

**Masarykova univerzita  
Filozofická fakulta**

**Ústav hudební vědy**

**Bakalářská diplomová práce**

**2015**

**Michal Nezval**

**Masarykova univerzita  
Filozofická fakulta**

**Ústav hudební vědy**

Teorie interaktivních médií

**Michal Nezval**

**Umělecké vyjádření ve veřejném  
prostoru:**

**kontroverze a bariéry**

**Bakalářská diplomová práce**

**Vedoucí práce: Mgr. Viktor Pantůček**

**2015**

*Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval  
samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.*

.....  
Michal Nezval

# Obsah

1. Úvod .....	5
2. Co je umění? .....	7
2.1. Svět umění Arthura Danta a George Dickieho .....	7
2.2. Historická definice Jerrolda Levinsona .....	8
3. Umění ve veřejném prostoru .....	11
4. Případové studie .....	13
4.1. Transformer Site a populární estetika.....	13
4.2. Tilted Arc .....	20
4.3. Vietnam Veterans Memorial.....	28
4.4. La Grande Vitesse.....	34
5. Závěr .....	40
6. Resumé .....	42
7. Summary.....	43
8. Seznam pramenů a literatury .....	44
8.1. Seznam vyobrazení .....	46

## 1. Úvod

Umění ve veřejném prostoru k sobě přitahuje mnoho diváků. Na rozdíl od umění v prostoru soukromém ale ze svojí podstaty nutí k interakci nejen ty, kteří o umění mají zájem, ale také ty, kteří si na uměleckých hodnotách příliš nezakládají. Nicméně i lidé umění vyhledávající nemají všichni stejný vkus, jelikož estetické cítění je záležitost subjektivní. Tím vzniká problematická kontroverze, která provází mnoho uměleckých děl, které jsou vystaveny, nebo jsou přímo součástí veřejného prostoru. V galeriích totiž lidé umělecká díla vyhledávají, jen těžko by někomu mohl vadit fakt, že v galeriích je vystaveno umění. Ve veřejném prostoru se ale ne vždy dílo setká s naprostým pochopením, jelikož ne každý je schopný ocenit tuto formu veřejného umění. Tato situace nabízí několik otázek. Jaké má autor možnosti k uměleckému vyjádření ve veřejném prostoru? Kde leží hranice, která určuje hodnotu díla v očích široké veřejnosti? Jaký je rozdíl ve vnímání umění autorem a divákem? A kdo by měl v případě kontroverznosti díla rozhodnout o tom, zda dílo setrvá na svém místě, či nikoliv? Odpovědi na otázky nejlépe nalezneme prozkoumáním případových studií ve formě uměleckých děl ve veřejném prostoru realizovaných. První případovou studií je známé *site-specific* dílo, tedy dílo, které nabývá na významu pouze na konkrétním místě, *Tilted Arc* Od Richarda Serry, realizované v roce 1981. Jedná se o nakloněný oblouk umístěný na náměstí před vládní budovou *Jacob K. Javits Federal Building*, které bylo pro tuto lokalitu vybráno institucí GSA (*The General Services Administration* – Institut pro správu vládních organizací) a následně tou stejno organizací také odinstalován ze svého místa. Druhou případovou studií je dílo nazvané *Transformer Site* v hlavním městě Kanady, Ottawě, postavené v roce 1982. Dílo sousedí s policejní stanicí a je kontroverzní svým záměrně industriálním vzhledem, který má připomínat pozůstatky industriálního soustrojí v takovém stavu, v jakém by jej našli archeologové ve vzdálené budoucnosti. Důvody, proč dílo po svém zveřejnění

sklidilo kontroverzní ohlasy, budou rozebrány později v této práci. Třetí případovou studií je *Vietnam Veterans Memorial*, který byl postaven v roce 1982 organizací založenou právě za účelem postavení památky obětem vietnamské války. Toto umělecké dílo je specifické svým netradičním vzhledem, který má daleko od tradičních memoriálů v podobě soch bojovníků, státních znaků a podobných prvků. To je samozřejmě také zdroj kontroverze u tohoto díla, spolu s původem autorky Maya Lin, která je dcerou čínských imigrantů, což se u některých lidí neslučovalo s významem memoriálu. Čtvrtou případovou studií je pak dílo *La Grande Vitesse* od Alexandera Caldera. Toto dílo je prvním uměleckým dílem ve veřejném prostoru, které obdrželo dotaci na realizaci od instituce *National Endowment for the Arts* (NEA). I toto dílo vzbudilo vlnu kontroverze a odpůrci bylo označováno jako nepochopitelné, zbytečné a neamerické. Na těchto případových studiích se tedy pokusím pomocí analýzy a komparace nalézt důvody přijetí, či nepřijetí daného díla veřejností. Nejprve je ale potřeba definovat to, co je uměním, stejně jako definovat umění ve veřejném prostoru.

## 2. Co je umění?

K tomu, abychom mohli definovat to, co je uměním v rámci veřejného prostoru, musíme nejdříve definovat umění obecně. To, jak se posléze ukáže, není jednoduchý úkol, jelikož definice umění je velice nestálá. Pro umělecké dílo neexistuje pouze jedna správná definice. O definici uměleckého díla se již snažilo mnoho filozofů a odborníků.

### 2.1. Svět umění Arthura Danta a George Dickieho

Ve *Světě Umění*<sup>1</sup> od Arthura Danta můžeme odkrýt část této snahy o definici umění. V tomto díle autor zmiňuje jednoho z prvních filozofů, snažících se o tuto definici, a to Sokrata. Jeho teorie imitace tvrdí, že uměním je vše, co napodobuje skutečnost. Čím více dílo napodobuje skutečnost, tím více tuto teorii naplňuje. Sókratés tedy nastavil pomyslné zrcadlo skutečnosti, uměním pak mělo být to, co toto zrcadlo zobrazuje, tedy imitace skutečnosti. Tato teorie ale začala brzy být zastaralou, a aby se mohlo umění posunout dále a rozvinout svoji kreativní stránku, musela být tato definice upravena. Arthur Danto totiž ve svém *Světě Umění* uvádí, že podle pozdějších teorií, navazujících na tu Sokratovu, již umělecké dílo nemusí imitovat skutečnost, pokud není cílem diváka oklamat. V Dantově *Světě Umění* tvoří samozřejmě nejdůležitější část samotná institucionální teorie umění. Autorem této teorie ale není pouze Arthur Danto. Ten sice položil základ této teorii, na jeho práci ale navázal George Dickie se svým textem nazvaným *What is Art? An Institutional Analysis*. Tuto studii přeložil do češtiny Ota Gál pro server aluze.cz. Dickie ve svém textu definoval umění takto<sup>2</sup>:

---

<sup>1</sup> DANTO, Arthur. The Artworld. *Journal of Philosophy* 61, 1964, č. 19, s. 571 – 584. Citováno dle překladu: KULKA, Tomáš. Svět umění. *Aluze.cz* [online]. [cit. 2015-03-01]. Dostupné z <[http://www.aluze.cz/2009\\_01/08\\_studie\\_danto.php](http://www.aluze.cz/2009_01/08_studie_danto.php)>

<sup>2</sup> DICKIE, George. Defining Art. *American Philosophical Quarterly*, 1969, s. 253 – 256. Citováno dle překladu: GÁL, Ota. *Co je umění? Institucionální analýza* [online]. [cit. 2015-03-01]. Dostupné z <[http://www.aluze.cz/2008\\_02/09\\_studie\\_dickie.php](http://www.aluze.cz/2008_02/09_studie_dickie.php)>

*„Umělecké dílo v klasifikačním smyslu je artefaktem, jehož souboru rysů byl udělen status kandidáta na ocenění nějakou osobou či osobami jednajícími jménem určité společenské instituce (světa umění).“*

Ona instituce, ve které musí být dílo vystaveno, aby se mohlo označit dílem uměleckým, je tedy instituce umění. Dá se tedy říct, že dílo se stává uměleckým, pokud je vytvářeno za tímto účelem, a/nebo pokud jej svět umění označí jako dílo umělecké.

## **2.2. Historická definice Jerrolda Levinsona**

Jednou z dalších teorií, definujících umění, je teorie umění od Jerrolda Levinsona, kterou přeložil do češtiny Jakub Stejskal. Ten ve svém díle *Definovat umění historicky*<sup>3</sup> uvádí opoziční teorii k Dantově institucionální teorii, i když samozřejmě sám přiznává, že se tou Dantovou inspiroval. Hned v úvodu své studie Levinson potvrzuje vágnost celé snahy o definici uměleckého díla, konkrétně tak koná těmito slovy<sup>4</sup>:

*„Po zamítnutí mnoha návrhů filozofů od Platóna po současnost z důvodů omezenosti, tendenčnosti, neohebnosti, vágnosti či kruhovosti jako by nám nezbyla žádná odpověď, ale spíš podezření, že žádnou odpověď nalézt nelze. Otázka se nicméně v nedávných letech dočkala vzkříšení a nového druhu odpovědi v podobě institucionální teorie umění ohlášené Arthurem Dantem a vypracované Georgem Dickiem. Stručně řečeno, v této teorii jsou umělecká díla umělecká, protože zabírají jisté místo (které jim musí někdo přidělit) v jisté instituci, to jest instituci Umění.“*

Než se ale Levinson dostane ke svojí definici umění, uvádí důvody, proč vlastně se svojí verzí přichází. V tomto bodě uvádí, dle něj, dva největší problémy

---

<sup>3</sup> LEVINSON, Jerrold. Defining Art Historically. *British Journal of Aesthetics* 19:3, 1979, s. 232 – 250. Citováno dle překladu: STEJSKAL, Jakub. *Definovat umění historicky* [online]. [cit. 2015-03-01]. Dostupné z <[http://aluze.cz/2008\\_03/07\\_studie\\_levinson.php](http://aluze.cz/2008_03/07_studie_levinson.php)>

<sup>4</sup> *Tamtéž.*



institucionální teorie. Častou poznámkou k této teorii je její neinformativnost a vágnost pojmů „svět umění“ a „udělení statusu“, těmito námitkami se ale Levinson nezabývá. Podle něj jsou hlavní problémy této teorie jinde. Tím prvním je tvrzení institucionální teorie, podle kterého umělecká tvorba musí zahrnovat určitý kulturní úkon. Něco veřejného a v souvislosti s určitou společenskou institucí. Levinson v tomto bodě oponuje názorem, že může existovat také umění soukromé.<sup>5</sup>

*„Je nutné udělat něco veřejně a v souvislosti s určitou společenskou institucí. Dovolil bych si naopak tvrdit, že může existovat soukromé, izolované umění, které se stává uměním v mysli umělce – a to jedině pro něj a pro potenciální recipienty. (Předpokládám, že pouze to ke vzniku světa umění nestačí, jinak by byl tento pojem triviální a zbytečný.) I když v mém návrhu bude mít tvůrce umění při své tvorbě typicky na paměti umění a existující společenství konzumentů umění, není to nutné. V žádném případě se nikdo nemusí dovolávat nejasné infrastruktury světa umění nebo s ní být v souladu, aby se to, co dělá, stalo uměním.“*

Levinson dále uvádí poslední poznámku<sup>6</sup> k institucionální teorii umění před představením jeho teorie, historické teorie.

*„Druhý a hlavní problém, který vidím v institucionální teorii, spočívá v tom, že svět umění má odvést veškerou práci v určení způsobu, jakým se má předmět prezentovat či jak s ní zacházet, aby se stal uměleckým dílem, zatímco pojem ocenění (smysl celého podniku) není určen vůbec nebo jen velmi obecně. Jinak řečeno, nedozvíme se dost o představě, kterou musí mít tvůrce umění o tom, jak se mají potenciální diváci k jeho objektu chovat. Zdá se však, že jestli chceme rozlišit uměleckou tvorbu od tvorby ne-umělecké, musíme se pokusit něco takového blíže určit. Jsem přesvědčen, že klíč k adekvátní a objevené definici umění spočívá v určení toho,*

---

<sup>5</sup> Tamtéž.

<sup>6</sup> Tamtéž.

*s jakým záměrem umělecké dílo vzniká, jaký druh vnímání se vyžaduje od diváka – a nikoli ve stanovení instituce, jejímž jménem by bylo možné vznést nějaký takový požadavek. Celý trik samozřejmě spočívá v tom, aby se popis žádaného vnímání nezakládal na ustálených charakteristikách (např. za plné pozornosti, kontemplativně, se zvláštním důrazem na vzhled, bez emočních zábran). Jak už bylo dříve dostatečně prokázáno, takový druh definice je odsouzen k nezdaru vzhledem k nemožnosti lokalizovat jediný sjednocující estetický postoj či vnímání společné všem současným i minulým podobám našeho přístupu k uměleckým dílům a vzhledem k ještě neznámým způsobům, s jakými bezesporu budeme přistupovat k některým dílům v budoucnosti. Definice, kterou nabídnu, neomezuje způsoby vnímání, jež by se případně mohly vztahovat k uměleckým dílům, a přitom záměru tvořit umění dodává obsah, který tak nutně potřebuje.“*

A tímto se již dostáváme k Levinsonově historické definici umění, kterou ve své studii uvádí. Uvádí zde několik bodů, které mají sloužit k definici uměleckého díla. Dílo považuje za umělecké tehdy, pokud bylo vyrobeno se záměrem býti uměleckým a být tak vnímáno, stejně jako byla adekvátně vnímána umělecká díla existující před ním. Tímto způsobem lze podle autora ukázat, co dělá v jakýkoli daný moment z věci umělecké dílo, a to tak, že začneme v přítomnosti a obrátíme se zpět. Samotná Levinsonova historická definice umění zní takto:

*„X je uměleckým dílem = X je předmět, který osoba nebo osoby mající na něj příslušné vlastnické právo nepřechodně zamýšlí tak, aby byl vnímán-jako-umělecké-dílo, tj. vnímán způsobem (či způsoby), jakým se správně (nebo standardně) vnímala předcházející umělecká díla.“<sup>7</sup>*

---

<sup>7</sup> Tamtéž.

### 3. Umění ve veřejném prostoru

Podle Penny Balkin Bachové z asociace *Association for Public Art* se za uměleckým dílem ve veřejném prostoru skrývá více než jen fakt, že je ve veřejném prostoru vystaveno.

*„Its size can be huge or small. It can tower fifty feet high or call attention to the paving beneath your feet. Its shape can be abstract or realistic (or both), and it may be cast, carved, built, assembled, or painted. It can be site-specific or stand in contrast to its surroundings. What distinguishes public art is the unique association of how it is made, where it is, and what it means. Public art can express community values, enhance our environment, transform a landscape, heighten our awareness, or question our assumptions. Placed in public sites, this art is there for everyone, a form of collective community expression. Public art is a reflection of how we see the world—the artist’s response to our time and place combined with our own sense of who we are.”*<sup>8 9</sup>

S povědomím o tom, co lze nazývat uměleckým dílem a také díky definici uvedené Bachovou již můžeme bez velkých potíží rozpoznat umělecké dílo vystavené ve veřejném prostoru. Tato díla mají situaci ztíženou tím, že jejich diváky se stávají i ti, kteří o dané umění nemusejí mít vůbec žádný zájem. Oproti galerijnímu prostoru, kde umění vyhledávají pouze ti, kteří o něj mají zájem a dokáží jej rozpoznat, je to pro umění ve veřejném prostoru značná nevýhoda.

---

<sup>8</sup> BACH, Penny Balkin. *Public Art in Philadelphia*. Philadelphia, 1992.

<sup>9</sup> V překladu: „Jeho velikost může být obrovská, či malá. Může být padesát stop vysoké, nebo přitahovat pozornost na chodník pod vašimi nohama. Jeho tvar může být abstraktní, nebo realistický (nebo oboje) a může být odléváno, vyřezáváno, postaveno, smontováno, nebo nakresleno. Může být určeno pro konkrétní místo, nebo stát v kontrastu k jeho okolí. Co veřejné umění odlišuje je jeho unikátní asociace toho, jak je uděláno, kde je a co znamená. Veřejné umění může vyjadřovat hodnoty komunity, zlepšit naše prostředí, změnit krajinu, zvýšit naše povědomí, nebo zpochybňovat naše předpoklady. Umístěno ve veřejných prostorech, je toto umění pro všechny, je to forma kolektivního komunitního vyjádření. Veřejné umění je reflexí toho, jak vidíme svět – umělcova odpověď na náš čas a místo kombinovaná s naším vlastním smyslem toho, kým jsme.“

Předpokládejme například umělecké dílo X, které je uměleckým dílem kontroverzním a má přibližně stejně obdivovatelů, jako odpůrců. Toto dílo je vystaveno v galerii, jako mnoho jiných děl. Předpokládejme také další umělecké dílo Y, které je velice podobné dílu X, má stejný počet obdivovatelů i odpůrců, ale na rozdíl od díla X je vystaveno ve veřejném prostoru, kde s ním přijde do kontaktu mnoho lidí. Odpůrci díla X mají na umělecké dílo svůj názor, ale jelikož je dílo vystaveno v galerii, nepřicházejí s ním denně nedobrovolně do kontaktu, dílo je dál nijak neprovokuje a nenutí je k vyjadřování jejich nesouhlasu. Nehledě na to, že člověk takové umění nevyhledávající se o takovém uměleckém dílu nemusí ani dozvědět. Umělecké dílo X tedy zůstane vystaveno v galerii na odiv pouze těm, kteří o jeho estetickou hodnotu mají zájem. Naproti tomu odpůrci díla Y jsou nuceni v případě pravidelných cest kolem tohoto veřejného umění s ním interagovat, aniž by o to stáli. Dílo Y je tedy ve značné nevýhodě oproti dílu X, jelikož provokuje svoje odpůrce již svojí přítomností ve veřejném prostoru. A jelikož umělecký vkus a estetické cítění je velice individuální a subjektivní záležitost, neexistuje umělecké dílo, které by se líbilo naprosto všem. Našemu dílu Y tedy hrozí daleko větší pravděpodobnost odstranění ze svého místa, nebo alespoň snaha o odstranění, popřípadě nevole veřejnosti v podobě poškození díla a podobně. Bachová správně podotýká, že umělecké dílo ve veřejném prostoru se nemůže zavedět všem lidem a ani to od něj nemůžeme požadovat. Co je v tomto případě důležitější? Umělecká hodnota díla v očích umělecké obce? Názor široké veřejnosti? Nebo je vše v moci politické obce? A jaké jsou tedy důvody úspěchu, či neúspěchu díla?

## 4. Případové studie

Zodpovězení těchto otázek není možné bez toho, abychom prozkoumali praktické příklady těchto uměleckých děl. Existuje mnoho děl, které plní svoji funkci zkrášlení veřejného prostoru a nevzbuzují mnoho emocí, taková díla jsou většinou klasické sochy, či podobné objekty. Emoce a zvýšený zájem o dílo přichází až s inovativními přístupy a odvážně řešenými objekty. Aby umělecké dílo zaujalo potencionální diváky ve veřejném prostoru, musí mít nějakým způsobem provokativní vzhled, musí si k veřejnosti najít cestu. Tento provokativní vzhled ale nesmí překročit hranici, za kterou se již dílo veřejnosti nelíbí, dílo ji musí zaujmout v pozitivním slova smyslu. Pomocí těchto případových studií se pokusím najít odpovědi na následující otázky. Jaké charakteristiky má mít umělecké dílo ve veřejném prostoru podle lidí, kteří s ním přicházejí do kontaktu? Musí dílo plnit nějakou jinou funkci, kromě té estetické? Jakou roli sehrává místo, na kterém se dílo nachází, v přijetí díla, v jeho úspěchu? A jakou roli hraje informovanost veřejnosti o dílu a autorovi v přijetí díla?

### 4.1. Transformer Site a populární estetika

K tomu, abychom lépe pochopili kontroverzi, která vzniká u uměleckých děl instalovaných ve veřejném prostoru, nám pomůže populární estetika, jinak řečeno estetika dělnické třídy. Tu popsal v roce 1979 sociolog, antropolog a filozof Pierre Bourdieu ve svém díle *La Distinction*<sup>10</sup>. V roce 1984 byla kniha publikována také ve Spojených státech pod výstižnějším názvem *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*.

*„When faced with legitimate works of art, people most lacking the specific competence apply to them the perceptual schemes of their own ethos, the very ones which structure their everyday perception of everyday existence. These schemes,*

---

<sup>10</sup> BOURDIEU, Pierre. *La Distinction*. 1979.

*giving rise to products of an unwilled, unselfconscious systematicity, are opposed to the more or less fully stated principles of an aesthetic. The result is a systematic "reduction" of the things of art to the things of life, a bracketing of form in favour of "human" content.*"<sup>11 12</sup>

Tuto populární estetiku pro naše potřeby vhodně vysvětlil profesor Richard Lachapelle, vyučující na *Concordia University* v Montrealu. Specializuje se na estetickou recepci umění a kontroverzi v umění ve veřejném prostoru<sup>13</sup>. Lachapelle ve svém textu zvaném *Controversies about Public Contemporary Art: An Opportunity for Studying Viewer Responses* uvádí interpretaci populární estetiky v kontextu umění ve veřejném prostoru.

Svoji interpretaci ilustruje případem kontroverzního uměleckého díla s názvem *Transformer Site*. Jedná se o práci dvou profesionálních umělců, tím prvním je René-Pierre Allain, druhým Miguel Berlanga. Skulpturu *Transformer Site* vytvořili ve spolupráci pod jménem *A & B associés*. Dílo se nachází v kanadské Ottawě a bylo vybráno v rámci řádného výběrového řízení. Dílo sestává ze železobetonu a ocele a reprezentuje industriální komplex z dvacátého století tak, jak by se jevil archeologům, kteří by jej našli ve vzdálené budoucnosti. Podle Lachapelleho dílo vybízí k představování si jeho podoby v minulosti, k představování si toho, jak toto soustrojí pracovalo, jaké při práci ve své době vydávalo zvuky, pachy, nebo jaké nebezpečí představovala práce s takovým soustrojím. *Transformer Site* se skládá z mnoha různých součástí, které jsou každé

---

<sup>11</sup> tamtéž, str. 44. Citováno dle: LACHAPELLE, Richard. *Controversies about Public Contemporary Art: An Opportunity for Studying Viewer Responses*, 2003, str. 71.

<sup>12</sup> Ve volném překladu: „Když jsou lidé bez zkušeností s legitimním uměním s takovým uměním konfrontováni, využívají při kontaktu s ním percepční schémata jejich vlastního charakteru, ta schémata, která tvoří jejich percepci každodenní existence. Tato schémata dávají vzniknout bez rozpaků produktům spontánní systematiky, které jsou protikladem k více méně plně stanovených principů estetiky. Výsledkem je systematická redukce věcí umění k věcem života, zarámovaná forma, která koná ve prospěch „lidského“ obsahu.“

<sup>13</sup> Další informace [cit. 2015-04-06] [online] na <<http://www.concordia.ca/news/media-relations/experts/expert-profile.html?epid=twWXBbEmI70rbk1SYnXReg>>

zvláště uměleckým dílem a jako celek dílo působí věrně a vykazuje známky realismu. Beton byl při stavbě vystaven zátěži a jeho vnější část je lehce popraskaná a opotřebovaná, stejně tak jsou ocelové prvky vlivem povětrnostních vlivů zrezivělé. Dílo si můžete prohlédnout na fotografii č. 1.



Fotografie č. 1. A & B associés. *Transformer Site*.

Tento reálně působící vzhled průmyslového objektu nalezeného ve vzdálené budoucnosti měla podtrhovat také postupně se tvořící vegetace skrze celým dílem. Zároveň s touto skulpturou byla ale stavěna také nová policejní stanice, se kterou dílo sousedí. Kvůli její výšce a faktu, že dílo bylo umístěno částečně pod jejím převisem, se dílo ocitá po valnou většinu dne v jejím stínu a zeleni se nedostává dostatek slunečního záření. Pokusy o zasazení zeleně na své místo byly kvůli nedostatku světla také neúspěšné, a tak je nyní oblast vydlážděna betonem. Z důvodu sousedící policejní stanice a industriálního vzhledu díla docházelo k častým domněnkám veřejnosti, že *Transformer Site* je ještě nedokončenou technickou součástí policejní stanice. Jako příklad slouží reakce z portálu *The Ottawa Citizen*. Marika Keliher si myslela, že železobetonový *Transformer Site* byl začátkem výhřevného a ventilačního systému pro novou stanici. Elizabeth

Austen se zase vyjádřila v tom smyslu, že by objekt měl nejspíš nést nějaký náklad. Pracující dělník pak doplnil, že k objektu musí být jistě ještě něco přidáno.<sup>14</sup> Jak vidno, kontroverze dílo provázela již od samého počátku. Zdroj této kontroverze můžeme odhalit právě za pomoci populární estetiky neboli estetiky dělnické třídy. Bourdieu<sup>15</sup> popsal několik vlastností populární estetiky, z kterých některé jsou důležité pro pochopení kontroverze, odehrávající se ve sféře veřejného umění.

Ve svém textu mluvil ve spojení s populární estetikou o tzv. dělnické třídě. V našem případě by bylo vhodnější použít pojem široká veřejnost, nežli pojem dělnická třída, který v dnešní době již zcela nevystihuje diváctvo umění ve veřejném prostoru. Zachovejme nicméně pro korektnost původní význam populární estetiky. První důležitou vlastností je, že lidé z dělnické třídy očekávají, že každý obraz plní nějakou funkci. Problémem u našeho příkladu je, že umělecké dílo primárně plní funkci estetickou, nikoliv praktickou funkci, jakou by odpůrci *Transformer Site* očekávali. Pokud člověk není schopen ocenit estetickou funkci umění, ve většině případů nemůže ocenit ani dílo samotné. A není nutně špatně, že člověk není schopen tuto funkci ocenit. Každý člověk je přeci jiný, a pokud má jeden člověk zálibu ve sportu a nemá pochopení pro estetickou funkci umění, druhý člověk, se zálibou v umění, nemusí mít zase pochopení pro sportovní nadšení toho prvního. Nelze obecně říct, že umění je důležitější než sport, nebo naopak, záleží na individuálních hodnotách člověka. Právě v tomto tkví problém umění ve veřejném prostoru, je hodnoceno mnoha různými lidmi, přičemž jen zlomek z nich je schopen ocenit estetickou funkci. Ti ostatní hodnotí jiné funkce díla, ty funkce, které jsou pro ně důležité. Není v moci autora, aby umělecké dílo ve veřejném prostoru splňovalo všechny požadavky, které na něj bude veřejnost

---

<sup>14</sup> The Ottawa Citizen, 6. duben 1983. Citováno dle: LACHAPELLE, Richard. *Controversies about Public Contemporary Art: An Opportunity for Studying Viewer Responses*, 2003, str. 72.

<sup>15</sup> BOURDIEU, Pierre. *La Distinction*. 1979. Citováno dle: LACHAPELLE, Richard. *Controversies about Public Contemporary Art: An Opportunity for Studying Viewer Responses*, 2003, str. 71.



mít. V případě *Transformer Site* nám opět poslouží komentáře veřejnosti v *The Ottawa Citizen*.

*„It looks like it should be an ornamental fountain and water should be pouring out of it. It also looks like it should be carrying a load.”*<sup>16 17</sup>

*“After studying the sculpture, I suddenly realized why it looked so familiar. On a visit out west ... we were taken to a ranch in the Alberta foothills and placed in front of just such an object. The structure turned out to be a giant outdoor barbecue pit where two steers were being roasted on spits.”*<sup>18 19</sup>

*“Ottawa Mayor Jim Durrell still doesn’t know what the controversial sculpture outside the Elgin Street Police Station is supposed to depict.”*<sup>20 21</sup>

*“...a fun thing for lost kids to play in where the police could keep an eye on them till the parents claimed them...or a great place to play hide-and-peek...I think it would look better in a park. The kids would enjoy it.”*<sup>22 23</sup>

Druhá vlastnost populární estetiky by se dala popsat jako hodnocení uměleckých děl dělnickou třídou podle toho, jak přívětivě na ně dílo působí. Podle Bourdieuova paradigmatu například fotografie mrtvého vojáka evokuje

---

<sup>16</sup> *The Ottawa Citizen*. 6. dubna, 1983. Citováno dle: LACHAPELLE, Richard. *Controversies about Public Contemporary Art: An Opportunity for Studying Viewer Responses*, 2003, str. 72

<sup>17</sup> V překladu: „Vypadá to, že by to měla být ornamentální fontána a měla by z ní proudit voda. Také to vypadá, že by to mělo nést náklad.“

<sup>18</sup> *The Ottawa Citizen*. 14. dubna, 1983. Citováno dle: LACHAPELLE, Richard. *Controversies about Public Contemporary Art: An Opportunity for Studying Viewer Responses*, 2003, str. 72

<sup>19</sup> V překladu: „Po studování skulptury jsem si náhle uvědomil, proč mi připadala tak povědomá. Na návštěvě na západě ... jsme navštívili ranč v Albertském předhůří a viděli jsme přesně takový objekt. Struktura byla obřím venkovním grilovacím ohništěm, kde byly dva volci opékání na rožních.“

<sup>20</sup> *The Ottawa Citizen*. 21. prosince, 1985. Citováno dle: LACHAPELLE, Richard. *Controversies about Public Contemporary Art: An Opportunity for Studying Viewer Responses*, 2003, str. 73

<sup>21</sup> V překladu: „Starosta Ottawy Jim Durrell stále neví, co má kontroverzní skulptura před policejní stanicí na Elgin Street zobrazovat.“

<sup>22</sup> *The Ottawa Citizen*. 21. dubna, 1983. Citováno dle: LACHAPELLE, Richard. *Controversies about Public Contemporary Art: An Opportunity for Studying Viewer Responses*, 2003, str. 74

<sup>23</sup> V překladu: „...zábavná věc, u které si můžou ztracené děti hrát, a kde na ně může policie dohlížet, dokud si pro ně nepřijdou rodiče.“

reakce na samotnou realitu. Populární estetika tedy nehodnotí fotografii jako takovou, ale realitu, kterou fotografie zobrazuje: hrůzu války.<sup>24</sup> V případě *Transformer Site* funguje tato reakce podobně. Široké veřejnosti totiž skulptura industriálního soustrojí neevokuje příjemné pocity. Bourdieu také říká, že populární estetika soudí krásu fotografie podle krásy toho, co fotografie zobrazuje, což úzce souvisí s předchozím. Jinak řečeno, že krása fotografie je inherentní kráse zobrazovaného. Představíme-li si obraz krásné krajiny, populární estetika obraz označí za krásný. Představíme-li si ale obraz, který nezobrazuje nám příjemný objekt, populární estetika jej neoznačí za krásný, i když zmíněný objekt může skrývat cosi krásného, stejně jako obraz, kterého krása nemusí spočívat pouze v zobrazovaném, ale také ve způsobu, jakým zobrazované prezentuje. Je zřejmé, že dělnické třídě *Transformer Site* nepřipadá jako krásné umělecké dílo, skulptura není líbivá a přívětivá na první pohled. V *The Ottawa Citizen* najdeme příklady také těchto vlastností populární estetiky:

*„Nor does it take an artist to tell someone that a piece of “art” is an absurd, visual eyesore.”*<sup>25 26</sup>

*“Some residents, especially those living around the police station, thought it was pretty ugly.”*<sup>27 28</sup>

*“Nobody I’ve spoken to is enthusiastic about that thing.”*<sup>29 30</sup>

---

<sup>24</sup> BOURDIEU, Pierre. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Harvard University Press: 1984, str. 41.

<sup>25</sup> *The Ottawa Citizen*. 21. dubna, 1983. Citováno dle: LACHAPELLE, Richard. *Controversies about Public Contemporary Art: An Opportunity for Studying Viewer Responses*, 2003, str. 74.

<sup>26</sup> V překladu: „Ani není potřeba umělce k tomu, aby někomu řekl, že tento kus „umění“ je absurdní, vizuální ohavnost.“

<sup>27</sup> *The Ottawa Citizen*. 21. prosince, 1985. Citováno dle: LACHAPELLE, Richard. *Controversies about Public Contemporary Art: An Opportunity for Studying Viewer Responses*, 2003, str. 74.

<sup>28</sup> V překladu: „Někteří obyvatelé, obzvláště ti, kteří žijí poblíž policejní stanice si myslí, že je to docela ošklivé.“

<sup>29</sup> *The Ottawa Citizen*. 21. prosince, 1985. Citováno dle: LACHAPELLE, Richard. *Controversies about Public Contemporary Art: An Opportunity for Studying Viewer Responses*, 2003, str. 73.

<sup>30</sup> V překladu: „Nikdo, s kým jsem mluvil, není ohledně této věci nadšený.“

*“If the majority...don't like it or can't comprehend it, can it be art?”<sup>31 32</sup>*

*“Perhaps the artist should take heed of what the majority of Ottawans think and start creating sculptures that will be more appealing to the majority of people.”*

33 34

*Transformer Site* je tedy uměleckým dílem, které se nesetkalo s pochopením svého původního účelu a je zjevně hodnoceno podle odlišných kritérií. Z uměleckého hlediska by se dalo říci, že je hodnoceno dle špatných kritérií. Můžeme ale označit názory lidí, kteří nemají zkušenost s konzumací umění, jako špatné? Umělecké dílo *Transformer Site* je instalováno ve veřejném prostoru, je tedy jeho součástí, stejně jako lidé v něm se pohybující. Podléhá tedy hodnocení právě těchto lidí, a pokud podle jejich názoru není dílo hodno umístění ve veřejném prostoru, pro koho je tedy dílo určeno? Kromě obecných problémů, které doprovází umělecká díla instalovaná ve veřejném prostoru, spočívá velký problém v nešťastném umístění díla. Pokud by dílo nezastiňovala policejní stanice, bylo by dílo dokončené, jelikož by ho plánovaně porostla vegetace, která by přispěla k pocitu objevení starého industriálního objektu. Takto je dílo, dá se říct, z poloviny hotové. Chybou ale není umístění policejní stanice vedle díla, ale spíše naopak, zvolení takového díla k umístění vedle policejní stanice. Autoři udělali chybu při samotném návrhu díla, protože takové dílo se na místo, na kterém nyní stojí, svým konceptem nehodí. Ideálně měli dílo instalovat na jiném místě, např. v rámci jiného výběrového řízení. Na místo sousedící s policejní stanicí pak měli navrhnout umělecké dílo vhodnější. V případě *Transformer Site* se tedy jedná o, z již zmíněných důvodů, kontroverzní umělecké dílo, které vytváří zejména názorovou bariéru mezi většinou široké

---

<sup>31</sup> *The Ottawa Citizen*. 21. dubna, 1983. Citováno dle: LACHAPELLE, Richard. *Controversies about Public Contemporary Art: An Opportunity for Studying Viewer Responses*, 2003, str. 73.

<sup>32</sup> V překladu: „Pokud to většina nemá ráda, nebo to nedokáže pochopit, může to být umění?“

<sup>33</sup> *The Ottawa Citizen*. 21. prosince, 1985. Citováno dle: LACHAPELLE, Richard. *Controversies about Public Contemporary Art: An Opportunity for Studying Viewer Responses*, 2003, str. 73.

<sup>34</sup> V překladu: „Možná by si měl umělec dát pozor na to, co si většina Ottawanů myslí a měl by začít dělat skulptury, které budou působivější na většinu lidí.“

veřejnosti a její podmnžinou, umělci. Dílo ale nadále stojí na svém místě a debaty o jeho kontroverzi se utišily. Náklady na odstranění díla byly zjevně příliš vysoké a veřejnost si s postupem času na dílo zvykla. Existují ale také díla, která rozdělují i celou širokou veřejnost, bez rozdílu zkušeností s uměním. A také existují díla, která rozdělují veřejnost také fyzicky a potkal je osud odlišný od osudu *Transformer Site*, takovým dílem je například *Tilted Arc* od Richarda Serra.

#### 4.2. Tilted Arc

V roce 1979 otevřel program *Art-in-Architecture* (v překladu *Umění-v-Architektuře*) výběrové řízení na umělecké dílo ve veřejném prostoru. Toto dílo mělo být instalováno před budovou *Jacob K. Javits Federal Building* na náměstí zvaném *Foley Federal Plaza* v Newyorském Manhattanu. Tato budova je domovem pro mnoho vládních úřadů a v roce 1976 bylo dokončeno rozšíření její západní strany a chystané umělecké dílo mělo vylepšit estetické hodnoty této lokality. Pro realizace uměleckého díla byl po doporučení experty vybrán Richard Serra. Tento minimalistický americký umělec měl již v této době dobré renomé ve světě umění. Byl (a stále je) známý pro své vyzívající, originální, *site-specific* skulptury, tedy díla, která jsou určena pro konkrétní místo a nemohou být umístěna jinde bez toho, aby ztratila svůj význam. Výraz *skulptura* rozšířil o jeho schematicky minimalistické, ale rozměrově a vzhledově masivní díla.

Avšak umění, které nainstaloval v roce 1981 na náměstí *Foley Federal Plaza*, se nesetkalo se stoprocentním pochopením místních obyvatel. Autor dílo pojmenoval *Tilted Arc* a tento název docela přesně vystihuje podobu tohoto díla. To je opravdu nakloněným obloukem, který zaujímá místo uprostřed náměstí. Konkrétně se jedná o 37 metrů dlouhý, 12 metrů vysoký a 6,4 centimetrů tlustý plát patinující ocele, ve Spojených státech zvané COR-TEN STEEL. Tato ocel má schopnost tvořit za vhodných atmosférických podmínek postupně na svém povrchu

vrstvu oxidů (patiny), která významně zpomaluje rychlost koroze<sup>35</sup>. Tento materiál tak nemusí být nikterak ošetřován a s postupem času si vytvoří přírodně vzhlízející rezavou texturu. Serra svoje dílo komentoval těmito slovy<sup>36</sup>:

*„The viewer becomes aware of himself and of his movement through the plaza. As he moves, the sculpture changes. Contraction and expansion of the sculpture result from the viewer's movement. Step by step the perception not only of the sculpture but of the entire environment changes.“*<sup>37</sup>

Dílo ihned po svém nainstalování přilákalo pozornost mnoha lidí. Jak z řad jeho obdivovatelů, tak z řad jeho odpůrců. Pozitivní ohlasy pocházely zejména z umělecké obce. Negativní ohlasy přicházely od lidí pracujících v blízkosti tohoto díla, jelikož *Tilted Arc* rozděloval náměstí, jak je patrné na fotografii č. 2.



Fotografie. č. 2. SERRA, Richard. *Tilted Arc*.

<sup>35</sup> ZAVADILOVÁ, Petra. Diplomová práce: *Únavové vlastnosti patinující oceli*. Brno, 2011, str. 28.

<sup>36</sup> INDE, Vilis R. *Art in the Courtroom*. Praeger: 1998, str. 59.

<sup>37</sup> V překladu: „Divák si začne uvědomovat sám sebe a svůj pohyb skrz náměstí. Jak se pohybuje, skulptura se mění. Kontrakce a expanze skulptury je výsledkem divákova pohybu. Krok po kroku se mění nejen percepce skulptury, ale celého prostředí.“

Rozdělení prostoru se těmto lidem nelíbilo, stejně jako minimalistický vzhled kombinovaný s mohutnými rozměry. Toto dílo tedy fyzicky oddělovalo dvě poloviny náměstí, zároveň také rozdělovalo společnost v názoru na toto dílo. Jedním z problémů je fakt, že kolemjdoucí se tomuto monumentu nemohou vyhnout, musí s ním interagovat, jelikož není cesta náměstím, která by nevedla kolem tohoto díla. *Tilted Arc* zkrátka ztěžoval užívání veřejného prostoru těm lidem, kteří neměli zájem s dílem interagovat. Opět by se dalo použít Bourdieuova paradigmatu populární estetiky, jelikož nakloněný oblouk v lidech pracujících v jeho okolí neevokoval automaticky přívětivé pocity, tudíž se jim nelíbil. Nicméně každé umělecké dílo po svém zveřejnění sklídí nějaké procento negativních ohlasů, tudíž tomuto faktu nebyla věnována příliš velká pozornost. Tento názor sdílí také sám autor díla *Tilted Arc*, ve svém textu nazvaném tuto skutečnost komentoval takto<sup>38</sup>:

*„Doubtless, to some people, Tiled Arc was an eyesore. However, the same may be said about any other work of art. There will always be viewers who will react negatively to any given work. People are entitled to their opinions, but prejudice, even if shared by a majority, ought not be a reason to decide the fate of a work of art. In this case, however, a majority of those who spoke at the public hearing favored retaining Tilted Arc at its original site.”*<sup>39</sup>

Situace se ovšem změnila v roce 1984, kdy se William Diamond, regionální správce GSA pro New York, začal o problém zajímat. Poskytl tím prostor pro odpůrce díla a situace začala nabírat na obrátkách. Od šestého do osmého března roku 1985 bylo uspořádáno slyšení, ve kterém se hlasovalo o osudu díla. Gregg M.

---

<sup>38</sup> SERRA, Richard. The Tilted Arc Controversy. *CARDOZO ARTS & ENTERTAINMENT*, 2001, č. 19:39, str. 41.

<sup>39</sup> V překladu: „Některým lidem bezpochyby připadalo *Tilted Arc* jako ohavnost. Nicméně, toto může být řečeno o jakémkoliv jiném uměleckém dílu. Vždy budou diváci, kteří budou reagovat negativně na jakékoliv dílo. Lidé mají nárok na jejich názory, ale předsudky, i když jsou sdíleny většinou, by neměly být důvodem k rozhodnutí o osudu uměleckého díla. Nicméně v tomto případě většina těch, kteří promluvili na veřejném slyšení, upřednostňovala *Tilted Arc* na původním místě.“

Horowitz ve své studii věnované případu *Tilted Arc* uvedl, že byly vznešeny tři druhy námitek oproti zmiňovanému dílu<sup>40</sup>. První námitka zdůrazňovala to, že dílo je nevhodným symbolem funkcí, které plní soudní dvůr se sídlem v přilehlé *Jacob Javits Federal Building* a funkcí, které plní samotné náměstí. Druhou námitku tvořilo tvrzení, že skulptura zničila původní krásu náměstí. A konečně třetí námitka obsahovala tvrzení, že skulptura brání tomu, aby bylo náměstí využito i k jiným účelům.

V rámci veřejného slyšení promluvil také Joseph Liebman, a to ve prospěch odstranění díla z náměstí. Argumentace Liebmana je velmi zajímavá a je příkladem argumentace odpůrců díla. Nejdříve uvedu citaci Liebmanova projevu, pro odstranění díla se vyjádřil takto:<sup>41</sup>

*„I have worked at 26 Federal Plaza since 1969. While the plaza never fulfilled all my expectations, at least until 1980, I regarded it as a relaxing reflective space where I could walk, sit, and contemplate in an unhurried manner. Every now and then, rays of sunshine bathed the plaza, creating new vistas and moods for its vibrant and unchallenged space. I remember those moments: I remember the cool spray of the fountain misting the hot air; I remember the band concerts; I remember the musical sounds of neighborhood children playing on the plaza, while their mothers, sheltered under the courthouse, rocked baby carriages, still minding their children at play. I remember walking freely in the plaza, contemplating the examination of a witness, undisturbed by the presence of other people engaged in conversation or young lovers holding hands. I also remember my dreams*

---

<sup>40</sup> HOROWITZ, Gregg M. Public Art/Public Space: The Spectacle of the Tilted Arc Controversy. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1991, roč. 54, č. 1, str. 10.

<sup>41</sup> Tamtéž.

*of additional seating areas, of more cultural events, temporary outdoor exhibits of sculptures and paintings, ethnic dance festivals and children' shows.*”<sup>42</sup>

V tomto bodě Horowitz přichází s důležitým komentářem. Podle jeho informací<sup>43</sup> totiž bylo od vzniku náměstí, tedy po dobu sedmnácti let, uskutečněno necelých dvacet veřejných událostí. Kromě schodů vedoucích ke vchodu do budovy nebylo na náměstí žádné veřejné sezení a náměstí je umístěno na větrné lokalitě. Z tohoto podle Horowitze vyplývá, že Liebmanův sen nebyl blokován skulpturou *Tilted Arc*, ale prostorem samotným. Z toho vyplývá, že náměstí není vhodné k pořádání kulturních akcí, ani není vhodné k rekreační funkci. Funkce *Foley Federal Plaza* tedy může být nejlépe chápána jako transportní, a tudíž může být domovem pro umělecké dílo, které udělá ze všední cesty náměstím jiný, pokud možno umělecký, zážitek. Celkově veřejnost hlasovala počty 58 hlasů pro odstranění díla a 122 proti jeho odstranění<sup>44</sup>. Jak ale Horowitz podotýká, některé fyzické osoby hlasovaly jako zástupci větších skupin a nebylo možné rozlišit váhy hlasu fyzické osoby a společnosti (Například John Guare a Betty St. Clair podporovali Serru jako mluvčí společnosti *Municipal Arts Society and the National Emergency Civil Liberties Committee*, podobně pak Peter Hirsch a Paul Goldstein promluvili ve prospěch odstranění díla jako zástupci asociace *Association of Immigration Attorneys and Manhattan Community Board*.). GSA se poté, cítíc,

---

<sup>42</sup> V překladu: „Pracoval jsem na 26té Federal Plaza od roku 1969. I když náměstí nikdy neplnilo moje představy, alespoň do roku 1980, považoval jsem jej za relaxační reflektující místo, kde jsem mohl chodit, sednout si a neuspěchaně rozjímat. Občas náměstí zalilo slunce, vytvářejíc nové vyhlídky a nálady pro jeho chvějivý a nedotknutelný prostor. Pamatuji si ty momenty: Pamatuji si chladný postřík fontány, který mlžil horký vzduch; Pamatuji si hudební koncerty; Pamatuji si muzikální zvuky sousedství, jak si děti hráli na náměstí, zatímco jejich matky, pod střechou soudní budovy, kolébali děti v kočárcích, stále si všímajíc jejich hrajících si dětí. Pamatuji si, jak jsem volně chodil po náměstí, uvažujíc o výpovědi svědka, nerušen přítomností ostatních lidí zapojených do konverzace, nebo mladých milenců držících se za ruce. Také si pamatuji svůj sen o dalším místě na sezení, o dalších kulturních akcích, dočasných venkovních výstavách soch a kreseb, festival etnických tanců a dětská vystoupení.“

<sup>43</sup> HOROWITZ, Gregg M. Public Art/Public Space: The Spectacle of the Tilted Arc Controversy. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1996, roč. 54, č. 1, str. 10.

<sup>44</sup> *Tamtéž*, str. 8.



že nemá dostatečnou podporu veřejnosti, obrátila na Národní Nadaci pro umění (*National Endowment for the Arts* – NEA). Bez ohledu na výsledek slyšení požádala NEA, aby vytvořila panel, který bude mít za úkol nalezení nového místa pro *Tilted Arc*. Panel byl vytvořen a sešel se na *Foley Federal Plaza*, aby zhlédl kontroverzní dílo. Richard Serra panelu zdůrazňoval *site-specific* aspekt díla a panel poté doporučil GSA nepokračovat v hledání nové lokality. Takto doporučení cituje Serra ve svém textu:

*„We have been presented with a statement by the artist about the site-specific nature of his Tilted Arc sculpture. Our visit to the Federal Plaza to review the actual relationship of the work to its site led us to conclude that there was merit in the artist’s statement that relocation of the work would destroy it.”*<sup>45 46</sup>

Porota ale bez ohledu na výsledky slyšení a doporučení NEA rozhodla počtem čtyři ku jedné o odstranění díla<sup>47</sup>. Serra se od roku 1984 snažil zvrátit blížící se rozhodnutí o odstranění díla různými způsoby. Jak píše Michael Kelly ve své práci nazvané *Public Art Controversy: The Serra and Lin Cases*:

*„According to Barbara Hoffman, a legal theorist and practicing attorney specializing in art law, Serra alleged in federal district court in New York City that the GSA’s decision to remove the sculpture violated his rights under [1] the Free Speech Clause of the First Amendment, [2] the Due Process Clause of the Fifth*

---

<sup>45</sup> SERRA, Richard. *The Tilted Arc Controversy*. *CARDOZO ARTS & ENTERTAINMENT*, 2001, č. 19:39, str. 42.

<sup>46</sup> V překladu: „Bylo nám prezentováno tvrzení od autora o specifičnosti skulptury *Tilted Arc* pro její místo. Náš návštěva na *Federal Plaza* ke zhodnocení opravdového vztahu práce k jejímu místu nás dovedla k rozhodnutí, že v autorově tvrzení o tom, že přesunutí díla by jej zničilo, bylo opodstatněné.“

<sup>47</sup> *Tamtéž*.

*Amendment, [3] federal trademark and copy-right laws, and [4] state moral rights law.*”<sup>48 49</sup>

Z toho k jednání byly postoupeny pouze body 1 a 2. Serra zdůrazňoval, že jakmile bylo dílo nainstalováno, začal se na něj vztahovat první dodatek. Newyorský nejvyšší soud ale rozhodl, že Serrovo právo na svobodu projevu nebylo porušeno, jelikož se ho dobrovolně vzdal prodejem *Tilted Arc* agentuře GSA. Rozhodnutí o odstranění díla tedy bylo podle soudu v pořádku, jelikož GSA se rozhodla odstranit svoje vlastní dílo a účelem nebylo zničit něčí umělecké vyjádření, ale obnovit veřejný prostor k libosti veřejnosti. V roce 1989 tedy padl konečný verdikt, který již nemohl žádným způsobem změnit, jelikož při tvorbě díla předal vlastnická práva vládní agentuře GSA a co je důležitější, nedokázal obhájit svůj názor, že je dílo *site-specific*, tedy že dílo bylo vytvořeno pro konkrétní místo, pro *Foley Federal Plaza*. Dílo bylo odstraněno z náměstí 15. března 1989. Tento spor byl podle Horowitze nejen sporem mezi Serrou a vládní agenturou GSA, nejen sporem o jedno konkrétní dílo, ale také sporem mezi vlastnickými právy a svobodou projevu, v tomto případě formou uměleckou. Serra za obratem v situaci jeho díla viděl změnu vlády, která se odehrála v čase mezi instalací díla a jeho odstraněním.

*„My sculpture had been approved, commissioned and installed under Democratic administration. A Republican administration decided that it should be destroyed (The GSA commissioned Serra in 1979, while the Democratic Carter*

---

<sup>48</sup> KELLY, Michael. Public Art Controversy: The Serra and Lin Cases. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 54, 1994, č. 1, str. 15-22.

<sup>49</sup> V překladu: „Podle Barbary Hoffmanové, právní teoretičky a praktikující právničky specializující se na právo umění, Serra u vládního okresního soudu tvrdil, že rozhodnutí GSA o odstranění skulptury porušilo tato jeho práva: [1] klauzule o svobodě projevu prvního dodatku, [2] klauzule o spravedlivém procesu pátého dodatku, [3] právo o vládní ochranné značce a vlastnická práva, [4] zákon o státním morálním právu.“

*Administration was in power. Whereas, the decision to remove Tilted Arc was made while the Republican Reagan Administration was in power.).”<sup>50 51</sup>*

Po *Transformer Site* tedy *Tilted Arc* tvoří další příklad veřejného uměleckého díla, které svojí kontroverzí rozděluje veřejnost, v tomto případě ale jak názorově, tak i fyzicky svým prostorovým rozložením. Tedy lépe řečeno rozdělovalo veřejnost.

*„It would be a dangerous undertaking for persons trained only in the law to constitute themselves final judges of the worth of pictorial illustrations, outside the narrowest and most obvious limits. At the one extreme some works...would be sure to miss appreciation. Their very novelty would make them repulsive until the public had learned the new language in which their authors spoke.“<sup>52 53</sup>*

Zastavme se ještě u termínu *site-specific*. Toto označení říká, že dílo nemůže být přesunuto na jiné místo bez toho, aby ztratilo na významu. Počítá tedy s tím, že určité místo zůstane stejné po celou dobu, po kterou je na něm instalováno umělecké dílo. S tím lze ale počítat pouze v případě, že se jedná o dočasnou instalaci. U permanentního uměleckého díla s tímto nelze počítat. Logicky totiž na místě dojde ke změnám, ať už v podobě drobné úpravy místa, celkové přestavby, či výstavby nových objektů. I kdyby nedošlo k žádným těmto změnám, nemůže se místo vyhnout změnám počasí, nebo ročního období. Správně

---

<sup>50</sup> SERRA, Richard. *The Tilted Arc Controversy*. *CARDOZO ARTS & ENTERTAINMENT*, 2001, č. 19:39, str. 41.

<sup>51</sup> V překladu: „Moje skulptura byla schválena, pověřena a instalována za demokratické správy. Republikánská správa rozhodla, že by [skulptura] měla být zničena (GSA pověřila Serru v roce 1979, kdy byla u moci Carterova demokratická síla, zatímco rozhodnutí o odstranění *Tilted Arc* bylo učiněno za Reaganovi republikánské správy u moci.“

<sup>52</sup> *Bleistein v. Donaldson Lithographing Company*, č. 117. *Supreme Court of the United States*, 1903.

<sup>53</sup> V překladu: „Pro osoby vyškolené pouze v zákoně by bylo velmi těžkým úkolem představovat konečné soudce toho, jak hodnotné jsou ilustrované obrazy, mimo nejužší a nejviditelnější limity. V jednom extrému by některé práce ... jistě postrádali ocenění. Jejich novost by je učinila odpudivými, dokud by se veřejnost nenaučila nový jazyk, ve kterém jejich autor mluví.“

lze termín *site-specific* použít například u díla *Vietnam Veterans Memorial*, které si představíme v následující kapitole.

### 4.3. Vietnam Veterans Memorial

Nejen Spojené státy od roku 1954 do roku 1975 utrpěly obrovské ztráty na lidských životech při boji s komunistickým režimem Severního Vietnamu a jeho spojenci. V roce 1973 prezident Richard Nixon nařídil odvolání amerických sil a v roce 1975 komunistické síly převzali kontrolu nad Saigonom, čímž byla válka ve Vietnamu u konce. Na jednom ze setkání veteránů vietnamské války navrhl Jan Scruggs postavit memoriál na památku obětem vietnamské války. Tato myšlenka se uchytila a Scruggs spolu s Robertem Williamem Doubkem (který, sic narozen v americkém Berwynu, má české předky) založil neziskovou organizaci *Vietnam Veterans Memorial Fund*. Z rozhovoru pro [washingtonian.com](http://www.washingtonian.com)<sup>54</sup> Scruggs mluví o podpoře finanční i morální, kterou získávali z různých zdrojů. Lokalitu, kterou tvoří dva akry v národním parku *National Mall* v hlavním městě Spojených států, Washingtonu, organizace vybrala, protože chtěla zobrazit jména všech padlých, nebo pohřešovaných vojáků v hlavním městě, jen několik bloků od Bílého domu, blízko kongresu a ministerstvu zahraničních věcí. V červnu 1980 organizace uspořádala národní designovou soutěž a složila osmimístnou porotu, která vybrala autora monumentu z více než 1400 návrhů. Tím se stala Maya Lin, 21 letá vysokoškolská studentka z Yalu, dcera čínských imigrantů. Maya Lin v soutěži zvítězila i přesto, že její návrh byl velice nestandardní, velice abstraktní, netradiční. Teprve v porovnání s ostatními vyšla najevo jeho unikátnost. Ostatní návrhy byly totiž příliš banální a průměrné, typické v porovnání s návrhem studentky Maya Lin. Toto rozhodnutí přineslo první vlnu kontroverze, která spočívala v nespokojenosti

---

<sup>54</sup> WILLS, Denise Kersten. The Vietnam Memorial's History. *Washingtonian* [online]. [cit. 2015-04-12]. Dostupné z <[www.washingtonian.com/articles/people/the-vietnam-memorials-history/](http://www.washingtonian.com/articles/people/the-vietnam-memorials-history/)>

některých členů, či podporovatelů organizace. Jedním z nich byl Tom Carhart, který nejdříve dobrovolnický podporoval organizaci, poté přišel do soutěže se svým návrhem a po zvolení návrhu Mayi Lin vedl opozici k tomuto návrhu. Carhartovi se návrh zdál jako přímá opozice k počtě veteránů. A tak začal boj o podobu memoriálu a přišly na řadu kompromisy ke spokojenosti obou stran.<sup>55</sup>

Jak můžete vidět na fotografii č. 3, dílo od studentky Maya Lin spočívalo ve dvou identických stěnách, z nichž byly obě 247 stop dlouhé, tedy přibližně 75 metrů, a svírali úhel 125 stupňů. Dílo se od svých stran ke svému středu svažuje do země, tudíž stěny jsou na svém začátku vysoké jen několik centimetrů a postupně se zvyšují s tím, jak se cesta směrem ke středu svažuje. Na zdech jsou napsána jména všech vojáků, kteří padli ve vietnamské válce, nebo jsou pohřšováni. Jmen je na zdi téměř 60 000. Ve svém středu je zeď vysoká 10 stop, tedy přibližně 3 metry. Západní zeď směřuje od středu k Lincolnovu Memoriálu a Východní zase k Washingtonovu Monumentu.

*„Visitors are surrounded by America, by the Washington Monument and the Lincoln Memorial. I don't design pure objects like those. I work with the landscape.”*<sup>56 57</sup>

---

<sup>55</sup> tamtéž

<sup>56</sup> HESS, Elizabeth. A Tale of Two Memorials. *Art in America* 71, 1985, č. 4, s. 123.

<sup>57</sup> V překladu: „Návštěvníci jsou obklopeni Amerikou, Washingtonským monumentem a Lincolnovým memoriálem. Nenavrhuji takové čisté objekty. Pracuji s krajinou.“



Fotografie č. 3. LIN, Maya. *Vietnam Veterans Memorial*.

Dílo se tedy také dá označit jako *site-specific*, jelikož je stavěno právě tak, aby ve svých zdech odráželo tyto pamětihodnosti. Autorka s tímto počítala při návrhu díla a tak se tato skutečnost stala jeho součástí. Přesunutím díla by tato skutečnost přestala platit, tudíž by bylo dílo nekompletní. Toto je příklad správného využití termínu *site-specific*, počítá pouze s tím, že bude zachován výhled na obě pamětihodnosti. Zdi samotného monumentu jsou vytvořeny z lesklé žuly, která funguje částečně jako zrcadlo. Zeď má černou barvu, a to zejména z důvodu čitelnosti jmen vojáků. Na bílém podkladu by byla jména hůře k přečtení. Při pohledu na jména vojáků vidíme díky černé barvě v odrazu také sami sebe, což evokuje spojení minulosti a přítomnosti. Pokud začínáme číst jména vojáků od začátku monumentu, vidíme jen několik řádků jmen. Jak ale postupujeme dále, zeď nabírá na výšce a jmen je čím dále více, což má pohlcující účinek.

Podle autorky zrcadlový povrch zdi neabsorbuje odraz žijícího, tak jako to dělá smrt, ale vrací jej zpět. Přijímá vše, ale nic z toho si nenechává.<sup>58</sup>

K vybranému návrhu bylo vzneseno mnoho připomínek, a tak se u tohoto díla setkáváme s kontroverzí už u jeho návrhu, na rozdíl od předchozích případových studií, kdy debaty o kontroverzi díla začaly až po instalování díla na své místo. Z rozhovoru<sup>59</sup> také víme, že části odpůrců se nelíbil celkový vzhled, který nebyl dostatečně heroický, neobsahoval vlajku USA, některým odpůrcům se nelíbila černá vlajka, která podle nich připomínala porážku USA a nevyjadřovala respekt k padlým vojákům, připomínala jim náhrobní kámen. Podle jiných zase memoriál nepřipomínal to, co padlí vojáci pro svoji vlast udělali. Podoba *Vietnam Veterans Memorialu* zkrátka nebyla tradiční představou o tom, jak by měl monument připomínat oběti vietnamské války. Z tohoto důvodu byly k monumentu na dvou místech přidány texty připomínající účel tohoto monumentu. První text praví:

*"IN HONOR OF THE MEN AND WOMEN OF THE ARMED FORCES OF THE UNITED STATES WHO SERVED IN THE VIETNAM WAR. THE NAMES OF THOSE WHO GAVE THEIR LIVES AND OF THOSE REMAINING MISSING ARE INSCRIBED IN THE ORDER THAT THEY WERE TAKEN FROM US."*<sup>60</sup>

---

<sup>58</sup> FRIEDMAN, D. S. Public Things in the Modern City: Belated Notes on „Tilted Arc“ and the Vietnam Veterans Memorial. *Journal of Architectural Education*, 1995, roč. 49, č. 2, str. 66.

<sup>59</sup> WILLS, Denise Kersten. The Vietnam Memorial's History. *Washingtonian* [online]. [cit. 2015-04-12]. Dostupné z <[www.washingtonian.com/articles/people/the-vietnam-memorials-history/](http://www.washingtonian.com/articles/people/the-vietnam-memorials-history/)>

<sup>60</sup> V překladu: „NA POČEST MUŽŮ A ŽEN OZBROJENÝCH SIL SPOJENÝCH STÁTŮ, KTEŘÍ SLOUŽILI VE VIETNAMSKÉ VÁLCE. JMÉNA TĚCH, KTEŘÍ POLOŽILI JEJICH ŽIVOTY A TĚCH, KTEŘÍ ZŮSTAVAJÍ NEZVĚSTNÍ, JSOU NAPSÁNY V POŘADÍ, V JAKÉM NÁM BYLA VZATA.“

A ten druhý:

*"OUR NATION HONORS THE COURAGE, SACRIFICE AND DEVOTION TO DUTY AND COUNTRY OF ITS VIETNAM VETERANS. THIS MEMORIAL WAS BUILT WITH PRIVATE CONTRIBUTIONS FROM THE AMERICAN PEOPLE, NOVEMBER II, 1982."*<sup>61</sup>

Kvůli částečnému nepochopení díla jako prostředku k uctění památky všech padlých vojáků byly do blízkosti memoriálu instalovány také další dvě díla. V lednu roku 1982 bylo rozhodnuto o přidání sousoší tří vojáků a stožáru nesoucího americkou vlajku. Toto dílo již zobrazovalo vojáky tradiční cestou, kterou dokáže přijmout větší procento veřejnosti, než samotný memoriál. Dílo bylo dokončeno v říjnu stejného roku. Další socha byla přidána až v roce 1993. Socha zobrazuje tři ženy, z nichž jedna se shýbá k raněnému vojákov. Dílo vyjadřuje čest ženám, které se účastnily války ve Vietnamu (většinou se jednalo o zdravotní sestry). Zdůrazňuje tak důležitost ženské role ve vietnamské válce.<sup>62</sup> Některými veterány byly sochy shledány jako stěžejní součástí memoriálu jako celku, jelikož neakceptovali podobu monumentu z již zmíněných důvodů. Po odhalení monumentu se ale sochy staly vedlejšími a většina negativních názorů na memoriál zmizela. Monument se totiž stal „prostorem nepřítomnosti“, který popsal Richard A. Etlin ve svém díle zvaném *Symbolic Space: French Enlightenment Architecture and Its Legacy*<sup>63</sup>. Prostor nepřítomnosti popsal jako prázdno, jehož ohromující zprávou je absence mrtvé osoby, která již s námi v životě není, ale přece je nějakým způsobem obsažena v auře monumentu. Etlinův pojem použil ve spojení s *Vietnam Veterans Memorial* Jeffrey Karl Ochsner z univerzity ve Washingtonu, který dodal, že takový prostor

---

<sup>61</sup> V překladu: „NAŠ NÁROD UCTÍVÁ ODVAHU, OBĚŤ A ODDANOST POVINNOSTI A VLASTI VIETNAMSKÝCH VETERÁNŮ. TENTO MEMORIÁL BYL POSTAVEN SE SOUKROMÝMI PŘÍSPĚVKY OD AMERICKÝCH LIDÍ, 2. LISTOPAD, 1982.“

<sup>62</sup> Memorial. *Vietnam Veterans Memorial Fund* [online]. [cit. 2015-04-20].

Dostupné z <[www.vvmf.org/memorial](http://www.vvmf.org/memorial)>

<sup>63</sup> ETLIN, Richard A. *Symbolic Space: French Enlightenment Architecture and Its Legacy*. Chicago, 1994, str. 172-198.



nemusí být nutně jen prostorem, ale může být také objektem, který tyto vlastnosti evokuje. Memoriál tedy funguje jako objekt, který spojuje návštěvníky s padlými vojáky. Z tohoto důvodu velká část negativních ohlasů na dílo opadla, jelikož instalovaný monument byl veřejností přijatý kladně. Zbytek kontroverze pak vzal za své instalováním dodatečného sousoší. *Vietnam Veterans Memorial* je tedy příkladem toho, že i zpočátku kontroverzní umělecké dílo může být nakonec úspěšné. *Jeffrey Karl Ochsner* pak ve své studii popisuje setkání s monumentem jako interaktivní proces:

*“A particularly innovative aspect of the memorial is the way it engenders awareness of both surface (emphasized by the inscribed names) and space (experienced as virtual space) resulting from the reflectivity of the granite, which gives it an apparent (“virtual”) depth. The reflective surface brings one into the space of the wall and allows simultaneous perception of the names of the dead, the reflections of other visitors, and the reflection of oneself. The complex interactive process wherein the inexactness and ambiguity of the reflections catch the viewer, engender projective fantasy, and (because of the presence of the names) simultaneously structure it, fosters a proximity to and an identification with the dead, and the simultaneous experience of connection and separation.”*<sup>64 65</sup>

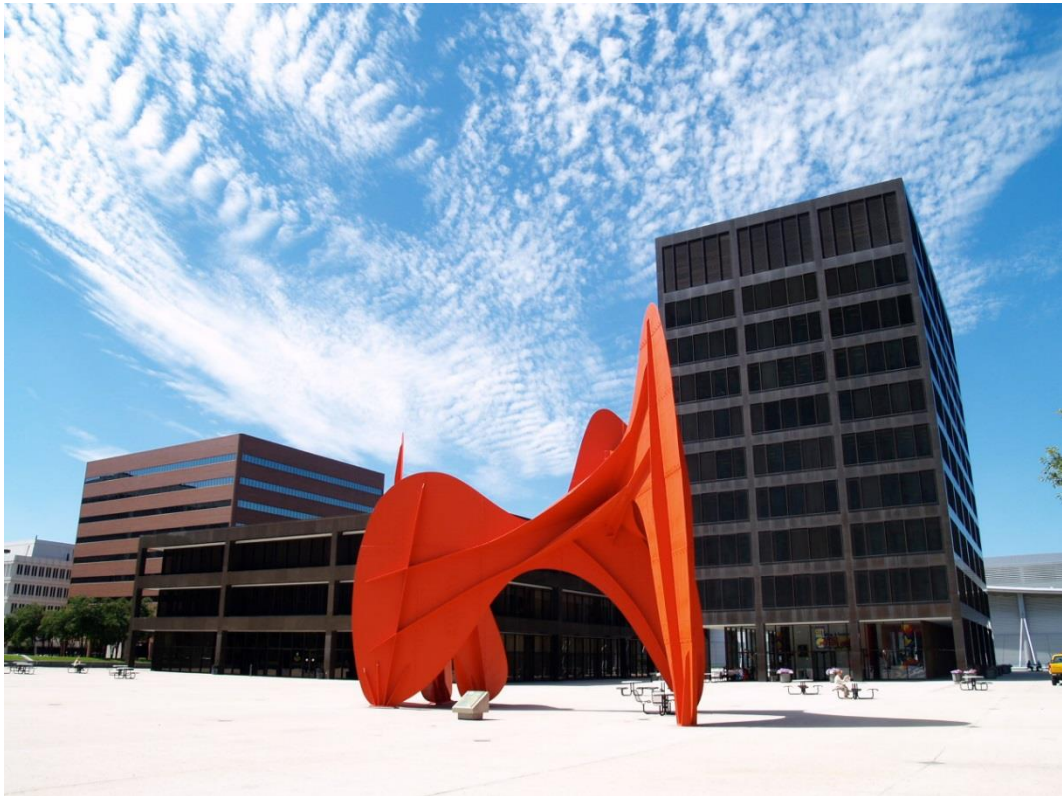
---

<sup>64</sup> OCHSNER, Jeffrey Karl. A Space of Loss: The Vietnam Veterans Memorial. *Journal of Architectural Education*, 1997, roč. 50, č. 3, s. 156.

<sup>65</sup> V překladu: „Obzvlášť inovativní aspekt memoriálu je způsob, jakým vzbouzí povědomí jak povrchu (zdůrazněným napsanými jmény), tak prostoru (zažitého jako virtuální prostor), vyplívajícího z odrazivosti žuly, která [dílu] dodává zdánlivou („virtuální“) hloubku. Reflexní povrch člověka přivádí do prostoru zdi a umožňuje mu simultánní percepci jmen mrtvých, odrazů návštěvníků a odrazu sebe samého. Komplexní interaktivní proces, ve kterém neurčitost a dvojnáčnost odrazů zachycuje diváka, zplozujíc projektivní fantazii a (kvůli přítomnosti jmen) simultánně ji vytvářet. Podporuje blízkost mrtvých, identifikaci s nimi a simultánní zážitek z propojení a odloučení.“

#### 4.4. La Grande Vitesse

Poslední případovou studií je umělecké dílo od Alexandera Caldera (1898 - 1976), amerického umělce, který se specializoval na soulptury, nazvané *La Grande Vitesse*. Jedná se o veřejné umělecké dílo, které je umístěno na velkém betonovém náměstí v americkém městě Grand Rapids (Michigan, Spojené státy americké). Podobu tohoto díla si můžete prohlédnout na fotografii č. 4. Po zmínění role instituce *National Endowment for the Arts* (NEA) v případě *Tilted Arc* (NEA doporučila ponechat dílo na svém místě), je důležité zmínit, že *La Grande Vitesse* je prvním uměleckým dílem instalovaným ve veřejném prostoru touto organizací.



Fotografie č. 4. CALDER, Alexander. *La Grande Vitesse*.

Jennifer Geigel Mikulayová ve svém textu nazvaném *Another Look at La Grande Vitesse* rozebírá nejen vznik tohoto díla<sup>66</sup>. Dílo dle ní zapadalo do programu na zkrášlení centra města, který započal v roce 1962. V rámci tohoto programu se mělo centrum města proměnit do moderního, pulzujícího, atraktivního kabátu. Měl zlepšit město po stránce kulturní, komerční, turistické, ekonomické. Během revitalizace města se v blízkém Grand Rapids Museum konala výstava maleb a soch dvacátého století, které se se svojí přednáškou účastnil také Henry Geldzahler, kurátor muzea a ředitel programu vizuálních umění nedávno založené NEA. Během prohlídky města Geldzahler prohlásil, že náměstí, které v tu chvíli bylo spíše stavenišťem, je ideálním místem pro skulpturu. Také navrhl využít vládní dotace na takový projekt. O několik měsíců později již město obdrželo dotaci ve výši 45 000 dolarů, pod podmínkou, že autor díla musí být Američan a musí být zvolen odborným panelem. Alexander Calder byl zvolen jako autor budoucí skulptury kvůli svému známému jménu v této oblasti a také, samozřejmě, kvůli svému návrhu díla, které se zdálo jako ideální dominanta náměstí jak svým tvarem, tak svojí barvou. Projekt byl od začátku propagován nejen ze strany autora díla Alexandera Caldera, ale také samotným městem, které chtělo lidem vysvětlit důležitost umění v životě a také fakt, že dílo městu pomůže hned v několika oblastech. Propagace spočívala také ve zdůraznění autorova jména ve světě umění. Po *Vietnam Veterans Memorial* se ale jedná o další případ uměleckého díla, který doprovázela kontroverze již před jeho instalací. V tomto případě začala vznikat názorová bariéra mezi podporovateli díla a masovými médii, která vytvářela kontroverzi kolem tohoto díla. Dílo *La Grande Vitesse* bylo v médiích označováno jako zbytečné, nepochopitelné a neamerické. Opět se nabízí paralela s memoriálem vietnamským veteránům, jelikož stejně jako u něj i v tomto případě dílo sklízelo kritiku kvůli svému netradičnímu a originálnímu designu. V místních tiskovinách podle

---

<sup>66</sup> MIKULAY, Jennifer Geigel. *Another Look at La Grande Vitesse*. *Public Art Dialogue*. 2011.

Mikulayové zaznívaly názory, že by byla vhodnější například klasická socha, či záhon. Jiné hlasy zase poukazovaly na to, že Calder pracoval ve Francii, s francouzskými řemeslníky a materiály, také proto se objevovali názory, že dílo je neamerické. Tento fakt pouze podtrhuje tvrzení, že cesta za úspěchem s uměleckým dílem, které je určeno pro veřejný prostor, je obtížnější kvůli velkému počtu potencionálních diváků, kteří jsou oprávněni se k dílu vyjadřovat. Pokud ale dílo má svoji kvalitu a překoná prvotní vlnu kontroverze, může se tento fakt obrátit ve prospěch díla a oslovením tohoto velkého počtu diváků se dílo může stát velice úspěšným. *La Grande Vitesse* nicméně sklízelo kritiku i po svém instalování a první roky kontroverze neustupovala. Mikulayová ve svém textu zmínila jako důvody kontroverze následující:

*„Its abstract form confused and offended many: What was the sculpture supposed to mean? Its massiveness offended others – wouldn't a fountain have been a nicer tribute to Senator Vandenberg? Letters to the editor questioned Calder's patriotism, the city's fiscal management, and the commissioning panel's aesthetic judgment.“* <sup>67 68</sup>

*Grand Rapids Press* na tuto kritiku reagoval naopak slovy chvály na toto dílo:

*„It has been widely predicted that the Calder will put Grand Rapids on the cultural map, that it will bring visitors without number to see and admire it, that it will prove one of the greatest assets the city can boast, that it will make all of the art journals and probably most of the periodicals in the country.“* <sup>69 70</sup>

---

<sup>67</sup> MIKULAY, Jennifer Geigel. Another Look at La Grande Vitesse. *Public Art Dialogue*. 2011, str. 11.

<sup>68</sup> V překladu: „Její abstraktní forma zmátla a urazila mnohé: Co měla skulptura znamenat? Její masivnost urazila jiné – nebyla by fontána hezčím uctěním senátora Vandenbergova? Dopisy editorovi zpochybňovaly Calderův patriotismus, fiskální management města a estetický úsudek panelu, který měl autora vybrat.“

<sup>69</sup> MIKULAY, Jennifer Geigel. Another Look at La Grande Vitesse. *Public Art Dialogue*. 2011, str. 12.

<sup>70</sup> V překladu: „Bylo široce předpovídáno, že Calder umístí *Grand Rapids* na kulturní mapu, že přivede nezpočet návštěvníků, kteří budou dílo obdivovat, že se dílo prokáže jako jedna z největších předností města a že se dostane do všech uměleckých žurnálů a většiny periodik v zemi.“

Důležitým momentem v historii tohoto díla je jeho odhalení, jelikož se nejednalo o pouhé nainstalování sochy, ale celé odhalení bylo pečlivě naplánováno. Podle toho, jak situaci Mikulayová popisuje, před odhalením 14. června roku 1969 organizátoři informovali veřejnost o odhalení skrz různá masová média. V dnešní době se jedná o nejjednodušší cestu, jak veřejnost informovat a nalákat na konkrétní událost. Organizátoři také předpokládali vysokou účast a připravili k této příležitosti bohatý doprovodný program. Ten zahrnoval slavnostní odhalení s fanfárami, speciální program pro VIP hosty a také velice krátký proslov autora. Od této chvíle si veřejnost začala postupně nacházet cestu k dílu a budovat si k němu vztah. Mikulayová v tomto ohledu dodává, že novinář John Kifner si ve své reportáži z akce<sup>71</sup> všimnul mimo jiné dětí, které si v prostoru skulptury hrály a vytvářely si tak vlastní vztah k tomuto dílu. Jiné děti skulptury aktivně prozkoumávali. S postupem času si lidé našli cestu k tomuto dílu. Na náměstí, v domově tohoto díla, se pořádali koncerty, festivaly umění. Z díla se stala turistická atrakce a také místo, kde se mohli místní obyvatelé scházet. Tato fakta opět jen podtrhují tvrzení, že u uměleckého díla ve veřejném prostoru bude široká veřejnost hledat praktické využití. Veřejnost se nespokojí pouze s estetickou funkcí díla, ale hledá pro něj praktická využití. U tohoto díla se to veřejnosti povedlo, a spolu s estetickou hodnotou, moderním vzhledem a pozitivním vlivem na městskou ekonomiku, kulturu apod., se tento fakt podílel na tom, že veřejnost s postupem času dílo přijala a nyní je *La Grande Vitesse* ikonou města Grand Rapids. Jelikož se o díle již od jeho počátku intenzivně diskutovalo, dostalo se do povědomí veřejnosti a posléze se stalo symbolem města.

Kupříkladu skupina fanoušků vizuálního umění z města, včetně starosty města a dalších důležitých osob, se rozhodla vytvořit zmenšenou repliku díla. Tato

---

<sup>71</sup> KIFNER, John. Grand Rapids Accepts Calder Stabile. *New York Times*, 16. června 1969.

replika byla necelé dvě stopy vysoká, tedy dostatečně malá k tomu, aby se jí mohly dotýkat a užít i osoby se zrakovým postižením. Replika byla vytvořena v měřítku 1 ku 23 a kopírovala každý detail originálu, včetně 15 000 šroubů a matic. Hester Hartsock, sochař, který byl pověřen zrealizováním této repliky, se o tvorbě zmenšeniny vyjádřil takto:

*„If anyone wants to discover how intricate a piece of engineering La Grande Vitesse is, he should work on a duplication of it.“*<sup>72 73</sup>

Replika byla umístěna nedaleko od originálního díla, aby dílo mohli případní nevidomí zájemci prozkoumat v blízkosti jeho předlohy. Zmenšenina byla schválena autorem originálu Calderem, pouze s tou podmínkou, že zmenšenina bude z bronzu a nebude obarvena na červeno. Tato replika nevzbuzovala žádné diskuze, nebyla ničím kontroverzní, ale svědčila o úspěchu tohoto druhu umění ve veřejném prostoru. Pokud by dílo nepůsobilo na veřejnost kladně a veřejnost si k němu nenašla vztah, s největší pravděpodobností by žádná zmenšenina, která má za úkol zprostředkovat požitky z díla také nevidomým. *Calder for the Blind* se stal důkazem toho, že dílo *La Grande Vitesse* zaujalo veřejnost a stalo se nedílnou součástí města. Důkazem tohoto faktu je také časté využívání díla k dočasným uměleckým vyjádřením v rámci soutěže *PrizeArt*. V roce 2012 umělkyně z Missouri Laura Isaac<sup>74</sup> v rámci soutěže opletla celé dílo *La Grande Vitesse*. Celá skulptura se tak ocitla pod pavučinou. Učinila tak v rámci svého experimentu. V tom se chtěla přesvědčit, zda se za 10 000 hodin lze stát expertem na určitou věc, v tomto případě pletení. Autorka dočasné transformace Calderovi práce tuto

---

<sup>72</sup> MANCEWICZ, Bernice. *The Calder for the Blind Goes on „View“ Thursday*. Grand Rapids Press, 1976.

<sup>73</sup> V překladu: „Pokud chce někdo objevit, jak komplikovaný kus inženýrství *La Grande Vitesse* je, měl by pracovat na jeho duplikátu.“

<sup>74</sup> ACKERMAN-HAYWOOD, Jennifer. ArtPrize entry on Calder Plaza was part of 10,000-hour knitting project. *Michigan Local News* [online]. [cit. 2015-04-22]. Dostupné z <[http://www.mlive.com/living/grand-rapids/index.ssf/2012/10/artprize\\_entry\\_on\\_calder\\_plaza.html](http://www.mlive.com/living/grand-rapids/index.ssf/2012/10/artprize_entry_on_calder_plaza.html)>

zkušenost komentovala slovy, která dokazují uznání, které má v tomto případě umělecké obec pro dílo *La Grande Vitesse*.

“It was such an amazing experience to interact with The Calder ... I've always admired Calder. And it was just crazy to touch (the sculpture) and throw things over it.”<sup>75 76</sup>

Působení sítě na Calderově díle nevyvolávalo žádnou kontroverzi a po skončení soutěže *PrizeArt* bylo podle pánu odstraněno. O rok později, tedy v roce 2013, bylo Calderovo dílo využito opět pro tuto soutěž, tentokrát dočasně změnil vzhled díla David Dodde<sup>77</sup>. Ten doplnil známý vzhled *La Grande Vitesse* o květiny a okvětní lístky v bílé barvě. Autor se vyjádřil v tom smyslu, že jeho dočasná transformace originálního díla má být poctou Alexanderovi Calderovi. Jeho počín se ale nesetkal s příliš velkým pochopením v očích široké veřejnosti, ani v očích umělecké obce. Scott Stuit, jeden z obyvatel města Grand Rapids nahrál na internet fotografii přetvořeného Calderova díla s tím, že podle jeho názoru je tato dočasná transformace ke Calderovi a jeho dílu neuctivá. Lidé se v případě této transformace nejvíce podívovali tomu, že město tuto akci povolilo. Je zajímavé, že v roce 2012 transformace díla nevzbudila žádné negativní ohlasy, ale o rok později se proti dočasné úpravě díla zvedla vlna odporu. To ale jen potvrzuje, že se zpočátku kontroverzní umělecké dílo stalo pevnou součástí města, která místním obyvatelům není lhostejná, a kterou po jejím nainstalování přijali bez další vlny kritiky.

---

<sup>75</sup> Tamtéž.

<sup>76</sup> V překladu: „Interagovat s Calderem bylo tak úžasnou zkušeností. Vždy jsem jej obdivovala. A bylo zkrátka šílené se skulptury dotknout a házet přes ni věci.“

<sup>77</sup>JACKSON, Angie. Calder sculpture gets flowery makeover for ArtPrize. *Michigan Local News* [online]. [cit. 2015-04-22]. Dostupné z <[http://www.mlive.com/artprize/index.ssf/2013/09/artprize\\_entry\\_gives\\_calder\\_sculpture\\_temporary\\_new\\_look.html](http://www.mlive.com/artprize/index.ssf/2013/09/artprize_entry_gives_calder_sculpture_temporary_new_look.html)>

## 5. Závěr

Co mají všechna tato umělecká díla společné je fakt, že byla vybrána úzkou skupinou lidí. Tito lidé rozhodli o tom, jaké umění bude ve veřejném prostoru vystaveno. Umění ve veřejném prostoru ale již ze své podstaty slouží veřejnosti, nikoliv oné úzké skupině lidí, která jej vybírá. Veřejnosti tedy bývá dílo vybráno a prezentováno bez jejího zapojení. Z tohoto důvodu pak vznikají dohady o tom, zda je dílo vhodné pro to, či ono místo. Samozřejmě se nelze zavděčit všem a negativní ohlasy se budou vyskytovat u každého díla, jde ale o to v jaké míře. Pokud by si mohla veřejnost vybrat umění prezentováno ve veřejném prostoru, jistě by ubylo kontroverze v tomto umění se vyskytující. Na druhou stranu by mohla klesnout estetická hodnota uměleckých děl, jelikož široká veřejnost nemůže mít takové estetické cítění jako lidé uměním se zabývající. Jak jsme ale dokázali případovou studií *Vietnam Veterans Memorial*, nebo *La Grande Vitesse*, i zpočátku kontroverzní umělecké dílo může být úspěšné a vždy není nutné měnit inovativní přístup za klasické a konzervativní přístupy. Umělecké díla ve veřejném prostoru navíc přitahují kritickou pozornost právě svojí kontroverzí, lépe řečeno svým vyzývavým a atraktivním vzhledem, dílo nesmí být možno lehce přehlédnout, dílo musí případně zájemce zaujmout. Lehká kontroverze je tedy při návrhu díla na místě, pokud autor chce, aby se o něm dozvědělo co největší procento široké, i odborné veřejnosti. Velmi důležitou roli v úspěchu, či neúspěchu díla sehrává také místo, na kterém se nachází. Ve většině případů je známé nejdříve místo, teprve poté se vybírá autor díla, který pro dané místo navrhne nějakou formu uměleckého díla. Autor sám by ale měl vědět, zda dokáže pro místo navrhnout takový objekt, který veřejnost přijme, jelikož zdaleka ne všechna místa jsou vhodná pro nainstalování uměleckého díla. V případě *Tilted Arc* není výjimkou názor, že za negativními ohlasy na dílo nemohlo dílo samotné, ale náměstí *Foley Federal Plaza*, které není vhodným místem pro umělecké dílo a s velkou pravděpodobností



by na tomto místě v očích veřejnosti nezafungovalo žádné umělecké dílo. Důležitou roli v úspěchu, či neúspěchu díla hraje také informovanost veřejnosti o autorovi díla, a také o díle samotném. Tato tvrzení podtrhuje také fakt, že právě špatné umístění díla a neinformovanost veřejnosti o díle byly hlavními důvody neúspěchu *Transformer Site* v Ottawě. Harriet F. Senie se svými studenty na toto téma provedla jednoduchý průzkum v rámci jejích hodin týkajících se veřejného umění.<sup>78</sup> Ti se po dobu celého semestru na různých místech s různými uměleckými díly ve veřejném prostoru ptali lidí na jejich názor na dané umělecké dílo. Ptali se také na jejich názory na veřejné umění obecně. Z odpovědí vyplynulo, že lidé mají zajímavé názory a zkušenosti s uměním, ale ne všichni se dokázali sami od sebe dostat do pozitivní interakce s konkrétním dílem. To se změnilo poté, co jim byly podány informace o autorovi díla a o dílu samotném. Divák tedy potřebuje mít důvod, proč má mít nějaké dílo rád. Důvodem může být buďto nějaký příběh díla, nebo již zmíněné praktické využití díla, popřípadě vybudovaný vztah k dílu.

Autor by se tedy měl zdržet návrhu díla na nevhodném místě, brát v potaz potencionální změny, které mohou na různých místech nastat. Stejně tak by měl brát v potaz paradigma populární estetiky od Pierra Bourdieua a vžít se do role potencionálního diváka. Dílo musí mít čím zaujmout, aby si k němu veřejnost mohla vytvořit vztah, estetická hodnota sama o sobě v případě veřejných prostor nestačí, veřejnost potřebuje najít využití pro daný objekt, ať už se jedná o místo pro relaxaci, nebo pro místo, kde si mohou hrát děti. Na případu *Vietnam Veterans Memorial*, či *La Grande Vitesse*, jsme také zjistili, že i přes počáteční obtíže, které provázely dílo před jeho instalováním, se vyplatí zvolit inovativní přístup. Po nainstalování totiž bylo dílo veřejností přijato pozitivně a patří mezi nejnavštěvovanější objekty tohoto typu.

---

<sup>78</sup> SENIE, Harriet F. Responsible Criticism: Evaluating Public Art. [www.sculpture.org](http://www.sculpture.org) [online] [cit. 2015-04-24].  
Dostupné z <[www.sculpture.org/documents/scmag03/dec03/senie/senie.shtml](http://www.sculpture.org/documents/scmag03/dec03/senie/senie.shtml)>

## 6. Resumé

V tomto textu jsem se věnoval uměleckému vyjádření ve veřejném prostoru. Zaměřil jsem se jednak na pozitivní stránku takového umění, ale ve větší míře také na kontroverzi a bariéry, které může takové umění vytvářet. Nejprve jsem pomocí teorií umění a definice umění ve veřejném prostoru objasnil tento pojem a nastínil jeho problémy. Hlavním cílem bylo nalézt důvody přijetí, nebo nepřijetí díla veřejností. Za tímto účelem jsem pomocí analýzy a komparace případových studií hledal odpovědi na otázky z tohoto cíle vycházejících, jako je vliv místa, na kterém je dílo umístěno, na úspěch díla a přijetí díla veřejností, nebo funkce, kterou dílo ve veřejném prostoru plní. Při analýze těchto případových studií jsem identifikoval problémy, které mohou pro autora nastat. U díla *Vietnam Veterans Memorial* bylo velkým problémem inovativní pojetí memoriálu, které se od toho tradičního diametrálně odlišovalo. Po počáteční vlně kontroverze v kruzích výběrového panelu a u některých veteránů bylo ale dílo po svém uvedení přijato kladně. Stejný problém nastal také u díla *La Grande Vitesse*, kdy bylo dílo označováno jako neamerické a zbytečné, ale po nainstalování díla bylo přijato jako pevná a vyhledávaná součást města. U díla *Transformer Site* byla problémem neinformovanost veřejnosti o dílu, kdy docházelo k mylným interpretacím, a veřejnost si nedokázala najít k dílu vztah. Dalším důvodem neúspěchu bylo špatné umístění díla. U *Tilted Arc* od Richarda Serra s největší pravděpodobností nebyl problém v dílu jako takovém, ale opět spíše v místě, které nebylo vhodné pro instalaci jakéhokoliv druhu veřejného umění. Pokud se autoři uměleckých děl určených pro veřejný prostor budou vyvarovat místům nevhodných k tomuto druhu umění, tedy místům, kde není příjemné se zdržovat delší dobu, a pokud dokážou navrhnout a prosadit k instalaci takové inovativní dílo, ke kterému si veřejnost dokáže najít vztah a využití, mohou se stát autory úspěšných uměleckých děl.

## 7. Summary

In this paper I dealt with an artistic expression in the public space. I focused on the positive side of such form of art, but in a greater extent on the controversy and barriers, which can emerge from public art. Firstly I clarified the term public art and outlined its problems. The main goal was to find the reasons of acceptance, or rejection of artwork by the public. For this purpose I analyzed and compared four case studies and was looking for an answer to a questions emerging from this goal as influence of the place of artwork or the function of artwork in its location. I identified the problems with an analysis of these case studies. In the case of *Vietnam Veterans Memorial* it is the innovative approach which caused the controversy. The memorial was significantly different from a traditional concept of memorial. But after the initial wave of controversy from the commissioning panel and some veterans, the artwork was positively accepted by the public. The same problem came with *La Grande Vitesse*. This artwork was labeled as non-American and unnecessary firstly, but the artwork was accepted as a solid and sought-after part of a city after its installation. *Transformer Site* was controversial in the eyes of the public because of lack of information. This was the reason, why there was so many misinterpretations. Another reason of failure was wrong placement of the artwork. *Tilted Arc* was also controversial because of its location, which was unsuitable for a piece of public artwork. If authors of public artworks will avoid places unsuitable for this form of art, which means places uncomfortable for a longer presence and if they can design and enforce the installation of an innovative artwork, to which can people find a relation and some form of utilization, they can become the authors of successful artworks in the public space.

## 8. Seznam pramenů a literatury

ACKERMAN-HAYWOOD, Jennifer. ArtPrize entry on Calder Plaza was part of 10,000-hour knitting project. *Michigan Local News* [online]. [cit. 2015-04-22].

Dostupné z

<[www.mlive.com/living/grand-rapids/index.ssf/2012/10/artprize\\_entry\\_on\\_calder\\_plaza.html](http://www.mlive.com/living/grand-rapids/index.ssf/2012/10/artprize_entry_on_calder_plaza.html)>

BACH, Penny Balkin. *Public Art in Philadelphia*. Philadelphia, 1992.

Bleistein v. Donaldson Lithographing Company, č. 117. *Supreme Court of the United States*, 1903.

BOURDIEU, Pierre. *La Distinction*. 1979.

BOURDIEU, Pierre. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Harvard University Press: 1984.

DANTO, Arthur. The Artworld. *Journal of Philosophy* 61, 1964, č. 19, s. 571 – 584. Citováno dle překladu: KULKA, Tomáš. Svět umění. *Aluze.cz* [online]. [cit. 2015-03-01].

Dostupné z <[http://www.aluze.cz/2009\\_01/08\\_studie\\_danto.php](http://www.aluze.cz/2009_01/08_studie_danto.php)>

DICKIE, George. Defining Art. *American Philosophical Quarterly*, 1969, s. 253 – 256. Citováno dle překladu: GÁL, Ota. *Co je umění? Institucionální analýza* [online]. [cit. 2015-03-01]. Dostupné z

<[http://www.aluze.cz/2008\\_02/09\\_studie\\_dickie.php](http://www.aluze.cz/2008_02/09_studie_dickie.php)>

ETLIN, Richard A. *Symbolic Space: French Enlightenment Architecture and Its Legacy*. Chicago, 1994.

FRIEDMAN, D. S. Public Things in the Modern City: Belated Notes on „Tilted Arc“ and the Vietnam Veterans Memorial. *Journal of Architectural Education*, 1995, roč. 49, č. 2.

HESS, Elizabeth. A Tale of Two Memorials. *Art in America* 71, 1985, č. 4.

HOROWITZ, Gregg M. Public Art/Public Space: The Spectacle of the Tilted Arc Controversy. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1991, roč. 54, č. 1.

INDE, Vilis R. *Art in the Courtroom*. Praeger: 1998.

JACKSON, Angie. Calder sculpture gets flowery makeover for ArtPrize. *Michigan Local News* [online]. [cit. 2015-04-22]. Dostupné z [www.mlive.com/artprize/index.ssf/2013/09/artprize\\_entry\\_gives\\_calder\\_sculpture\\_temporary\\_new\\_look.html](http://www.mlive.com/artprize/index.ssf/2013/09/artprize_entry_gives_calder_sculpture_temporary_new_look.html)>

KELLY, Michael. Public Art Controversy: The Serra and Lin Cases. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 54, 1994, č. 1.

KIFNER, John. Grand Rapids Accepts Calder Stable. *New York Times*, 16. června 1969.

LEVINSON, Jerrold. Defining Art Historically. *British Journal of Aesthetics* 19:3, 1979, s. 232 – 250. Citováno dle překladu: STEJSKAL, Jakub. *Definovat umění historicky* [online]. [cit. 2015-03-01]. Dostupné z [http://aluze.cz/2008\\_03/07\\_studie\\_levinson.php](http://aluze.cz/2008_03/07_studie_levinson.php)>

MANCEWICZ, Bernice. The Calder for the Blind Goes on „View“ Thursday. *Grand Rapids Press*, 1976.

Memorial. *Vietnam Veterans Memorial Fund* [online]. [cit. 2015-04-20]. Dostupné z [www.vvmf.org/memorial](http://www.vvmf.org/memorial)>

MIKULAY, Jennifer Geigel. Another Look at La Grande Vitesse. *Public Art Dialogue*. 2011.

OCHSNER, Jeffrey Karl. A Space of Loss: The Vietnam Veterans Memorial. *Journal of Architectural Education*, 1997, roč. 50, č. 3.

SENIE, Harriet F. Responsible Criticism: Evaluating Public Art. *www.sculpture.org* [online] [cit. 2015-04-24]. Dostupné z [www.sculpture.org/documents/scmag03/dec03/senie/senie.shtml](http://www.sculpture.org/documents/scmag03/dec03/senie/senie.shtml)>

SERRA, Richard. The Tilted Arc Controversy. *CARDOZO ARTS & ENTERTAINMENT*, 2001, č. 19:39.

The Ottawa Citizen, 1983 – 1985.

WILLS, Denise Kersten. The Vietnam Memorial's History. *Washingtonian* [online]. [cit. 2015-04-12]. Dostupné z [www.washingtonian.com/articles/people/the-vietnam-memorials-history/](http://www.washingtonian.com/articles/people/the-vietnam-memorials-history/)>

ZAVADILOVÁ, Petra. Diplomová práce: *Únavové vlastnosti patinující oceli*. Brno, 2011.

## 8.1. Seznam vyobrazení

Fotografie č. 1. A & B asociés. *Transformer Site* [online]. [cit. 2015-04-27].

Dostupné z

<[http://1.bp.blogspot.com/\\_u2WcNSWdwE8/SqRMLmyw7yI/AAAAAAAAABRo/uA1wT-yejBw/s1600-h/P7100075.JPG](http://1.bp.blogspot.com/_u2WcNSWdwE8/SqRMLmyw7yI/AAAAAAAAABRo/uA1wT-yejBw/s1600-h/P7100075.JPG)>

Fotografie č. 2. SERRA, Richard. *Tilted Arc* [online]. [cit. 2015-04-27].

Dostupné z <<http://sculpture.artapsu.com/wp-content/uploads/2013/02/Tilted-Arc-Serra-Aschkenas-edit.jpeg>>

Fotografie č. 3. LIN, Maya. *Vietnam Veterans Memorial* [online].

[cit. 2015-04-27].

Dostupné z <[https://hopesequin.files.wordpress.com/2009/05/wall\\_blog.jpg](https://hopesequin.files.wordpress.com/2009/05/wall_blog.jpg)>

Fotografie č. 4. CALDER, Alexander. *La Grande Vitesse* [online].

[cit. 2015-04-27]. Dostupné z

<<http://wac.450f.edgecastcdn.net/80450F/rivergrandrapids.com/files/2011/07/calder.jpg>>