekt Daniely Krajčovej a Ota Hudeca *Karavan* (od roku 2013) a projekt Ľudmily Horňákovovej *Von z kruhu* (od roku 2012). Tieto umelecké projekty vytvárajú dialógy, prostredníctvom ktorých sa na jednej strane vytvára dočasný pocit komunitnej spolupatričnosti medzi ich účastníkmi a na strane druhej sa nimi stimuluje verejný diskurz. *Biopolitické umenie* má v súčasnej spoločnosti dôležitú úlohu, pretože formuje nové vzťahy, kreuje nové dialógy a vytvára (aspoň) dočasné komunity.

Klíčov slová: sociálne angažované umenie – dialogická estetika – komunitné umenie – participatívne umenie – biopolitické umenie – akčné umenie



Alicja Rogalska, Łukasz Surowiec: Wýkup sz, 2014, Lublin, Poľsko, fotodokumentácia akcie

Vzostup sociálne angažovaného umenia ako globálny fenomén

Pozoruhodn globálny vzostup participatívneho umenia, sociálne angažovaného umenia, sociálnych praktík a kolaboratívneho umenia nenaznačuje len význam participácie v umení, ale je potrebn ho vnímať aj v irich súvislostiach, a to vo vzťahu k rastúcemu záujmu verejnosti o participáciu, nov sociálne hnutia a aktivizmus na celom svete. V slovenskom kontexte hovorí o repolitizcii umenia po roku 1989 napríklad Lenka Kukurová, ktor tvrd, že „spoldn myšlienka a nadšenie mobilizovali ldi k aktivnej participácii. Na tieto formy občianskej angažovanosti sa v tom čase nenahliadalo ako na umeleck činnosť, no je mone zaradiť ich do kategórie aktivistickho umenia.“¹ Na tento trend upozorňuje aj teoretik a historik umenia Grant Kester: „Pozorujeme vytrval zapjanie sa do miest odporu a aktivizmu a túžbu prekonať sasn definície umenia i politiky.“²

Sociálne angažované a kolaboratívne umenie bolo aj hlavnou témou konferencie *Art and Politics Reloaded? The Right to the City*, ktor sa konala v júni 2016 v portugalskom Lisabone. Zili sa na nej medzinrodn umelci, aktivisti, teoretici, historici umenia a antropológovia, hlavnmi rečníkmi boli Grant Kester z Univerzity San Diego v Kalifornii a Gregory Shollete z univerzity CUNY v New Yorku. Sastou konferencie bol aj seminár na tému *Collaborative Practices and Global Configurations*, na ktorom som sa zúčastnila. N panel sa zaoberal otázkou globlného rozmeru kolaboratívnych umeleckých projektov s cieľom poukázať na silu kreatívnej spoluprae mimo dominantného „západného“ diskurzu a zároveň podniet diskusiu o postupoch založených na spoluprai,

1 KUKUROVÁ, Lenka: Repolitizcia slovenského výtvarného umenia po roku 1989. In *Profil*, 2013, č. 3, s. 15.

2 KESTER, Grant: Editorial. In *FIELD*, Spring 2015; dostupn na <http://field-journal.com/issue-1/kester>.

ktor pomáhajú procesom dominancie a emancipácie po celom svete. Hlavným cieľom, ako vysvetlil organizátor panelu Carlos Garrido Castellano, bolo „premla o spoločensky angaovanom umení a kolaboratívnych projektoch z alternatívneho pohladu, pokúsiť sa otvoriť diskusiu a konfrontovať menej viditeln prpadov štúdie, ako aj spochybn dominanciu kanonických umelcov a procesov“.³

Americk a európske historick avantgardy boli tradične vnman ako predchodcovia sociálne angažovaného umenia a boli takmer povinnými referenciami vo všetkých diskusiách a historich. Sociálne angažované umenie je vak celosvetovým javom a ako tak ho treba skúmať. Castellano ukazuje dva dôvody, prečo je to tak. Po prv, tieto umeleck praktky nm pomáhajú pochopiť nielen umeleck svet, ale svet vo všeobecnosti. Po druh, tieto umeleck praktky formujú niektor z najzaujmavejich momentov v dejnch umenia v mnohých oblastiach, keďže braj obmedzenia a exkluzívnosť, ktor s nm boli tradične spjan. „Nesmieme zabúdať, že sociálne angažované umenie nie je novým fenoménom. M zloit a pohnut genealógiu, vybudovan z mnohých iniciatív, ktor prebiehajú vnútri aj mimo umeleckých inštitúcií,“⁴ uzatvára Castellano.

Keď hovorí o súčasnom svete umenia a kultúry, Gregory Shollete pouiva metaforu *temnej hmoty*, neviditelnej hmoty, ktor predpovedala teóriu veľkého tresku a ktor aj napriek svojej neviditelnosti a neznámemu zloženiu predstavuje 96 percent vesmíru. „Zahna vpomocn, amatérske, neformálne, neoficiálne, autonómne, aktivistick, neinstitucionlne, samo-organizovan praktky, všetky diela vykonan a iriace sa v tieni formlnho umeleckého sveta,

3 Grant Kester. Rozhovor s autorkou. E-mailov korešpondencia, jl 2016.

4 Ibidem.



Alicja Rogalska, Łukasz Surowiec: Wýkup sz, 2014, Lublin, Poľsko, fotodokumentácia akcie

z ktorých niektoré, dalo by sa povedať, napodobňujú kultúrnu temnú hmotu odmietaním požiadavky viditeľnosti umeleckého sveta, a mnoho z nich ani nemá inú možnosť, než byť neviditeľné.⁵ V posledných rokoch sa však „temná hmota stáva stále jasnejšou“, pretože mnoho umelcov „sa vedome rozhoduje pracovať na vonkajších okrajoch hlavného prúdu umeleckého sveta z dôvodov byť voči sociálnej, ekonomickej a politickej realite kritickí“.⁶ Vzostup spoločensky angažovaného umenia je výrazný najmä v posledných rokoch. Po celom svete vzniklo viacero umeleckých a aktivistických iniciatív, ktoré pochádzajú z okrajov hlavného prúdu umeleckého sveta a patria do takzvanej *temnej hmoty*. Súčasne sa však objavila aj odpoveď hlavného prúdu umenia na tieto trendy. Sholette to ilustruje tvrdením, že „najdôležitejšie múzeá rezervujú časť svojich rozpočtov s cieľom vytvárať efemérne participatívne projekty, ktorých pridanou hodnotou vo finančne neistom prostredí je ich relatívne nízka cena, ako aj to, že nevyžadujú skladovanie alebo údržbu a navyše generujú záujem publika spôsobmi, ktoré statické výstavy, zdá sa, nedokážu poskytnúť“.⁷ Umelecké inštitúcie organizujú bienále venujúce sa sociálne angažovanému a komunitnému umeniu,⁸ ale existuje aj niekoľko medzinárodných organizácií, ktoré sa zaoberajú problematikou komunitných umeleckých projektov,⁹ a participatívne umenie má už aj svoje vlastné umelecké ocenenia¹⁰.

Paradoxné postavenie spoločensky angažovaných umeleckých projektov je dané ich schopnosťou kritizovať systém a jeho inštitúcie a v rovnakom čase stimulovať a prepájať emancipačné sily marginalizovaných skupín obyvateľstva z periférie sveta umenia. Z tohto dôvodu bolo súčasné umenie charakterizované ako avantgarda a zároveň sociálny realizmus.¹¹ Čo sa však stane, keď sociálne angažované umenie začne byť súčasťou bežnej praxe v múzeách a umeleckých

5 SHOLETTE, Gregory: *Marxism and Culture. Dark Matter: Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*. London: Pluto Press, 2010.

6 Ibidem.

7 SHOLETTE, Gregory: *Delirium and Resistance after the Social Turn*. In *FIELD. Journal for Socially-Engaged Art Criticism*, 2015; dostupné na <http://field-journal.com/issue-1/sholette>.

8 Siedme berlínske bienále pod vedením poľského umelca Arthura Zmijewského alebo liverpoolske bienále v roku 2015 na tému „Komunitné umenie? Učenie sa z dedičstva umeleckých sociálnych iniciatív“.

9 Napríklad *Creative Times Summit*, ktorého cieľom je zadávanie umeleckých projektov vo verejnom priestranstve a ktorého organizátori uvádzajú: „Zaväzujeme sa k prezentácii dôležitého umenia pre našu dobu a zapojeniu širokého publika, ktoré presahuje geografické, rasové a sociálno-ekonomické bariéry.“ Alebo *The International Community Arts Festival (ICAF)* založený v roku 2001, kedy sa v Holandsku začali v politických dokumentoch a kultúrnych debatách objavovať pojmy ako kultúrna rozmanitosť a participácia v umení. Zakladajúci členovia ICAF však majú korene v radikálnych divadelných akadémiách a politicky ladenej umeleckej scéne z konca šesťdesiatych a začiatku sedemdesiatych rokov 20. storočia, podobne ako *Make Art with Purpose (MAP)*, medzinárodná organizácia pre sociálne angažované umenie a virtuálne informačné centrum pre kreatívne projekty s cieľom meniť svet. Jej členom je aj slovenský umelec Oto Hudec. Zakladateľka Janeil Engelstad vysvetľuje poslanie MAP takto: „Zlepšujeme modely pre vytváranie umenia, ktoré sú zakorenené v povedomí, a začleňujeme nápady na pozitívne environmentálne a sociálne zmeny.“

10 Napríklad International Award for Participatory Art alebo The Leonore Annenberg Prize for Art and Social Change, ktorú od roku 2009 udeľuje organizácia Creative Time. V roku 2010 ju napríklad získal Rick Lowe za projekt radových domov *Project Row Houses*, ktorý začal v roku 1993 v americkom Houstone. Projekt poskytol domov matkám samoživiteľkám a ich deťom, rezidenčné priestory pre umelcov, aby mohli vytvoriť nové projekty s miestnou komunitou, ako aj zdravotné stredisko a komunitné záhrady v jednej z najstarších afroamerických komunit v meste. Dokonca aj prestížna britská cena za umenie Turner Prize bola v roku 2015 udeľená umeleckej skupine *Assemble* z Londýna, ktorá tvorí projekty v oblasti umenia, dizajnu a architektúry v spolupráci s miestnymi komunitami.

11 SHOLETTE, Gregory: *Delirium and Resistance after the Social Turn*. In *FIELD. Journal for Socially-Engaged Art Criticism*, 2015; dostupné na <http://field-journal.com/issue-1/sholette>.

centrách? Do akej miery sa mení kritický potenciál sociálne angažovaných umeleckých praktík v tejto situácii? Prečo majú umelecké inštitúcie taký záujem o umelecké postupy, ktoré pôvodne vznikali ako inštitucionálna a sociálno-politická kritika? Shollette sa domnieva, že spoločensky angažované umelecké projekty sú pripravené opustiť perifériu hlavného prúdu umeleckého sveta, kde prebývali celé desaťročia, aby mohli získať istý stupeň inštitucionálnej legitimacy, a to najmä kvôli nedostatku verejných prostriedkov pre umenie a absencii skutočného ľavicového diskurzu.¹² Tento problém už nie je čiernobiely, už nemôžeme hovoriť o dobrých úmysloch umelcov, ktorí boli „pohltení diabolskými inštitúciami“.¹³ Diskurz okolo sociálne angažovaných umeleckých projektov je preto veľmi komplexný a neoddeliteľný od dominantných politických a ekonomických vplyvov.

Genealógie sociálne angažovaného umenia v stredoeurópskom regióne

Sociálne angažované umenie bolo západnými kritikmi spájané s pádom komunizmu vo východnej Európe, ktorý viedol ku kolapsu kolektivistického vízie spoločnosti.¹⁴ Tento názor neodráža zložitú celú problematiku, preto je vplyv politickej transformácie a socialistickej ideologickej minulosti dôležité skúmať priamo v kontexte nášho stredovýchodného európskeho regiónu a klásť si otázku: Čo to znamenalo byť súčasťou komunity v umení počas komunizmu a čo to znamená dnes? Hlavnú zmenu vidím v tom, že súčasné sociálne angažované projekty používajú život priamo, ako svoje médium a ako svoje umelecké prostriedky.

V regióne strednej a východnej Európy (Česká republika, Slovensko a Poľsko) je spoločensky angažované umenie, tak ako ho vnímame dnes, pomerne nedávny jav. Výraz „angažované umenie“ sa pred rokom 1989 používal na popisovanie umenia, ktoré vznikalo v súlade s požiadavkami komunistického strany, a bol spájaný s oficiálnym umením.¹⁵ Podľa Pavliny Morganovej sa tento pojem vracia do nášho umeleckého diskurzu až po roku 2000.¹⁶ Podobný časový rámec v poľskom kontexte pozoruje aj Magdalena Ujma, ktorá hovorí, že „to bolo až po roku 2000, kedy sa otázka ‘angažovanosti’ vracia v nových prejavoch primerane zmenených časom“.¹⁷ Ako vysvetľuje Lenka Kukurová: „Na výstave *Strach z neznámeho* mohli byť v roku 2016 vystavené diela priamo kritizujúce politiku vládnych strán a predsedu vlády, čo by bolo nemožné nielen pred rokom 1989, ale ešte aj v deväťdesiatych rokoch 20. storočia v čase mečiarizmu.“¹⁸ Ak však chceme sledovať genealógiu súčasných sociálne angažovaných umeleckých projektov, isté podobnosti nájdeme už v participatívnych akciách ulice, ktoré

12 Ibidem.

13 Ibidem.

14 BISHOP, Claire: *Artificial Hells. Participatory Art and Politics of Spectatorship*. London: Verso, 2012; KESTER, Grant: *Aesthetic Evangelists: Conversion and Empowerment in Contemporary Community Art*. In *Afterimage* 22, January 1995, dostupné na https://slought.org/media/files/grantkester_aestheticangelists.pdf.

15 POCHE, Emanuel (ed.): *Encyklopedie českého výtvarného umění*. Praha: Academia, 1975.

16 MORGANOVÁ, Pavlína: *České výtvarné umění v období transformace. Vztahy umění a „angažovanosti“*. In *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, 2010, roč. 4, s. 56 – 94, s. 57.

17 UJMA, Magdalena: *Poza Sztukę Krytyczną*. In *Rewiry*, s. 21.

18 Výstava v koncepcii Lenky Kukurovej sa uskutočnila v priestoroch bratislavskej Kunsthalle v dňoch 18. marca až 31. júla 2016. Rozhovor autorky a Lenkou Kukurovou. E-mailová korešpondencia, júl 2016.

sa realizovali na neoficiálnej umeleckej scéne v období komunizmu. Kolektívne akcie, happeningy, performancie mimo hlavného umeleckého oficiálneho prúdu počas komunizmu majú isté znaky podobné s dnešným sociálne angažovaným umením: je to ich kolaboratívny charakter, záujem o ľudí a komunitu, ktorý ide nad rámec formálnej estetiky.¹⁹ Tieto javy reprezentujú historické väzby na súčasné sociálne angažované umenie. Ďalším dôležitým aspektom umeleckých akcií v šesťdesiatych rokoch bol ich kolektívny charakter a záujem o vytváranie komunity. Práve vytváranie spoločenstiev a spolupráca medzi umelcom a členmi komunity je často hlavným východiskom aj dnešných sociálne angažovaných projektov. Morganová tvrdí, že „akčné umenie šesťdesiatych rokov tak v českých krajinách, ako aj na medzinárodnej úrovni tvorili prevažne kolektívne akcie. Ich dominantnou formou bol happening, ktorý bol vo svojej spontánnosti, otvorenosti a dôraze na aktívne zapojenie diváka v súlade s duchom týchto rokov.“²⁰ Ján Kralovič dokonca uvádza spojitosť medzi akciami šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov, ktoré podľa neho „v mnohom anticipovali participatívne praktiky neskoršieho obdobia.“²¹ Akcie realizované na Slovensku charakterizuje posunom k interakcii a vytváraním spolupráce, v čom vidí počiatky participatívnej praxe. „Faktom je, že participácia sa odohráva skôr na úrovni reflexie (Alex Mlynárčik), vlastného spracovania umelcom poskytnutého podnetu (Dezider Tóth) alebo na úrovni fiktívnej operácie (Ján Budaj). Nie je ešte rozvinutím diváka ako rovnoprávného tvorca, skôr ako účastníka akcie a sprostredkovateľa jej významu.“²²

V Česku založil v roku 1963 Milan Knížák spolu s ďalšími umelcami skupinu Aktual. V jej manifeste sa uvádza: „Nemáme záujem o estetické normy, ktoré slúžia ako meradlo dokonalosti. Máme záujem u ľudí.“²³ To dokazuje jasný posun smerom k myšlienkam, ktoré dnes zastávajú komunitní umelci. Podľa Morganovej bola „sila [Knížákových] raných akcií predovšetkým v ich utopistickom pokuse prekročiť hranice umenia a jeho prostredníctvom transformovať život sám“²⁴ Sociálny zámer jeho akcií, ktorý potvrdzuje genealogickú súvislosť so súčasnými sociálne angažovanými projektmi, je viditeľný aj v Knížákovom výroku z roku 1989: „České akčné hnutie vznikalo na úplne inom základe ako podobné snaženia na Západe. Bolo menej zviazané so svetom umenia a hlásilo sa skôr k sociálnym a vizionárskym tradíciám.“²⁵ Podobne hodnotí situáciu Barbora Klímová, ktorá sa venuje umeniu sedemdesiatych a osemdesiatych rokov na Morave. Podľa nej sa umelci „vo svojej dobe snažili prekračovať vtedy rešpektované hranice umenia, bola pre nich dôležitá interakcia, prítomný okamih“²⁶ Politicky angažovanou osobnosťou hnutia Aktual bol aj Robert Wittmann, ktorý žije od osemdesiatych rokov v Austrálii, keďže bol po podpísaní Charty 77

19 Claire Bishop uvádza tri javy, ktoré od šesťdesiatych rokov minulého storočia pomohli participácii v umení: aktivácia umeleckého publika, nové definovanie pozície autorstva a záujem o komunitu. Pozri BISHOP, Claire (ed.): *Participation. Documents on Contemporary Art*. London – Cambridge, MA: Whitechapel, MIT Press, s. 12.

20 MORGANOVÁ, Pavlína: *Czech Action Art*. Praha: Karolinum Press, 2015, s. 79.

21 KRALOVIČ, Ján: *Teritórium ulica. Umenie akcie v mestskom priestore v rokoch 1965 – 1989*. Bratislava: Slovart, VŠVU, 2014, s. 11.

22 Ibidem, s. 247.

23 MORGANOVÁ 2015, c. d., s. 51.

24 Ibidem, s. 79.

25 KNÍŽÁK, Milan: *Milan Knížák 1995-1964*. Brno: Vetus Via, 1996, s. 388.

26 KLÍMOVÁ, Barbora: *Navzájem: umělci a společenství na Moravě 70.-80. let 20. století*. Brno: Tranzit.cz, FaVU VUT, 2013, s. 232.

donútený pod policajným nátlakom v roku 1978 emigrovať.²⁷ Jeho myšlienky sú genealogicky ešte bližšie súčasným sociálne angažovaným projektom, a to cez dôraz, ktorý kládol na „aktivizmus a širší záujem o politický rozmer skutočnosti“.²⁸ V rozhovore s Pavlínou Morganovou uviedol, že nezávisle od seba mali s Vladimírom Boudníkom a Milanom Knížákom spoločný záujem o ulicu namiesto galérie, „teda dostať sa bližšie k životu, presnejšie byť priamo v ňom“.²⁹ V lete 1966 spísal manifest *NOTA BENE!*, ktorý sa vzťahoval na „vnímanie skutočnosti, ktorá tu je ako celok“.³⁰ Kritizuje v ňom konvenčné umenie za to, že sa stalo estetizmom, snobským honosením a je nanič. „Nie preto, že je statické, ale že nespĺňa očakávané tvorenie duševných hodnôt diváka, ktoré by mali maximálnu účasť v jeho dennom živote!!! A utváraní jeho osobnosti!!!“³¹ Ako alternatívu uvádza happening a akciu s ohľadom na človeka a životné prostredie, a tieto hodnoty sú veľmi podobné hodnotám súčasných sociálne angažovaných umelcov.

Výraznou ženskou umelkyňou v tomto období v Československu bola Zorka Ságlová, ktorá s okruhom svojich priateľov vytvárala kolektívne akcie. Milan Knížák ich charakterizoval ako spájanie happeningu a land artu, čím vznikla špecifická kategória umenia.³² Jiří Valoch zaujímavovo porovnal jej akcie práve s akciami Knížáka. Kým jeho akcie charakterizoval zapájaním ďalších osôb do činností, ktoré obohatili ich vlastné skúsenosti, pri Ságlovej zdôraznil fakt, že jej akcie vytvárali nové pravidlá hry, ktoré menili diváka na aktívneho účastníka.³³ Tu môžeme pozorovať ešte jasnejšiu genealogickú nadväznosť na súčasné participatívne umelecké projekty cez aktiváciu účastníka a povýšenie diváka na úroveň umelca. Po zmene politickej situácie sa Ságlovej poslednou akciou stala *Pocta Fafejtovi* (1972), po ktorej sa v dôsledku nátlaku režimu stiahla do ústrania.³⁴

V poľskom prostredí bol pre umelcov veľmi inšpiratívny prínos architekta Oskara Hansena. Jeho teória *Otvorenej formy* (1959) bola založená na rozvoji stratégií neurčitosti, flexibility a kolektívnej účasti. Poľský historik umenia Łukasz Ronduda vysvetľuje, že na základe Hansenovej teórie sa umelci ako napríklad KwieKulik, Wojciechowski či Zbigniew Cieślár „snažili premeniť hermetické pole sociálnej komunikácie, povzbudzovať divákov do akcie a stierať rozdiely medzi profesionálnymi umelcami a amatérmi“.³⁵ V sedemdesiatych rokoch bolo podľa neho poľské umenie spájané s otvorením sa „neoavantgardného pragmatického hnutia voči realite, spoločnosti a každodennému životu a bolo charakteristické participatívnymi, prokomunitnými a politicky angažovanými projektmi...“ Tieto umelecké akcie boli tiež veľmi performatívne a hravé vo vzťahu k zapojeniu minimalistických postupov, sériovosti a opakovania, formálnych taktík, zrýchle-

27 Pavlína Morganová s ním v roku 2015 urobila rozhovor listovou korešpondenciou medzi Prahou a Sydney.

28 MORGANOVÁ, Pavlína: Otvorete okno a ničím nerušení naslouchajte skladbám komponovaným životom. Několik otázek Robertu Wittmannovi. In *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, 2015, č. 19, s. 46 – 74, s. 48.

29 Ibidem, s. 52.

30 Ibidem, s. 61.

31 Pozri <http://www.walkerart.org/collections/artworks/manifest-nb>.

32 KNÍŽÁK, Milan – POKORNÝ, Marek – VALOCH, Jiří: *Zorka Ságlová*. Praha: Národní galerie v Praze, 2006, s. 9.

33 Ibidem, s. 18.

34 Ibidem, s. 11.

35 RONDUDA, Łukasz: *Polish Art of the 70s*. Warsaw: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, 2009, s. 13.

nia a kontrastu.³⁶ Na týchto princípoch budovala v Poľsku napríklad umelecká a divadelná skupina *Akademia Ruchu*, ktorá sa vo svojich projektoch venovala „analýze najjednoduchších gest a foriem správania ‘nájdenných’ vo verejnom priestore,“ ako to môžeme vidieť na ich akcii *Rad pred obchodom (Line Leaving a Store, 1976)*, kde umelci vytvorili „zrkadlový obraz“ iného radu pred obchodom z ulice naproti. Akcie *Akademie Ruchu* v mestskom priestore v rokoch komunistického Poľska boli ironické, kritické a slúžili ako „tiché protesty, jemná opozícia voči moci“.³⁷ Vo veľkej miere evokujú genealogické súvislosti so súčasnými aktivistickými a sociálne ladenými umeleckými projektmi.

Komunitný život neoficiálnych umelcov počas komunizmu suploval inštitúcie, ktoré zastrešovali umelcov na Západe. Poskytoval im priestor, kde mohli spolu s ostatnými rovnako zmýšľajúcimi umelcami riešiť svoje postoje k tvorbe, a rovnako slúžil ako publikum umeleckých akcií. Klímová tvrdí, že „to bolo práve poňatie umenia ako záujmovej činnosti, ktoré tvorbu konceptualistov v Československu v sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch zásadne ovplyvňovalo“.³⁸ Tento druh umenia sa „až do konca osemdesiatych rokov vyvíjal v osamotených enklávach, odtrhnutých nielen od širšej verejnosti, ale aj od odborného záujmu, kontaktov so zahraničnými kolegami, umelcami a teoretikmi“.³⁹ Aj v období normalizácie však nájdeme niekoľko výnimiek – umelecké projekty realizované vo verejnom priestore, ako napríklad akcia Miloslava Sonnyho Halasa *Absolutní jaro/projekt pro město Brno* z roku 1973. Je však dôležité vnímať rozdiely medzi jednotlivými akciami v stredoeurópskom priestore, ich lokálne odtienky, ako aj odlišné politické kontexty. Pri rozhovore s L. Rondudom o činnosti *Akademie Ruchu* som vypozerovala, že ich akcie boli založené na konštruktivistických revolučných ideách, na rozdiel od performatívnych gest Milana Knížáka. Rovnako je dôležité spomenúť, že umelci sa samo-organizovali a netvorili len v uzavretých enklávach. Príkladom je už spomínaná skupina *Akademia Ruchu*. Zofia Dworakowska vidí v organizačnom modeli tejto divadelnej skupiny isté počiatky mnohých dnešných mimovládnych organizácií pôsobiach v oblasti kultúry.⁴⁰

Rozdiel medzi umeleckými akciami v šesťdesiatych a sedemdesiatych rokoch a dnešnou situáciou teda nie je len vo formálnych charakteristikách komunit, ktoré tieto umelecké projekty vytvárali, ale aj vo vzťahu k samotnému zapojeniu diváka. Podobnosti, ktoré sledujem medzi umeleckými príkladmi z obdobia komunizmu a súčasnými sociálne angažovanými projektmi, sú preto založené čisto na ich participatívnom aspekte, vytváraní akcií v uliciach, zapojení diváka do procesu tvorby a záujmom o samotný život, ktorý išiel nad rámec tradičných estetických noriem. Zatiaľ čo pri akciách šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov možno pozorovať ich performatívny charakter a istú hravosť v zapojení diváka, súčasné sociálne angažované umelecké praktiky sú oveľa bližšie k skutočným životným udalostiam. Z tohto dôvodu navrhujem pre sociálne angažované

36 Ibidem, s. 349.

37 HEGMAN, Anna – SZANIAWSKA (eds.): *Akademia Ruchu. City. The Field of Action*. Warszawa: Centre for Contemporary Art Ujazdowski Castle, 2012, s. 7.

38 KLÍMOVÁ, c. d., s. 231.

39 Ibidem, s. 231.

40 DWORAKOWSKA, Zofia: „Akademia otwartej aktywności“, czyli o ośrodkach Akademii Ruchu. In PINDERA, Agnieszka – PTAK, Anna – SZCUPACKA, Wiktoria (eds.): *Inicjatywy i Galerie Artystów*. Toruń: Stowarzyszenie Sztuka Cię Szuka, 2014, s. 38 – 49.

umelecké projekty v stredoeurópskom prostredí, ktoré sa začali objavovať v novom miléniu, novú klasifikáciu, a to pojem *biopolitické umenie*.

Biopolitické umenie

V českom kontexte popísal kolaboratívne umelecké projekty Ján Zálešák v knihe *Umění spolupráce*, kde zdôraznil dva výrazné prejavy komunitného obratu v umení: 1. formovanie nezávislých inštitucionálnych projektov (časopisy, nezávislé galérie) a 2. umelecké projekty, ktoré sa zameriavali na samotnú umeleckú komunitu.⁴¹ Keď som sa v lete 2016 s J. Zálešákom rozprávala o sociálne angažovanom umení a zmene, ktorou u nás tieto projekty v posledných rokoch prešli, povedal: „Pre mňa je najzásadnejším posunom oproti dobe, keď som písal knihu *Umění spolupráce* to, že sa časť umeleckej scény posunula do oblasti ‘skutočnej angažovanosti’. Tá má niekedy viac povahu sociálnej práce a občianskeho aktivizmu, inokedy žurnalistiky či osvety.“⁴² S týmto konštatovaním plne súhlasím. V rámci nášho regiónu vidím počiatky vytvárania umeleckých projektov, ktoré dlhodobo pracujú s istou komunitou, sú spoločensky angažované a zaoberajú sa priamo životom ako svojim médiom, okolo roku 2004 so vstupom do Európskej únie. V posledných piatich rokoch sa však tieto akcie začali objavovať čoraz častejšie a naberajú podobu aktivizmu a dlhodobej sociálnej angažovanosti, a to aj vďaka rôznym grantom a umeleckým súťažiam, ktoré ich začali viac podporovať (napríklad Cena Oskára Čepana, ktorej viacerí finalisti sa venujú participatívnym alebo komunitným umeleckým projektom).⁴³

V rámci nastupujúcej generácie sa v našom regióne začali objavovať nové témy, ako napríklad integrácia do EÚ, migrácia, otvorenie hraníc, národná identita, džentrifkácia, ekológia, súkromný kapitál a nezamestnanosť. Ako uvádza správa Európskej komisie pre hospodárske a finančné záležitosti z roku 2010: „Počas fázy rozmachu bol veľký príliv zahraničného kapitálu do značnej miery považovaný za prirodzenú súčasť procesu dobiehania Európy.“⁴⁴ Philipp Ther vysvetľuje, že všetky postkomunistické krajiny skôr či neskôr nasadli do neoliberálneho vlaku a prijali radikálne ekonomické reformy.⁴⁵ Tvrdí dokonca, že tieto krajiny slúžili ako experimentálne stanice pre neoliberálne postupy.⁴⁶ Reakciou umelcov v tomto regióne preto bolo vytváranie sociálne angažovaného umenia. Rovnako reagovali umelci všade na svete, pretože problémy, ktoré sa začali objavovať v strednej a východnej Európe, sú globálne a univerzálne. Preto *biopolitické umenie* nenaznačuje len formálny charakter týchto projektov (priamu participáciu komunit, snahu o sociálnu zmenu alebo diskurz), ale odhaľuje aj ich charakter a sociálnopolitický kontext, čiže sociálnopolitické a ekonomické pozadie, na ktoré tieto umelecké projekty odpovedajú – neoliberalizmus, ekonomická neistota, štátny dozor a podobne. Preto sa v pojme *biopolitické umenie*, ako aj v témach týchto umeleckých projektov, objavujú súvislosti s postštrukturalistickými teóriami nad-

41 ZÁLEŠÁK, Ján: *Umění spolupráce*. Praha – Brno: VVP AVU, MUNI Press, 2011, s. 186.

42 Ján Zálešák. Rozhovor s autorkou, júl 2016.

43 Napríklad v roku 2011 sa stal víťazom Tomáš Rafa, v roku 2014 Jana Kapelová, finalistom bol aj Oto Hudec (2012) a Daniela Krajčová (2016).

44 European Commission Directorate-General for Economic and Financial Affairs. “Capital flows to converging European economies – from boom to drought and beyond,” (1 October 2010), dostupné na http://ec.europa.eu/economy_finance/publications/occasional_paper/2011/pdf/ocp75_en.pdf.

45 THER, Philipp: *Europe since 1989: A History*. Princeton University Press, 2016, s. 19.

46 Ibidem, s. 20.

väzujúcimi na tradíciu Michela Foucaulta. *Biopolitické umelecké projekty* je teda často možné interpretovať pomocou postštrukturalistických teórií, ale pojem *biopolitické umenie* nesúvisí priamo s biomocou v jej pravom zmysle slova.

Biopolitické umelecké projekty sa podľa môjho názoru zaoberajú životom na formálnej aj konceptuálnej úrovni a ako hovorí Boris Groys: „Umenie sa stáva biopolitickým, pretože začína používať umelecké prostriedky na produkovanie a dokumentovanie života ako čistej aktivity.“⁴⁷ Alebo ako tvrdí Marina Gržinić, biopolitické charakteristiky súčasného umenia možno pozorovať v spôsobe, akým sa „zaoberajú životom, formálne, esteticky a kontextuálne“.⁴⁸ Pojem *biopolitické umenie* použila už historičkou umenia Angela Dimitrakaki, ktorá ním opísala prácu *Hľadám manžela s EÚ pasom* (2000 – 2005) srbskej umelkyne Tanje Ostojić. Tento osobný päťročný umelecký projekt, kde si umelkyňa vyberie manžela z online inzerátu a vydá sa zaňho, aby získala víza a mohla legálne žiť v Nemecku, vníma ako prechod od umelcovho tela (performancia) k životu (biopolitické umenie).⁴⁹ Dimitrakaki vysvetľuje: „... táto umelecká práca bola rozšírená v čase, úplne zakotvená v materialite života umelkyne a ostatných okolo nej.“⁵⁰ Podobnosť v našom prostredí vidím napríklad v umeleckom projekte *Občan K* (2009 – 2010) českej skupiny Ztohoven, v ktorom si 12 členov tejto skupiny skrížilo v počítačovom softvéri svoje identity a s modifikovanými fotografiami žiadali na polícii o nové občianske preukazy. Následne strávili rok používaním týchto dokumentov na prekračovanie hraníc, na úradnú svadbu alebo na účasť vo voľbách.⁵¹ Pojem *biopolitické umenie*, ako ho navrhujem, pozostáva z nasledujúcich troch komponentov: 1. skutočné životné udalosti a problémy, skúsenosti z prvej ruky (BIO)⁵²; 2. zámer vytvoriť diskurz alebo vyvolať sociálnu zmenu (POLITICKÉ); 3. dokumentácia pomocou vizuálnych foriem (UMENIE).

Nevyhnutnou súčasťou *biopolitického umenia* je dialóg. Môžeme tu pozorovať genealogickú súvislosť so spôsobom umeleckej praxe v sedemdesiatych rokoch 20. storočia, ako ju reprezentuje poľský interdisciplinárny umelec a kritik Jan Świdziński, ktorý veril, že umelec môže odovzdať správu iba prostredníctvom priameho kontaktu s tými, ktorých stretne v rovnakom kontexte, čase, mieste a situácii. V manifeste *kontextuálneho umenia* povedal, že kontextuálne umenie dáva zmysel a význam len v čase **č**, mieste **m**, situácii **s**, vo vzťahu ku konkrétnym ľuďom **l**. Ak sa jeden z týchto faktorov zmení, dielo prestáva byť umením a stane sa len jeho dokumentáciou.⁵³ Veril, že umenie tvorí špecifickú kolekciu noriem, hodnôt, významov, a keďže všetko sa deje v procese, diskurz sa neustále mení a vyvíja. Možno tu pozorovať priamu väzbu na to, čo Grant Kester volá *dialogická estetika*, keď opisuje sociálne angažované umenie, pričom má na mysli umelecké

47 GROYS, Boris: *Art Power*. Cambridge, MA: MIT Press, 2008, s. 54.

48 GRŽINIĆ, Marina: From Biopolitics to Necropolitics and the Institution of Contemporary Art. In *Pavilion journal for politics and culture* #14, 2000 – 2010, s. 35.

49 DIMITRAKAKI, Angela: *Gender, artwork and the global imperative. A materialist feminist critique*. Manchester: Manchester University Press, 2013, s. 76.

50 Ibidem, s. 81.

51 Podrobnejšie tento projekt opisujem v článku pre časopis *The Third Text*. Pozri TOMKOVÁ, Denisa: From *Dialogical Aesthetics* in Eastern European Art to 'Falling in Love' with the Other(s). Discourse on Hospitality in Contemporary Europe. (Rukopis prijatý na publikovanie.)

52 Bio- z gréckeho βίος [bios] život.

53 ŚWIDZIŃSKI, Jan: *Sztuka, społeczeństwo i Samoświadomość*. Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, 2009, s. 12.

projekty, ktorých cieľom je stavať na modeli subjektivity založenom na komunikácii a interakcii. Vytváranie nových dialógov a vzťahov medzi účastníkmi je jedným z hlavných komponentov *biopolitického umenia*, ako ho navrhujem ja. Čo je však pri týchto umeleckých projektoch veľmi dôležité a čo ich do veľkej miery odlišuje od umeleckých akcií šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov je fakt, že ide o skutočné životné udalosti a skutočných ľudí. V prípade týchto umeleckých projektov nejde o imitáciu života, ale o samotné životné udalosti, dialógy a interakcie, ktoré sa stávajú *biopolitickým umením*.

Príkladom takéhoto umenia je projekt dvoch poľských umelcov Alicje Rogalskej a Łukasza Surowca *Výkup slz (Skup łez)*, ktorý sa konal v roku 2014 v poľskom meste Lublin. Išlo o oblasť s vysokou nezamestnanosťou plnou záložní a úžerníkov a s tým súvisiacim sociálnoekonomickým problémom marginalizácie jej obyvateľov. Projekt sa realizoval v špeciálne upravenom priestore, kde ľudia mohli plakať a predávať svoje slzy – 25 eur za 3 mililitre. Projekt trval iba štyri dni, namiesto plánovaných ôsmich, pretože finančné prostriedky sa rýchlo vyčerpali. Môžeme ho prirovnať k projektu *250 cm čiara vytetovaná na šiestich zaplatených ľuďoch* španielskeho umelca žijúceho v Mexico City Santiaga Sierru. Podobne ako on, aj Surowiec a Rogalska urobili z ekonomického vykorisťovania ústrednú tému svojho projektu. Sierra vo svojom diele poukazuje na vykorisťovanie ľudskej práce v rámci globálnej kapitalistickej ekonomiky a na rozdelenie sveta na Sever a Juh. V tomto konkrétnom diele vytetoval čiaru na chrbty šiestim mladým nezamestnaným kubánskym mužom, ktorým za to zaplatil 30 dolárov. Antropológ Roger Sansi vysvetľuje, že „jeho práca zjavne manifestuje mechanizmus umeleckého autorstva v participatívnom umení ako formu vykorisťovania. Komoditné výmeny sú tiež formou 'sociálneho vzťahu'“⁵⁴ Potenciál projektu *Výkup slz* nespočíva primárne v zmene spoločnosti alebo ekonomiky v Poľsku. Ako uvádzajú umelci, ľudia v Lubline „nemajú prácu, musia predávať svoj majetok v záložniach, aby mohli naplniť svoje ciele. Prečo nemôžu byť ich slzy majetkom na predaj? Predaj slz je symbolické gesto. Platíme za niečo, čo je v skutočnosti na nezaplatenie, čo je intímne a súkromné. Nezamestnaní ľudia majú mnoho dôvodov pre plač a za svoje slzy môžu byť platení, keď sa stanú spolupracovníkmi umeleckého projektu.“⁵⁵ Jeden z účastníkov povedal: „Žijeme v spoločnosti úplnej komercializácie. Projekt ukazuje, že človek môže ťažiť aj z vlastných slz. Ale plač je naozaj ťažká práca. Bola to najťažšia vec, akú som doteraz urobil.“⁵⁶ Projekt narazil na ostrú kritiku. Autorom sa vyčítalo, že v skutočnosti nepomáhajú ľuďom, ale ťažia z ich chudoby. Umelci na to odpovedali: „... to, čo robíme, je etické. Otočili sme celý mechanizmus komercializácie človeka na objektivizáciu tohto mechanizmu. Symbolicky skupujeme smútok spôsobený konkrétnou sociálnou situáciou a je to forma spoločenskej kritiky.“⁵⁷ Poľský antropológ Tomasz Rakowski, ktorý bol prítomný počas celého projektu, skúmal metódou rozhovoru s účastníkmi hlbšie dôvody ich zapojenia do aktu

54 SANSI, Roger: *Art, Anthropology and the Gift*. London, New York: Bloomsbury Academic, 2013.

55 Łukasz Surowiec i Alicja Rogalska. *Skup łez*. Katalóg. Lublin: Pracownia Sztuki Zaangażowanej Społecznie – Rewiry, 2014, s. 128.

56 Ibidem, s. 130.

57 Ibidem, s. 130 – 131.



Santiago Sierra: 250 cm čiara vytetovaná na šiestich zaplatených ľuďoch, 1999, Havana, Kuba, fotografia, 76,2 x 104,1 cm

plaču za peniaze.⁵⁸ Ľudia plakali, aby sa mohli postarať o svojich mladších súrodencov, opraviť byt, finančne podporiť svojich partnerov, deti atď. Jeden z účastníkov priznal, že „každý z nás sem prichádza s vlastným projektom. Každý si môže vybrať, čo chce ponúknuť“.⁵⁹ Čím sa tento projekt odchyľuje od *biopolitického umenia* tak, ako bolo opísané vyššie, je jeho krátkodobé trvanie. Práca so skutočnými životnými udalosťami a účastníkmi bola len dočasným „obchodom“, v ktorom boli skupované ľudské slzy. Ale emócie, osudy ľudí a ich spontánna participácia na projekte boli skutočnou súčasťou života a prostredníctvom dokumentácie a verejným dialógom sa stali *biopolitickým umením*.

Slovensko

V slovenskom prostredí sa súčasným sociálne angažovaným umeleckým projektom venuje niekoľko umelcov, napríklad Daniela Krajčová, Oto Hudec alebo Ľudmila Horňáková. Daniela Krajčová a Oto Hudec spoločne vytvorili projekt *Karavan*, ktorý v rokoch 2013 a 2014 putoval po slovenských mestách a mapoval život detí a mladých ľudí z rómskych komún, ako aj prácu komunitných centier a učiteľov základných škôl. Tento rok (leto 2017) bude projekt pokračovať vďaka finančnej podpore od Fondu na podporu umenia a Goetheho inštitútu.

58 RAKOWSKI, Tomasz: Společna droga donikąd. Skup Łez jako zbiór „pytań właściwych“. In Łukasz Surowiec i Alicja Rogalska. Skup Łez.

59 Ibidem, s. 131.



Santiago Sierra: 250 cm čiara vytetovaná na šiestich zaplatených ľuďoch, 1999, Havana, Kuba, fotografia, 76,2 x 104,1 cm

D. Krajčová o ciele projektu povedala: „Chceli sme spraviť sociálne ladený, participatívny projekt s Rómami, pretože vnímame rómsku tému ako vážny problém na Slovensku. Chceli sme ukázať ich každodenný život, túžby, ale aj problémy rómskych detí. Boli sme sami zvedaví, ako žijú, či poznajú rómske piesne, tance, remeslá.“⁶⁰ Umelci najskôr vybrali štyri až päť miest, hlavnou podmienkou bolo, aby tam fungovalo komunitné centrum a aby tam boli sociálni pracovníci, ktorí s deťmi už pracovali a pomohli by umelcom projekt predstaviť. Pretože išlo o skutočné deti a reálne životné prostredie, zakaždým bola situácia iná. Umelci počas troch až štyroch dní na jednom mieste pracovali s deťmi, nahrávali piesne, robili krátke animácie a videá. Podľa slov samotnej autorky: „Divák si môže porovnať situáciu medzi východným a západným Slovenskom, mestom a dedinou, priblížiť sa cez videá priamo k deťom, miestam, kde žijú a trávia svoj čas.“⁶¹

Rómska otázka je jedným z mnohých páčivých problémov v postkomunistických krajinách. V roku 2004, keď sedem nových krajín vrátane Českej republiky, Poľska a Slovenska vstúpilo do EÚ, Európska komisia vyzvala, aby sa rómskej problematike v procesoch sociálneho začlenenia venovala dostatočná pozornosť. „Za takmer 700 rokov Rómovia zostali jedným z najviac viditeľných menšín v Európe. Rómska kultúra a rezistentnosť mnohých Rómov voči asimilácii

60 Daniela Krajčová. Rozhovor s autorkou. E-mailová korešpondencia, január 2017.

61 Ibidem.



Daniela Krajčová, Oto Hudec: Karavan, 2013 - 2017, participatívny projekt s rómskymi deťmi



Daniela Krajčová, Oto Hudec: Karavan, 2013 - 2017, participatívny projekt s rómskymi deťmi

sú prekliatím i spasením tohto ľudu.⁶² Zoltán Barany študuje problematiku rómskej menšiny v postkomunistických spoločnostiach a pozoruje marginalizovanú pozíciu, v ktorej sa Rómovia v spoločnosti nachádzajú.⁶³ Zdôrazňuje, že historicky „netvorili integrálnu súčasť spoločnosti, v ktorej žili a trpeli konkrétnou a systematickou diskvalifikáciou z účasti na štátnych záležitostiach; ich etnická identita bola buď neuznaná alebo ohrozená; a štát bol výrazne menej citlivý na ich potreby a prania, než u iných skupín“⁶⁴ Barany obviňuje štáty východnej Európy za to, že zlyhali vo formulovaní „realistických prístupov k národnej integrácii“ rómskej populácie. Na to, že tento problém sa netýka len minulosti, ale je stále prítomný, poukazuje aj Aidan McGarry: „Dnes sú Rómovia jednou z najviac marginalizovaných skupín v Európe, s protirómskymi postojmi na vzostupe.“⁶⁵ Projekt, akým je *Karavan*, situáciu nemení ani ju zmeniť nevie. Umelcom išlo o to, aby tento problém zviditeľnili a vytvorili verejný dialóg. „Do projektu sme išli s cieľom preniesť každodenný život z rómskych komunit do galérií, na verejné priestranstvo a festivaly, aby sa s ním oboznámila majorita. Bol to spôsob, akým možno prelomiť bariéru nenávisťi, cez deti a ich každodenný život,⁶⁶ vysvetľuje Oto Hudec.

62 BARANY, Zoltan D.: Living on the Edge: The East European Roma in Postcommunist Politics and Societies. In *Slavic Review*, 1994, roč. 53, č. 2, s. 321 – 344, s. 326.

63 „Marginality denotes a condition of separation or isolation from other groups, and collective exclusion from political, social, economic and cultural goods and services.“ Ibidem, s. 323.

64 Ibidem, s. 321 – 322.

65 MCGARRY, Aidan: *Romaphobia. The Last Acceptable Form of Racism*. London: Zed Books, 2017, s. 1.

66 Oto Hudec. Rozhovor s autorkou. E-mailová korešpondencia, január 2017.

Hlavnou zložkou *biopolitických umeleckých projektov* je dialóg. Jeho dôležitosť má zásadný význam pre úspech spoločensky angažovaných umeleckých praktík. Kester vysvetľuje význam dialógu takto: „Vedomosti sú spoľahlivé, bezpečné a isté tak dlho, ako dlho sú synchronne uväznené a držané v monologickej izolácii. Len čo sa ‘poznanie’ zmobilizuje a komunikuje, stráca sa istota a pravda sa modifikuje v medzere medzi sebou a iným, cez rozvíjajúce sa dialogické výmeny.“⁶⁷ Aj O. Hudec akcentuje dôležitosť dialógu v projekte *Karavan*: „Cez dialógy s pracovníkmi komunitných centier sme objavili ďalšiu zložku projektu, ako vzdať hold ľuďom, ktorí v týchto komunitách každodenne pracujú.“⁶⁸ McGarry odkazuje na problém marginalizácie Rómov pod pojmom „romaphobia“ a tvrdí, že ide o manifestáciu rasizmu. Preto bolo snahou umelcov cez projekt *Karavan* prelomiť tento strach a vytvoriť verejný diskurz a zmobilizovať poznanie. Oto Hudec plánuje venovať sa rómskej otázke aj naďalej v novom projekte s názvom *Múzeum rómskej kultúry*, ktorého cieľom je zachovať a objavovať špecifické aspekty rómskej kultúry, prezentovať ich a vzdelávať o nich Slovákov a cudzincov. Ako hovorí: „Popri osobitosti rómskej kultúry sa tento projekt tiež pokúša spochybniť myšlienku múzea – ako priestoru s antropologickou funkciou, pozorovania menšiny ako predmetu záujmu a spájania sa s jej minulosťou.“⁶⁹ Ako som už spomínala, nevyhnutnou zložkou *biopolitického umenia* je vytvoriť ve-

67 KESTER, Grant: *The One and the Many. Contemporary Collaborative Art in a Global Context*. Durham and London: Duke University Press, 2011, s. 19.

68 Oto Hudec. Rozhovor s autorkou. E-mailová korešpondencia, január 2017.

69 Oto Hudec, projekt *Múzeum rómskej kultúry* pre rezidenciu Futura, Praha, 2017 – poskytnuté umelcom.





Ľudmila Horňáková: Von z kruhu (od 2012), umelecko-komunitný porejekt, Výmenník Jegorovovo, Košice

rejny diskurz a formovať dialógy. Umelci tieto ciele realizujú rôznym spôsobom, niektorí ich prinášajú bližšie k verejnosti a do galerijného priestoru, iní volia cestu dlhodobej komunitnej práce na tvorbu dialógov a nových vzťahov priamo medzi členmi danej komunity, ako je to v prípade Ľudmily Horňákovovej.

Ľudmila Horňáková sa v projekte *Von z kruhu* od roku 2012 venuje inej pomerne marginalizovanej skupine spoločnosti – seniorom. Ako vysvetľuje, jej zámerom bolo „pochopiť túto skupinu ľudí, priblížiť jej svet verejnosti, zapáliť starších k aktivite a prekračovať hranice nepoznaného“.⁷⁰ Projekt *Von z kruhu* je postavený na budovaní komunitných vzťahov. Umelkyňa dlhodobo trávila čas v dennom centre pre seniorov v Košiciach, kde s nimi najprv pol roka nadväzovala hlbší vzťah, aby si získala ich dôveru. Projekt vznikol pod záštitou košickej kultúrnej platformy *Výmenníky*, ktorá od roku 2009 spolupracuje s lokálnymi organizáciami a inštitúciami, umelcami a kultúrnymi operátormi, mimovládny a neziskovými inštitúciami, aby mohli meniť život na sídliskách. Každý výmenník má vlastného kultúrneho mediátora a vytvára väzbu medzi umelcami a obyvateľmi sídlisk.⁷¹ Súčasťou niekoľkoročnej práce so seniormi v Košiciach bolo viacero samostatných akcií iniciovaných umelkyňou. Jednou

70 Ľudmila Horňáková. Rozhovor s autorkou. E-mailová korešpondencia, január 2017.

71 Bližšie pozri <http://vymenniky.sk/o-vymennikoch/>.



Ľudmila Horňáková: Von z kruhu (od 2012), umelecko-komunitný porejekt, Výmenník Jegorovovo, Košice

z nich boli *Furčianske tvorivé letokruhy*, kde sa seniori v rokoch 2012 až 2014 raz týždenne stretávali a vytvárali vlastné noviny, tzv. ziny. Umelkyňa priznáva, že ju nové vzťahy učili novým skúsenostiam, ale rovnako rúcali tak jej pohľad na túto skupinu ľudí, ako aj umelecké ego. Hovorí, že takéto umenie vytvára preto, lebo to vníma ako „zodpovednosť pomáhať a ponúkať nástroje na zmenu“.⁷² Veľmi podobne reflektuje svoju umeleckú prácu aj D. Krajčová: „Cítim potrebu poukázať svojou prácou na spoločenské problémy, osobne sa angažovať, pomôcť sociálne slabším, dať im priestor vyjadriť sa, zviditeľniť ich.“⁷³

V akcii *Von z kruhu* sa Ľudmile Horňákovovej podarilo vytvoriť dlhodobý projekt, ktorý umožnil vybudovať hlbšie vzťahy medzi umelkyňou a komunitou a formovať tak spoločenskú zmenu založenú na vzájomnom dialógu a učení sa bez hierarchie umelec – komunita. Daniela Krajčová a Oto Hudec v projekte *Karavan* pracovali s konkrétnou komunitou oveľa kratšie. Ich cieľom bolo priblížiť život rómskych komunit širokej verejnosti a priniesť dokumentáciu ich práce s rómskymi deťmi do galérií. Snaha o spoločenskú zmenu sa v tomto prípade mala odohrať prostredníctvom verejného diskurzu, teda iným spôsobom ako v prípade projektu *Von z kruhu*. Potenciálom týchto projektov nie je primárna

72 Ľudmila Horňáková. Rozhovor s autorkou. E-mailová korešpondencia, január 2017.

73 Daniela Krajčová. Rozhovor s autorkou. E-mailová korešpondencia, január 2017.



Ludmila Horňáková: Von z kruhu (od 2012), umelecko-komunitný porejekt, Výmeník Jegorovo, Košice

zmena spoločnosti, jej ekonomickej alebo politickej situácie, ale záujem o vytváranie nových väzieb a dialógov.

Záver

Projekty *Výkup slz*, *Karavan* a *Von z kruhu* mali odlišné ciele a aj spôsoby realizácie. Podobne ako tvorba označovaná pojmami ako participatívne umenie, sociálne angažované umenie, sociálne praktiky alebo kolaboratívne umenie sa aj tieto príklady líšia spôsobom práce s publikom, spôsobom zapojenia verejnosti, dĺžkou časovej angažovanosti v komunite aj záujmom o inštitucionalizovaný galerijný diskurz. Čo však majú všetky tri projekty spoločné a čo je aj jeden z hlavných dôvodov, prečo navrhujem novú klasifikáciu týchto projektov, je ich záujem o interakciu s ľuďmi, o konkrétne životné osudy, ako aj o snahu iniciovať o problémoch týchto ľudí verejný diskurz. *Biopolitické umelecké projekty* sa zaoberajú životom, formálne, esteticky a kontextuálne, a vytvárajú okolo neho dôležitý priestor pre diskusiu. Tieto projekty neimitujú život, oni sa ním zaoberajú ako svojim primárnym médiom. Ľudia, ktorí sa stali súčasťou umeleckého projektu *Výkup slz*, ronili skutočné slzy kvôli svojim skutočným problémom, aby si mohli finančne privyrobit' reálne peniaze. Aj keď boli emócie vyvolané umelo, na podnet umelcov, zámer bol jasný – poukázať na ťažkú ekonomickú situáciu, v ktorej títo ľudia žijú, a vytvoriť o tomto probléme verejný diskurz. Rómske deti v projekte *Karavan* rozprávajú prostredníctvom piesní, krátkych animácií a videí svoje skutočné príbehy v prostredí, kde reálne žijú, aj keď pocit komunity, ktorý im je týmto projektom poskytnutý, je len dočasný. Projekt *Von z kruhu* je o reálnych vzťahoch a osudoch ľudí v dennom centre pre seniorov v Košiciach. Prostredníctvom dialógu, ktoré tieto *biopolitické umelecké projekty* vytvárajú, sa buduje pocit komunity (aj keď často dočasný), nové vzťahy a interakcie medzi ľuďmi.

Keďže *biopolitické umelecké projekty* pracujú so životom ako so svojim médiom, je potrebné poukázať na isté riziká, ktoré takéto projekty prinášajú a s ktorými sa musí vedome pracovať. Aj keď sú v spomenutých prípadoch úmysly umelcov úprimné a solidárne, pri práci so znevýhodnenými skupinami obyvateľstva je etická otázka veľmi citlivá a musí byť neustále prehodnocovaná, aby sa nedostala do polohy „humanitárnej“ práce umelca, v ktorej by bol slabší poučovaný alebo zneužívaný na umelecké účely. Ako vysvetľuje Paulo Freire: „Pedagogika, ktorá začína s egoistickými úmyslami utláčateľa (...) a robí z utláčaného objekt svojho humanitarizmu, sama v sebe udržiava a stelesňuje utláčanie.“⁷⁴ Solidarita je v tomto procese nesmierne dôležitá, ale taká solidarita, ktorá ide do hĺbky. „Nemôžeme neustále kritizovať neoliberálny systém a zároveň si zachovať povrchné predstavy o solidarite bez snahy o hlbšie pochopenie,“⁷⁵ varuje Clelia O. Rodríguez. Dialógy, ktoré umelecké projekty sprostredkujú, by mali byť vytvárané *s nimi* (danými komunitami), nie *o nich*, „v neustálom boji o získanie svojej ľudskosti“.⁷⁶ Projekt *Karavan* sa zaoberá veľmi dôležitou otázkou marginalizácie Rómov na Slovensku. Aj keď túto problematiku dostáva do verejného

74 FREIRE, Paulo: *Pedagogy of the Oppressed*. London: The Continuum Publishing, Penguin Classics, 1970, 2017, s. 28.

75 Pozri <http://racebaitr.com/2017/04/06/how-academia-uses-poverty-oppression/#>.

76 FREIRE, c. d., s. 22.

diskurzu prostredníctvom práce s rómskymi deťmi, ktoré zapája do výtvarných aktivít a kreatívnej činnosti, rizikom sa stáva, ak je rómska komunita ustavične vnímaná ako „tí druhí“, ktorých treba vzdelávať a implementovať im „náš“ spôsob myslenia. Podobne varuje aj Kester, keď odkazuje na esej *Delegation and Political Fetishism* (Delegovanie a politický fetišizmus) od Pierra Bourdieua, ktorá analyzuje problematický vzťah medzi komunitou a „delegátom“ hovoriacim v mene danej komunity. Bourdieu však varuje pred zdanlivou neutrálnosťou delegáta a poukazuje na skutočnosť, že delegát sa často javí ako „sociálny mág“ alebo „morálna osoba“, ktorá obetovala všetko, aby sa stala doslova vôľou spoločenstva. Kester upozorňuje, že niečo z tohto procesu môžeme pozorovať aj v rétorike komunitných umelcov, ktorí sa považujú za akýsi druh hnacej sily ešte nesprostredkovaného prejavu danej komunity.⁷⁷ Myslím si však, že všetci spomínaní umelci veľmi citlivo pracujú s rešpektovaním „druhého“ a svoje projekty stavajú hlavne na vzájomnom dialógu.

Biopolitické umenie má v súčasnej spoločnosti dôležitú úlohu, pretože formuje nové vzťahy, vytvára (aspoň) dočasné komunity a kreuje nové dialógy. Umelci však nedokážu znížiť nezamestnanosť, vyriešiť konkrétne problémy danej komunity či zmeniť legislatívu, ale dokážu upozorniť na problémy a hľadať nové spôsoby komunikácie. Nemyslím tým, že týmto umelcom nejde o spoločenskú zmenu, ale že takáto zmena sa veľmi ťažko kvantifikuje a meria a je nemožné odmerať spôsob, akým tieto projekty dokázali pomôcť alebo zmeniť každú jednu ľudskú bytosť, s ktorou prišli do kontaktu.

Cieľom tohto článku bolo priblížiť súvislosti a vzťahy medzi kolektívnymi akciami z obdobia komunizmu a súčasnými sociálne angažovanými umeleckými projektmi a tiež predstaviť novú klasifikáciu (*biopolitické umenie*) vzťahujúcu sa na tieto umelecké projekty, a nie podať súhrnný prehľad všetkých umeleckých akcií, ktoré v tomto regióne vznikli.

Denisa Tomková je doktorandka na katedre filmovej a vizuálnej kultúry na univerzite v Aberdeene (UK). Zaoberá sa výskumom participatívneho a spoločensky angažovaného umenia v strednej a východnej Európe od roku 1960. Jej výskumné záujmy zahŕňajú témy ako súčasné umenie, participácia, komunita, biopolitika, národná identita a postkomunizmus. Od roku 2015 je členkou medzinárodného výskumného projektu *Comparing WE's. Kozmopolitizmus. Emancipácia. Postkolonialita* na univerzite v Lisabone. Bola asistentkou kurzu Úvod do vizuálnej kultúry pre jesenný semester 2016 a hosťujúcou lektorkou pre kurz *Performačné umenie* na univerzite v Aberdeene.

77 KESTER, Grant: Aesthetic Evangelists: Conversion and Empowerment in Contemporary Community Art. In *Afterimage* 22 (January 1995).

