

6 Úvod – umění interakce
František Zachoval, Helena Šestáková, Patricie Kaválková

12 Cesty k silnému diváctví
Jan Zálešák

**28 Umění, interakce a vzdělávání.
Kulturní kompetence a kreativní učení**
Lucie Jakubcová Hajdušková

**40 Pohyb a tělo v interakci s uměním.
Možnosti somatických
a pohybových přístupů
při interakci s uměleckým dílem**
Anna Boček Ronovská

52 Katalog. Podoby umění interakce
František Zachoval

148 Seznam použitých zdrojů

152 Summary

156 Jmenný rejstřík

Recenzovala Mgr. Lucie Haškovcová, Ph.D.

Texty © Jan Zálešák, Lucie Jakubcová Hajdušková, Anna Boček Ronovská,
František Zachoval, Helena Šestáková, Patricie Kaválková, 2025

Ilustrace © Adéla Bierbaumer, 2025

Foto © Adrian Piper Research Archive Foundation, Anna Boček Ronovská,
Anna Kutura, Galerie moderního umění v Hradci Králové, Jan Zálešák, Karel Miler,
MACBA Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Małgorzata Kamińska Bruszewska,
Martin Janíček, Martin Zetová, Milan Knížák, Palle Nielsen – Copyright Agency, Peter Rónai,
Slovenská národná galéria (Bratislava), Východoslovenská galéria (Košice), 2025

Klíčová slova sestavily Helena Šestáková a Patricie Kaválková.

Publikace byla vydána u příležitosti výstavy *Umění interakce* (2. 10. 2025 – 29. 3. 2026),
konané v Galerii moderního umění v Hradci Králové. Kniha vychází s finanční podporou
Ministerstva kultury České republiky, Státního fondu kultury České republiky a města Hradec Králové.

© Galerie moderního umění v Hradci Králové, 2025
ISBN 978-80-88659-19-8

Úvod – umění interakce

František Zachoval
Helena Šestáková
Patricie Kaválková

Galerie je přirozeným místem pro setkávání, poznávání, komunikaci, spolupráci, vzdělávání, učení a tvorbu. Její význam spočívá v hledání a nacházení vztahu nejen k umění a estetickým hodnotám, ale i ke kultivaci sebe sama a schopnosti reflektovat vlastní pocity, nálady, dojmy a okolní dění. Úkolem kulturní instituce a výstav je hledání cesty ke zprostředkování uměleckého díla a pochopení jeho potenciálu. Jednou z možností, jak diváctvu přiblížit myšlenku díla, je využití metafor, osobního příběhu a vlastní zkušenosti. Prvním krokem při přemýšlení o zprostředkování bývá volná asociace spojená se subjektivním dojmem z uměleckého díla, často s emocemi, které v nás dílo vyvolává.

Publikace *Umění interakce* podtrhuje výše definované cíle veřejné galerie koncentrující se na kultivaci uměním prostřednictvím stejnojmenné a mezinárodně obsazené výstavy, jež je sestavena výhradně ze sbírkových předmětů Galerie moderního umění v Hradci Králové získaných v posledních šesti letech. Prvním a iniciačním dílem stojícím na počátku celého projektu, reagujícího na obrat k edukaci¹ a interakci,² byla fotografie *Égalité* (2008) od Martina Zetové (vlastním jménem Martin Zet) a z ní vycházející stejnojmenná série čtyř performancí. Na základě tohoto díla jsme si ustanovili jak výstavní projekt, ke kterému jsme postupně získávali další díla, tak i sbírkové podtéma, zaměřené na aktivaci diváka.

Projekt nabízí návštěvníkům tři hlavní způsoby, jak mohou výstavu vnímat. Zaprvé představuje základní škálu interaktivity v oblasti výtvarného umění – prezentuje práce významných umělců z prostoru střední Evropy (Polsko, Česko, Slovensko) a současně i témata rezonující ve společnosti. Velice důležitým rysem spojujícím vybraná díla je také možnost jejich vícemyslového vnímání.

Ve výstavě je důraz kladen na samotnou interakci, jejíž míru jsme se pokusili blíže specifikovat. Jednotlivá díla jsme zařadili na pomyslnou stupnici, na níž jsou hraničními body divákova pasivity (pouze pozoruje umělecké dílo) a jeho aktivity (podílí se na výsledné podobě díla). Mezi těmito hranicemi sledujeme širokou škálu jemných rozdílů. Zároveň si uvědomujeme problematičnost takto definované

stupnice, neboť míra zapojení závisí na samotných návštěvnicích, kteří na různé podněty vybízející k interakci reagují rozdílně.

Výstava však prezentuje umělecké práce, které návštěvníky i bez potřeby výraznější interakce seznamují s důležitými celospolečenskými tématy a fenomény: genderovou nerovností (Anna Kutera), odlišností a absencí rovného přístupu (Martin Zetová), ekologickým apelem (Teresa Murak), momentem politické transformace (Lubomír Ďurček), zkoumáním transgenderu (Lenka Klodová) nebo zpochybňováním stereotypních schémat společnosti (Marian Palla).

Posledním jednotícím prvkem je důraz na multisenzoritu. Výstava působí na všech pět smyslů: hmat, zrak, sluch, čich a chuť. Divák tak má možnost objevit další kvality prací, jež byly dříve obvykle vnímány pouze zrakem. Estetiku hmatu si divák může vyzkoušet prostřednictvím sestavování sochy *Jednoduchá figura* (Vladimír Havrilla) nebo také s využitím konceptu *Hladač motivu* (Peter Rónai), který nám poskytuje možnost hledat pomocí malířského rámu motiv pro své vlastní umělecké dílo. Zvukovou interaktivní polohu ve výstavě demonstruje dílo *Bez názvu (vrzadlo)* (Petr Válek), s chutěmi a vůněmi rostlin z Hradce Králové pro účely fermentace se představuje tvůrčí dílna *Velké kvašení* (Lenka Kubelová).

Současně považujeme za důležité v úvodu vymezit název *Umění interakce* vůči dobovému označení „interaktivní umění“ nebo „interaktivní média“, vztahujícímu se ke kategorii nových médií. Právě s obdobím nových médií, jedné z poloh digitálního umění vstupující do českého prostředí na počátku 90. let 20. století, je interaktivní umění úzce spojováno. Již tehdy však měli teoretici zabývající se touto oblastí tvorby o používání termínu „interaktivní“ značné pochybnosti.³

Ve slovním spojení „umění interakce“ je interakce rovnocenná s uměním, stává se podstatným tématem, má spoustu různých podob, přičemž ve středu zájmu se nachází divák a jeho interakce s uměním. V našem výstavním projektu a publikaci představujeme určitou množinu interakce, která čerpá z různých kapitol dějin umění, a vytváříme další úhel pohledu, nabízíme možnosti, jak pracovat se sbírkovým fondem a jak ho prezentovat divákovi.

Vymezenou oblast zájmu v knize dále detailněji analyzují přízvaní odborníci. Jan Zálešák, autor objevné publikace *Umění spolupráce* (2011),⁴ ve svém textu sleduje proměnu označovanou jako obrat k interakci v dějinách umění 20. století, kterou vysvětluje opuštěním představy o umělci jako jediném „silném autorovi“. Zkoumá aktivní roli návštěvníka, jež ho vede k formulování koncepce „silného diváctví“. S tím souvisí i samotná přístupnost, která podle autora dílu neubírá na obsahu nebo myšlenkové hloubce, ale naopak rozšiřuje jeho otevřenost a možnosti vnímání o další rozměr. Dále se věnuje problematice spolupráce (kolektivní praxe), interakce a participace a zkoumá jejich dvě hlavní podoby: interaktivní umění, kde divák svou reakcí ovlivňuje dílo, aniž by zásadně měnil jeho strukturu, a participativní umění, které přímo zapojuje diváky do vzniku díla a přenáší na ně podstatnou část zodpovědnosti za jeho podobu. V textu autor také tematizuje proměnu kulturních institucí, jako jsou galerie a muzea umění, a jejich role v průběhu času.

Těžištěm příspěvku Lucie Jakubcové Hajduškové je myšlenka, že pro navázání vztahu s uměním je nezbytná diváková aktivní vůle, otevřenost a úsilí, přičemž tato schopnost interakce není spontánní, ale podmíněná vzděláním. Autorka proto objasňuje dva klíčové pojmy, používané v oblasti umění, kultury a vzdělávání: kulturní kompetenci a kreativní učení. Kulturní kompetence (kterou přesněji označuje jako „kulturní vědomí“ pro zdůraznění poznávací a reflektivní stránky) znamená uvědomovat si, že umění a kultura jsou součástí života. Při kreativním učení je pak především důležité, jakým způsobem se učíme – prostřednictvím pestrých metod, experimentování a především skrze tvorbu. Text pro pochopení, jaké schopnosti a přístupy jsou potřeba k plnému prožívání umění v komplexním světě, zdůrazňuje nezastupitelnou roli galerií a muzeí.

Text Anny Boček Ronovské se věnuje propojení edukace v kultuře, galerijní animace, pohybu a somatiky. Jeho těžištěm je využití somatických a pohybových přístupů, jež nás vedou ke vnímání díla z další perspektivy a rovněž posilují smyslové vnímání. Autorka poukazuje na fenomén „odtělesnění“ (*disembodiment*), způsobený digitálními technologiemi, což ji vede k upozornění na potřebu tělesného

prožívání umění. Klade důraz na pohyb jakožto základ života a celého světa. Proto v textu navrhuje pro galerie pohybové intervence, jež napomáhají překročit tradiční statické vnímání umění a aktivně zapojí diváka. Dokládá, že důležitou roli hraje zážitkové učení, které propojuje tělo, mysl i emoce.

Úvod katalogové části, sestavené Františkem Zachovalem, stanovuje základní kategorie, které návštěvníkovi pomáhají představit si míru samotné participace. Vychází při tom z kategorií popsanych ve výše zmíněném textu Jana Zálešáka (spolupráce, interakce a participace) a doplňuje je o další podmnnožiny. Katalogová část prezentuje autorky a autory zastoupené na výstavě, přičemž vybrané práce zasazuje do širšího kontextu jejich tvorby, v níž je rovněž přítomné umění interakce. Závěr této kapitoly se věnuje dalším dílům, která v našem spektru umění interakce považujeme za důležitá a podnětná. Text lze číst jako legitimizaci interaktivního a participativního umění v galerijním prostředí a představuje možnosti práce se sbírkovým fondem.

Katalogovou část doplňují klíčová slova sestavená edukátorkami a kurátorkami výstavy Helenou Šestákovou a Patricií Kaválkovou, které u prezentovaných děl prostřednictvím asociací identifikovaly náměty a okruhy, jež by měly pedagogům pomoci výtvarné dílo uplatnit v procesu výuky. Každý pedagog, lektor, edukátor či interpretátor může předložená klíčová slova doprovozená ilustracemi Adély Bierbaumer dále rozvíjet či posouvat dle svých konkrétních cílů a zaměření. Tato klíčová slova lze používat jako myšlenkovou mapu. Jde o metodický nástroj nebo oporu sloužící coby odrazový můstek pro volbu oblastí, v rámci nichž může dílo podpořit proces učení, vzdělávání, poznávání, pochopení a uvědomění.

Závěrem dodejme, že publikace a výstava prezentují díla, která posouvají ustálenou úroveň chápání interakce a srozumitelnou formou představují rozmanité přístupy k interakci s uměním. Kniha může čtenáři posloužit rovněž jako pomůcka pro uplatnění popsanych principů v osobním životě nebo v rámci výuky. Dále mu poskytuje příležitost seznámit se s uměním nejen zrakem, ale i prostřednictvím dalších smyslů. Aktivní zapojení diváka ve výstavě současně

zpochybňuje zavedené normy galerií a muzeí a podporuje proměňující se tendenci. Z edukačního hlediska je důležitý jakýkoli tvůrčí proces či návštěvníkova myšlenková reakce, nejen ta výtvarná. Při hledání možností interakce s uměleckým dílem proto využíváme i jiné přístupy než pozorování, výklad nebo interpretaci. Dbáme mimo jiné na haptickou a kontextuální zkušenost (poznatky ze života), které se propisují do mentálního a fyzického prožitku.

Poznámky:

- 1 Irit Rogoff, *Turning, e-flux journal*, November 2008, č. 0, s. 44–50, <https://www.e-flux.com/journal/00/68470/turning/>, vyhledáno 30. 5. 2025; Paul O'Neill – Mick Wilson (eds.), *Curating and the Educational Turn*, Amsterdam 2010; Vladimír Havlík (ed.), *Akce a reakce. Performativní aspekty v současném umění a umělecké výchově*, Olomouc 2015; výstava *Brčko na drátě* připravená Galeríí výtvarného umění v Ostravě v roce 2021; rok poté byla pod kurátorským vedením Ondřeje Horáka koncipována výstava *Pro(č) umění?* pro prostory Atrium Žižkov, její volná repríza *Prečo (ume)nie?* byla připravena na míru sbírkám Slovenské národní galerie v Bratislavě na přelomu let 2022 a 2023; dále výstava *Hra* realizovaná Galeríí Benedikta Rejta v Lounech roku 2024; ve stejném roce vznikla stálá expozice Moravské galerie *Umění do kapsy* v Místodržitelském paláci v Brně; v roce 2025 byl prezentován projekt *FAQ* v budapeštském Ludwigově muzeu, inspirovaný publikací *Proč umění?* (2020) autorů Martiny Freitagové a Ondřeje Horáka.
- 2 Jan Zálešák, *Umění spolupráce*, Praha – Brno 2011.
- 3 Lev Manovich varuje, že při aplikaci pojmu „interaktivní média“ na počítačová média existuje nebezpečí, že interakci budeme interpretovat doslovně, tedy coby fyzickou interakci, jako je stisknutí tlačítka, výběr odkazu, pohyb těla. Lev Manovich, *The Language of New Media*, Cambridge (Massachusetts) 2001.
- 4 Viz Zálešák (pozn. 2).

Cesty k silnému diváctví

Jan Zálešák

„Obrat k interakci“ si v dějinách umění 20. století nedokážeme spojit s jedním rozhodujícím okamžikem – uskutečňuje se jako navracení se, stále komplexnější a zřejmější tendence. Interakce v umění je doprovodným jevem toho, co bychom mohli označit za „slabé autorství“, tj. tvorby zřikající se možnosti úplné kontroly, ovládnutí díla skrze řemeslnou dovednost, skrze mistrovství spočívající ve schopnosti sdělovat význam prostřednictvím obrazu. Kontrola významu se jistě často jevila autorům nebo těm, kdo vznik uměleckého díla iniciovali, jako velmi žádoucí. Někdy se na této kontrole dokonce snažili trvat, byť jí bylo vždy těžké, nebo spíše nemožné dosáhnout. Jakmile se nám z toku času vynořuje *autor* coby tvůrčí postava organizující dění v uměleckém díle skrze sémantické gesto, je nutné si k němu představit na druhé straně také *diváka* jako někoho, kdo v kontaktu s dílem něco prožívá, poznává, něco se mu děje, mění se. Moderní koncepce autonomního umění je postavená na představách o autorství i diváctví a kontakt s uměním je považován za podstatný způsob formování subjektivity. „Slabé diváctví“, limitované normami a konvencemi čtení obrazu, začíná být v umění postupně chápáno spíše jako nedostatek než přednost, k čemuž jistě přispěla i ztráta exkluzivního postavení umění v širokém poli vizuální kultury. Jednou možností vykročení směrem k „silnému diváctví“ je tvořit díla otevřená interakci; další je participativní umělecká praxe, v níž jsou diváci (být v případě participativního umění je toto slovo spíše zavádějící) zapojeni do vzniku díla. V následujícím textu se chci věnovat oběma těmto polohám s přesahem k obecnějším úvahám o digitálních médiích a možnostech, které mají ve vztahu k diváctví galerie a muzea umění.

V roce 2011 jsem napsal knihu *Umění spolupráce*, ve které jsem se pokusil nabídnout přehled umělecké praxe, v níž hraje významnou roli spolupráce nebo participace, a tehdejšího stavu teoretické a kritické reflexe této problematiky.¹ Po několika diskuzích a prezentacích následujících po jejím vydání jsem rychle začal dané téma skoro nesnášet, protože spolupráce, když se nad tím zamyslíme, je v umění samozřejmě úplně všude. Hledat, kde je v umění samostatná, na spolupráci nezávislá práce, vlastně vyžaduje větší úsilí, i když si takto problém jen málokdy postavíme. Proč o umělcích a umělkyních tak samozřejmě

k plnému prožití předloženo jinde (v galerii, v dokumentárním filmu nebo v knize) a jiným adresátům.

Umění zahrnující diváckou interakci do svého „programu“ či do své struktury se zdá být podobných problémů (označme je za „tokenismus“, tj. nakládání s lidmi jako s hracími kameny v sofistikované hře na tvorbu významu) ušetřeno. Typicky u něj tak moc nezáleží na tom, kdo s uměleckým dílem interaguje. Je to dáno faktem, že je prožíváme nejčastěji v rámci galerijního prostředí, kde jsme si na jednu stranu rovni coby diváci a zároveň samo toto prostředí celkem spolehlivě funguje jako filtr zužující nekonečnou pestrost lidí na poměrně úzký „divácký profil“.

Nejčastější modalitou umění interakce je hra a můžeme o něm takto i uvažovat: jako o výzvě ke hře („pojď to zkusit!“, „pojď něco udělat!“). Diváci mají obvykle k dispozici návod, jednoduchý soubor instrukcí, možností akce, někdy pozorovatelných ze samotného díla či situace, jindy explicitně pojmenovaných. Klasické příklady výzvy k interakci nacházíme v happeningu – např. když Milan Knížák nápisem na ceduli vyzýval lidi procházející během jeho akce po ulici, aby kokrhali.¹³ Interaktivita v sochařství nebo malbě, jež se objevila



Milan Knížák,
Demonstrace jednoho,
1964, záznam z akce,
černobílá fotografie,
s laskavým svolením autora

jako téma v průběhu 60. let, byla pokračováním zájmu o aktivizaci divácké percepce, kterou nacházíme v konkrétním či kinetickém umění nebo op artu. Jednoho z vrcholů se umění interakce dočkalo v pracích okruhu brazilského neokonkretismu, u Lygie Clark, Lygie Pape nebo Hélia Oiticicy. Robert Morris navrhl v roce 1971 pro svou výstavu v Tate Modern¹⁴ soubor postminimalistických objektů určených k interakci, které diváky provokovaly k zapojení tak intenzivně, že došlo nejen k poškození některých objektů, ale také ke zraněním, a výstava tak musela být předčasně uzavřena. Ještě o tři roky dříve (1968) dánský umělec Palle Nielsen přetvořil výstavní prostor stockholmského Moderna Museet na velkou hernu, do které byl vstup umožněn pouze dětem. Výstava byla nazvána *Model – Model kvalitativní společnosti* (Modellen – En modell för ett kvalitativt samhälle). Rodiče a další návštěvníci galerie byli přímo vyzváni, aby „živý obraz“ dětí ponořených do hry chápali jako obraz kvalitativně jiné společnosti, než je ta, ve které žijí oni sami.

Palle Nielsen,
Model – Model kvalitativní společnosti
(Modellen – En modell för ett kvalitativt samhälle), 1968,
výstava v Moderna Museet
ve Stockholmu, MACBA
Collection, MACBA
Consortium, dar umělce.
Foto: © Palle Nielsen,
Copyright Agency. S laskavým
svolením MACBA Museu d'Art
Contemporani de Barcelona



Pozorování druhých při hře je standardní společenskou konvencí povýšenou na jedno z hlavních odvětví masové zábavy. V galeriích se ale často ostýcháme hrát si před druhými, reagovat na výzvy a podněty k interakci, pokud se tedy vše doslova „nezvrhne“ tak jako v projektech zmíněných v závěru předchozího odstavce. Paradoxem umění interakce je, že aktivní, „silný divák“ se zároveň potenciálně stává objektem, respektive součástí uměleckého díla v očích pasivnějších diváků, již probíhající interakci jen pozorují. Schopnost zahrnout do sebe aktéry, kteří je v interakci rozvíjí, je něčím, co umění interakce sdílí s uměním participativním. Na rozdíl od něj se ale v umění interakce proces začlenění do celku díla nenachází pouze v dokumentaci, ale odehrává se přímo v galerii (nebo tam, kde je publiku prezentováno).

Oblastí umělecké tvorby, kde se s interaktivitou pracuje častěji než jinde, jsou nová média. V mediální teorii je interaktivita jedním z charakteristických prvků nových (digitálních) médií. Je-li pozorování druhých při hře jednou z klíčových oblastí zábavního průmyslu, pak „interaktivita“ principiálně obsažená v digitálních médiích tento průmysl posouvá na úplně jinou úroveň. Volba z nepřehledného množství kanálů, pořadů, streamovacích služeb nebo platforem je jen tou nejzákladnější, „povrchní“ formou interakce. To podstatné se odehrává uvnitř. Digitální média jsou dnes (od nástupu rychlého a pak i mobilního internetu a chytrých zařízení v polovině nultých let) založena na permanentní interakci. Přijímání informací je stejně důležité jako jejich lajkování, komentování, sdílení... Jsou to dnes tak elementární aktivity, že je až divné je vůbec tematizovat. Přitom jde o něco, co tu ještě před čtvrtstoletím prakticky nebylo.

Stojí mi za to pokusit se tento fakt nějak vzít v potaz při pohledu na starší formy umění interakce, například na *Prostorové básně* (Spatial Poems) Mieko Shiomi, umělkyně z okruhu Fluxusu, která v polovině 60. let oslovovala přátele a známé po celém světě s tím, aby reagovali na její výzvy a sdíleli své prožitky či záznamy z akcí vzniklých na základě jejích notací.¹⁵ To, co bylo před 60 lety neotřelým vykročením za omezený rámec komunikačního modelu „tvůrce tvoří – divák se dívá“, je dnes vtěleno do základního fungování

sociálních sítí. Schopnost přimět uživatele v masovém měřítku k činnostem, které následně zaznamenávají (pořizování selfie, nahrávání krátkých písní, tanečních rutin, vaření, péče o zahradu nebo cokoli jiného), je dnes měřítkem úspěchu sociální sítě. Zatím neefektivnější se v tomto ohledu ukazuje být model oslovující ke krátké performanci pro kameru, se kterým v roce 2014 začala pracovat aplikace Musical.ly, již v roce 2018 pohltil TikTok. Permanentní puzení k performativitě, respektive k interakci s algoritmem platformy a virtuálním okruhem *followers*, je hodně zvláštním vyústěním toho, co před 70 lety začalo ve spolupráci Johna Cage, Merce Cunninghama a Roberta Rauschenberga v kantýně Black Mountain College.

Pokud se zamyslíme nad tím, jakým nejběžnějším způsobem dnes diváci interagují s uměním v galeriích, je to pořizování fotografií, případně krátkých videí uměleckých děl pomocí chytrých telefonů. Základní mód interaktivity podporovaný digitální architekturou sociální sítě zkrátka aplikujeme v galerii stejně jako kdekoli jinde. Fotografování statických objektů, obrazů a dalších artefaktů vystavených v galerii bylo dlouho spíše zakazováno a kulturní standardy se mění až v posledních letech. Některé umělecké formy nicméně přitahovaly pozornost fotoaparátu nebo kamery a vstupovaly s nimi do někdy spontánní, jindy do struktury díla předem začleněné interakce již dříve. Především jde o již několikrát zmiňované formáty akčního umění, happeningy, performance a hybridní formy na pomezí performance a sochařství. Obrazová dokumentace je pro tyto formy, stejně jako pro široké spektrum participativního umění způsobem, jak o nich podat zprávu těm, kdo se akce přímo neúčastní. Fakt obrazového snímání lze také přímo začlenit do podoby a struktury díla – průkopnické jsou v tomto ohledu práce Richarda Serry, Bruce Naumana nebo Nam June Paika, kteří na sklonku 60. let experimentovali s možnostmi fúze sochařství a videoartu.¹⁶

Když se od těchto již historických prací přesuneme blíže do přítomnosti, můžeme se podívat, jak se s diváckou interaktivitou spočívající v okounění, pořizování fotek a selfieček a instantním sdílení s těmi, kdo nejsou na místě, vyrovnávají umělci a umělkyně dnes. V polovině 10. let působily jako zjevení performance v režii Anne Imhof. Tato německá umělkyně, ve spolupráci se zhruba tuctem performerek



Anne Imhof,
Angst II, 2016,
performance v Hamburger
Bahnhof v Berlíně.
Foto: Jan Zálešák

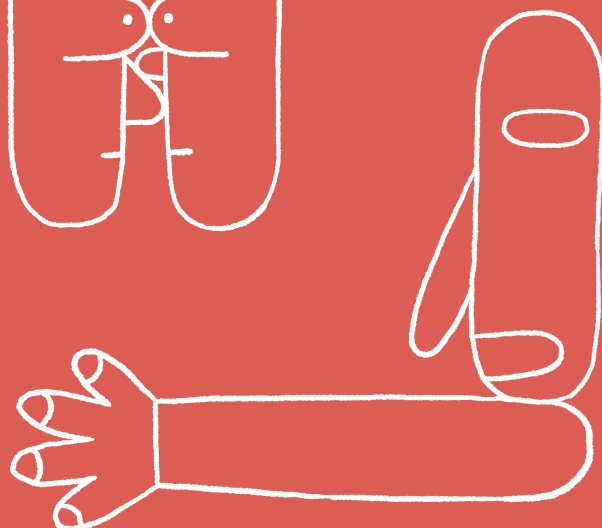
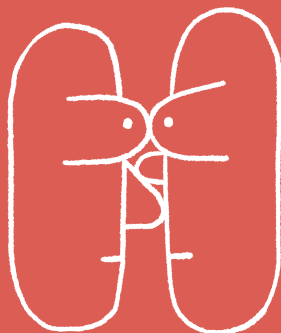
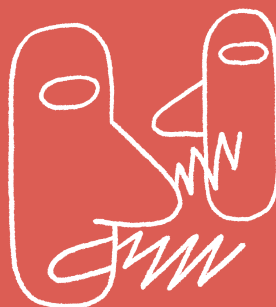
a performerů, připravuje akce charakteristické poměrně dlouhým trváním (v řádu hodin), střídáním akce a delších statických úseků, v nichž je možné zpomalit a vnímat vzniklé konstelace performujících těl a dalších rekvizit jako živé, perfektně instagramovatelné obrazy. Charakteristická je v tomto ohledu série *Angst I–III* (2016–2017), označovaná výtvarnou kritikou také jako „opera ve třech dějstvích“.¹⁷ Jednotlivé scény, vyznačující se kombinací patosu a unylosti, v nichž se krásní mladí lidé shlukovali do různých kompozic, někdy jen postávali a seděli, jindy prováděli různé symbolické akce (stoupání vzhůru po žebříku, nesení těla jako na márách, holení apod.), to vše za doprovodu elektronické hudby a dronů poletujících prostorem, se nabízely jako dokonalý materiál pro zaznamenávání a instantní sdílení. Děj se posouval rozlehlými prostory a diváci se museli rozhodovat, zda jej budou následovat po celou dobu, nebo se na chvíli oddělí a později se případně zase připojí. Žádná pevná pravidla, žádná informace o tom, co všechno se ještě má stát, nebyly k dispozici, jen základní časový rámec a plynoucí tok děje. Tento typ performance šité na míru společnosti se zvnitřnělou poruchou pozornosti, jemuž se ve své nedávno vydané knize věnuje Claire Bishop,¹⁸ rezonoval i v českém prostředí. Jednou z nejpůsobivějších lokálních variací byla performance Lukáše Hofmanna (Salivy) *Dry Me a River* (2017) v prostoru ostravské městské

galerie Plato.¹⁹ Také zde jsme byli svědky toho, jak publikum „pluje“ velkým prostorem bývalého hobbymarketu Bauhaus konvertovaného pro galerijní účely, chvílemi se aktivně napojuje na rytmus děje, chvílemi ztrácí pozornost. Sledovali jsme, jak houstne a drolí se, někdy se k ději dostává tak blízko, že do něj prakticky vstupuje, jindy zůstává v běžnějším, distancovanějším módu.

Narušená pozornost (Disordered Attention), jak zní název výše zmíněné knihy Claire Bishop, je výstižné pojmenování způsobu, jakým dnes vnímáme nejen v galeriích, ale také kdekoli a kdykoli jinde. Snaha aktivizovat publikum, nabídnout zážitek, který roztržštěnou (a dnes i permanentním tokem dat na obrazovkách otupělou) pozornost upoutá, je jednou z ústředních agend muzeí umění a galerií již řadu dekád. Tlak na to, jak publikum zabavit, udržet a ideálně přimět k opětovné návštěvě, je silněji cítit tam, kde instituce více podléhají tržním mechanismům a vysokou a ideálně stále rostoucí návštěvností obhajují smysluplnost své mise před správními radami a sponzory. Jednou ze strategií, jak si zajistit návštěvnost, jsou už od 80. let minulého století blockbusterové výstavy. Ty samy o sobě ale jednak nemají dlouhodobý efekt, jednak jsou dostupné jen pro malý okruh nejsilnějších institucí situovaných v metropolích.

V nultých letech se v rámci snah o kritický přístup k chápání role muzea umění (tzv. nový institucionalismus)²⁰ prosadila tendence, označovaná jako edukativní obrat či obrat ke vzdělávání (*educational turn*). Nejviditelnějším projevem tohoto obratu, který byl ve světě umění diskutován prakticky ve stejné době jako *sociální obrat* nebo *obrat ke spolupráci*, jímž jsem se věnoval v *Umění spolupráce*,²¹ byl posun těžiště pozornosti kurátorů a kurátorek i umělkyní a umělců směrem od vystavování statických artefaktů k diskurzivním aktivitám – k diskuzím, přednáškám, vycházkám... Galerie a umění v nich se do jisté míry staly pozadím pro to, co bylo vnímáno jako hlavní náplň – edukace, respektive aktivní snaha dosáhnout změny na straně publika prostřednictvím něčeho účinnějšího než je samotná recepce (vnímání, prožívání) umění. Výzvy k interakci a participaci byly pochopitelně standardní součástí slovníku tohoto typu umění. V českém prostředí na podněty a výzvy, které vzešly z této tendence, reagovala například galerie Display

RUCE
 ANONYMITA
 VIZUALIZACE ŘEČI
 TICHŮ
 GESTO
 PŘÍBĚH
 SVOBODA SLOVA
 KOMUNIKAČNÍ ZKRATKA
 UNIVERZÁLNÍ JAZYK
 DIVADLO
 VIDEOART
 INKLUZE
 MONOLOG
 NONVERBÁLNÍ KOMUNIKACE
 ŘEKNI MI TO DO OČÍ



Józef Robakowski Moje divadlo

Józef Robakowski (* 1939) je klíčovou osobností polského výtvarného umění. Jeho konceptuální práce s fotografií v 60. a 70. letech patří k nejcitovanějším dílům z prostředí střední a východní Evropy. Světově uznávaná je i umělcova filmová a video tvorba, jeho díla jsou zastoupena ve významných sbírkách. Královéhradecká galerie zakoupila v roce 2023 tři autorovy práce, jež vznikly v intencích manifestu „Vlastní kino“ (Kino własne),⁸ který Robakowski sepsal na počátku 80. let. Samotný text nabyl plně svého významu během stanného práva po roce 1981, kdy generál Wojciech Jaruzelski vyhlásil výjimečný stav s cílem zlikvidovat politickou opozici vedenou nezávislou odborovou organizací Solidarity.

Než se dostaneme k rozboru videa *Moje divadlo* (Mój teatr) z roku 1985, musíme zmínit, že samotnému dílu předcházela bohatá a intenzivní zkušenost s filmovým médiem. Robakowski vystudoval dějiny umění a filmovou školu v Lodži, kde později vyučoval a se

Józef Robakowski,
O prstech (O palcach),
 1982, film, 5 min. 23 s,
 sbírka GMU, inv. č. VA 96





studenty založil pracovní skupinu Dílnu filmové formy (Warsztat Formy Filmowej, 1970–1977). Režimem tolerovaný ateliér a jeho osazenstvo testovaly hranice filmového média. V kontextu světové tvorby vznikala kanonická díla jeho tehdejších studentů, jako jsou Ryszard Waśko, Wojciech Brzuszewski ad. Tvůrčí přístup skupiny inspiroval Robakowského i k originálnímu uvažování o svém životě. Ve zfilmovaném vlastním životopise *O prstech* (O palcach, 1982)⁹ hrají umělcovy prsty hlavní roli. Ruka se vynoří z tmavého pozadí a gestikuluje. Film doprovází autorův monolog, který sestává z intimních, ale i humorných zpovědí ve třetí osobě. Každý prst je nositelem samostatné životní kapitoly.

Robakowski v manifestu „Vlastní kino“ poukazuje na fakt, že *„vždy natáčíme sami sebe. Takto natočený člověk žije naplno jen na plátně a má podobnou postavu jako vy, ale jiný charakter a osobnost.“*

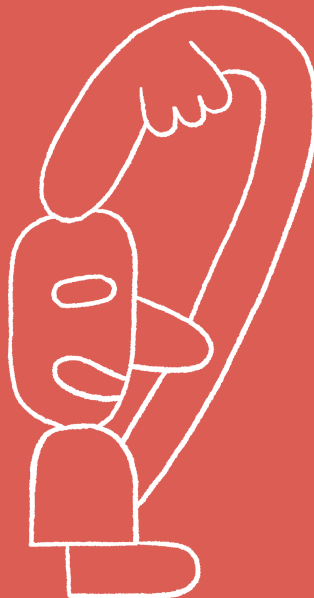
Józef Robakowski,
Moje divadlo (Mój teatr),
1985, video, 7 min. 55 s,
sbírka GMU, inv. č. VA 97

Je nesmírně zajímavé, když můžete prostřednictvím obrazovky polemizovat sami se sebou“.

V díle *Moje divadlo* vidíme detailní záběr na umělce od pasu až po hrudník, jak pomocí prstů coby hlavních protagonistů vytváří vlastní příběh. Přivlastňovací zájmeno „moje“ jasně deklaruje, že jde o příběh samotného autora. „Moje“ v čase omezené možnosti seberealizace¹⁰ v podstatě předurčuje, kdo budou diváci – úzký okruh důvěrných přátel nebo rodinných příslušníků. Pouze v těchto skupinkách bylo možné se svobodně vyjadřovat, aniž by byl člověk perzekvován. Po roce 1989 toto dílo nabylo dalšího významu – dokumentárně v přeneseném slova smyslu referuje o časoprostoru, v němž nechce žít už nikdo. A také dnes, 40 let od vzniku díla, kdy žijeme v plně funkčním a demokratickém státě, se mnozí lidé nemohou svobodně vyjadřovat. Ze strachu ze ztráty zaměstnání například nevyjadřují otevřenou kritiku. Proto u části populace identifikujeme rozšiřující se autocenzuru.

Pokud dílo uvedeme do prostoru muzea nebo galerie, tedy do svobodného a bezpečného prostředí, kde se můžeme vyjadřovat otevřeně, máme možnost pokusit se o osobní výpověď, ale můžeme se zkusit vcítit i do toho, jak těžký musel být život v čase pronásledování. Anebo si můžeme vzájemně sdělit, co nás trápí, verbalizovat myšlenky, které nás obtěžují, pronásledují. Skrze svobodné vyjadřování budujeme sebevědomého jedince a společnost.

FOTOGRAFIE



Baletní jazyk

Paweł Kwiek,
Wojciech Bruszewski
a Piotr Bernacki během
přípravy videa *Obrazový jazyk*
(Język obrazowy), 1973,
s laskavým svolením dědiců



Baletní jazyk je performativně-fotografický experiment, ve kterém sám umělec vytvářel taneční figury odpovídající jednotlivým písmenům latinské abecedy. Přímo na *Baletní jazyk* navazuje práce *Wojciech Bruszewski tančí* (*Tańczy Wojciech Bruszewski*, 1973), jež vysvětluje východiska tohoto systému a jeho využití v praxi. Čtyři fotografie znázorňují obnaženého Bruszewského v pózách, které symbolizují písmena K, U, P a A, přičemž polské slovo *kupa* v překladu znamená „hovno“. Sedmdesátá léta, kdy dílo vzniklo, byla dobou postupného politického uvolňování, i přesto využití těla k formování jazyka můžeme interpretovat jako způsob šifrování.



Wojciech Bruszewski,
Baletní jazyk
(*Język baletowy*),
1973, fotografie, 24 × 18 cm,
sbírka GMU, inv. č. F 92

Wojciech Bruszewski,
Wojciech Bruszewski tančí
(*Tańczy Wojciech Bruszewski*),
1973, fotografie, 39,8 × 30 cm,
sbírka GMU, inv. č. F 93



Dnes, po 50 letech, performativní experiment nabývá znova na aktuálnosti, protože podstatná část populace se v pracovním procesu specializuje na specifické úkony nebo stereotypní činnosti. *Baletní jazyk* nás motivuje k vyjádření prostřednictvím gest a pohybu. Tyto pestré variace mohou sdělit naše vnitřní emoce a skrze písmena vytvořená naším tělem můžeme vyjádřit celá slova. Zvlášť v posledních letech, kdy nejmladší generaci skličuje několik negativních témat na jednou, bychom měli více pečovat o své duševní a fyzické zdraví.



Podoby umění interakce

V omezeném formátu výstavy nebylo možné představit další podoby interakce v plné šíři a rozmanitosti. Tato podkapitola je proto věnována dílům, která se nám z mnoha důvodů do výstavy již nevešla, ale považujeme je v našem spektru interaktivity za důležitá a podnětná. Připomeneme práce v obecném povědomí notoricky známé, s nimiž galerijní edukátoři aktivně pracují a využívají je. Současně bychom však rádi poukázali na díla autorů a autorek, pro něž byla interakce dočasnou epizodou, případně jejich díla nebyla dosud v institucionálním provozu dostatečně reflektována. Jak už jsme zmínili v úvodu, umění interakce má různé podoby, pro něž je zapojení diváka základní podmínkou jejich uskutečnění v čase a prostoru, případně vyžadují fyzický prožitek autorem vytvořené situace. Konkrétně máme na mysli happeniny, instrukce nebo návody pro kolektivní akce, kinetické, zvukové nebo haptické objekty.

Od nepaměti jsme v muzeích zvyklí, že není možné se vystavených předmětů dotýkat z důvodu jejich ochrany. Muzeální praxe nás v průběhu více než dvou století odtrhla od uchovávaných artefaktů a omezila možnosti jejich vnímání pouze na zrak. Dříve používané předměty určené k dotýkání se ocitly za sklem vitrín, což nám znemožňuje prožít díla v jejich plnosti. Ačkoli se téma hmatu a jeho důležitosti při vnímání umění v teoretické rovině objevuje již od 18. století,³⁴ byl tento smysl na úkor zraku značně upozaďován. Jako první si to uvědomil rumunský sochař Constantin Brâncuși, což ho přimělo vytvořit *Sochu pro slepce* (1916), očištěný ovoid bez definujících povrchových detailů, nediferencovaný a s nejednoznačnou interpretací.³⁵ Socha, i když se dnes nachází za tlustým sklem, byla určena pro dotyk. Jen o dva roky později básník Guillaume Apollinaire ohlásil zrození „*taktilního umění*“, jež vycházelo z jeho literární fikce,³⁶ v níž postava Ludovica vynalezla „*umění kontaktu*“, které si Apollinaire představoval jako symfonii hmatových vjemů, založenou na rozmanitosti povrchů a textur. Impulsem k tomuto pojetí se stala sádrová plastika s označením „*k dotyku*“ od Edith Clifford Williams.

Apollinaire zmíněnou plastiku interpretoval jako důkaz existence taktilního umění, které předvídal. Věřil, že tato nová forma tvorby obohatí uměleckou sféru a přinese nové smyslové zážitky.³⁷

Nedlouho poté se inklinace k vícesmyslovému pojetí díla promítla i do procesu výuky ve výmarském Bauhausu, kde se Johannes Itten zaměřil na citlivost k materiálu a textuře. Jeho postupy zahrnovaly studium materiálu a práce s nalezenými a běžnými materiály, které studenti přetvářeli do uměleckých děl, od dvourozměrných koláží po sochařské asambláže.³⁸ Důraz na propojení umění se životem a jeho integraci do celkového vzdělávání byl kladen taktéž v americké Black Mountain College, kde působil bývalý absolvent a pedagog Bauhausu Josef Albers. Ten se zaměřoval na pochopení základních principů formy, materiálu a barvy skrze přímou zkušenost a experimentování. Jeho výukový model „Werklehre“ usiloval o rozvoj obecného konstruktivního myšlení, zejména myšlení stavebního, které má být základem práce s jakýmkoli materiálem. Originální přístup podporoval individuální zkušenost s vlastnostmi a limity materiálu. Albers v bulletinu školy uvádí, že využití této zkušenosti posiluje disciplínu kreativního myšlení.³⁹

V českém prostředí se v té době podobné experimentální výukové postupy neprosadily. Jedním z prvních propagátorů integrace života a umění skrze vnímání textury a jejích estetických kvalit byl proto Vladimír Boudník, významná osobnost raných *protoperformancí* a *protohappeningů*, který se již koncem 40. let 20. století rozhodl komunikovat ve veřejném prostoru s náhodnými kolemjdoucími. Během těchto improvizovaných přednášek v ulicích Prahy přikládal k oprýskaným zdím rám, aby se vytyčený prostor na chvíli stal zjeveným obrazem. Demonstroval tak, že umění je všude a vnímat ho může každý člověk – stačí se jen dívat s otevřenou myslí.

S jistou pravidelností je divák zapojován do tvorby uměleckého díla teprve od 60. let. Nešlo již pouze o nové umělecké trendy happeningu, ale o práce reagující a rozvádějící podněty konstruktivismu a kinetismu, založeného na mechanickém pohybu jednotlivých částí objektů. Přestože jejich pohyb z drtivé většiny poháněla elektrická



Vladimír Boudník,
Explosionismus, 1956,
fotografie, 5 × 5,4 cm,
sbírka GMU, inv. č. K 1863/4

energie či přírodní síly jako vítr, voda nebo světelná energie, vznikala i díla, kde byl hlavním hybatelem divák. Asi nejcitovanějším tuzemským autorem pohyblivých soch je Radoslav Kratina, kterého k práci s pohybem přivedla jeho *Transformovatelná struktura* (1964). Zápalky orientované do hloubky rámečku umožňovaly měnit povrch struktury tlakem na jednotlivé její části. Tato možnost interakce nasměrovala Kratinovu tvorbu k objektům sestaveným z pohyblivých či demontovatelných částí, jež poskytovaly možnost nastavovat různé prostorové a barevné podoby. Ve sbírce GMU jsou zastoupeny *Varia-bilní plastikou* a *Arsenálem válečků s úsečí*.⁴⁰



Radoslav Kratina,
Variabilní plastika,
nedatováno, kov, výška 33 cm,
sbírka GMU, inv. č. P 460

Dalším autorem počítajícím se zapojením diváka a interakcí byl Vladimír Janoušek, který navrhoval plastiky využívající principu kyvadel, ať již zavěšených, nebo na nestabilní podložce. Ukázkou druhé verze je jeho *Postava s krystalem* zasazená do pohyblivého podstavce ze stočeného plechu.⁴¹ Autor později v 70. a 80. letech rozvinul myšlenku interakce do tzv. měnitelných reliéfů a loutkovitých figur, ve kterých pozorovatel mohl manipulovat s pohyblivými prvky a měl možnost si vytvořit svou vlastní prostorovou variantu.⁴²

Méně konstruktivní, avšak o to poetičtější paralelou ke Kratino-vým *variabilům* je cyklus *Přesýpacích básní* Jana Wojnara, jehož interaktivní objekty již můžeme současně řadit k počátkům konceptuálního umění. Přesýpací básně mají podobu nízkých zasklených schránek, v nichž se nacházejí rozličné černé reliéfy, útvary nebo struktury, jež jsou zakryté bílým práškem nebo pískem. Čtení básně skrze její měnění se strukturu je možné pouze prostřednictvím naší interakce, během níž se hmota přesypá a proměňuje se její vizuální podstata.

Paralelně s uvedením prvních variabilů prosakovaly do Československa myšlenky hnutí Fluxus, jehož happeningy se vyznačovaly stíráním hranic mezi obecnou lidskou činností a uměleckou tvorbou. Největším protagonistou těchto happeningů byl Milan Knížák, který do podoby díla systematicky zapojoval jak náhodného diváka, tak i blízký okruh přátel. Pozvánka *Aktuální procházka po Novém světě* (1964) prezentovala happening jako „demonstraci na všechny smysly“. V rámci procházky čekaly skupinu lidí různé momenty interakce, např. zavření do malé místnůstky s vylitou voňavkou, setkání s ležícím hudebníkem hrajícím na kontrabas nebo skupinou zavěšených předmětů.⁴³ O rok později autor představil cyklus prezentovaný pod názvem *Hry* (1965), který nás vyzývá k nejrůznějším aktivitám podle přesného návodu. Zahrnuje díla jako *Hra moučná* (pravidelné nakupování mouky a ze zbylé lepení homole), *Tajemná* (voláte na 10 vymyšlených čísel, vyhrává ten, komu se ozve nejvíce volaných), *Na úsměvy* (zdravíte dívky a vyhrává ten, komu odpoví s úsměvem) ad. Pozice Milana Knížáka, jenž v druhé polovině 60. let a v průběhu

Vladimír Janoušek,
Postava s krystalem,
nedatováno (před rokem 1966),
kov, svařovaný plech,
výška 148 cm,
sbírka GMU, inv. č. P 249



- 55 Karel Nepraš, *Větší domlouvá menšímu*, 1969–1970, hliník, železo, 70 × 100 cm, Národní galerie Praha, inv. č. P. 5970; *Figurální plastika (se šroubem)*, 1972, litina, železo, výška 210 cm, Národní galerie Praha, inv. č. P. 8513.
- 56 Viz Spolek přátel díla Vratislava Karla Nováka, *YouTube*, <https://www.youtube.com/@spolekpratelidilavratislavakarli>, vyhledáno 2. 5. 2025.
- 57 Alena Bartková, *Sochařské dílo Aleše Veselého v průběhu 60. a 70. let* (bakalářská práce), Katedra dějin umění FF UPOL, Olomouc 2012, s. 46.
- 58 Simona Mehnert, Postavení Rudolfa Valenty v českém konstruktivním umění, in: František Zachoval – Alexander Peroutka (eds.), *Rudolf Valenta – Rekonstruktion. Sborník textů a dokumentů v kontextu tvorby autora v emigraci (1970–2014)*, Berlín 2014, s. 48–49.
- 59 Text Jana Kotíka pro katalog *Cotosman Valenta*, viz Jan Kotík, Katalog Cotosman Valenta, in: Zachoval – Peroutka (pozn. 58), s. 25–26.
- 60 Iva Mladičová, *Jan Kotík 1916–2002 – monografie* (disertační práce), Ústav pro dějiny umění FF UK, Praha 2012, s. 84.
- 61 Vladimíra Sýkorová – Terezie Hradílková (eds.), *Dotýkejte se, prosím!*, Praha 1998.
- 62 První výstava byla koncipována pro Ústředí lidové umělecké výroby (ÚLUV) v Praze. Autoři zastoupení na výstavě: Stanislav Kolíbal, Radoslav Kratina, Alena Kučerová, Věra Janoušková, Vladimír Preclík, Jan Hendrych, Zdena Fibichová, Jiří Seifert, Michal Blažek, Jiří Plieštil, Vlasta Prachatická, Pavel Míka, Kryštof Trubáček, Libor Krejcar, Lenka Wilhelmová, Magdalena Juříková, *Hapestetika. Hmatová výstava současného výtvarného umění (nejen) pro nevidomé*, Praha 1990, nestr.
- 63 Jitka Hlaváčková – Miloš Vojtěchovský (eds.), *Zvuky, kódy, obrazy / Sounds, Codes, Images*, Praha 2020.
- 64 Kateřina Šedá – Jolanta Nowaczyk, Kateřina Šedá, *Secondary Archive*, <https://secondaryarchive.org/artists/katerina-seda/>, vyhledáno 19. 5. 2025.
- 65 Ivona Raimanová, Kateřina Šedá, *Artlist*, <https://artlist.cz/umelci/katerina-seda/>, vyhledáno 19. 5. 2025.
- 66 Lenka Klodová, *Špinavá zed'*, 2011–2012, laminát, textil, 73 × 53 × 4 cm, sbírka GMU, inv. č. P 497.
- 67 Tomáš Kolich, *A vítězem se stává...*, Hradec Králové 2024.



Seznam použitých zdrojů

Cesty k silnému diváctví

Jan Zálešák

Balatonboglár chapel studio, *Artpool*, <https://artpool.hu/boglar/1972/720826ce.html>, vyhledáno 10. 3. 2025.

Bishop Claire, Unhappy Days in the Art World: De-skilling Theatre, Re-skilling Performance, *The Brooklyn Rail*, Dec-Jan 2011–2012, <https://brooklynrail.org/2011/12/art/unhappy-days-in-the-art-worldde-skilling-theater-re-skilling-performance/>, vyhledáno 8. 3. 2025.

Bishop Claire, *Disordered Attention. How We Look at Art and Performance Today*, New York 2024.

Grůň Daniel, Syntéza, teamwork, participácia publika, in: týž, *Archeológia výtvarnej kritiky*, Bratislava 2009, s. 135–143.

Kottová Karina, Institucionální avantgarda, *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny* VII, 2013, č. 15, s. 58–85.

Kravagna Christian, Pracovat na společenství. Modely participativní praxe, *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny* I, 2007, č. 1–2, s. 64–80.

Vidokle Anton, Art Without Market, Art Without Education: Political Economy of Art, *e-flux journal*, 2013, č. 34, http://worker01.e-flux.com/pdf/article_8964745.pdf, vyhledáno 8. 3. 2025.

Zálešák Jan, *Umění spolupráce*, Praha – Brno 2011.

Umění, interakce a vzdělávání.

Kulturní kompetence a kreativní učení

Lucie Jakubcová Hajdušková

Barthes Roland, *Fragmenty milostného diskurzu*, Červený Kostelec 2007.

Bourdieu Pierre, The Forms of Capital, in: John G. Richardson (ed.), *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*, New York 1986, s. 241–258.

Češková Tereza, (Klíčové) kompetence v českém vzdělávání: proč si navzájem nerozumíme?, *Studia paedagogica* XXVI, 2021, č. 3, s. 7–27, <https://doi.org/10.5817/SP2021-3-1>, vyhledáno 12. 5. 2025.

European Commission: Directorate-General for Education, Youth, Sport and Culture, *Cultural awareness and expression handbook – Open method of coordination (OMC) working group of EU Member States' experts on 'cultural awareness and expression'*, Publications Office of the European Union, 2016, <https://data.europa.eu/doi/10.2766/940338>, vyhledáno 19. 5. 2025.

Fryč Jindřich – Zuzana Matušková – Pavla Katzová et al., *Strategie vzdělávací politiky České republiky do roku 2030+* (online pdf brožura Ministerstva školství, mládeže a tělovýchovy České republiky), Praha 2020, https://msmt.gov.cz/uploads/Brozura_S2030_online_CZ.pdf, vyhledáno 12. 5. 2025.

Fujdlová Petra, Tvůrce Marian Palla: Na slova „To bych uměl taky!“ odpovídám: „Tak proč jste to neudělal?“, *ČT art*, 1. 5. 2024, <https://art.ceskatelevize.cz/inside/tvurce-marian-palla-na-slova-to-bych-umel-taky-odpovidam-tak-proc-jste-to-neudelal-wYfDz>, vyhledáno 12. 5. 2025.

Fulková Marie, Nekonečné vytváření smyslu – sociální a kulturní vlivy v dětské tvorbě, in: Vladimíra Zikmundová (ed.), *Rámcový vzdělávací program a výtvarná výchova*. Sympozium České sekce INSEA Plzeň, [16. – 18. září] 2004, Plzeň 2006, s. 86–100.

Fulková Marie, *Diskurz umění a vzdělávání*, Praha 2008.

Fulková Marie – Teresa M. Tipton, A (Con)text for New Discourse as Semiotic Praxis, *International Journal of Art and Design Education* XXVII, 2008, č. 1, s. 27–42.

Fulková Marie, Vše v jednom: metafora kultury jako textu a jeho intertextová povaha, *Výtvarná výchova* XXXIX, 2009, č. 2–3, s. 4–8.

Fulková Marie – Lucie Jakubcová – Leonora Kitzbergerová – Vladimíra Sehnalíková, *Muzejní a galerijní edukace 2. Umění a kultura ve školním kontextu / Učení z umění. Vzdělávací programy Uměleckoprůmyslového musea v Praze a Galerie Rudolfinum 2012 a 2013*, Praha 2013.

Galajdová Katarína – Dagmar Fuxová, Jak vypadá výtvarná výchova, děti?, *Umělec* XII, 2008, č. 2, s. 82–83.

Hazuková Helena – Pavel Šamšula, *Didaktika výtvarné výchovy* I, Praha 1991.

Hazuková Helena, *Didaktika výtvarné výchovy* VI, Praha 2010.

Helus Zdeněk, Kurikulum jako činitel žákovy personalizace, in: Josef Maňák – Tomáš Janík (eds.), *Absolvent základní školy*, Brno 2007, s. 10–19.

Honzíková Jarmila, Metody rozvoje tvořivosti, in: Rudolf Podlipský – Jaroslav Vančát – Věra Uhl Skřivanová – Vladimíra Zikmundová, *Tvořivost ve výtvarné výchově a její účinky na všeobecné vzdělávání*, Plzeň 2017, s. 34–38.

Jakubcová Hajdušková Lucie, *Reflektivní deník* (nepublikovaný rukopis), 2021, 2022, 2023.

Kesner Ladislav, *Muzeum umění v digitální době*, Praha 2000.

Kitzbergerová Leonora, *Didaktika výtvarné výchovy* (online brožura, pdf), Praha 2014.

Komrska Tomáš – Markéta Pastorová – Pavel Šamšula, *Osnovy výtvarné výchovy pro 1.–9. ročník VP Základní škola – varianta A*, in: *Věstník Ministerstva školství, mládeže a tělovýchovy České republiky* LVII, červenec 2001, sešit 7, nestr., <https://www.vzdelavaci.sluzby.cz/dokumenty/vestniky/komplet/01-07.pdf>, vyhledáno 19. 5. 2025.

Kottová Karina, *Institute a divák*, Praha 2019.

Liessmann Konrad P., *Teorie nevzdělanosti. Omyly společnosti vědění*, Praha 2008.

Lind Maria, Obrat ke spolupráci, *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny I*, 2007, č. 1–2, s. 39–63.

Ministerstvo školství, mládeže a tělovýchovy České republiky – Národní pedagogický institut České republiky, *Rámcový vzdělávací program pro základní vzdělávání (RVP ZV)*, 2024, <https://prohlednout.rvp.cz/zakladni-vzdelavani>, vyhledáno 19. 5. 2025.

Mladičová Iva, *Jan Kotík 1916–2002 – monografie* (disertační práce), Ústav pro dějiny umění FF UK, Praha 2012.

Novotná Magdalena, Cultural Awareness and Expression – Uvědomit si vlastní kulturu a umět se vyjádřit, *Výtvarná výchova LXII*, 2022, č. 3–4, s. 6–45.

Novotná Magdalena – Michaela Kuřiková, Modely kreativity a jejich význam ve vzdělávání, *Výtvarná výchova VXII*, 2022, č. 3–4, s. 84–99.

Podlipský Rudolf – Jaroslav Vančát – Věra Uhl Skřivanová – Vladimíra Zikmundová, *Tvořivost ve výtvarné výchově a její účinky na všeobecné vzdělávání*, Plzeň 2017.

Slavík Jan (red.) et al., *Výtvarná výchova a její teorie v českých zemích ve světových kontextech*, Praha 1998.

Slavík Jan – Jindřich Lukavský, Hodnocení kvality expresivních tvořivých úloh ve výuce (na příkladu výtvarné výchovy), *Orbis scholae VI*, 2012, č. 3, s. 77–97.

Slavík Jan – Vladimír Chrz – Stanislav Čech et al., *Tvorba jako způsob poznávání*, Praha 2013.

Slavík Jan – Kateřina Dytrtová – Ondřej Hník – Lucie Jakubcová – Alena Nohavová – Veronika Rodová – Věra Uhl Skřivanová, Klíčová kompetence (nejen) pro umělecké obory v evropském kurikulu: analytické vysvětlení, *Studia paedagogica XXVII*, 2022, č. 3, s. 9–32.

Stejskalová Tereza, *Smrt umělce. Ať žijí pomocníci!*, Praha 2023.

Svatošová Zuzana – Pavla Gajdošíková – Vendula Fremlová – Michaela Kuřiková, *Umění a výtvarná edukace ve veřejném prostoru*, Praha 2024.

Šobánová Petra, *Metodický materiál k pedagogické praxi ve výtvarné výchově*, Olomouc 2015.

Výtvarná výchova – Jiří Kovanda: o umění (videozáznam), *Artyčok.TV*, <https://artycok.tv/cs/post/vytvarna-vychova-jiri-kovanda-o-umeniartwork-jiri-kovanda-about-art>, vyhledáno 19. 5. 2025.

Zálešák Jan, *Umění spolupráce*, Praha – Brno 2011.

Pohyb a tělo v interakci s uměním. Možnosti somatických a pohybových přístupů při interakci s uměleckým dílem
Anna Boček Ronovská

Blanton Raymond – Darlene Carbajal, Not a Girl, Not Yet a Woman: A Critical Case Study on Social Media, Deception, and Lil Miquela, in: *Handbook of Research on Deception, Fake News, and Misinformation* (elektronický článek z publikace), 2019.

Eddy Martha, *Mindful Movement. The Evolution of the Somatic Arts and Conscious Action*, Bristol 2017.

Hayles N. Katherine, *My Mother Was a Computer. Digital Subjects and Literary Texts*, Chicago 2005.

Heidegger Martin, *Bytí a čas*, Praha 2002.

Horáček Radek, *Galerijní animace a zprostředkování umění. Poslání, možnosti a podoby seznamování veřejnosti se soudobým výtvarným uměním prostřednictvím aktivizujících programů na výstavách*, Brno 1998.

Levine Peter A., *Waking the Tiger. Healing Trauma*, New York 1997.

Mareš Jiří, *Pedagogická psychologie*, Praha 2013.

Morton Timothy, *Humankind. Solidarity with Non-Human People*, London 2017.

Sloupová Andrea, *Syntéza po syntéze. České kinetické umění 60. let a pozdější tvůrčí postupy jeho protagonistů* (diplomová práce), Ústav pro dějiny umění FF UK, Praha 2006.

Studd Karen – Laura L. Cox, *Každý jsme tělem. Kniha o lidském pohybu a vnímání z hlediska Labanovy analýzy a Bartenieff Fundamentals*, Praha 2014.

Turoňová Žaneta, *Prožitek vnímání světla a prostoru v umění od 60. let po současnost* (diplomová práce), Seminář dějin umění FF MU, Brno 2020.

Zapletal Aleš, *Obrazy filozofie a tělesná mysl*, Praha 2022.

Katalog. Podoby umění interakce
František Zachoval

Albers Josef, Concerning Art Instruction, in: *Black Mountain College*, Black Mountain 1934.

Bartková Alena, *Sochařské dílo Aleše Veselého v průběhu 60. a 70. let* (bakalářská práce), Katedra dějin umění FF UPOL, Olomouc 2012.

Bartuszová Mária, *Web umenia*, <https://www.web-umenia.sk/cs/autor/513>, vyhledáno 2. 5. 2025.

Bishop Claire, Řízení reality. Spolupráce a participace v současném umění, *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny I*, č. 1–2, Praha 2007, s. 9–36.

Blunck Lars, Berührungsgebote und Berührungsgebete Marcel Duchamps Prière de toucher, in: Steffen Haug – Thomas Helbig – Tina Zürn (eds.), *Bild, Blick, Berührung optische und taktile Wahrnehmung in den Künsten*, Paderborn 2019, s. 118.

Czubak Božena, Exercieses and Paradoxes. An Interview with Jaroslaw Kozłowski, in: René Block – táž – Luiza Nader – Maria A. Potocka, *Jaroslaw Kozłowski. Sensation of Reality and Conceptual Practices 1965–1980* (kat. výst.), Museum of Contemporary Art in Krakow 2015, s. 102.

Dawn Leslie A., *A Structural Analysis of Constantin Brancusi's Stone Sculpture*, Vancouver 1982.

Deverová Magdalena, *Instalace vnitřního prostoru – její počátky v českém umění* (diplomová práce), Seminář dějin umění FF MU, Brno 2009.

Havrilla Vladimír, *Ako postupovať, keď sa človeku nedarí*, in: týž, *Filmové poviedky II.*, Bratislava 2016, s. 58.

Herder Johann G., *Plastik (1778)*, Whitefish – Montana 2009.

Hlaváčková Jitka – Miloš Vojtěchovský (eds.), *Zvuky, kódy, obrazy / Sounds, Codes, Images*, Praha 2020.

Itten Johannes, *Design and Form. The Basic Course at the Bauhaus and Later*, New York 1975.

Jabłońska Karolina, Look straight into my eyes – Anna Kuterá's challenge, in: *Spojrzenia – Anna Kuterá* (kat. výst.), Galeria FOTO-GEN Ośrodek Kultury i Sztuki we Wrocławiu 2021, s. 13.

Juříková Magdalena, *Hapestetika. Hmatová výstava současného výtvarného umění (nejen) pro nevidomé*, Praha 1990.

Keratová Mira, *Ján Budaj a Dočasná spoločnosť intenzívneho prežívania / pracovná pamäť* (nepublikovaný text).

Keratová Mira, Situačné modely komunikácie, in: *Lubomír Ďurček. Situačné modely komunikácie*, Bratislava 2013, s. 38–39.

Klodová Lenka, Travestishow, in: táž, *Klodová. Pregnant Songs*, Praha 2006, s. 70.

Kotík Jan, Katalog Cotosman Valenta, in: František Zachoval – Alexander Peroutka (eds.), *Rudolf Valenta – Rekonstruktion. Sborník textů a dokumentů v kontextu tvorby autora v emigraci (1970–2014)*, Berlin 2014, s. 25–26.

Kralovič Ján, *Teritórium ulica. Umenie akcie v mestskom priestore v rokoch 1965–1989 na Slovensku*, Bratislava 2014.

Kralovič Ján, *Majstrovstvo za dverami*, Bratislava 2017.

Macek Václav, Hládač motivu, in: *Peter Rónai. In medias res*, Bratislava 2000, s. 51.

Mehnert Simona, Postavení Rudolfa Valenty v českém konstruktivním umění, in: František Zachoval – Alexander Peroutka (eds.), *Rudolf Valenta – Rekonstruktion. Sborník textů a dokumentů v kontextu tvorby autora v emigraci (1970–2014)*, Berlin 2014, s. 48–49.

Mlynářčík Alex, Tentation, *Central European Art Database*, <https://cead.space/Detail/occurrences/1491>, vyhledáno 30. 4. 2025.

Morganová Pavlína, *Akční umění*, 2. dopl. vyd., Olomouc 2009.

Murak Teresa, *Bielsko-Biała*, Bielsko-Biała 1998.

Nader Luiza, Jaroslaw Kozłowski's Materialist Conceptualism, in: René Block – Božena Czubak – táž – Maria A. Potocka, *Jaroslaw Kozłowski. Sensation of Reality and Conceptual Practices 1965–1980* (kat. výst.), Museum of Contemporary Art in Krakow 2015, s. 29–30.

Piotrowski Piotr, *Významy modernismu. K historii polského umění po roce 1945*, Hradec Králové 2022.

Pospiszył Tomáš, Sociální jóga Lubomíra Ďurčka, in: *Lubomír Ďurček. Situačné modely komunikácie* (kat. výst.), Slovenská národná galéria, Bratislava 2013, s. 11–12.

Procházka Tomáš, Planeta Marebrechst. Rozpohybované a ozvučené smetiště Petra Válka, A2, 2015, č. 14, <https://www.advojka.cz/archiv/2015/14/planeta-marebrechst>, vyhledáno 13. 2. 2025.

Raimanová Ivona, Kateřina Šedá, *Artlist*, <https://artlist.cz/umelci/katerina-seda/>, vyhledáno 19. 5. 2025.

Riegl Alois, *Historical Grammar of the Visual Arts*, New York 2004.

Robakowski Józef, Kino własne, in: týž, *Dekada 1980–1990. Sztuka poszukiwania decyzi*, Koszalin 1990, s. 4.

Sýkorová Vladimíra – Terezie Hradilková (eds.), *Dotýkejte se, prosím!*, Praha 1998.

Šedá Kateřina – Jolanta Nowaczyk, Kateřina Šedá, *Secondary Archive*, <https://secondaryarchive.org/artists/katerina-seda/>, vyhledáno 19. 5. 2025.

Tóth Dezider, *Urob si masku*, Bratislava 1989.

Válek Petr, Umění je otázkou na všechny odpovědi, in: týž, *Figments (and other stuff)*, Brno 2020, nestr.

Zachariáš Jan, *Sehe mit fühlendem Aug', fühle mit sehender Hand. Hmat v dějinách umění 1890–1960* (disertační práce), Ústav pro dějiny umění FF UK, Praha 2019.

Zálešák Jan, *Umění spolupráce*, Praha – Brno 2011.

Jmenný rejstřík

Albers, Josef 126 Alvaer, Jesper 144 Apollinaire, Guillaume 125, 126	Chatrný, Dalibor 130
Baňková, Markéta 144 Bartoš, Peter 85, 135 Bartusz, Juraj 132, 135 Bartussová, Mária 132, 133 Bauman, Zygmunt 27 Baumbruck, Michael 93, 95 Beck, Ulrich 27 Bečvářová, Lucie 143 Bernacki, Piotr 81 Bielický, Michael 144 Bishop, Claire 24–26, 54 Blažek, Michal 94, 146 Bolf, Josef 32 Boudník, Vladimír 126, 127 Bourdelle, Antoine 136 Brâncuși, Constantin 125 Brikcius, Eugen 131 Bruszewski, Wojciech 53, 58, 81–83 Budaj, Ján 86, 132–134	Imhof, Anne 23, 24 Itten, Johannes 26
Cage, John 23 Cézanne, Paul 118 Clark, Lygia 21 Clegg & Guttmann 17 Cunningham, Merce 23	Jacob, Mary Jane 17 Janíček, Martin 138 Janoušek, Vladimír 128, 129 Janoušková, Věra 146 Jaruzelski, Wojciech 57 Jetelová, Magdalena 94 Jiříčka, Eva 32, 142 Johnson, Mark 143 Juříková, Magdalena 137
Češková, Tereza 31	Kafka, Čestmír 95 Kafka, Ivan 93 Kalinowska, Elżbieta 71 Kaprow, Allan 16 Katz, Sandor 122 Kladek, Gabriel 133 Klodová, Lenka 8, 54, 97–99, 140, 141 Knížák, Milan 16, 20, 129, 130 Kokolia, Vladimír 121 Kolář, Jiří 130 Kolibal, Stanislav 146 Koller, Július 132 Koniček, Eva 53, 89–91 Kösen, Sultan 113, 114 Koťátková, Eva 32, 95 Kotík, Jan 136 Koval, Miroslav 101 Kovanda, Jiří 32, 38, 139 Kozłowski, Jarosław 53, 61, 62 Kratina, Radoslav 127, 128, 135, 146 Kravagna, Christian 17–19 Krejcar, Libor 146 Kubelová, Lenka 8, 54, 121–123 Kučerová, Alena 137, 146 Kuříková, Michaela 35 Kutera, Anna 8, 53, 65–67 Kwiek, Paweł 81
Dvorský, Jakub 144	Lacy, Suzanne 17 Lach-Lachowicz, Natalia viz LL, Natalia Lakoff, George 43 Lamač, Miroslav 32 Lauffová, Luba 86, 135 Levine, Peter Alan 51 Liessmann, Konrad Paul 37 LL, Natalia 66 Ludwiński, Jerzy 67
Đurček, Lubomír 8, 51, 53, 77–79, 85, 132, 134, 135	Malevič, Kazimir 105, 119 Mašková, Jitka 94 Matisse, Henri 14 Merleau-Ponty, Maurice 43 Mihalík, Juraj 86
Eddy, Martha 48 Einstein, Albert 44	
Fibichová, Zdena 146 Fidler, Luboš 94	
Gablik, Suzi 17 Galántai, György 27 Gauguin, Paul 14 Gebauer, Kurt 94 Grosse, Isabela 144 Gustowska, Izabella 66	
Hanel, Olaf 131 Havlík, Vladimír 51, 54, 109, 111 Havrilla, Vladimír 8, 53, 85–87, 135 Hayles, N. Katherine 42 Heidegger, Martin 43 Hendrych, Jan 146 Hofmann, Lukáš (Saliva) 24 Horáček, Radek 45 Horák, Ondřej 11, 26	

Míka, Pavel 146
Miler, Karel 139, 140
Mlynářčík, Alex 26, 132
Mlynářčíková, Elena 26
Monet, Claude 14
Monti, Pio 114
Morris, Robert 21
Murak, Teresa 8, 53, 66, 69–71

Nauman, Bruce 23, 27
Němec, Rudolf 131
Nepraš, Karel 135
Nielsen, Palle 21
Nikl, Petr 138
Novák, Ladislav 130
Novák, Vratislav Karel 135

Oiticica, Hélio 21
Ondák, Roman 140
Ono, Yoko 16

Paik, Nam June 23
Palla, Marian 8, 30, 53, 73, 74
Pape, Lygia 21
Partum, Ewa 66
Pěchouček, Michal 32
Picasso, Pablo 14
Piotrowska, Krystyna 66
Piper, Adrian 17, 18
Plieštík, Jiří 146
Prachatická, Vlasta 146
Preclík, Vladimír 146

Radakulan, Vojtěch 144
Rauschenberg, Robert 23
Rawa, Nadja (Naďa Rawová) 53, 93–95
Richter, Pavel 95
Robakowski, Józef 53, 57–59, 81
Roberts, John 26
Rodin, Auguste 136
Rónai, Peter 8, 53, 117–119
Ruller, Tomáš 93
Ruskin, John 14

Ságlová, Zorka 16, 131
Scotini, Marco 114
Seifert, Jiří 146
Serra, Richard 23, 27
Shiomi, Mieko 22
Skálová, Vanda 137
Smithson, Robert 15
Stejskalová, Tereza 39
Stratil, Václav 89
Suška, Čestmír 93, 95
Svatošová, Zuzana 35
Svoboda, Tomáš 142
Svobodová, Jitka 95
Szeemann, Harald 26

Šedá, Kateřina 139
Šimková, Gabriela 137
Šimotová, Adriena 94
Škrovinová, Eva viz Koníček, Eva
Šmolík, Václav 93

Thurzo, Peter 86
Titlová Ylovsky, Margita 95
Tóth, Dezider (Monogramista T.D.) 54, 105–107, 132, 145
Trubáček, Kryštof 146
Twardowski, Jan 69
Tyszkiewicz, Teresa 66

Urbásek, Miloš 132

Válek, Petr 8, 54, 101, 102
Valenta, Rudolf 136
Veselý, Aleš 135, 136
Vingler, Vincenc 136
Vojtěchovský, Miloš 102

Waško, Ryszard 53
Whistler, James Abbott McNeill 14
Wilhelmová, Lenka 146
Willats, Stephen 17
Williams, Edith Clifford 125
Wojnar, Jan 128

Zahoranský, Dušan 141
Zapletal, Aleš 43
Zetová, Martin (Martin Zet) 7, 8, 54, 113–115
Zíková, Eva 136
Zöllichová, Mirka 94
Zoubek, Jasan 94



Umění interakce

Editori: František Zachoval, Helena Šestáková, Patricie Kaválková
Texty: Jan Zálešák, Lucie Jakubcová Hajdušková, Anna Boček Ronovská,
František Zachoval, Helena Šestáková, Patricie Kaválková

Klíčová slova: Helena Šestáková, Patricie Kaválková
(s. 56, 60, 64, 68, 72, 76, 80, 84, 88, 92, 96, 100, 104, 108, 112, 116, 120)

Ilustrace: Adéla Bierbaumer
Redakce: Judita Dašková, Eva Pražanová
Jazyková korektura: Judita Dašková, Zuzana Janků, Jiřina Vyoralčková
Jazyková korektura Summary: Michael Bird

Fotografie: Adrian Piper Research Archive Foundation, Anna Boček Ronovská,
Anna Kutera, Galerie moderního umění v Hradci Králové, Jan Zálešák, Karel Miler,
MACBA Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Małgorzata Kamińska Bruszewska,
Martin Janíček, Martin Zetová, Milan Knížák, Palle Nielsen – Copyright Agency, Peter Rónai,
Slovenská národná galéria (Bratislava), Východoslovenská galéria (Košice)
Není-li uvedeno jinak, snímky pocházejí z archivu Galerie moderního umění v Hradci Králové.

Redakce obrazové přílohy: Eva Pražanová

Grafický design a sazba: Marek Fanta
Předtisková příprava: Zdeněk Franc
Tisk: Tiskárna Daniel s. r. o.

Publikace byla vydána u příležitosti výstavy *Umění interakce* (2. 10. 2025 – 29. 3. 2026),
konané v Galerii moderního umění v Hradci Králové. Publikace vychází s finanční podporou
Ministerstva kultury České republiky, Státního fondu kultury České republiky
a města Hradec Králové.

Nákup převážné většiny uměleckých děl, která jsou uvedena
v této publikaci (s. 57, 58, 62, 63, 67, 70, 71, 73, 75, 77, 78, 82, 83, 87, 90, 91,
97, 98, 106, 109, 110, 114, 118, 130, 131, 141), do sbírek GMU byl realizován
s finanční podporou Ministerstva kultury České republiky.



MINISTERSTVO
KULTURY



Státní fond kultury ČR



Hradec
Králové

Vydala Galerie moderního umění v Hradci Králové v roce 2025.
Velké náměstí 139/140,
500 03 Hradec Králové
www.galeriehk.cz
První vydání

ISBN 978-80-88659-19-8