

Co s uměním? Pozice angažovaného umění ve 21. století

What to do About the Art? The Position of Engaged Art Vilma Prázná

MgA. Vilma Prázná

je doktorandkou na katedře výtvarné výchovy Pedagogické fakulty UK, kde se věnuje tématu vztahu vizuálního umění a společenských proměn přelomu milénia. Vystudovala Akademii výtvarných umění v Praze.

Kontakt: brzezina.vilma@seznam.cz

Anotace

Studie představuje srovnání dvou textů z oblasti filosofie a teorie umění, které reprezentují odlišné pohledy na tzv. angažované umění. Americký filosof Lambert Zuidervaart v publikaci *Umění a sociální transformace: pravda, autonomie a společenské makrostruktury* (2015) obhajuje přístup k umění jako k specifické sociální instituci a poukazuje zejména na jeho etický účinek. Britská teoretička Claire Bishopová ve starším článku *Řízení reality. Spolupráce a participace v současném umění* (2006) kritizuje skutečnost, že sociálně angažované umění se mnohdy pro jeho etický rozměr zdráháme hodnotit, čímž je vyjímáme z kategorie umění. Navrhuje proto větší sepětí umění a estetiky jakožto určitého korektiva. Studie je uvedena obecnější charakteristikou současného umění esejistickou formou a jejím cílem je představit tyto současné tendence v širším kontextu.

Klíčová slova

Současné umění, sociálně angažované umění, vysoké umělecké školy, kých, péče, participativní umění, Claire Bishop, Lambert Zuidervaart

Abstract

The study presents a comparison of two texts from the field of philosophy and art theory, which represent different views of the so-called engaged art. In *Art and Social Transformation: truth, autonomy, and social macrostructures* (2015), the American philosopher Lambert Zuidervaart advocates an approach to art as a specific social institution, pointing in particular to its ethical effect. British theorist Claire Bishop, in an earlier article, *Directing Reality. Collaboration and Participation in Contemporary Art* (2006), criticizes the fact that socially engaged art is often reluctant to be evaluated for its ethical dimension, thus excluding it from the category of art. She therefore proposes a greater interplay between art and aesthetics as a kind of corrective. The study is introduced by a more general characterization of contemporary art in essayistic form and aims to present these contemporary tendencies in a broader context.

Keywords

Contemporary art, socially engaged art, participative art, kitch, care, Claire Bishop, Lambert Zuidervaart

Úvod

Střípky soukromí, jež člověku zůstávají například v podobě vzpomínek, nabývají v současném světě nepřetržitého napojení člověka na technologie nového významu. Mění se v cosi posvátného, vydobytého duševním výkonem. Bez této permanentní námahy odolávat působení médií na struktury naší intimity, bez ochoty něco nesdílet, chránit si vlastní intimitu, se člověk odcizuje sám sobě i postojům, které pokládá za vlastní. Všechny problémy se pak jeví jako míjející příležitosti konat rozhodnutí, šmouhy krajiny z okna vlaku, který ho nikdy nedoveze do cíle.

Neexistuje už žádná kultura, která by nesloužila politice, poznamenává v roce 2008 francouzský ekonom a esejistka Hervé Juvin v polemice s Gillesem Lipovetským.¹ Současné vizuální umění a jeho způsoby prezentace tento expresivní výrok v mnoha ohledech potvrzují. Zdůrazňují jednotlivce, ale zároveň jej diskrétně unifikují novým paradigmatem. Ideální umělec i kulturní instituce jsou levicově a progresivisticky orientovány a věnují se tématům, která už nelze zpochybňovat, aniž by to bylo pokládáno za provokativní a politicky nekorektní. Podle kurátorů nové expozice *Národní galerie Praha* například současné umělecké dílo často vzniká jako „vedlejší produkt, záznam či suvenýr tvůrčího procesu“ a namísto pokroku nese „vlajku emancipace, bojuje proti projevům xenofobie, rasismu a šovinismu“.² Umělecké dílo se v takovém pojetí stává spíše nástrojem a pod tímto nárokem téměř mizí. Paralelně nalezneme i mnoho děl, která tento trend míjejí či se proti němu vymezují, avšak v jisté neproblematičnosti a skrytosti se zformoval aktivistický vůdčí program kulturních institucí, s nímž se dnes patrně každý uvnitř i mimo umění střetne. Můžeme se ptát, zda tímto procesem dochází k „demokratizaci umění“, jeho přiblížení se větší části veřejnosti, která vévodí cílům kulturních institucí, či politickým sešněrováním umění spíš nemizí z veřejného života, protože už nepřichází s žádným vrstevnatým poselstvím.³

1. Několik poznámek k současnému umění

1.1 Emotivismus

Sociálně angažovaná umělecká díla ve smyslu, který pro něj užíváme dnes jako konceptuální díla apelující na sociální či politickou změnu, se výrazněji obrací k divákovi zhruba od 60. let 20. století v atmosféře otřesu dosavadních jistot. Autoři vychází ze situace publika, kterému se snaží přiblížit, a dílo se stává prvkem diskursu, čímž se podobá spíš pedagogické praxi (Helguera

1 Juvin, H. a Lipovetsky, G. (2010). *Globalizovaný západ: polemika o planetární kultuře*. V Praze: Prostor. s. 187

2 Konec černobílé doby, průvodce sbírky moderního umění Národní galerie, 2023.

3 Výraz demokratizace se objevuje jak ve vztahu k praxi, tak i k teorii. Používá se zejména v souvislosti se vztahem diváka k muzeu či vzdělávání v oblasti umění viz: (<https://clanky.rvp.cz/clanek/k/g/13933/DEMOKRATIZACE-UMENI.html>). Záměr demokratizovat kapitál současného myšlení a umění se objevuje i v teorii umění, je například uveden jako cíl knihy *Napínat současnost teoretika umění* Václava Jánoščíka.

2011). Pokračování těchto tendencí můžeme nalézt například ve „vztahové estetice“ umění od 90. let 20. století, kde je kladen důraz na mezilidské vztahy a přítomný čas utopičnosti (Bourriaud 2002) nebo na počátku nového milénia, kdy se setkáváme s pojmy jako „sociální obrat“, „edukativní obrat“, „komunitní obrat“, či „obrat ke spolupráci“ (Zálešák 2014). Jako autor díla vystupuje často kolektiv, jsou zpochybňovány principy originality, stírá se rozdíl mezi tvůrcem a publikem, umělcem a kurátorem, uměním a edukací, uměním a výzkumem (Fulková, 2008). Umění se tak obrazně rozlévá do jiných oborů a čím dál častěji zpracovává téma pravdivosti, objektivity, ale i hledání něčeho společného.

Výrazným rysem soudobého umění je předpoklad jeho společenské prospěšnosti a s tím spojené angažovanosti nejen umělce, ale i institucí. Komunikace vedená sociálními sítěmi, kde se ostrými gesty nahrazuje mizející identita člověka ve virtuálním světě, má vliv i na jejich podobu. Vedle tohoto směřování k racionalitě a radikálnosti se dnes objevuje příklon k iracionalitě, emotivismu, jakési naivistické „new age“ spiritualitě. Britská filosofka Kathleen Stocková označuje za nejvlivnější filosofii dneška propojení teorie sociální konstrukce genderu Judith Butlerové a dětské představy, že svět by měl být takový, jaký ho mít chceme. Vliv na tuto situaci má podle ní jednoduchá populární kultura, která prostoupila naši komunikaci i život.⁴

Infantilní populární kultura a dětská suverenita se propisují do současné estetiky jako memento nezralosti člověka. Tento rys naivity nalezneme například i v trendu, který v posledních letech udává tradiční umělecká přehlídka benátského bienále⁵, když se obrací k prezentaci naivistických projevů umělkyně a menšin a v prohlášení jeho kurátorů se objevují hesla jako „symbióza“, „solidarita“ i „sesterství.“⁶ Také vysoké umělecké školy a jejich ateliéry (katedry) se v posledních letech přiklání k různým populárním myšlenkovým proudům. Jsou jimi například ochrana klimatu, feminismus či důraz na progresivitu v podobě takzvané nové estetiky. Níže uvedené ukázky veřejné prezentace dvou tuzemských ateliérů na pražské Akademii výtvarných umění a Vysoké škole uměleckoprůmyslové vykazují prvky až programové naivity a neformálnosti reprezentované i volným zacházením s gramatikou. Je tu přítomna touha po kultu, splynutí s přírodou, ale chybí strukturovanost na cestě k nějakému cíli, která byla tradičně spojena s vzdělávacím procesem.

„Celý plenér byl ve znamení koz, mraků, přírody a výhledů! Kromě kamarádění se s kozami jsme chodily i hodně do přírody, zkoumaly* i a komunikovaly* i s nelidským, očišťovaly* i se a trochu se stávaly* i i vílami.“*

(ateliér Nová média 2, popis společného ateliérového plenéru na Facebooku, 3. 8. 2023)

4 Matějčková, T. (2023) rozhovor s Kathleen Stock. *Transženy nejsou ženy. Kéž ta fikce konečně praskne.* Echo č.37/2023

5 První ročník Biennale di Venezia (*Benátského bienále*) proběhl již v roce 1895 a koná se každým druhým rokem. Poslední ročník věnovaný volnému umění s názvem *Milk of dreams* se uskutečnil v roce 2022 jako 59.

6 Alemani Cecilia, prohlášení k výstavě 59. benátského bienále *Milk of dreams*, 2022.

*Sochařství, které bylo historicky spojeno s názvem našeho ateliéru a k němuž či instalaci má většina student*ek nejbliž chápeme jako způsob, jak v prostoru provázaně vyjadřovat naše přesvědčení, názory, návrhy, koncepce, empatie a emoce, které by mohly měnit stav věcí k lepšímu nejen pro lidi, ale také pro další druhy.*

(Spoluvedoucí ateliéru Volné umění I na VŠUP Dominik Lang, Tereza Jindrová, Amálie Bulandrová, 2023)

Nalézat měřítko hodnocení je tedy stále složitější, a to také proto, že mnohá díla v sobě zahrnují nekritizovatelné fragmenty moderního dogmatu. Hodnotit umělecké dílo se tak může jevit jako nepatřičné či neetické, i talent se stal v postmoderní době spíše druhem citlivosti k tomu, co vybíráme, zručnost byla modernou zpochybněna a překračování hranic se změnilo v banalitu. Jak píše Alice Koubová v recenzi dokumentu o talentových zkouškách na Akademii výtvarných umění *Zkouška umění: „Konvenční je být bez hranic... Otázka tedy je, jestli umělec je nekonvenční tím, že překročí své hranice směrem k excesu. Zdá se, že více nekonvenčnosti v sobě nese v pozorném vnímání toho, co je uprostřed, co je v našem prostředí, co neroste, ale žije“*.⁷ Koubová dále takový přístup zpomalení, zastavení označuje jako „revoluční gesto“. Možná, že tento výrok vyjadřuje podstatu současného umění, avšak zároveň je obtížné najít tenkou hranici mezi takovým uměním a banalitou, protože umění se asi neobejde bez přítomnosti nějaké nepatřičnosti, která mu propůjčuje tajemnost, magičnost, slavnostnost.

1.2 Péče a kýč

Prvky dětinštění společnosti pronikají i do struktur institucí spojených s uměním v podobě zdůrazňované péče o diváka či studenta, který jako by byl bezmocný. Nezůstává to bez daně. V krizi se tak ocitá důstojnost a s ní spjaté umění. Je pozoruhodné, že symbolem současné kultury se stalo slovo „péče“, které zaplavilo slovník umělců, kurátorů, pedagogů či výročních zpráv. Na jednu stranu tento jev naznačuje větší zájem o naše okolí, na stranu druhou se tato péče často objevuje na nepatřičných místech. Péče o duši byla základem evropské kultury, dnes však zaměňujeme duši a mysl. Pokud subjekt naší péče chápeme jako nesamostatného nebo obávaného jedince, na jeho duši zapomínáme.

„Mluvit o kýči se stalo neslušné ve chvíli, kdy svět se stal kýčem.“

(Milan Kundera, anotace ke knize *Umění a kýč* Tomáše Kulky, z dopisu Tomáši Kulkovi.)

Definice kýče se shodují v tom, že kýč je krutý, protože představuje falešný zájem. Ačkoli byl zpočátku spojován výhradně s malířstvím, postupně se rozšířil tak, že můžeme mluvit o kýči životního stylu, a to o nahrazení

7 Zkouška umění, dokument o AVU, Adéla Komrzí a Tomáš Bojar, 2022.

skutečného prožitku čímsi okamžitým, bezbolestným až krutým. Jako postoj nevěcný označuje kýč Petr Rezek, Může dnes existovat nějaký věcný postoj, když je vše relativní a pozornost je soustavně rušena nelineárním čtením a ztrátou vlastní zkušenosti? Roger Scruton pokládá svět kýče za svět bez srdce a poukazuje na souvislost příchodu kýče a hrůz 20. století a pokračuje závěrem, že lékem na kýč je oběť. Hovořit však o kýči je dnes složité a možná i nepatřičné. Kýč jako projev nízké kultury a masové společnosti se v postmoderně stal přirozenou součástí umění, jak upozorňuje Jiří Příběh. Současné umění však spíše než estetický kýč vyznává kýč politický a umění se tak ocitá na křižovatce infantilility a radikálnosti, která vyvolává rozpaky.

2. Lambert Zuidervaart – Umění a sociální transformace: pravda, autonomie a společenské makrostruktury (2015)

Publikace *Umění a sociální transformace: pravda, autonomie a společenské makrostruktury* je obhajobou progresivních tendencí a kolektivní odpovědnosti, kdy prospěch společnosti stojí (zdá se) výše než umělecká svoboda. Profesor filosofie v Torontu definuje umění jako „sociální instituci“, která zahrnuje vše, co souvisí s uměleckým provozem. Umění chápe jako prostředek k transformaci společnosti směrem ke kolektivní odpovědnosti probouzející ve veřejnosti větší smysl pro spravedlnost (či spíše citlivost na sociální nespravedlnost). Tento přístup můžeme nalézt latentně v současných způsobech prezentace umění. Důraz na kolektivní odpovědnost je vůdčí ideou většiny kulturních institucí, které se obrací k inkluzi, ekologii, feminismu. Umění je chápáno jako prostředek proměny světa (společnosti) a v tomto ohledu je zmíněná koncepce určitou romantizující reprezentací současných liberálních tendencí. Chybí v ní však pochopení pro umění jako „duchovní události“ i zhodnocení utopických snah o propojení umění a života, které se objevují již od začátku uměleckých avantgard a probíhají celým 20. stoletím.

Podle překladatele publikace Ludvíka Hlaváčka by nám nastíněná metoda sociální transformace mohla pomoci pochopit důležitost umění jako druhu soužití. Zuidervaart zdůrazňuje, že umění přispívá k propojení jedinců. Avšak umění nás nevede jen k propojení, ale může nás dovést také k izolaci, k odcizení i k nesnášenlivosti, protože změní naši perspektivu. Odmítání může být důsledek zjemnění, které nás jedné věci otevírá a zároveň něčemu jinému uzavírá. Zuidervaart se domnívá, že centrem veškerého našeho snažení, a to i v oblasti umění, má být sociální etika. Proti takovému názoru však stojí umělecká svoboda. A potom sám pojem etiky je pro své nadměrné používání problematický. V situaci, kdy se pod pojmem etiky skrývají mnohé politické nároky na formování nového člověka a nové společnosti, stává se veškerý etický diskurs podezřelým.

Hlavním tématem Zuidervaartovy koncepce je otázka umělecké pravdivosti, čímž navazuje na Adornovu definici uměleckého díla jako komplexnosti

pravdy.⁸ Výrokovou pravdu pokládá za jeden z více věrohodných společenských principů, které zahrnují i pravdivost uměleckého díla jako projev tzv. *imaginativní odkrytosti*. Umělecká pravda tedy podle jeho výkladu není ani výroková přesnost, ani faktická správnost, přesto je pro nás podstatnou zkušeností i z hlediska ospravedlnění role umění ve společnosti. (Pozoruhodné je, že se autor vyhýbá termínu „krása“, jež částečně naplňuje i jeho poselství o umění, protože je již podle svého tradičního teologického výkladu vnímána spolu s dobrem a pravdou jako znak božství, pravda absolutní.⁹)

Zuidervaart odlišuje tři vztahy imaginativní odkrytosti, které spojuje s pravdou, a to vztah autora k dílu, vztah diváka k dílu a integritu uvnitř díla. Toto rozlišení nezaručuje objektivní pravdivost, protože uvedené kvality nelze posuzovat jinak než subjektivně. To, že nastává potíž, když se pokusíme hodnotit sociální význam díla, se ukazuje na autorově výběru „pravdivých“ děl.¹⁰ Způsob, jímž je popisuje jako pravdivá, budí dojem, jako by byla opominuta právě imaginace. Nabízí se otázky jako: Oč je plastika s ekologickým podtextem závažnější než například obraz nevýznamného místa? V čem je popisovaný film *Strom života* (2011, Terrence Malick) vnitřně etičtější než kterékoli jiné filmy s nespornými uměleckými kvalitami? Důrazem na sociální rozměr uměleckého díla a vstup do dialogu v podstatě Zuidervaart legitimizuje pouze umění, které má jasný kritický obsah ve vztahu k společnosti, jako by se mýjel s magickým jazykem nezobrazivého umění, který známe přinejmenším od moderny.

Pravdivosti by podle těchto měřítek například film *Velká žranice* (1973, Marco Ferreri) tematizující nemorálnost, ale otevírající i dnešnímu divákovi řadu otázek, nedosáhl. Podle jakých kritérií však určíme či porovnáme sociální prospěšnost děl a není to právě distance spíše než pravdivost či relevance, jež činí dílo uměleckým, činí jej důstojnou existencí? Skutečnost, že je dobré umění vždy vnitřně etické, nezpůsobuje ani tak jeho obsah, ale zkušenost, že nám klade překážky, a tím nás může vést k odstupu od sebe samých, ke změně perspektivy. Odstup a distance jsou také předpokladem ironie, která hraje důležitou roli jako nástroj komunikace, a to i v umění. A právě připuštění ironie a nadsázky v přísně strukturovaném pojetí umění u Lamberta Zuidervaarta absentuje a činí jej nepřesvědčivé.

3. Claire Bishopová, Řízení reality: spolupráce a participace v současném umění (2006)

Článek teoretičky Bishopové vychází ze situace v Británii počátkem nového milénia a pojednává zejména o takzvaném participativním a sociálně

8 „Umělecké dílo pochopí jen ten, kdo jej uchopí jako komplexnost pravdy...“ Adorno, estetická teorie, s. 351.

9 Scruton, Krása, s. 11.

10 Srov. katolický filosof a spoluautor listiny lidských práv Jacques Maritain (1882–1973) již v 50. letech pokládá za omyl požadavek, aby morální hodnota díla vstupovala do procesu tvorby jako nejvyšší pravidlo, „umění stejně jako poznání vychází z hodnot, jež nejsou závislé na zájmech, ani na těch nejušlechtilejších zájmech lidského života, protože jsou to hodnoty intelektuálního řádu.“ Avšak umělec může očistit sám sebe, a to láskou.

angažovaném umění.¹¹ Claire Bishopová upozornila již v roce 2006 na to, že se v umění často dostáváme k sociologickému diskursu, kdy je pozitivně hodnocena inkluzivita, ale umělecká hodnota ustupuje do pozadí. Všimá si, že v umělecké kritice převládá tendence hodnotit společenský a sociální přínos události namísto její estetické, umělecké hodnoty a díla se tak stávají kritikou nedotknutelná. Upřednostňuje se záměr umělce před konečným působením díla. Teoretička konstatuje, že se zdráháme hodnotit uměleckou kvalitu v případě sociálních projektů, a proto „nemohou být žádná nezdařená, neúspěšná, nedomyšlená nebo nudná díla participativního umění“,¹² při hodnocení užitečnosti umění vládnoucí strany v Británii zmiňují pouze jeho inkluzivní schopnost namísto té „kulturní“. Argumentují počtem diváků, zapojením stále více vyloučených skupin jako by se zapomínalo na podstatu umění. Avšak pokud je etika normou, ptá se Bishopová, jaká (čí) etika se zde obhazuje?

Umění tak člověka vychovává k určitým občanským postojům, ale ztrácí svou povahu uměleckého díla. Teoretička charakterizuje současné umění jako protnutí politického a náboženského postoje: „V současnosti diskursivní kritéria participativního, kolaborativního a sociálně angažovaného umění vycházejí z nevyřčené analogie mezi anti-kapitalismem a křesťanskou „dobrou duší“. V tomto schématu triumfuje sebe-obětování: umělec by se měl vzdát autorské přítomnosti, aby skrze sebe umožnil mluvit zúčastněným.“ Bishopová vybízí k tomu, abychom se obraceli i k umění, jež je nepohodlné či se nám může zdát vykořisťovatelské, a tak si ponechali určitou distanci k umění, odolali i svodům děl, která připomínají „dobře míněná kázání“.

Kolaborativní umění jako takové však Bishopová pokládá za důležité: znovu vrací komunikaci lidský rozměr, vysvobozuje z odcizení společnosti založené na ekonomických vztazích. Tyto projekty odmítají umění jako výrobu objektů, zdůrazňují potřebu konstruktivní sociální změny a umělecké aktivity spojené s vytvářením objektů nahlížejí jako nedostatečné a elitářské. Sociálně angažované umění tedy může být chápáno jako současná avantgarda. Ovšem to vyústilo v situaci, kdy je všem těmto dílům přikládána stejná důležitost a stávají se v podstatě nedotknutelnými, mimo jiné také proto, že podle Bishopové představují pro politické strany instrument inkluze a žádoucích postojů. Bishopová však připomíná, že je třeba i na tato díla klást nároky uměleckého díla. Tím, že přestaneme tato díla analyzovat a podrobovat kritice, stávají se totiž součástí určité politiky směřující například k sociální inkluzi, k měřitelnému zlepšení, ale vzdalují se kultuře. Radikální je tvrzení Andrew Brightona v poznámce článku, že totiž současná politika je pro svůj utilitární přístup k estetice srovnatelná se stalinistickými kulturními nařízeními.¹³ Avšak jak Bishopová poznamenává, estetika a politika nestojí proti sobě, ale v mnohém se sobě podobají, i estetika tak ze své podstaty hájí vždy

11 „Tato rozšířená oblast angažovaných praktik je v současné době známá pod různými jmény: sociálně angažované umění, komunitní umění (community-based art), experimentální komunity (experimental communities), dialogické umění (dialogic art), umění pobřežní oblasti (littoral art), participativní (participatory), intervenční (interventionist), umění založené na průzkumu (research-based) nebo kolaborativní (collaborative) umění.“ (s. 6)

12 Tamtéž.

13 Viz Andrew Brighton, „Consumed by the political: the ruination of the Arts Council“, *Critical Quarterly*, sv. 48, č. 1, 2006, s. 4.

změnu k lepšímu a má v tomto směru bohatý, avšak participativním uměním často nevyužívaný potenciál.

Bishopová tedy vyzývá k tomu, aby byl vytvořen aparát k hodnocení sociálně angažovaného umění jakožto umění, a ne politického nástroje. Přílišná uzavřenost a touha po „příkladném etickém gestu“ tak vede ke zkruslenému pohledu na sociálně angažované umění a k jeho impotenci. „Umělecké strategie subverze, intervence nebo hyperztožnění jsou zavrhovány jako ‚neetické‘. Výsledkem je, že se utvrzují příliš zjednodušující opozice: aktivní versus pasivní divák, egoistický versus kolaborativní umělec, chladná autonomie versus družná komunita.“ Avšak právě proto, aby mohlo iniciovat změnu, musí umění zůstat autonomní.

Bishopová tak dochází k tvrzení, že nelze proměňovat společnost na základě etických gest. Proměňovat společnost na základě participativního umění znamená předpokládat bezmocnost účastníků. Nejpodmanivější umělci tak jednoduše „konají podle své touhy a bez ochromujících omezení viny“, čili bez traumatu. Mezilidské vztahy tak nemají být cílem, ale prostředkem odhalení povahy sociální interakce jako celku. (Možná bychom mohli říct, že se počítá i s jeho metafyzickou rovinou). Bishopová pojmenovává úskalí sociálně angažovaného umění. V polemice s několika uměleckými projekty dospívá k závěru, že nejsilnější umění přichází od umělců, kteří se nepřizpůsobují tomu, co se od nich očekává. Takové dílo má potenciál být „vzorem“, a to v intencích své estetiky a paradoxně je tak účinnější i při prosazování společenské změny, na kterou se neohlíží.

Závěr

Závěrem lze konstatovat, že dnes žijeme ve společnosti, která trpí spíš nedostatkem hranic, a tak se umění, zejména to participativní, angažované, ocitá v nové situaci. Angažované už není jen umění, téměř vše je čteno politicky a zkratkovitě, čímž se vytrácí schopnost užívat jakýkoli druh jazyka, včetně umění. Jindřich Chalupecký definoval umění jako pocit, že nevíme; je to však *nevím*, které je důvěrné. Dnes jako by se nám vnucovalo příliš mnoho uměleckých děl či jejich interpretací, která se snaží vzbudit pocit, „že víme“. Pokud chceme vidět v umění jen nástroj sociální změny, sklouzáváme k moralizování, nepřiznanému kýči nebo dogmatu a z umění se tak stává sociální inženýrství.

Pojímání umění jako sociální instituce podle Zuidervaarta působí nepřesvědčivě tím, že na něj vznáší nároky této užitečnosti s jistotou, která až vzbuzuje rozpaky. Vedle toho se zdá, že problémy, na něž upozorňuje Bishopová, se od doby vzniku textu ještě prohloubily, protože témata, jimiž se současné umění zabývá, se stále více zužují a vytrácí se nezávaznost umožňující otevřenost. Na místo toho do tohoto pole vstupuje proklamativní ohleduplnost, tzv. korektnost. A tak vzhledem k tomu, že umění dnes postupuje v souladu s politickou korektností, je namísto vidět jeho svobodu spíše ve schopnosti rebelující či anarchistické problematizace převládajícího paradigmatu.

Literatura

- Bishop, C. (2007). *Řízení reality. Spolupráce a participace v současném umění*. Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny. č. 1–2 Chalupický, J. (2001). *Umění a transcendence*. Revolver Revue č.45/2001.
- Fulková, M. (2008). *Diskurs umění a vzdělávání*. Praha: H+H.
- Gadamer, H. G. (2003). *Aktualita krásného; umění jako hra, symbol a slavnost*. Praha: Triáda.
- Helguera, P. (2011). *Education for Socially Engaged Art*, s 23. New York: Jorge Pinto Books.
- Chalupický, J. (2001). *Umění a transcendence*. Revolver Revue č.45/2001
- Janičková, A., Novotný, M. a Skopalová, E. (2023). *Konec černobílé doby*. Praha: Národní galerie Praha.
- Juvin, H. a Lipovetsky, G. (2010). *Globalizovaný západ: polemika o planetární kultuře*. Praha: Prostor.
- Kulka T., (2022). *Umění a kýč*. Praha: Leda.
- Maritain, J. (2011). *Odpovědnost umělce*. Praha: Triáda.
- Matějčková, T. (2023) rozhovor s Kathleen Stock. *Transženy nejsou ženy. Kéž ta fikce konečně praskne*. Echo č.37/2023.
- Peroutková, P. (2014). *Umění jako sociální intervence*, diplomová práce. Praha: Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta.
- Pospiszyl, T. a kol. (2022). *Světy Jindřicha Chalupického*. Praha: Společnost Jindřicha Chalupického.
- Přibáň, Jiří. (2008). *Pod čarou umění*. České Budějovice: Artlab2007 v nakladatelství KANT.
- Rezek P. (2007). *Filosofie a politika kýče*. Praha: Ztichlá klika.
- Scruton, R. (2021). *Krása*. Praha: OIKOYMENH.
- Zálešák, J. (2011). *Umění spolupráce*. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, VVP, Praha.
- Zuidervaart, L. (2015). *Umění a sociální transformace: pravda, autonomie a společenské makrostruktury*. Ústí nad Labem: Fakulta umění a designu Univerzity J. E. Purkyně.

Internetové zdroje

www.avu.cz

Bourriaud, N. (2002). *Vztahová estetika*. Umělec č. 2002/4

Koubová, A. (21. 12. 2022). Poznámky k filmu Zkouška umění III. Komentář.

Artalk

www.labiennale.org/en/art/2022

www.umprum.cz/cs/web/katedry/volne-umeni/volne-umeni-i

www.facebook.com/profile.php?id=100064459251804

Bibliografická citace

Prázná, V.: Co s uměním? Pozice angažovaného umění, *Výtvarná výchova 1–2*, (64) 2024. ISSN 1210-3691. s. 18–27.