

CEDIT

15

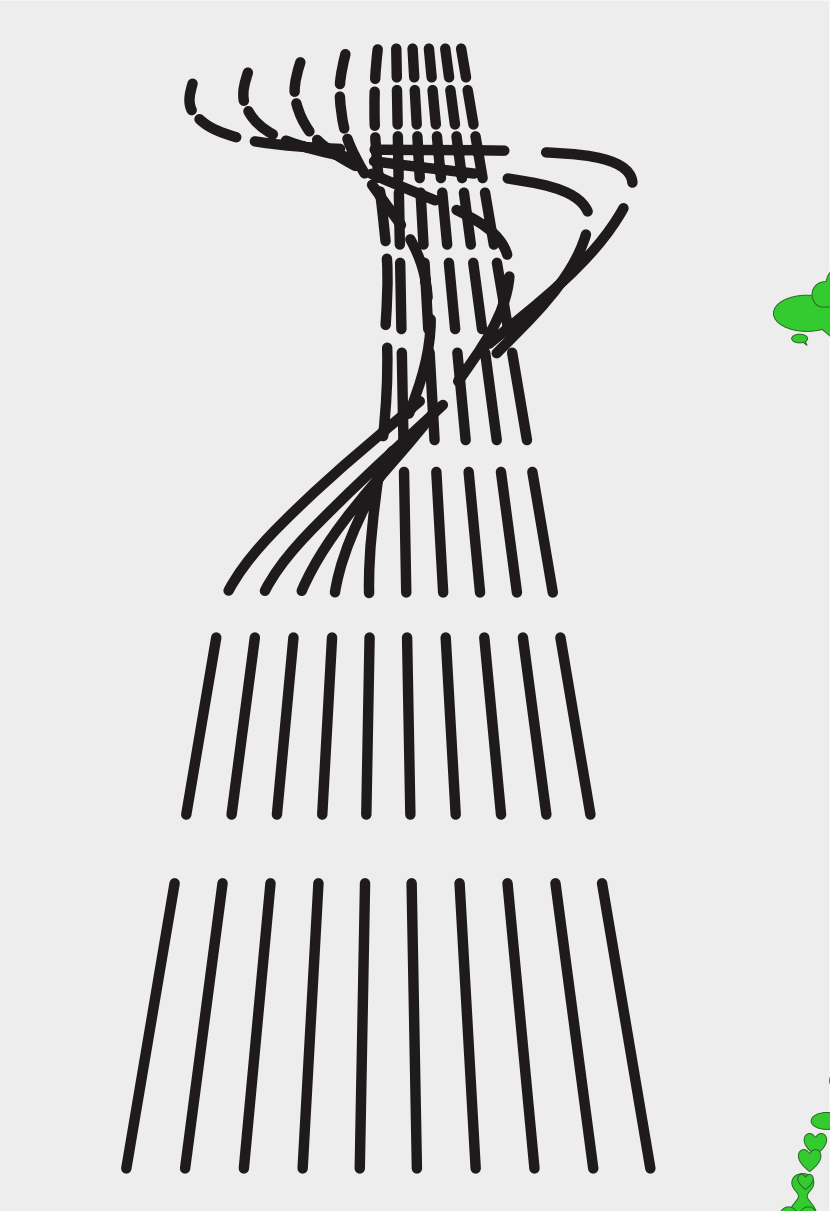
kontexty a přesahy tvorby Centra experimentálního divadla

infrastruktury



Vybaví se vám trubka, když řeknu slovo infrastruktura?

Co se vám jako první vybaví, když řeknu slovo infrastruktura? Vybaví se vám třeba město? Silnice, dálnice, mosty, tunely, železnice? Možná taky letiště, přístavy nebo veřejná doprava celkově – autobusy, metro, tramvaje? Některým slovo infrastruktura připomene energetické sítě, jako je elektrická rozvodná síť, plynovody, ropovody nebo elektrárny. Nebo třeba vodovodní sítě a kanalizace? Nevytanou vám na mysl taky náhodou sklady nezbytné pro distribuci zboží? A co třeba datová a digitální infrastruktura? Všechny ty internetové a telefonní sítě, mobilní vysílače, datová centra, sítě a servery? Někteří možná dokonce při slově infrastruktura začnou myslet na nemocnice, školy, univerzity, policii, hasiče a obecně státní správu, které souhrnně tvoří vzdělávací, zdravotní a veřejnou infrastrukturu. Vybavilo se vám všechno, co jsem právě vyjmenoval? Ne? Jenom část? Jedna konkrétní věc? Jen trubka? Nebo nic, protože nemáte přesnou představu, co to infrastruktury jsou? Nevadí. Tento úvodní text by vám s orientací měl pomoci. Pojďme se tedy na téma infrastruktur podívat blíže a více systematicky.



2 Vybaví se vám trubka, když řeknu slovo infrastruktura?



3 Vybaví se vám trubka, když řeknu slovo infrastruktura?

Původ slova a definice
Z výše uvedeného seznamu jste možná nabyli dojmu, že téma infrastruktur je vlastně hodně široké. A pokud takovýto dojem máte, je naprosto oprávněný. Slovníkové a encyklopedické definice povětšinou definují infrastruktury v tomto duchu velmi obecně, například jako:

- Soubor odvětví zajišťujících ekonomické a sociální systémové funkce.¹
- V nejobecnějším smyslu slova množinu propojených strukturálních prvků, které udržují danou strukturu pohromadě. Obvykle se používá pouze pro struktury, které jsou uměle vytvořené.²
- Soubor různých typů služeb, obvykle veřejných, které mohou používat všichni obyvatelé na daném území. Infrastruktura se týká hlavně dopravy, energetiky, školství či zdravotnictví. Může ji zřizovat jak stát, tak i soukromé subjekty.
- Infrastruktura – (z lat. infra = níže) – je základní ustrojení, skelet či podklad struktury ekonomiky.³
- Základní systémy a služby, jako je doprava a zásobování energií, které země nebo organizace využívá k efektivnímu fungování.⁴

Slovo infrastruktura pochází z francouzštiny. Doslova označuje to, „co je pod stavbami“. Termín se začal užívat ve vojensství během druhé světové války. Označoval se jím komplex zařízení zabezpečujících hladký provoz ozbrojených sil. Mezi tato zařízení patřily například sklady vojenského materiálu, letiště, radiolokátory, polygony, odpalovací rampy atd.

Po válce začalo docházet k přenosu tohoto slova do jiných oblastí. Zejména pak do oblastí ekonomie, kde se slovo infrastruktura začalo používat pro označení všeobecných podmínek nezbytných pro efektivní rozvoj soukromého podnikání. Ty zahrnovaly energetiku, dopravu, spoje, veřejné a kulturní služby, tedy všechna odvětví zabezpečující chod hospodářství jako celku.

Společně mají všechny tyto prvky to, že jsou náročné na investice a že efekty a návratnost těchto investic není okamžitá. Efekty infrastruktur nejsou obvykle ani dobře viditelné a kvantitativně spočitatelné, což je dáno i charakterem jejich „neviditelností“ (nebo neúplného zvědomění).

Někdy se infrastruktury dělí podle charakteru na ekonomické (dopravní systém, energetická soustava, spoje, vodní hospodářství); vědecko-výzkumné; administrativně-řídící; informační nebo sociokulturní.⁵ Někdy se dělí na tvrdé (hard) a měkké (soft). Tvrdé zahrnují fyzické, hmotné, materiální infrastruktury a měkké ty nehmotné, nemateriální.

Z definic a původu slova tedy vyplývá, že infrastrukturou bývá označováno „něco, co je pod něčím jiným“. To něco je neviditelné nebo alespoň méně uvědomované, zakryté či překryté viditelným. To viditelné je však na tom neviditelném závislé. Neviditelné tvoří základ, na kterém se může to viditelné realizovat.

Neviditelné a méně uvědomované začneme vnímat typicky ve chvíli, kdy začne selhávat či přestane fungovat úplně. Všichni přece známe náhlé zviditelnění elektřiny v naprosté tmě po výpadku proudu. Nebo například zviditelnění pečující a zdravotní infrastruktury v období krizí, jakou byla například pandemie covidu-19.

Infrastruktury jsou tedy dynamickými socio-materiálními systémy, které podpirají organizace, instituce, města i státy. Jsou vzájemně propojenými strukturálními elementy, které

vytvářejí, udržují a reprodukují viditelné struktury.

Infrastruktury jako globální politické téma
Velmi přirozené se tedy infrastruktury stávají důležitou součástí politického diskurzu. V posledních desetiletích se tak infrastruktury skutečně staly klíčovým tématem nejen na národní, ale i na mezinárodní politické úrovni.

Ne že by to tak nikdy v minulosti nebylo. Infrastruktury byly součástí projektu modernizace od jejího počátku. Nicméně v posledních letech dostává tento politický diskurz globální proporce. Například v amerických prezidentských volbách v roce 2016 hrály investice do infrastruktury významnou roli v kampani Donalda Trumpa. Ten ovšem dané téma vplel do nacionalistického vupřávením a imaginace o rozvoji především americké národní infrastruktury, čímž mělo dojít k odklonu od globalizačních politik předchozích administrativ. Trump však nebyl jediný, kdo cíleně zviditelňoval téma infrastruktur. Austrálie, Kanada i další země se v posledních letech vydaly podobnou cestou⁶, což ilustrují příklady, jako je založení infrastrukturální banky v Kanadě nebo vznik národní agentury pro infrastrukturu v Austrálii. Světové ekonomické fórum považuje investice do infrastruktur za jeden z nejdůležitějších globálních trendů.

Po únoru roku 2022 se výrazným způsobem zviditelnila energetická infrastruktura v souvislosti s invazí Ruska na Ukrajinu. Energetická krize, která poté nastala, ukázala, jak moc je většina Evropy závislá na dodávkách surovin proudících z diktátorského režimu.

Rostoucí pozornost globálních politických a ekonomických elit věnovaná infrastrukturám vychází z několika faktorů. Nejdůležitějším z nich je pokračující rychlá urbanizace. Ve městech žije stále větší počet lidí. S nárůstem městské populace se vytváří tlak na rozvoj základních městských infrastruktur a služeb jak v zemích globálního Severu, tak globálního Jihu, přičemž v druhém jmenovaném okruhu jsou boje o infrastrukturu výraznější.⁷ Dalším důvodem může být fakt, že nedostatečná infrastruktura omezuje pohyb kapitálu, a tedy brání dalšímu rozvoji kapitalismu. Infrastruktury zpravidla vedou „něco někam“, a pokud tedy nefungují dostatečně efektivně, pohyb zboží, služeb a lidí může být zbrzděn, čímž rostou náklady na dopravu a logistiku. Efektivita tržů se tím snižuje. S tím souvisí další možný důvod. Investice do infrastruktur jsou společné s investicemi do výroby důležitým prostorem, kam uložit a zhodnotit kapitál.

Diskurz infrastruktur tak často staví různá technická řešení do role hybatele ekonomického růstu a prosperity, čímž infrastruktura získává klíčovou roli v rámci hospodaření státu. Infrastruktury tak nejsou pouze technickými, nepolitickými objekty. Různá inženýrská, politická i ekonomická řešení a přístupy významně ovlivňují to, jakým způsobem infrastruktura slouží potřebám společnosti.

Pokud bychom uvěřili tomu, že jednadvacáté století bude skutečně „stoletím měst“, jak naznačují někteří, nemůžeme být překvapeni, že právě infrastruktury budou jedním z klíčových témat i nadále, jelikož to jsou právě ony, které by měly řešit problémy vyplývající ze stále se zrychlující urbanizace a k ní přidružených krizí. V modernistickém chápání byly infrastruktury navrženy tak, aby podporovaly rozvoj měst a růst ekonomik. Měly zajistit předvídatelnost, ovladatelnost, plánovatelnost a plynulost toků. V tomto smyslu byly součástí technologických řešení, která slibovala moderní vize pokroku. V situaci antropocénu a polykrizí environmentální i sociální povahy již ale neustálý růst není možné nadále zaručit.

Infrastruktury měst jednadvacátého století tak stojí před novými a stále naléhavějšími výzvami.

Infrastrukturální obrat v sociálních vědách
Téma infrastruktur proniklo velmi silně v posledních dvou dekáдах

Vybaví se vám trubka, když řeknu slovo infrastruktura?

i do sociálních (hlavně urbánních) studií a humanitních věd a nabylo zde na důležitosti. Někteří teoretici a teoretičky dokonce mluví o tzv. „infrastrukturním obratu“ (infrastructural turn).

Tento obrat navazuje na tzv. „materiální obrat“. Výzkumníci a výzkumnice podílející se na tomto teoretickém proudu měli za to, že se sociální a humanitní vědy po druhé světové válce příliš zaměřovaly na ne-materiální fenomény, jako jsou jazyk, symboly, kulturní kódy a znaky. S touto pozorností šlo ruku v ruce také zvýrazňování role těchto ne-materiálních a čistě lidských prvků při zkoumání toho, jak drží naše světy pohromadě.

Ne-materiální prvky tak začaly vypadat jako něco, co v naprosto drtivé většině rozhoduje spory v každodenním světě. Zdálo se, že myšlenky, teorie a argumenty „hýbou světem“ a tím se stávají hlavní a jedinou dějnotvornou silou. Sociální a humanitní vědy tak zkoumaly myšlenky vousatých filozofů, které poletovaly ve vzduchu bez vztahu k zemi, materialitě a tělům. Velcí mužové s velkými myšlenkami, strategiemi a teoriemi v tomto pojetí světa byli těmi jedinými možnými strojvedoucími vlaku dějin.

Novo-materialistická a feministická kritika nejméně v posledních třiceti letech toto pojetí de-materializace sociálního života a dějin kriticky napadá. Chce opět obrátit pozornost k materiálnímu světu a ukázat, že to často jsou právě obvyčejné materiální podmínky naší existence, zcela všední a drobné každodenní problémy, modifikace či posuny, které ve své akumulaci rozhodují i o těch „velkých věcech“, které zpětně čteme jako výkony těch „velkých“ lidí s vizí. Spolu s tímto posunem a pozorností se zákonitě narušuje představa světa, v němž vůdčí roli hrály myšlenky, hodnoty, teorie a argumenty. Nejedna bílý vousatý filozof je z tohoto posunu nešťastný a lamentuje nad krizí hodnot, všeobecným úpadkem či módními vlnami dusícími svobodné myšlení.

Součástí tohoto širšího kritického obratu je i obrat k infrastrukturám. Například v urbánních studiích tento obrat předznamenala kniha *Splintering Urbanism* Simona Marvina a Stephena Grahama.⁸ Ta stála na předpokladu, že kritická urbánní studia mají příliš úzký záběr svého zkoumání. Kritická urbánní studia považovala propojené materiální infrastruktury udržující městský život za příliš technické, skryté a vlastně samozřejmé. Bylo možné jejich studium přenechat těm, kdo se infrastrukturami zabývají z inženýrského, architektonického pohledu či z pohledu vytváření specifických politik. Tato optika však měla za následek to, že se infrastruktury, jakými jsou komunikace, energetika nebo vodovody, zkoumaly odděleně od širších urbánních procesů a zanedbávaly se jejich vazby na ostatní prvky tvořící města.

Marvin s Grahamem tehdy přišli s odlišnou perspektivou, která měla ukázat, jak infrastruktury formují a jsou zpětně formovány širšími proměnami měst, globalizací nebo politickými procesy. Po infrastrukturním obratu tyto elementy městského života přestávají být pasivními a neviditelnými prvky, ale stávají se klíčovou oblastí, na niž by se měla zaměřit pozornost sociálních věd. Takové zkoumání by mělo zdůrazňovat aktivitu, dynamičnost a političnost infrastruktur.

Před materiálním a infrastrukturním obratem se pozornost upírala na velké dějinné, zlomové okamžiky tvořené velkými hybateli dějin. Infrastrukturní obrat začal zdůrazňovat důležitost každodennosti, každodenního užívání infrastruktur, a tím také jejich přizpůsobování a proměnu. Výzkum se tak nyní zaměřuje také na to, jak jsou infrastruktury improvizované přetvářeny v různých kontextech, často nečekanými způsoby.

Jiný důležitý teoretik města Ash Amin⁹ v této souvislosti mluví dokonce o novém žánru uvažování, který vypráví příběh města skrze materiální infrastruktury. To, co jsme si zvyklí označovat za „sociální“ na jedné straně a „technické“

na druhé, je neoddělitelně spjata a propojeno do komplexního celku. Nová generace sociálních vědců a vědkyň už vnímá infrastruktury jako „sociotechnický celek“, tedy jako kombinaci lidských a nelidských prvků, které společně ovlivňují každodenní život ve městě. Technologicko-materiální prvky jsou najednou plné lidí a lidé jsou najednou plní technologií.

Zpětný chod infrastrukturního obratu
Zajímavým produktem infrastrukturního obratu je také to, že se najednou jako infrastruktury začínají chápat části sociální reality, které dosud touto metaforikou (struktura–infrastruktura; viditelné–neviditelné) zachycovány tak často nebyly. Význam infrastruktur se tedy posouvá a rozšiřuje. Jako infrastruktura se začínají zviditelňovat ne-materiální prvky společnosti. Můžeme najednou mluvit o sociálních, estetických, uměleckých nebo třeba morálních infrastrukturách.

V tomto pojetí infrastruktury vystupují spíše jako abstraktní koncept¹⁰, jímž chceme zachytit určitou podobnost mezi fungováním materiálních infrastruktur a různých jiných sfér sociálního života. Toto „neobyčejné použití“ daného konceptu, jak říká Markéta Zandlová, tedy vykračuje z původního smyslu materiálních prvků města a přenáší význam jínam. Ponechává si abstraktní definici infrastruktury jako „transferu něčeho někam“, tedy její zprostředkující funkci, a zároveň zde zůstává i základní metaforika a nutná vazba mezi viditelnou strukturou a neviditelnou infrastrukturou. Struktura překrývá infrastrukturu a zneviditelňuje ji, zároveň je však na fungování infrastruktury zásadně závislá.

V tomto duchu můžeme vidět například rodičovství jako svého druhu infrastrukturní práci, jež podpirá a spoluvytváří svět dětství. Neviditelná emoční, fyzická a koordinační práce v domácnostech, kterou ve velké většině zastávají ženy, drží pohromadě světy mužů, jež se angažují ve veřejné sféře.

Z oblasti kultury bychom si za konkrétní příklad mohli vzít esej Terezy Stejskalové *Smrt umělce. Ať žije pomocnice*¹¹, jejíž svého druhu pokračování můžete nalézt v tomto čísle CEDITu. Autorka v ní poukazuje na fakt, že produkci umění máme stále tendenci vnímat prizmatem romantického pojetí autora: nadaného jedince políbí múza (typicky žena), vezme si k ruce dané médium (knihu, sochu, obraz, divadlo) a otiskne do něj svou geniální vizi. Podle Stejskalové tento příběh maskuje reálné fungování produkce umění, protože zakrývá fungování kulturních infrastruktur, včetně nezastupitelné role pomocnic a pomocníků, kteří v romantickém mýtu o tvorbě nenacházejí své viditelné místo, ale jsou nezastupitelní a nezastupitelné v každodenní fyzické a materiální (re)produkci umění.

Stejskalová vychází z myšlenek Mariny Vishmidt¹², která se snaží posunout kulturní obec od kritiky institucí ke kritice kulturních infrastruktur. Autorka má totiž za to, že kulturní instituce sdílí s ostatními sociálními a ekonomickými sférami stejné materiální podmínky existence. V její optice tedy máme zkoumat podmínky, které umělecké instituce vůbec umožňují, čímž se má i veškerá podpůrná práce posunout ze zákulisí na jeviště.

Ve světech umění by tato změna zaměření kritiky konkrétně znamenala posun od zaměření se na konkrétní instituce (galerie, muzea, divadla) ke zkoumání strukturálních a socioekonomických podmínek v širších souvislostech. Tento posun by, podle Vishmidt, zahrnoval například výzkum fungování globálních pracovních trhů, korporátní moci nebo vlastnictví, které často reprodukuje strukturální násilí kapitalismu, rasismu a sexismu. Toto zaměření na obecné infrastruktury by potom umožňovalo hledat spojení napříč společenskými kategoriemi a skupinami.

V obou verzích, jak zvýrazňování role pomocníků a pomocnic, tak v zacílení kritiky na fungování infrastruktur umožňujících vůbec vznik a reprodukci uměleckých institucí, je vidět snaha zvýraznit něco, co nám doposud

zůstávalo skryté. Konvenční pohled ulpíval na povrchu, v jednom případě na povrchu tvořeném příběhem o geniálním umělci, v druhém na kritice fungování konkrétních kulturních institucí. Je potřeba obejít fasády konvenčních pohledů a zvýrazňovat to, co bylo doposud skryto.

Výzvy infrastruktur ve světě polykrize
Jak bylo vidět z předchozího textu, téma infrastruktur je velmi široké a terén jejich zkoumání členitý. Sice se držíme původního významu fenoménu, ale chápeme jej jinak. Infrastruktury pro nás už nejsou pasivní, „nudné“, samozřejmé prvky ležící někde v pozadí, ale jsou pro nás dynamickým sociomateriálním uspořádáním spoluvytvářejícím městský život. Na druhé straně, v přeneseném slova smyslu, upíráme pozornost na části sociální reality, které byly odsunuty na okraj pozornosti, a zachycujeme je slovníkem infrastruktur.

V tomto čísle CEDITu tedy zaujímáme pozici po materiálním a infrastrukturním obratu. Chceme se zabývat jak infrastrukturami ve smyslu základních materiálních prvků měst, které chápeme jako dynamické sociomateriální systémy, tak dávat prostor přenesenému významu slova infrastruktura. Není tak možné nadále ulpívat na povrchu konvenčních příběhů o institucích a velkých lidech s vizemi, nápady a teoriemi, kteří vedou vlak dějin a které si jako společnost stavíme na piedestal.

Pohledem na každodennost institucí umění, vědy, politiky nebo ekonomiky najednou zviditelňujeme množství předtím neviditelných rukou, které podpirají viditelné a oslavované světy. Pohled skrze každodenní práci neviditelných nám přináší zajímavé vhledy do institucí, světů a kontextů, jež jsme si zvykli v mnohém idealizovat a romantizovat.

Je proto potřeba zvýrazňovat roli infrastruktur v obou smyslech. ☺



6 Jago Dodson. 2017. The Global Infrastructure Turn and Urban Practice. *Urban Policy and Research*. Vol 35. No. 1. 87–92

7 Nikhil A. Gupta A., Appel, H. 2018. *The promise of Infrastructure*. Duke University Press.

8 Graham S., Marvin S. 2001. *Splintering Urbanism: Networked Infrastructures, Technological Mobilities and the Urban Condition*. London: Routledge.

9 Amin, A. 2014. *Lively Infrastructure. Theory, Culture and Society*. Vol. 31 (7/8). 137–161.

10 Zandlová, M. Infrastruktury vol. 2. in Pecka V., Hládeková K (ed.). 2022. *Neúplný atlas regenerace*. Utopia Libri.

11 Stejskalová, T. 2024. *Smrt umělce. Ať žije pomocnice*. Praha: Tranzit.

12 Vishmidt M. *Between Not Everything and Not Nothing: Cuts toward Infrastructural Critique*; dostupné z:

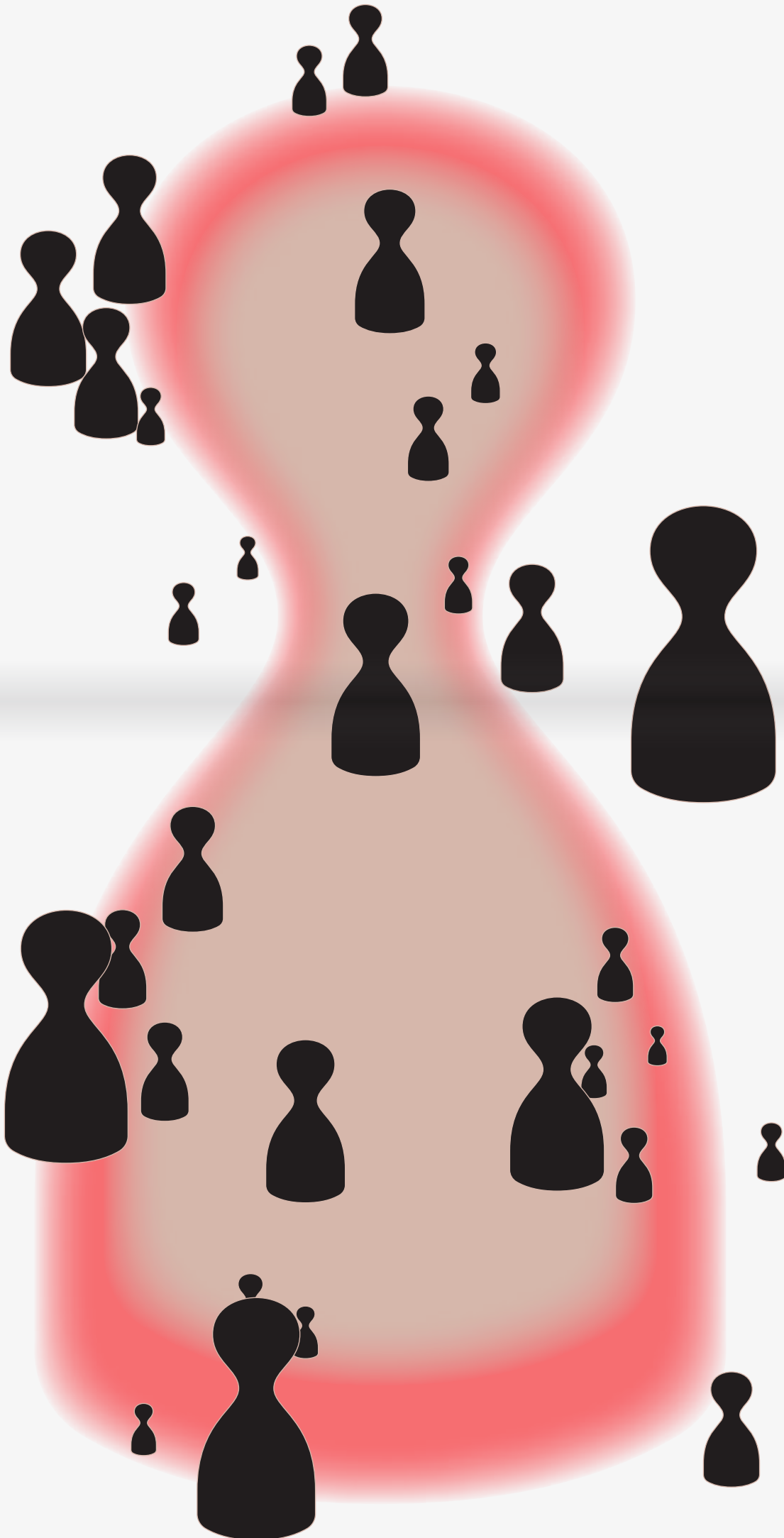


Text: Tereza Stejskalová

Tereza Stejskalová (*1981) je kurátorka a teoretička. Je ředitelkou tranzit.cz a spoluzakladatelkou bienále Ve věci umění. V letech 2012–2015 působila jako redaktorka v kulturním čtrnáctideníku A2, v roce 2013 spoluzaložila A2alarm.cz. V letech 2019–2023 působila jako odborná asistentka na FAMU. Žije a pracuje v Praze. V roce 2024 vydala knihu *Smrt umělce. Ať žije pomocnice!* (tranzit.cz).

Může odcizená pomocnice mluvit?

O vyhoření asistentů v současném umění



V roce 2015 jsem nastoupila jako kurátorka ve středně velké instituci současného umění. V nové práci jsem měla kolegyni, produkční. Byla velmi milá. Během schůzek však málokdy mluvila, pouze plnila pokyny a nikdy se neúčastnila ničeho nad rámec svých povinností. Při našich diskusích v kanceláři nikdy nevyjádřila svůj názor. Bylo jasné, že ji vůbec nezajímá, co se v organizaci děje – prostě se ujala úkolů, které jí byly přiděleny, splnila je a pak si šla po svém. Ostatní to rozčilovalo. Také mi řekli, že v předchozích asi pěti letech byla pro práci zapálená. Dokonce kvůli práci v galerii nechala

studia. Dávala do toho všechno a nakonec vyhořela. Po nějaké době dala výpověď a našla si práci v jiném oboru. Z této asistentky, které budu říkat Anna, se stal duch, který mě začal pronásledovat. Během své patnáctileté kariéry na umělecké scéně jsem totiž zažila řadu produkčních, jako byla Anna, kteří vyhořeli a své pozice opustili. Jejich vyhoření a exodus vrhá světlo na často přehlížené problémy, kterým čelí lidé ve světě umění.

Práce různých asistentů a asistentek v oblasti umění není obvykle v hledáčku teoretiků a historiků umění. To není překvapivé vzhledem

k tomu, že dějiny umění i umělecká kritika jsou zaměřeny na umělce a umělkyně. A to navzdory skutečnosti, že mnoho umělců a umělekýň bylo a je současně různými pomocníky, asistenty, produkčními. Vedle těchto tradičnějších a převládajících přístupů dnes již ale existuje několik teoretiček a historiček, které začaly zkoumat zásadní, ale neviditelnou práci, kterou poskytují různé druhy asistentstva, čímž komplikují naše chápání umělecké produkce.¹ Danielle Child například zkoumá závislost amerických minimalistických umělců na výrobních podnicích a řemeslnících, kteří vyráběli dotyčná umělecká díla, což je spolupráce, která byla v dějinách umění zcela opomíjena. Child zpochybňuje dominantní perspektivu v umění, která se omezuje na práci a role umělců nebo kurátorů, a zdůrazňuje práci různých produkčních, řemeslníků a asistentů v ateliérech. Fernando Domínguez Rubio ve své obsáhlé studii o Muzeu moderního umění analyzuje pomocné práce v muzeích umění, které označuje jako „mimografickou práci“ a staví je do kontrastu s prací tvůrců. Taková práce spočívá v udržování uměleckých předmětů v původním stavu, v podstatě v jejich co nejdelším uchování, a zahrnuje úsilí muzejního pracovníctva, konzervátorstva, digitálních archivářů a archivářek a někdy i samotných umělců/umělekýň.²

Jdou ve stopách mnoha feministických umělekýň, jejichž práce se od 70. let 20. století zaměřuje na práci asistentek a pomocnic, která často zůstává skryta v soukromých domech i ateliérech. Mezi první takové feministické intervence patří Womanhouse, feministická umělecká instalace a prostor pro performance. Organizuje ho Judy Chicago a Miriam Schapiro, spoluzakladatelky California Institute of the Arts Feminist Art Program, legendárního feministického projektu, který stíral hranici mezi soukromým a veřejným prostorem a zabýval se jak domácím životem, tak uměním. Upozorňoval na skrytou práci společenské reprodukce, která se odehrává v soukromých domech. Dále tu jsou sociologové jako Howard Becker, kteří zkoumají umění jakoby zvenčí, odcizeně, nepodléhají systému hodnot, které vládnou v uměleckém světě, a svoje chápání umění staví na provázanosti vztahů uměleckých a neuměleckých, autorských a neautorských rolí v umění. V současných sociálních vědách také v posledních letech probíhá tzv. „infrastrukturální obrat“, kdy se autoři a autorky nezaměřují jen na fyzickou a materiální infrastrukturu, ale také na tzv. sociální infrastrukturu jako systém institucí a míst, které umožňují sociální interakci. Sarah Marie Hall například chápe sociální infrastrukturu především jako práci sociální reprodukce.³ Do popředí staví pracovní podmínky a zkušenosti těch, jejichž práce umožňuje existenci sociálních služeb a struktur péče. Máme-li mezi sociální infrastrukturu počítat i kulturní instituce a kulturu jako takovou, pak zkušenosti těch, jejichž každodenní práce tyto struktury umožňuje, se stávají více než relevantní, zejména ve světle dějin umění, které tak dlouho práci pomocnic a asistentů ignorovaly.

Jak navíc upozorňují různé novinové články, průzkumy a zprávy z celého světa, svět umění obchází přízrak vyhoření, zejména v souvislosti s pandemií covid-19 a související ekonomickou krizí.⁴ Ve světle těchto textů lze odcizenou a vyhořelou pomocnici považovat za kostlivce ve skříní. Můžeme ji přirovnat k rozbitému stroji, který se vzpírá opravě a často s sebou přináší na pracoviště nepříjemnou atmosféru. Odcizená asistentka je často vnímána jako nespolehlivá, lhostejná, nepříjemná, bez zájmu o umění; a ostatní se jí raději vyhýbají. V této eseji se zabývám tímto subalterním subjektem světa umění, tímto nevyslyšeným „druhým“ současné umělecké scény, který je vyloučen z hlavního proudu uměleckých diskurzů. Stejně jako subalterní subjekt ve slavné eseji Gayatri Spivak⁵ jsou znalostí a perspektiva asistentek i jejich způsobů chápání světa umění zcela vytěsňeny.

V eseji se především zabývám texty odcizených pomocnic, které nacházím v autofikční literatuře. Tato literatura představuje způsob, kterým může asistentka kriticky vyprávět o světě umění ze své perspektivy, podat zprávu o svém odcizení a následném odchodu z role asistentky a často spolu s tím i o odchodu ze světa umění jako takového. Tuto analýzu navíc propojuji s autoetnografickým přístupem, jelikož uvádím i svou vlastní zkušenost asistentky produkce, kurátorky a ředitelky a manažerky umělecké instituce. Smyslem je osvětlit odcizení a tlaky, kterým čelí asistenti/asistentky, a nabídnout kritický pohled na dynamiku moci a autorství v současném umění. Hlubší pochopení odcizení asistentky a pomocnice nám může pomoci pochopit paradoxní povahu vzájemné závislosti umělce či umění a asistentky, jež je zároveň nepřeklenutelnou propastí mezi autorskou a neautorskou prací v současném umění. Umělec je závislý na pomocníkovi, avšak jak je vidět z různých autofikčních výpovědí, je pro obě strany někdy těžké najít společnou řeč.

(Zne)užívaná pomocnice

Práce asistentky, stejně jako její emocionální vklad, je často považována za samozřejmost. V *Účelovosti kultury* (2003) to amerikanista George Yúdice ilustruje na svém výzkumu každoročního mezinárodního uměleckého festivalu inSITE, který se koná v příhraniční oblasti mexické Tijuany a kalifornského San Diega. Yúdice sleduje, do jaké míry se jednotliví asistenti a asistentky produkce podílejí na projektech nad rámec své deklarované pracovní náplně a svých povinností, jak zásadní význam má pro projekty jejich předvídavost při hledání řešení neobvyklých problémů, jak moc se zasazují o úspěch každého projektu a na druhé straně jak neviditelná je jejich práce. Důležité je, že zdůrazňuje genderový aspekt celé problematiky. Píše: „Funkce personálu jako někoho, kdo poskytuje umělcí důležitou zpětnou vazbu, je typem práce, která přesahuje rámec placené práce a blíží se emocionální a neveřejné práci, která je obvykle spojována s neuznanou a nekompenzovanou „ženskou prací““ Byť je jeho studie přes dvacet

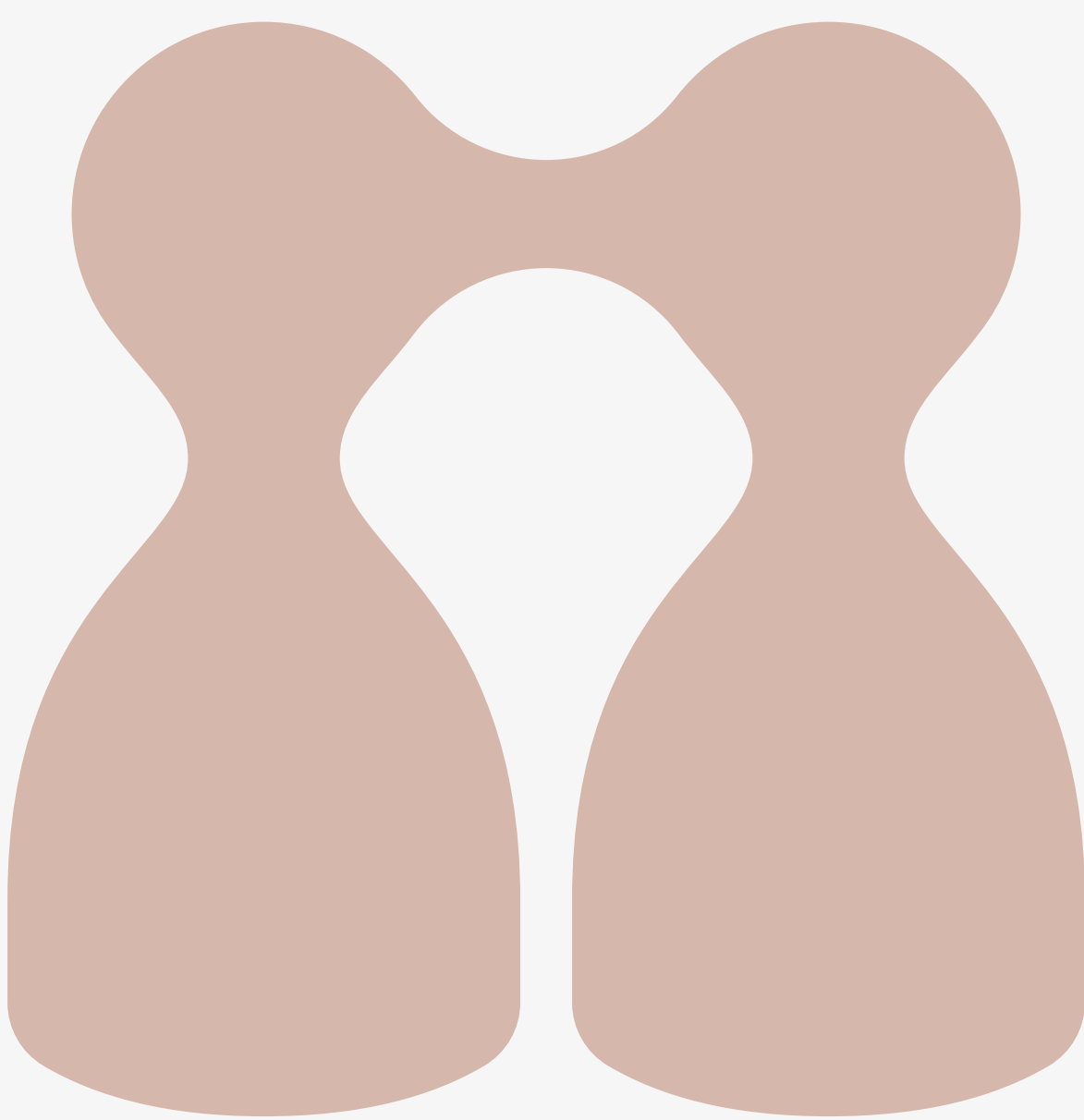
let stará, Yúdiceovy postřehy o složitosti práce, uznání a genderové dynamiky v tvůrčím a kolaborativním prostředí jsou stále aktuální.

Kurátoři a umělci, kteří si často nejsou jisti svými vizemi, očekávají od svých spolupracovníků a spolupracovnic zájem a emocionální investici – očekávání, která jsou často genderově podmíněná. Ve světě umění se hierarchie práce často soustředí na to, co bychom mohli nazvat „posvátností nápadu“. S myšlenkami umělectva nebo kurátorstva se zachází s nejvyšší úctou a důležitostí, vyžadují značnou pozornost, emocionální podporu. Nejrůznější produkční tak často dělají emocionální práci navíc – tzn. jsou ozvučnou deskou pro své tvůrčí kolegyně. Očekává se od nich, že budou adekvátně reagovat na potřeby a emoce druhých, absorbovat všechno negativní, zmírňovat nárazy mezi uměním a tvrdou realitou. Obvykle se jedná o neviditelnou práci nad rámec jim přidělených úkolů, které musí být bez ohledu na to splněny.

V době, kdy jsem byla v čele velkého mezinárodního uměleckého projektu, jsem se ocitla v následující situaci. Přijela umělkyně, aby vytvořila dílo pro výstavu. Produkční asistentka se jí snažila zajistit cestu a ubytování. Umělkyně však dlouho nekomunikovala, protože byla zaneprázdněna jinými projekty. Den před příjezdem začala konečně komunikovat. Nemohla se ale rozhodnout, kolik spolupracovníků si chce vzít s sebou, a tak jejich počet neustále měnila. Asistentka strávila celý den řešením této situace a neměla tak kapacitu na jinou práci. Asistentka si mi stěžovala a já jsem celou záležitost projednala s kurátorem, který umělkyni pozval. Kurátora však zajímalo a trápilo pouze to, proč se umělkyně nakonec rozhodla nepřivést si žádné spolupracovníky, protože to zcela zásadně ovlivnilo konečnou podobu projektu. To, že asistentka strávila hodiny navíc složitou komunikací, pořádováním a zase rušením cesty a ubytování kvůli tomu, že na to umělkyně dříve neměla čas a pak se pod stresem neuměla dlouho rozhodnout, kurátora ani umělkyni ani v nejmenším nerozhodilo. Úsilí asistentky bylo neviditelnou prací, prací, která byla považována za samozřejmost, nebylo to nic k řešení.

O patnáct let dříve jsem pracovala jako asistentka produkce v Ceně Jindřicha Chalupeckého. Měla jsem být po ruce na schůzkách poroty během procházení portfolia přihlášených. Jednoho z těchto zasedání se zúčastnila porotkyně ze zahraničí. Po celou dobu zasedání byla milá a komunikativní. Během přestávky jsme stály vedle sebe ve frontě na kávu. Pronesla jsem několik vět, ale ona se na mě jen podívala prázdným pohledem. Neodpověděla. Byla unavená. Zatímco před ostatními dokázala být milá, přede mnou jí spadla maska. Byla jsem příliš nedůležitá a neviditelná na to, aby se snažila být zdvořilá. V mé přítomnosti si to mohla odpustit. Nebyla jsem pro ni nikým.

Tyto problémy se netýkají jen jednotlivých umělců/umělekýň, kurátorů či kurátorek. Problém je strukturální. Podstatné je, že asistentka funguje jako poslední instance v hierarchické struktuře světa umění. Jak zkoumá řada teoretiků, kteří poskytují cenné pohledy na



nejistou a prekarizovanou povahu práce ve světě umění, umělectvo a kurátorstvo je často ve stresu, protože je příliš zaneprázdněno, aby dodržovalo termíny, plnilo závazky nebo se věnovalo problémům ostatních.⁶ Nakonec je to ale často asistentka, kdo nese hlavní tíhu těchto problémů. Je to ona, od koho se očekává, že se vypořádá se zmíněnými negativními emocemi; že ponese emocionální či pracovní břímě, které vyplývá z umělcovy chyby, zpoždění, nesplněné povinnosti, únavy či jiné krize, za které umělce těžko vinit. Veškeré problémy umělce v souvislosti s uměleckou produkcí obvykle dopadají na asistentku. Hněv asistentky, její odcizení nebo odmítnutí udělat to, co se po ní žádá, můžeme také chápat jako následující otázku: Je důležitost uměleckého nebo kurátorského počínu tak důležitá, aby ospravedlnila přehlížení práce, včetně práce emocionální?

Pomocnice poskytuje všemožnou podporu, ale pak zjistí, že je to jen prostředek k dosažení cíle – vznikem uměleckého díla její příspěvek k dílu zaniká a všechny vztahy, které mezitím prožila, přestávají hrát roli a mizí z dějin. Něco podobného naznačuje autobiografické vyprávění Mathilde Supe *Keren Cytter se nerada dělí* (*Keren Cytter Does Not Like to Share*, 2023)⁷, které zpracovává autorčinu zkušenost asistentky umělkyně Keren Cytter. Supe, studentka umění z Francie a obdivovatelka tvorby Cytter, byla umělkyní najata, aby asistovala při natáčení jedné z epizod videosérie *Vengeance* (2012–13) v New Yorku. Jde tu o příběh, který je jak osobním pohledem na kariéru jednoho umělce, tak snahou asistentky vyjádřit svou pomocnickou perspektivu. Mathilde vypráví, jak se jako stážistka horlivě vrhla do nové práce, ale měla problémy s porozuměním mluvené americké angličtiny a vůbec se ve městě nevyznala. Navíc měla jen malou představu o tom, co obnáší filmové produkce. Je však nadšená a rychle se učí a brzy se stává ústřední silou celého natáčení; její kompetence dalece přesahují roli „stážistky“, která pracuje zadarmo. Na konci natáčení ovládá doslova vše a dokáže vyřešit každou myslitelnou situaci. Obdivuje Cytter, záleží jí na úspěchu filmu, chce se od autorky co nejvíce naučit a touží po jejím přátelství. Vyprávění však končí pocitem odcizení. Supe ho zažívá, když na premiéře sleduje konečný sestřih filmu. Nepoznává ho, neví, co si o něm má myslet, nedokáže říct, jestli se jí líbí, nebo ne. Nepoznává výsledek a uvědomuje si, jak málo filmu během jeho výroby rozuměla. Její pocity připomínají odcizení dělníka Karla Marxe, který si uvědomuje, že je jen jedním z prvků procesu, jehož výsledek nemá ve svých rukou.⁸ Pro Supe existuje nepřeklenutelná propast mezi filmem jako uměleckým dílem, konkrétně videosérií vystavenou v galerii, a procesem vzniku filmu, který zažila jako aktivní a klíčová účastnice. Umělkyně a její asistentka jako by během vernisáže ztratily společnou řeč, i proto, že jejich intenzivní vztah, nezbytný pro vznik filmu, po konci natáčení jako by skončil.

Odcizená pomocnice už nevěří v umělecké dílo, ve vztah s umělkyní ani s kurátorkou a ve vše, co od ní vyžaduje. Ztráta společného vztahu mezi odcizenou pomocnicí a umělcem je také to, co zažívá

Carla, postava z experimentálního autobiografického textu *Klidné jdi. Rozhovory s Pietrem Consagrou* (1980) italské radikální feministické myslitelky Carly Lonzi. Postava Pietra Consagra, etablovaného umělce, má od své partnerky, Carly, očekávání, která ona odmítá naplňovat. Consagra je závislý na Carlině emocionální práci a podpoře, kterou mu však již není ochotna poskytnout – odmítá ho doprovázet na vernisáže nebo navazovat kontakty s lidmi důležitými pro jeho kariéru. Carla ho vidí jako člověka, který staví „umění“, navazování kontaktů a produktivitu nad „život“. V důsledku toho Consagra obviňuje Carlu, že mu brání v práci, zatímco ona tvrdí, že ji vnímal pouze jako múzu a podporovatelku a ignoroval její vlastní potřeby a zájmy. Snaží se vést dialog, ale opakovaně si nerozumějí.

Carle vadí zejména to, že podle jejího názoru se ve světě umění nazývají *kontakty*, nikoli *vztahy*.⁹ Svět umění je podle ní plný pokrytectví a ovládá ho kult umělce, jemuž ostatní (hlavně ženy) slouží na úkor sebe sama a zanedbávají své vlastní potřeby a zájmy. Považuje to za formu vykořisťování, která je spojena zejména s genderovou dynamikou. Vztah je pro ni cílem sám o sobě, nikoli něčím, co by mělo pouze sloužit umělci nebo uměleckému dílu. Umění vztahy instrumentalizuje, v důsledku čehož se asistentka cítí být využívána a spolupráce pro ni ztrácí smysl.

To, co Lonzi, kdysi uznávaná umělecká kritička a partnerka umělce, sdílí se Supe, bývalou produkční, je proměna vášnivé víry v umění v odcizení. Obě si uvědomují, že jejich citová investice je pouhým nástrojem k dosažení umělcovy vize. Nejde přitom jen o nesoulad mezi přínosem pomocnic a jejich uznáním, který odráží širší společenské vzorce podceňování podpůrných rolí, zejména těch, které tradičně zastávají ženy, jejichž role jsou často banalizovány. Tyto asistentky se emocionálně investují ve vztahu, ale pak zjistí, že je vše podřízeno potřebám umělce a uměleckého díla jako jediného, na čem záleží, což jim najednou připadá nesprávné nebo nepochopitelné. Přestávají vést dialog s umělcem a uměleckým dílem, protože si uvědomují, že jsou pouze prostředkem k cíli (a z pohledu Lonzi zneužity).

Odchod pomocnice z umění

Co se stane, když se ozvěna přestane ozývat zpět? Co se stane, když pomocnici přestane na umění záležet? Co se stane, když nadšení vystřídá rozčarování? Proces odchodu odcizené pomocnice ze světa umění zachytila Valerie Werder ve svém autofikčním románu *Thieves (Zloději, 2024)*.¹⁰ Valerie, mladá žena, pracuje v komerční galerii v New Yorku, která ročně prodá umělecká díla za miliony dolarů. Text vyjadřuje Valeriino odcizení způsobem vyprávění. Části textu, kdy Valerie už v galerii nepracuje, jsou v druhé a první osobě, přičemž vyprávěčka se postavě stále více přibližuje, aby se naznačil postupný proces její identifikace sama se sebou. Část, kdy je v galerii, je vyprávěna ve třetí osobě – román tak vyjadřuje pocit hlubokého odcizení. Valerie je „hlasem galerie“, což znamená, že většinu času tráví psaním tiskových zpráv a textů o dílech určených k prodeji. Valerie je popsána jako „jazykový stroj“, který chrlí slova, aby prodal obrazy, a jako „holka z galerie“, do níž si různí starší a etablovaní muži promítají to, co zrovna potřebují, ať už ji chtějí vidět jako žádoucí a obdivovanou mladou ženou, nebo nenáviděnou služebnici kapitálu a obchodu. Je pouhým zrcadlem, které odráží přání ostatních.

Valerie se v románu ocitá v zajetí každodenních tlaků a manipulací. Spolu s ní zažíváme, jak je tento typ komerčního galerijního světa extrémně genderově podmíněný. Jsou zde obchodníci s uměním a kritici, což jsou muži, a zaměstnankyně galerie, což jsou ženy. Valerie a její kolegyně dotvářejí atmosféru prostoru a jsou do značné míry podobné uměleckým předmětům – také existují, aby se na ně dalo dívat. Zároveň ale hodně pracují, koordinují, komunikují, píší, řídí. Jenže tento automat, kterým se Valerie stala, se začne zadrhávat a nakonec se rozbije.

Valerie si nejprve bere volno, ale pak přestává odpovídat i na e-mail. V galerii vypukne panika: její šéfová ji začne psát lichotivé e-maily, v nichž chválí její přínos a důležitou roli, majitelka galerie sdílí zoufalství nad Valeriinou nedostupností. Celá galerie, zdá se, je vzhůru nohama a Valerie se musí péce vrátit. Valerie souhlasí, že bude pokračovat v psaní textů, ale místo toho plaguje své předchozí texty. Na konci románu, který zůstává otevřený, vyprávěčka uvažuje o „návratu do práce“, ale tento návrat líčí jako cestu zpět k odcizené existenci, která je dušivá.

Odcizená pomocnice se zde proměňuje v autofikční postavu, aby mohla zmapovat toxickou společenskou dynamiku, do níž je zapletena, a to, jak se jí nedáří se v těchto omezujících společenských rámcích zorientovat. Odcizená perspektiva vynáší na povrch absenci a odloučení, hierarchické a vykořisťovatelské struktury, které prostupují světem umění, znehodnocení a neviditelnost pomocných rolí. Valeriin sebestortrét jako „stroje na jazyky“ v komerční galerii podtrhuje dehumanizující povahu komerčního světa umění, kde jsou asistenti pouhými průvodci kapitálu a obchodu, jejich identita a přínos jsou redukovány na nástroje pro prodej umění. Její postupný ústup a odchod ze světa umění, který z ní učinil pouhý stroj na slova, je cestou emancipace, během níž se její jazyk postupně osvobozuje prostřednictvím autofikce, která – kromě toho, že je zkoumáním komodifikace ženského těla, spotřeby a vykořisťování – zobrazuje svět umění z perspektivy konkrétní odcizené pomocnice.

Závěr

Galerie a umělecké prostory – podobné jako knihovny, muzea, školy či nízkoprahová centra – patří k sociální infrastruktuře. Umělecká komunita je podhoubím, které vytváří kulturní hodnoty, přináší zkušenosti, jež nás přesahují a vrhají na náš život trochu jiné světlo. Každá infrastruktura se ale musí nějak reprodukovat. Někdo ji musí udržovat při životě, vykonávat základní údržbu vztahů, věcí a prostor. Když nefunguje, všechno kolabuje. Každá sociální infrastruktura má více či méně viditelné hrdiny. Mezi ty méně viditelné „udržovatelky“

a „pečovatele“ kulturní infrastruktury patří vedle kustodek, uklízeček, účetních, piaristů, korektorek i produkční. Uměleckou tvorbu, jak ukazují teoretičky a kritičky, nelze oddělit od práce „neumělecké“; nejen proto, že umělci a umělkyně jsou často také projektovými manažery, fundraisery a piaristy v jedné osobě.

Příznak odcizené a vyhořelé asistentky se vznáší nad světem umění a nabízí perspektivu, která zpochybňuje náš tradiční pohled na umění. Pro takovou asistentku není umění cestou k emancipaci, ale naopak odcizující prací. Odmítá se angažovat více, než je nutné. Odchází a dává výpověď. Asistenti a asistentky ve světě umění, zejména ti, kteří se cítí odcizeni nebo vyhořelí, poukazují nejen na problémy, jako je nízký plat, dlouhá pracovní doba, nedostatečná jistota zaměstnání a očekávání neplacených přesčasů, které jsou ve světě umění běžné. Vrhají rovněž světlo na zásadní aspekty umělecké produkce – konkrétně na způsob, jakým je popírána vzájemná závislost tvůrčích a netvůrčích rolí, či na to, jak se asistentky stávají poslední instancí a záchranou, když umělecký systém umělce zklame a břemeno neudržitelnosti uměleckého provozu pak padá na ni a na provázanost tvůrčí, pomocnické a emocionální práce.

Odcizené pomocnice jsou špatným svědomím světa umění. Jsou symptomem, který poukazuje na to, že navzdory vzkvétajícímu teoretickému diskurzu, který zdůrazňuje kolektivní povahu umělecké tvorby, a kolektivním uměleckým a kurátorským experimentům, jejichž cílem je rozpustit individuální autorství v praxi, zůstává (genderově podmíněná) hierarchie toho, co je považováno za tvůrčí, vs. to, co je považováno za pomocnou práci, stejná.

Walter Benjamin ve svých „Tezích k filozofii dějin“ naznačuje, že každý kulturní objekt či dokument obsahuje prvky barbarství.¹¹ Kulturní artefakty, které často oslavujeme, jsou postaveny na útlaku a jsou s nimi provázány. Mnohé historické památky a umělecká díla vznikly využitím práce a zdrojů, na nichž se často podílelo mnoho vyčerpaných a odcizených pomocníků a pomocnic, jež byly z dějin vyloučeny. V návaznosti na Benjaminovu myšlenku, že je nutné jít proti proudu dějin, musíme klást etické otázky ohledně toho, jak se vztahujeme k uměleckým dílům, jejichž podstata tkví v zanedbávání zájmů a potřeb pomocnic.

Uvědomíme-li si provázanost civilizace a barbarství, jak navrhuje Benjamin, měli bychom k umění přistupovat s vědomím jeho kontextu a etických důsledků. Tato perspektiva nás vybízí k tomu, abychom si vytvořili diferencovanější představu o uměleckém projevu, kdo a co všechno za ním stojí. Myšlenka, kterou jsem se snažila v této esejí rozvinout, spočívá v tom, že pro dosažení tohoto porozumění je nezbytné vést dialog s pomocnicíky a pomocnicemi, kteří se podílejí na tvorbě a produkci umění. ☺

1 Viz Danielle Child, *Working Aesthetics*: (London: Bloomsbury, 2019).

2 Viz Fernando Dominguez Rubio, *Zatíši*: (Chicago: University of Chicago Press, 2020). Patrick McCray zkoumal nepřiznaný přínos inženýrů a vědců k poválečnému umění. Viz Patrick McCray, *Making Art Work: How Cold War Engineers and Artists Forged a New Creative Culture* (Cambridge, MA: MIT Press, 2020). K tématu také významně přispěla Lara Perry se svým feministickým zkoumáním domácnosti převážně londýnských umělců v devatenáctém století. Viz Lara Perry, „The Artist’s Household“, *Third Text* 31, č. 1 (2017): 15–29.

3 Sarah Marie Hall, *Social Reproduction as Social Infrastructure, Surroundings* 76 (76): 82–94.

4 Viz např. Samantha Forge, *Méně je více: Kill Your Darlings*, 21. února 2017,



Madeleine Dore, „Why we are burning out in the arts“, *ArtsHub*, 16. října 2015,



Christy Romer, „Increasingly high’ risk of burnout among arts leaders“, *Arts Professional*, 5. října 2018,



Julia Halperin, „Why do US museum workers want to quit?“, *Art Newspaper*, 15. září 2023,



5 Gayatri Chakravorty Spivak, „Can the Subaltern Speak?“, *Die Philosophin* 14, č. 27 (1988).

6 Například texty a kurátorské intervence Angely Dmitrikaki, Heleny Reckitt, Elke Krasny, Ewy Majewské, Nataši Petresin Bachelez, Lucy Lopez, Mariny Vishmidt a dalších.

7 Mathilde Supe, *Keren Cytter Does Not Like to Share* (London: Sternberg Press, 2023).

8 Karl Marx, „Estranged Labour“, in *Economic and Philosophical Manuscripts of 1844*, Marxists Internet Archive,



9 Carla Lonzi, *Klidné jdi*, přel. Olga Čaplyginová a Pavla Přivozníková (Praha: tranzit.cz, 2018), 29.

10 Valerie Werder, *Thieves: A Novel* (New York: Fence Books, 2024).

11 Walter Benjamin, „Teze o filozofii dějin“, VII, in *Iluminace*, ed. Hannah Arendt, přel. Harry Zohn (New York: Schocken Books, 1988), 256.

Workshop



Umůžeme, když cítíme, že už nemůžeme

Během třetího těhotenství jsem konečně dospěla a rozhodla se, že mateřství může být esenciální součástí mého uměleckého procesu. A zviditelnění této skutečnosti a zkušenosti se stalo jakýmsi mým manifestem. V jednom pytli se smísily vyloučení/osamělost/stud/vina a další si můžete doplnit sami. Proces umělecké tvorby se mi pak stal prostorem, který mi pomohl porozumět skutečným i kouzelným věcem.

Ráda bych se s vámi nyní podělila o několik cvičení/partitur, která vycházejí z mých prací. Mohla by vám poskytnout prostor pro experimenty, výzkumy nebo zkušenosti, které pomohou v kulturním světě udržet jak pečující povinnosti, tak i participaci pečujících na něm. Díky nim můžeme také pečující povinnosti a participaci pečujících zviditelnit nebo se na ni podívat blíže a inkluzivněji. Díky těmto cvičením můžeme pečovat i být opečováváni.

Páří nám vřhů,, jak přezít jako rodič// pečující a občas zůstat i umělkyní

cvičení jsou pro všechny věkové kategorie

nepotřebujete žádné zkušenosti

pracujte ve skupinách i samostatně

staří i mladí

dospělí i děti

všechny gendery

i ostatní druhy

všichni jste vítáni

použití objektů je vítáno

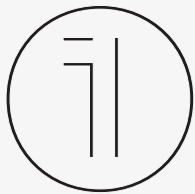
vaše vlastní verze jsou vítány

nebojte se nedosáhnout jakýchkoli cílů

nemusíte být úspěšní

úspěch je na h***o

to neúspěch nám pomáhá objevovat nové věci



Snažte se místo nepořádku spatřit kompozici

Nepořádek je jednou z ústředních součástí mé tvorby. Myslím, že nepořádek dělám ve všech svých dílech. Doma mě frustruje. Ale na jevišti nebo ve zkušebně ho nahlížím z jiného úhlu. Nepořádku všichni pečující čelí velmi často. Může být velmi vyčerpávající. Může být zdrojem studu či nepohodlí. V performance *Mothersuckers. Production about reproduction* jsem na jevišti reprodukovala domácí nepořádek, aby si publikum mohlo jednak vyzkoušet, jaké to je žít v bordelu, ale taky aby si na to mohlo zvyknout a uvidět, že se s nepořádkem dá žít. Někteří lidé po shlédnutí mého videa *Mot/her KC* mluvili o obrovské úlevě, když spatřili, že i jiní lidé mají doma nepořádek. Mně se zase velmi ulevilo, když jsem v tom všem domácím nepořádku začala spatřovat zajímavé a kreativní kompozice. Lákalo mě nejen vkládat do něj další předměty, ale také chápat své tělo jako součást tohoto uměleckého průzkumu. V performance pro rodiny *Contact Families Show* máme celou jednu scénu nazvanou *Choreo-objects*, která se velmi podobá níže navrženému cvičení a která ukazuje obrovský potenciál kreativity a zábavy při vytváření nepořádku nebo při práci s každodenními objekty:



Contact Families Show, foto: Michał Grocholski



Moje inspirace a frustrace, foto: Anna Wańtuch



Snímek z online performance *Contact Families Show*, scéna *Choreo-objects*



Pokuste se najít krásu a zvědavost v nepohodlnosti ležení

Během covidu jsem byla úplně vyčerpaná. Cítila jsem se unaveně už po dlouhou dobu před covidem. A sama jsem se tehdy vyprovokovala k odpočinku. Ten se stal výchozím bodem performance *Let's explore bed position*. Když se dívám blíže na svá díla, v mnoha z nich nacházím tuhle výzvu: pojďme se položit.

Položit se je umělecká superschopnost. Ležení pomáhá vyrovnávat tvůrčí stavy mysli a uvolňovat energii v těle. Poloha vleže se používá v mnoha somatických praktikách, například v józe, Feldenkraisově metodě nebo při skenování těla (body scan meditation). V této poloze může naše tělo odpočívat, je pro nás snazší uvolnit svaly a hlouběji dýchat. Změna perspektivy z obvyklého vislého vzpřímeného držení těla může změnit naše myšlení a ukázat nové věci nebo nově nahlédnout staré nápady.

Krok 1: Dejte si X (tolik, kolik potřebujete) minut na pozorování svého prostoru, hledání různých struktur a vůní, hledání předmětů, které vás volají. Podívejte se, jak jsou velké/malé. Jaké to je se jich dotknout? A mohou vydávat nějaký zvuk? Jak se s nimi dá hýbat? Vezměte si jakékoli předměty, které se vám líbí, a dejte je dohromady vedle sebe.

Krok 3: Zacházejte s tímto prostorem jako s pohyblivým a neustále se měnícím obrazem. Vstupte do tohoto prostoru tolikrát, kolikrát chcete. Vždy se snažte vzít si vybraný objekt(y) s sebou. Můžete danou věc prostě umístit **někam** do prostoru a nechat ji být. Při vstupu do prostoru můžete také **objekt přesunout**, kam se vám líbí. Při vstupu do prostoru se také **vy** můžete pohybovat **s** objektem.

Hrajte tak dlouho, jak chcete, nebo tak dlouho, dokud máte objekty, nebo podle svého vlastního časového rámce.



Cvičení: Lehněte si a snažte se nic nedělat. Brzy si uvědomíte, že by to mohl být nejtěžší úkol ve vašem životě. Abyste zůstali naživu, musíte neustále dýchat. To je obrovský úkol. Pokuste se tedy nedělat alespoň všechno ostatní (a možná také nechte zapnutý krevní oběh :)). Pokud vám to přijde nudné nebo nemožné, nebojte se. Můžete se začít soustředit na prostor a věci kolem sebe, na vůni a začít si uvědomovat strukturu postele, přikrývek a dalších materiálů.



fotografie z osobního archivu Anny Wańtuch, které se staly součástí performance *Let's explore bed positions*



Zkuste prozkoumat sílu doteku, důvěry a společné radosti

Od roku 2016 jsem certifikovaná lektorka Contakids. Spolu s taneční improvizací se pro mne tyto metody staly velmi důležitými nástroji pro neverbální komunikaci. Pomohly mi budovat důvěru v sebe i v druhé stejně jako zažívat momenty radosti, a to prostřednictvím síly doteku a pohybu. Člověk při nich dává i bere, a to za neustálého sdílení s druhými.



Contakids foto: Piotr Werekwa



Fragment z work-in-progress ukázky projektu *Growing and growing and...* na 24. Biennale v Poznani, foto: Maciej Zakrzewski

Důvěřovat a být zodpovědný je docela vážná věc, ale přesto se u toho snažte i pobavit. Pády a nedorozumění mohou být vítaným zdrojem smíchu, nepovažujte je za selhání. 🌱

Můžete prozkoumat rozdíl mezi pohybem a nepohybem, zkusit si pohrát s jejich hranicemi a najít okamžik, kdy pohyb začíná a končí. Můžete se začít pohybovat bez přemýšlení. Můžete s tělem dělat „cokoliv“, a pak se pokusit zapamatovat si některé tvary svého těla. A pokud chcete, můžete je začít opakovat. Můžete usnout. Můžete vyskočit na postel nebo můžete experiment zastavit, kdykoli budete chtít.

Verze 2: Jedna osoba stále důvěřuje druhé. Nyní můžete více experimentovat s pohybem v prostoru. Zodpovědná osoba zve důvěřující osobu, aby tak trochu cestovala prostorem. Lze to jednoduše udělat tak, že důvěřující podá ruku a následuje zodpovědnou osobu. Důvěřující osobu lze ale také tlačit, buď rukama nebo jinými částmi těla. V takovém případě je opět třeba pracovat s dáváním a přebíráním váhy těla. Důvěřující opět mohou zavřít oči, ale vždy je to na vás. Nejdůležitější je cítit se komfortně. Pak si role prohodte.

Text: Elja Plíhal

„Ježíš, tak takhle profesorka se fakt ráda poslouchá!“ Proletí mi hlavou na schůzce ohledně překladu knihy v rámci předmětu na fakultě. Táhne se to. Už tu sedíme tři hodiny, napul studentstvo, napul vyučující, a debatuje se nad tím, jak k překladu přistoupit. Kručí mi v břiše a nedokážu se soustředit. Přestože teoreticky mělo jít o skupinový projekt, prostor si zabírají jen dvě vyučující na úkor ostatních. Vypadá to, že studující se stydí zapojit, přestože slyšet více perspektiv by mohlo naší diskusi efektivně posunout k informovanějšímu a komplexnějšímu řešení. Rád bych řečnice odsoudil, jak jsou sobecké, že nemyslí na blaho skupiny a debatují, jako kdyby si chtěly podmanit protivníka a ukázat, že jsou tou největší mistryní své disciplíny.

Podobné chování jsem pozoroval jak u jiných, tak i u sebe mnohokrát. Člověk je totiž mezi-závislý pozemšťan. Jsme příroda a existujeme jen díky vazbám na ostatní lidi, na rostliny, které jíme, na stromy, díky kterým dýcháme, na vodu, která námi koluje. Stejně jako chování kůrovce odráží dynamiku člověkem umělé vytvořeného ekosystému smrkových monokultur, tak i v naší skupině je chování dvou symptomem hlubší dynamiky celku. V tomto případě je hlubší dynamikou velký příběh o bělošském civilizovaném občanovi, který je racionální, samostatný a jehož přirozeným cílem je zvítězit nad ostatními a tím pádem získat možnost profitovat z globálního systému modernity. Tento příběh je přítomen v naší každodennosti a tak se jím stáváme i my. Kvůli tomuhle příběhu jsme pak od malíčka vnोřeny i skrze rodinu, politiku, média a vzdělávání plně debatních soutěží do společnosti, která se vztahuje ke znalostem individuálně, a to skrz soupeření, a to který jsme navíc odměňováni¹.

Žijeme ve světě, který nám odepírá naplnění základních potřeb od bydlení, jídla, bezpečnosti, přes vztah s krajinou až po přátelství, intimitu, sounáležitost. Tento svět se nám snaží namluvit, že ostatním se nedá důvěrovat, že jsou zlé* i jediný možný způsob, jak naše potřeby naplnit, musí být skrz nákup a prodej na trhu orientovaném na zvyšování zisku jedince. Honbou za naplněním svých potřeb způsobem soutěže s ostatními však ale přizívujeme nerovnosti a omlouváme, přehlízíme nebo aktivně zahalujeme násilí na ostatních, díky kterému může být naše výhra možná. Abychom si ještě více nedůvěřovali*, jsme systematicky odnaučováni* i v mainstreamovém školství společně debatovat za účelem nalézt takové řešení, které bere v potaz potřeby všech.

Jsmo potomstvo generací zdecimovaných individualismem a mnoho z nás dlouhodobě trpí samotou. A proto, když zkusíme společně diskutovat, jako my na zmíněné schůzce k překladu, ukáže se, že to není snadné, že se nám ozývá strach z nedostatečnosti, soudíme se navzájem a probublává náš návyk debatu prožívat jako zápas. Jenže krize dneška, jako je chudoba, militarizace a planetární rozklad, vyžadují, abychom se uměly¹ efektivně rozhodovat, jednat a vzájemně si pomáhat. Musíme trpělivě pozorovat ten příběh o houževnatém samostatném hrdinovi, který překonává překážky a dobývá nepřátelé i půdu. Je to jeden z příběhů, které musíme zkompostovat, pokud chceme být vnímavým, asertivním a odpovědným soudržstvím naší planetě i sobě navzájem.

Jak si tedy vybudujeme dovednost
vztahovat se ke znalostem způsobem,

Elja (on/jeho) je antropolog a facilitátor. Společně s annou řičář libánskou je metodikem kroužku intersekce, nezávislého studentského prostoru vzájemného učení.

terý nás spojuje? Kým se potřebujeme stát, abychom vytvořili*í svět vzájemnosti? Hodnota nezavázaných čtenářských klubů jednak může být v jejich obsahu, například, že takové kolektivní čítavají díla z pera utlačovaných, jejichž hlasy jsou zamlčovány. Jejich hodnota leží právě v otevírání a držení prostoru pro bolesti, které přináší hlubinné učení dovednosti chápat sebe sama jako patřící do celku. Můžeme si v nich zkusnout zas o kus dál protáhnout naši empatii k jiným žitým zkušenostem. Můžeme si zkusnout kriticky nahlížet na to, jak naše vlastní tužby pro pohodlí mohou záviset na bolesti jiných. Můžeme zkusnout různé nástroje nabourávání nerovnosti uvnitř naší skupiny. Můžeme zkoušet přicházet na řešení, které neupřednostňují potřeby jedné na úkor druhé. Můžeme tak opečovávat pomale chradnutí světa, jak ho známe, a začít s prenatální péčí o budoucnost jinou, jinde, jinak. Naštěstí pokukly, ve kterých je vyživována rozmanitost a vzájemnost těchto jiných infrastruktur poznání, již existují.

Dekoloniální kroužek, kde společně čteme texty, posloucháme podcasty a diskutujeme o různých tématech souvisejících s dekolonizací. Setkáváme se jednou měsíčně a stihl jsme se již věnovat například dekolonizaci v českém kontextu, dekolonizaci postižení, dekoloniální terapii nebo dekolonizaci veganství. Vždy rádx vidíme nové tváře a jsme otevření jakýmukoli návrhům a novým tématům k diskusi.

Dekoloniální kroužek není škola, ale komunita. Proto vůbec nevídí, když se účastnictvo nestihlo seznámit se všemi doporučenými zdroji pro dané setkání. Česká společnost v současnosti stojí na prahu dekolonizace, a proto potřebujeme především bezpečný prostor, kde můžeme sdílet naše vlastní zkušenosti s patriarchálním a (neo)koloniálním útlakem. Potřebujeme místo, kde se budeme moci vzájemně podporovat a mluvit o tom, co nás bolí. Kde si budeme moci dovolit dělat chyby a učit se z nich. Dekoloniální kroužek by měl být přesně takovým prostorem.

Nerústová čtenářská dílna

Nerústové čtenářské dílny pořádá organizace NaZemi od roku 2022, od února 2024 již pravidelně jednou za šest týdnů vedle dalších vzdělávacích aktivit, jakými jsou například Nerústová akademie nebo Letní škola nerústu. Společně chceme poznávat konkrétní příklady, skrze které můžeme začít prosazovat nerústovou transformaci pro svobodný, rovný a mezidruhově solidární svět.

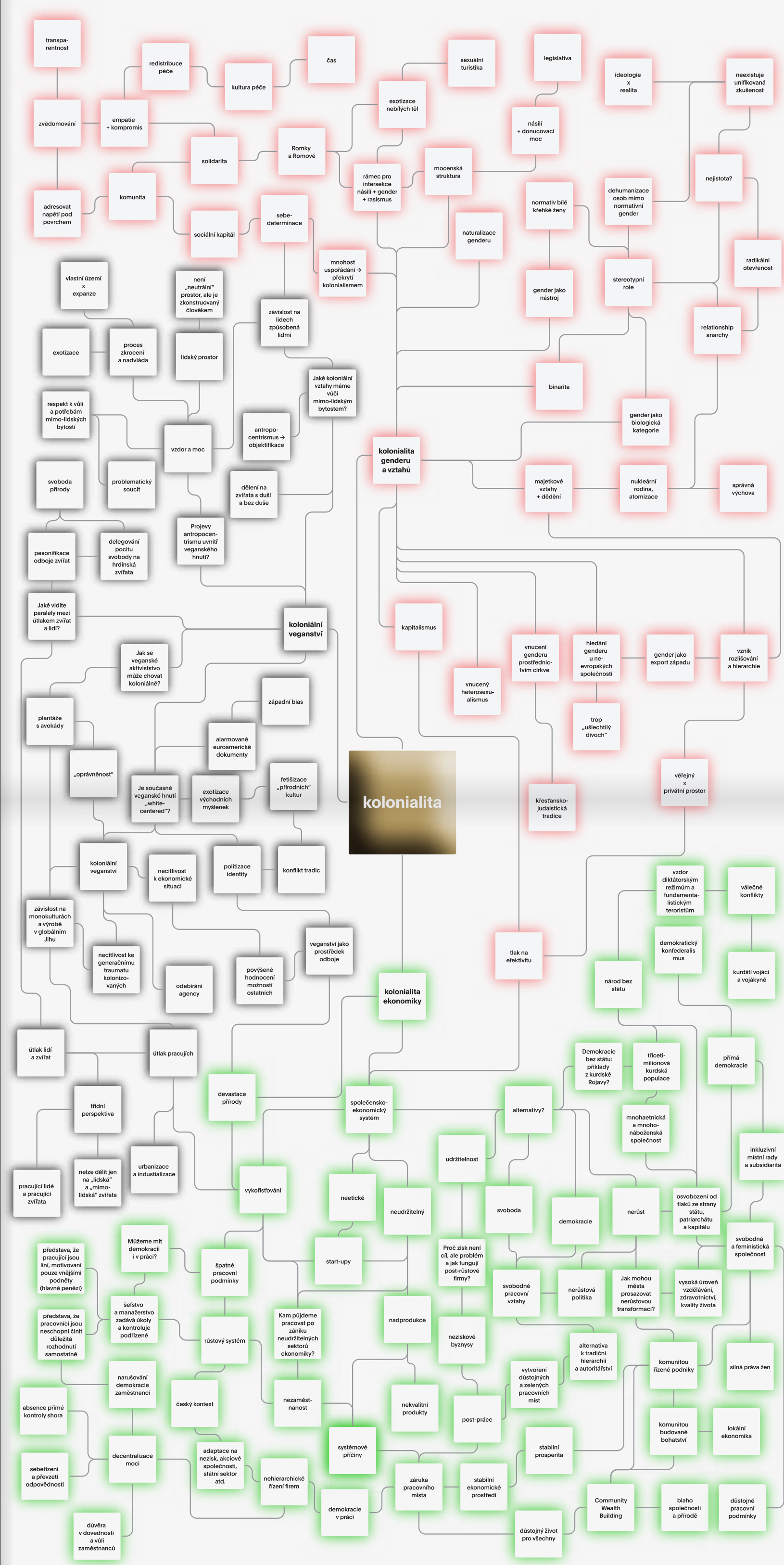
Během těchto čtenářských setkání chceme prohlubovat naši analýzu dnešních krizí a jejich příčin a seznamovat se s konkrétními funkčními řešeními ze světa, abychom v rámci našich aktivit či požadavků dělali věci, které jsou smysluplné a efektivní. Chceme zkrátka posílovat naši kapacitu přispívat k celospolečenské transformaci u nás v Česku. Věříme, že vyhradit si čas na společné studium a diskuze je pro tento účel klíčové, proto vás všechny zveme, abyste se k nám přidali. ☺

Kroužek intersekce

Kroužek intersekce je studentský, nezávislý a imaginativní prostor kolektivního čtení a učení, jehož součástí je i budování facilitačních schopností účastníků, které se ve facilitaci textů střídá. V diskuzích nad texty se nezaměřujeme pouze na hledání intersekcí různých společenských nerovností, ale také na hledání možných způsobů transformace. Slovem kroužek vyjadřujeme touhu po zjemňování a zcitlivování a stejně tak jím oslavujeme dětskou, hru a imaginaci.

impuls založit kroužek intersekce přišel v říjnu 2022. Naší primární motivací tehdy byla osobní potřeba vytvořit prostor, kde by se otevřeně debatovaly intersekcionální feministické texty. Takové prostředí jsme totiž jako začínající badatelky*é v institucích postrádaly*í. Podoba našich setkání se postupně proměňovala spolu s tím, jak se rozrůstala a proměňovala skupina lidí, která na naše setkání chodí a facilituje je. Vedle samotné diskuze nad textem se důležitým aspektem stala metodika, kterou neustále kultivujeme skrze vzájemné interakce s účastnictvem. Nýl cílem kroužku intersekce není pouze hledání intersekcí různých společenských nerovností a útlaků, ale také revoluční imaginace, svobodné sdružování či narušování hierarchií uvnitř kolektivu.

Dekoloniální kroužek Sdružen
Ve feministickém kolektivu Sdružený
chápeme dekolonizaci jako nedílnou
součást cesty ke skutečné svobodě
a sociálně spravedlivé společnosti.
Proto jsme v červnu 2024 založili



scéna otevřená všem



Podcast o bariérách v divadle: Host*ka využívá k pohybu vozík a mluví o svých zkušenostech v každodenním životě a při návštěvě představení Jednou nám za to děcka poděkují v Divadle Husa na provázku.

Divadlo pro všechny: Bezbariérovost neboli přístupnost není jen o rampách a výtazích.

Další problémy v divadle: Kromě fyzických překážek se řeší i respirátory, neurodivergence (rozmanitost lidské mysli), jak se lidé s postižením tematizují v představeních, varování před nepříjemnými tématy a ceny vstupenek.

Eri Mrtva (on/ona): Student*ka intermediální tvorby na FaVU. Řeší postižení ve své tvorbě i v budově školy. Je aktivní ve skupině crip kolektiv.

Crip kolektiv: Skupina lidí, co mluví o postižení. Chtějí vzájemnou péči a přinášet radikální pohled na život s postižením, bariéry a ableismus (útlak lidí s postižením). Mají i svůj podcast CRIPLENÍ systému.

Veřejný prostor: Přítel od Eri v podcastu mluví o tom, jak by se města a budovy daly používat všemi lidmi.



provázek.bar



OPIENCALL# Ústřížky radosti z tvorby

Přijďte se k papírové výzvě CEDITu, rozvířte svůj kreativní potenciál (hlavní budoucí motor naší ekonomiky) a zjistěte, co o vás prozrazuje to, jakým způsobem pracujete s papírem.

Vystřihněte naznačený arch papíru a vytvořte z něj umělecké dílo. Dílo pak vyfoťte a pošlete na adresu CEDITu cedit@ced-brno.cz. Můžete je opatřit názvem či krátkou anotací. Fotografie posílejte ve formátu 1:1 s minimálním rozlišením 1080p. V případě potřeby technické podpory se neváhejte obrátit na redakci.

Jednotlivá díla budou vystavena v galerii na IG CEDITu a na webu CEDITu. Pokud fotografii zašlete do 13. 4. 2025, bude zařazena do společné koláže „Infrastruktury tvorby“, která bude honorována. Výše honoráře se bude odvíjet od počtu zaslaných příspěvků. Mezi autorstvo zaslaných příspěvků bude rovnoměrně rozděleno 5 000 Kč. Tento honorář je z 13,6 % hrazen z výnosů činnosti divadel CEDu, ze 76,8 % z rozpočtu města Brna a z 8,9 % grantu Ministerstva kultury České republiky.

Spojovačka

3. tisíciletí př. n. l.

1867

105 n. l.

1789

8. století

751 n. l.

1447–1448

1844

čínský úředník Cai Lun vynalézá papír dnešního typu

vynález knihtisku v Evropě vede k masové výrobě knih

první zmínky o papíru

Fourdrierův stroj umožňuje nepřetržitou výrobu papíru

kraftový proces produkuje pevnější a odolnější papír

technologie výroby papíru se šíří do islámského světa díky poražení Číny v bitvě u Talasu

vyvinutí metody výroby papíru z dřevité buničiny

Text: Eliška Havla
Simona Hendrychová
Cesta von CZ



Cesta z chudoby

Význam sociálních infrastruktur a kapitálu se zviditelňuje ve chvílích dlouhodobé i náhlé nouze. Silná sociální síť unese skoro jakoukoliv nenadálou událost, ať už se jedná o životní situaci konkrétních osob nebo společenskou či přírodní katastrofu. Stačí říct si (na správném místě) o pomoc. Součástí kouzla zasífování je jeho dosah, bohatost rozvětvenosti. Zasífování každé osoby se vytváří symetricky tomu, odkud pochází a čím si každodenně prochází. Zatímco některé skupiny o sebe navzájem pečují a napříč generacemi udržují sociální vazby, tak v jiných jsou sociální vazby neustále narušované.

Péče o sociální vazby však není pouze záležitostí vůle jednotlivců, ale můžeme nebo spíš musíme ji vztáhnout k materiálním a místním podmínkám žití – k domovu, bydlišti, sídlu. Iniciativ pečujících o prostor je celá řada. Může se nám vybavit např. mostecký příde, vila Libuše v Litvínově, Hraničář v Ústí nad Labem, Letenská parta. Péče často padá na malou skupinu jednotlivců, kteří suplují roli nefungujícího systému.

I přes snahu rozvíjet specifické lokality a podporovat marginalizované skupiny v nich zároveň existují místa, o které v jejich současné podobě jako společnost pečovat neumíme. Zájem začínají budit v momentě, kdy se naskytne příležitost k vytěžení do té doby neviditelného a (v řeči peněz a nikoliv kultury) chudého místa. V takovém případě mají developeři,

politická reprezentace a odbornictvo tendenci skrývat gentrifikaci pod roušku zvelebování místa. Příkladem může být pražský Karlín nebo brněnský Cejl – lokalita, ve které sídlí také unikátní Muzeum romské kultury a řady dalších významných organizací Romy*ky a romskou kulturu zviditelňujících a podporujících. V obou případech se společenská norma vlévá do ulic, kterými doposud pohrdala.

Existující nuceně ustupuje novému. Nové generuje další nové, překrývá paměť místa. Lokální se stává starým, nepotřebným, pro nově přichozí až nechtěným. Co se děje se stávajícím obyvatelstvem, které je postupně vytlačováno na čím dál větší okraj, není předmětem diskusí. Možná kvůli absenci silné sociální sítě stávající obyvatelstvo nenachází nástroje obrany. Možná za jejich mizením stojí dlouhodobý, systematický útlak. Pro něj je však v tomto mlčení většinové společnosti obsažen celý jejich svět.

Sociální vyloučení a násilné vytrhávání z příbytků, které se nestihnou stát domovem, zvyšuje míru zranitelnosti. Je narušen přirozený vývoj komunit, a i přestože se zvenčí může zdát, že se jedná o jednu koherentní komunitu, ve skutečnosti v rámci vyloučených lokalit a romských „komunit“ existuje řada skupin s odlišnými názory i životními postoji. Tato variabilita by měla být podporována a především ponechána svému vlastnímu vývoji.

Vnějších zásahů historie je však bezpočet. Původní romské etnikum na území České republiky bylo z velké části vyhlazeno během druhé světové války. K přesídlení rodin do měst došlo systémově v druhé polovině 20. století. Podobně v řadě dnešních lokalit žijí vykořenění lidé bez vztahu k místu svého pobytu podobně jako na území tzv. Sudet. Další násilné přerušování rodinných vazeb a historie

probíhalo až do 90. let kvůli nelegálním sterilizacím a současně státní odškodnění musí být jen prvním krokem v nápravě dlouholetého rasistického počínání české vlády a společnosti. Za velké vítězství zrovnoprávnění romské komunity lze považovat zřízení Památníku holokaustu Romů a Sintů v Čechách.

S přetřhanými sociálními vazbami pracuje program Omama organizace Cesta von CZ. Jedná se o roky prověřenou praxi boje s generační chudobou ze Slovenska, jejíž podstatou je přerušení kruhu chudoby v prvopočátku života. Omama je pracovní pozice pro zkušené, vážené ženy z lokality, které docházejí do rodin s malými dětmi ve věku 0 až 3 roky na pravidelné lekce. Omamy kolem sebe mají podpůrnou síť v podobě mentorek, observatorek a vedení organizace, pravidelných kurzů, podrobného manuálu práce s dítětem i sebe navzájem. To vše jim umožňuje aktivně se podílet na zlepšování života v prostředí, ze které většina z nich pochází.

Program Omama má kromě podpory vývoje dítěte řadu „vedlejších produktů“ jako emocionální a psychosociální podporu, sociální spojení, prevenci sociálního vyloučení, posilování rodičovských dovedností i individuální přístup a bezpečné, neformální prostředí. Samotná práce je náročná nejen pro míru zodpovědnosti, ale také kvůli proměnlivému prostředí, které může být zdravotně rizikové. Pojdte si i vy zkusit, jak se stát Omamou a co práce obnáší!

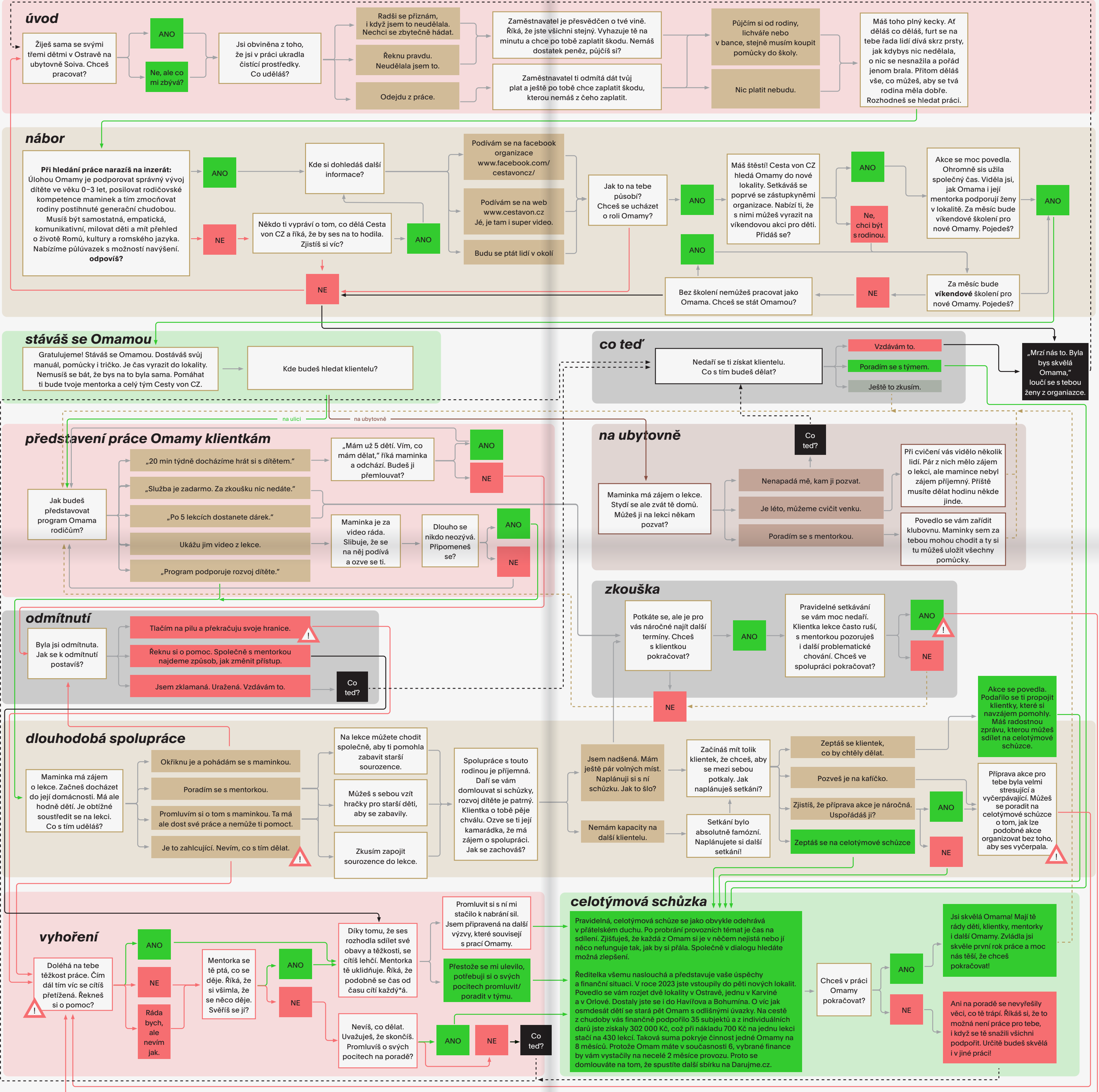
Organizaci Cesta von CZ můžete podpořit skrze platformu Darujme.



Kancelářský papír formátu A4 váží přibližně 5 g. Plakát velikosti A0 může vážit 300–500 g. Záleží na gramáži, kvalitě papíru. Z jednoho stromu se vyrobí na 80 000 A4. Jedna tuna recyklovaného papíru, cca 200 000 listů A4

Ústříž až 7 atomů. Při recyklaci je ztraceno přibližně 25 % hmoty papíru. ■ V CEDu se ročně spotřebuje kolem 30 balíků kancelářského papíru o 500 listech. V DHP je to kolem 70 balíků a v HADNadě 40 balíků. ■ Buničina při vaření má 80–70 °C. Při sušení má papír teplotu 80–120 °C. Při tiskování má papír 100–150 °C

dochází při 70 °C. Optimální teplota pro archivaci papíru je 18–22 °C. ■ Papír je možné vyrobit ze starych hadrů / z jiného papíru / oraztkováním / ze skvěle vyplněných leister / ze dřeva / z bambusu / z rostlinných odpadů / z textilních odpadů / z rostlinných odpadů / z zemědělského odpadu / z nálebových rostlin / ze starych sítí.





Infrastruktura zamrzlá v čase



Dům pánů z Fanálu (rekonstrukce 1986–1992)

Dům s vlastní hlavou, který se budí naučíte respektovat, nebo z něj odejdete

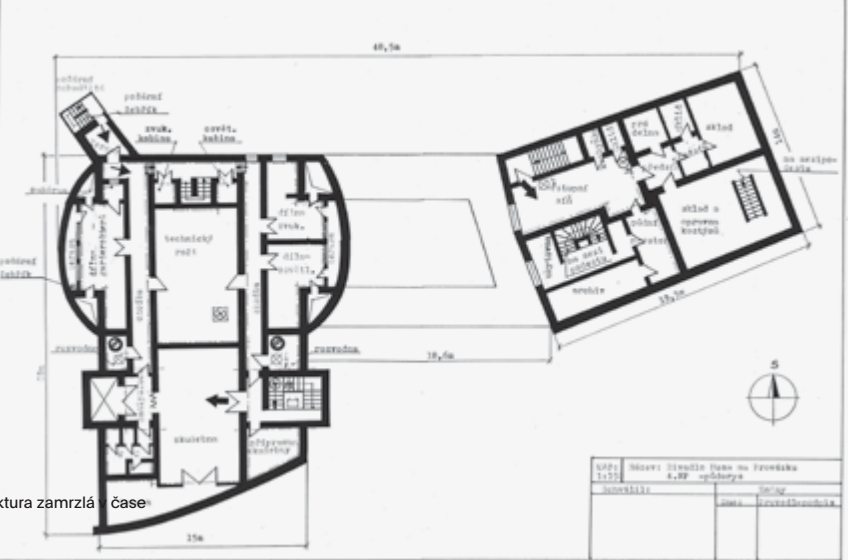
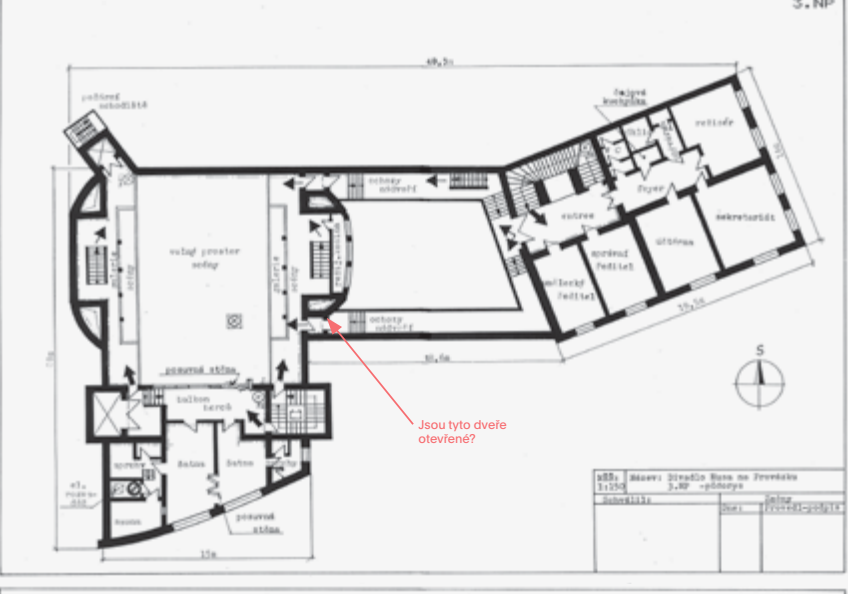
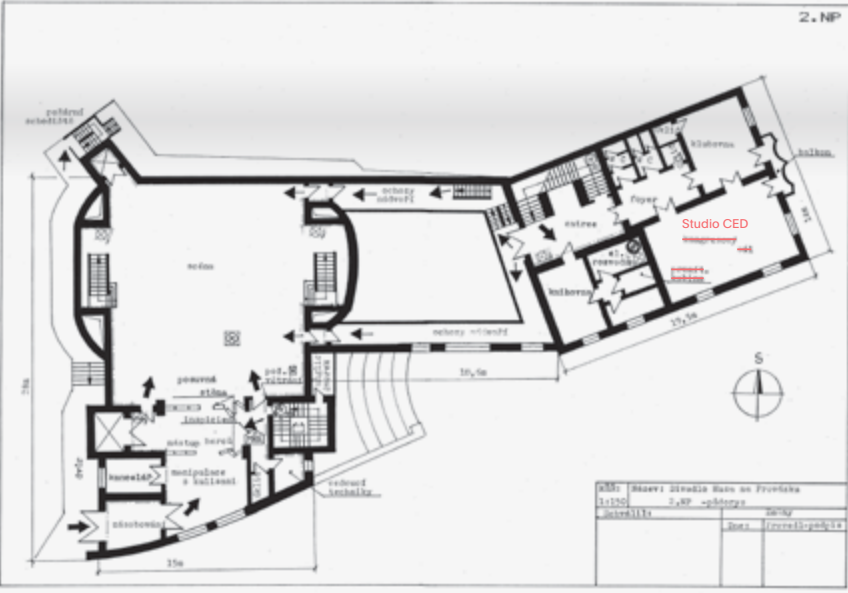
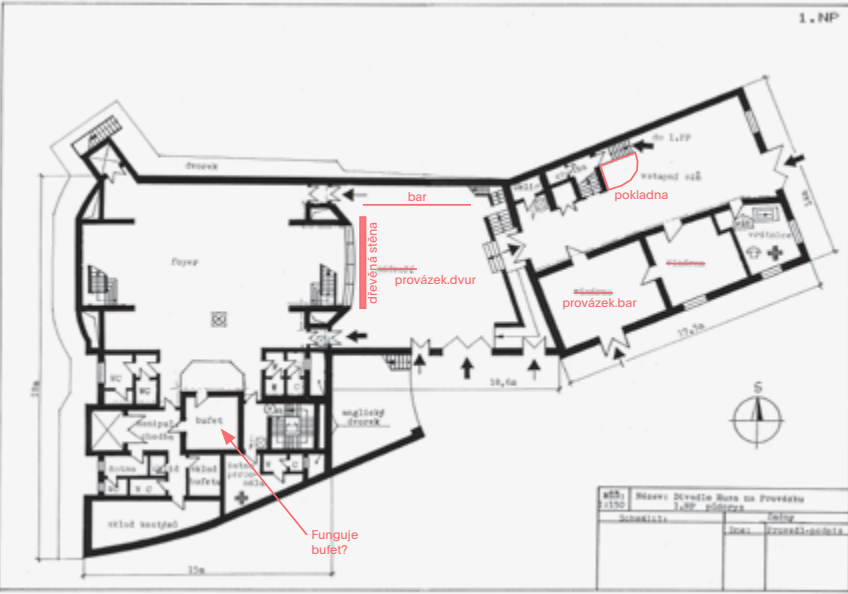
Rozehraná barokní fasáda Centra experimentálního divadla na brněnském Zelném trhu spolu s plastikami rozesetými v okolí napovídá, že se jedná o unikátní uměleckou instituci s odvahou otřásat (se) zažitými konvencemi. Za lákovou fasádou se skrývá nesourodý labyrint ze zkamenných avantgardních idejí zapletených do prostor s různorodou historií i možnostmi. Areál CEDu stojí na gotickém sklepení a zahrnuje: 1) barokní Dům pánů z Fanálu, 2) devadesátkovou citaci alžbětinského divadla (tj. dvůr, na kterém se dá hrát divadlo) a 3) novou, postmoderní budovu Divadla Husa na provázku. Tyto tři charakterem i náplní odlišné prostory do areálu CEDu spojil architektonický návrh Václava Králíčka, Karla Hubáčka a Jiřího Hakulína na přelomu 80. a 90. let 20. století. V době vzniku ceněná realizace vzduté touhy avantgardního divadla hrát *všude* postupem času čím dál víc naráží na materiální limity a možnosti vystavěného prostředí.

Pokus o prohlídku labyrintu
Areál na Zelném trhu má několik vchodů. Lze do něj vejít přes hospodu, přes alžbětinskou scénu, nyní nazývanou provázek.dvůr, či zadním vchodem přes jeviště DHNP, kudy se obvykle přivážejí kulisy. Tyto vstupy však nebyvají vždy otevřené. Jistotu proto představuje hlavní vchod ze Zelného trhu, který nepřetržitě hlídá vrátnice. Tím vstoupíme, jako valná většina publika, do barokního Domu pánů z Fanálu. Dominantním vjemem „vstupní síně“, jak prostor označují plány, je bez pochyby dlažba. Hned po vstupu ohromí míra jejího použití. Cihlový odstín dlažby v kontrastu s bílými zdmi předládá všechny myšlenky jedinou otázkou: „Proč ji je tu tolik?“ Otázku je obtížné vytěsnit vzhledem k tomu, že kamkoliv se Domem pánů z Fanálu vydáme, dlažba jde s námi. Táhne se od sklepní scény až po podkroví. Utéct se před ní dá jen ústupem zpět na Zelný trh nebo rychlým výpadem za světlem „na konci tunelu“, které představuje dvůr. Není pochyb, že vstupní síň bývala průjezdem, který spojoval ulici se dvorem. A tuto dominantní funkci si zachovala. Budova nás vyzývá pokračovat rovně a jiné možnosti pohybu v ní jsou téměř neviditelné.

Dvůr alžbětinské scény je mezihrou mezi dvěma odlišnými budovami. Prázdná mezi plnem, které umožňuje nádech. Architekti společně s autorským týmem DHNP/CEDu pod vlivem alžbětinského typu divadla omotali dvůr kovovými ochozy spojujícími obě budovy v každém patře a směřujícími na hlavní plochu dvora, kde se mělo hrát divadlo. V současné době je zde v létě otevřena oblíbená kavárna provázek.bar. Prostoru dominuje velká dřevěná stěna s logem DHNP, které může svítit všemi barvami duhy. Stěna blokuje velké okno vedoucí do foyer Divadla Husa na provázku. V původních plánech mělo okno sloužit jako vizuální propojení těchto dvou prostor. Dodatečně přidaná stěna před ním nyní vytváří pomyslná záda jeviště-dvora. Z ochozů visí květiny, někdy na nich postávají pokuřující osoby. Nad stolečky pro zákaznictvo visí řady žárovek. Zvláště letní večery tu musí být kouzelné. Celý prostor propojuje série hravých schodišť. Do kavárny lze vejít přímo z ulice skrze jižní stěnu alžbětinské scény, skrze kulisu fasády, která se snaží být plnohodnotnou součástí města.

Dvůr slouží jako hlavní spojovací místo pro osoby pracující v různých částech CEDu. Je nejpohodlnější cestou pro přenášení věcí. Při cestě skrze další spojnice historické a nové budovy je potřeba zdolat výrazně větší počet schodů. Jediné výtahy v areálu se pak nachází v novostavbě Divadla Husa na provázku. Přenášení věcí patří mezi časté a ty náročnější úkony technických pracovníků. Tím, že je možné se na dvůr dostat pohodlně ze tří pater obou budov, se stává i ideálním místem pro kuřácké pauzy. Nyní je však dvůr prázdný.

Dveře nové scény DHNP jsou zamčené. Vracíme se tedy do historické budovy a teprve teď si všimneme pestrobarevných maleb připomínajících fresky ve vstupní síni za pokladnou, nad hlavním vchodem. Naši pozornost také poutají skleněné automatické dveře přidané za dřevěná vrata. Zcela jistě je jejich úkolem zvýšit komfort pracujících ve vstupní síni – aby byli lépe chráněni před studeným vzduchem z venku. Na první pohled je patrné, že pokladna byla také přidána dodatečně. Nachází se v obtížně využitelném prostoru mezi dvěma schodišti. Jako by vypadla z pohádky o třech malých prasátkách. Jak silné fouknutí by ji asi porazilo? Všudypřítomný etos hravosti nás přímo nabádá to vyzkoušet. Máme ale schůzku se správcem budovy Karlem Gregorem o patro výš na Studiu CED. Zbořenou pokladnu bychom mu asi těžko vysvětlovali. Vydáváme se tedy po schodišti kolem malého srdce z vosku. Zaprášený artefakt slavné historie odkazující k humanistickým hodnotám instituce je umístěn ve světlíku, kam by se dal dát výtah, který



v Domě pánů z Fanálu chybí. Během stoupání po schodech mjííme plakáty inscenací, které nám společně s pravidelnými doteky archaického madla zábradlí hrají symfonii nostalgie, již zakončí zvuky těžkých, profilovaných dveří z masivního dřeva v prvním patře před Studiem. Kované zábradlí, masivní dřevěné dveře s dekorativní klikou... Dneska by taková nádhera šla za rozumný peníz vyrobit jen těžko.

Ať se hlavně hraje

„Nechodím do práce. Chodím do divadla,“ shrnuje Karel Gregor svůj vztah k pracovní pozici správce budovy. „Snažíme se, aby všechno fungovalo tak, aby se dalo hrát. Publikum ani herci nesmějí pocítit, že je nějaký problém.“

Dodává, že celý areál přitom funguje s velkým nasazením pracujících nepřetržitě 30 let bez zásadnější rekonstrukce.

Mezi největší realizované změny patří rekonstrukce podlahy na sále DHNP, o kterou si řekl umělecký soubor. „Hrálo se na ní nepřetržitě skoro 30 let. Ta podlaha se nijak nešetřila a bylo to poznat,“ popisuje správce budovy. Přibližně rok trvalo procesní schválení úpravy. Rekonstrukce podlahy pak byla realizovaná v létě, aby co nejméně omezila činnost neaktivnějšího souboru CEDu, který na své scéně ročně realizuje více než 150 vlastních představení.

Nutnost neustálého provozu domu společně se zvykem zdejších souborů poradit si s málem vede správu budovy k ekonomicky přijatelné metodě akupunkturních oprav. Když třeba vlhne stěna od prasklého potrubí, nahradí se pouze kritická část díky zručnosti zdejších fachmanů za modernější, plastovou komponentu. Problémy, které nelze řešit s minimálními náklady a úsilím, přetrvávají a postupně se zhoršují během čekání na celkovou rekonstrukci budov.

Jedním z hlavních přetrvávajících problémů je kapacita elektrické sítě, jež byla navrhována pro standardy začátku 90. let. Od té doby se potřeba zapojení elektroniky v budově rapidně zvýšila. Jako u jiných domů se starším elektrickým vedením hrozí i v CEDu moment, kdy zapojením běžného elektrického spotřebiče (rychlovarné konvice, mikrovlnné trouby) může dojít k výpadku elektrického proudu.

Nepřetržitým provozem areálu je krom elektrické sítě zatěžována také infrastruktura vodovodní a odpadní. Každý den se v areálu vystřídá kolem 100 pracujících a 200, někdy i řádově více lidí z řad publika. Nepočítaje zákaznictvo kavárny a hospody, které se v letních měsících zvyšuje. Intenzivní dlouhodobé a nepřetržité využívání budovy má vliv na opotřebení materiálů. Jedním z evergreenů je třicet let staré vodovodní potrubí studené vody zarůstající vodním kamenem na administrativním patře. Jeho výměna by znamenala rekonstrukci, a tím i vyklizení celého administrativního patra budovy, což by instituci ochromilo nejméně na půl roku. Při čekání na celkovou rekonstrukci se náprava potrubí dá odkládat se slovy: „Víme, že se něco děje, ale v současné situaci nemáme nástroje, jak situaci zlepšit“

S Karlem Gregorem jsme si povídali ve Studiu CED, které vzniklo z prostor tzv. kongresového sálu. Během našeho rozhovoru je obtížnější rozumět v momentech, kdy kolem projíždí auto, zvony odbíjí celou hodinu nebo se zvýší intenzita švitoření na Zelném trhu. Karel vypráví, že během výstavby areálu na přelomu 80. a 90. let byla použita ta okna, která byla právě k dispozici. Jedná se o běžnou praxi té doby, jak dokazuje budova Janáčkova divadla nebo OC Dornych. Dobová špaletová okna s jednoduchým zasklením mají nedostatečné tepelné i zvukové izolační vlastnosti. Na tyto neduhy pak zvláště trpí nová scéna DHNP, kam při představení doléhají zvuky z Petrské ulice. Vždy se samozřejmě dá toto akustické propojení mezi děním v budově a děním venku chápat jako umělecký záměr. Pouliční zvuky jsou však natolik časté, že spíš budou vytrhávat publikum z dění v sále a snižovat umělecký zážitek.

Zatímco si povídáme, přicházejí na studio technici, aby odnesli kulisy. Zvědomují nám tím, že v Domě pánů z Fanálu chybí výtah. Jakékoliv vybavení nebo kulisy, které je potřeba dostat do Studia CED, musí být doneseny po schodech. Také lidé s omezenými pohybovými schopnostmi se na Studio dostávají jen velmi obtížně.

Instituce otevřená veřejnosti?

Již v celkové návrhu areálu je zakotvena snaha o co největší propojenost a otevřenost. Touha otevírat se více veřejnosti v CEDu intenzivně akceleruje od roku 2019 a stává se jedním

z hlavních motivů znovunalezení smyslu celé instituce. Rozhodnutí vytvořit otevřenou instituci však s sebou nese řadu provozních kolizí. Ty se nejvýrazněji projevují na záchodech.

Publiku sklepní scény CEDu i návštěvnictvu hospody slouží ty samé záchody v suterénu. Schody k nim vedou ze vstupní síně podél pokladny. Záchody sousedí se sklepní scénou a cestou k nim nemusíte nikoho potkat. Je to místo v centru města, bez dozoru a bez davů, což z něj dělá ideální útočiště pro lidi, které většinová společnost nechce

potkávat. Hluk ze záchodů často rušil probíhající představení na sklepní scéně. Během představení se proto vchod do suterénu přepažuje provazem s prosbou, aby návštěvnictvo využilo záchody v prvním patře. Jenže záchody v prvním patře se skrývají v tmavé, úzké chodbě za masivními dřevěnými dveřmi. A trefit tam bez navigace je velmi obtížné. Nezřídka tak podnapilé zákaznictvo bloudí po dlážděném schodišti hledaje místo úlevy... Karel Gregor popisuje návštěvu toalet jako architektonický zážitek, neboť jejich vybavení se od 80. let změnilo minimálně. Podobně jako na jiných místech areálu i tady je poměrně jednoduché nabýt dojmu, že vstupujete nejen do provozní části divadla, ale i do jiného časoprostoru.

Mezi vedlejší efekty zvyšující se obliby letního posezení na Zelném trhu patří odsakování si na záchody v CEDu. Zvyšuje se tím potřeba vody, mýdla, toaletního papíru i opotřebení materiálu. Zdá se, že radikální otevřenost instituce pro správu budovy znamená především neustále

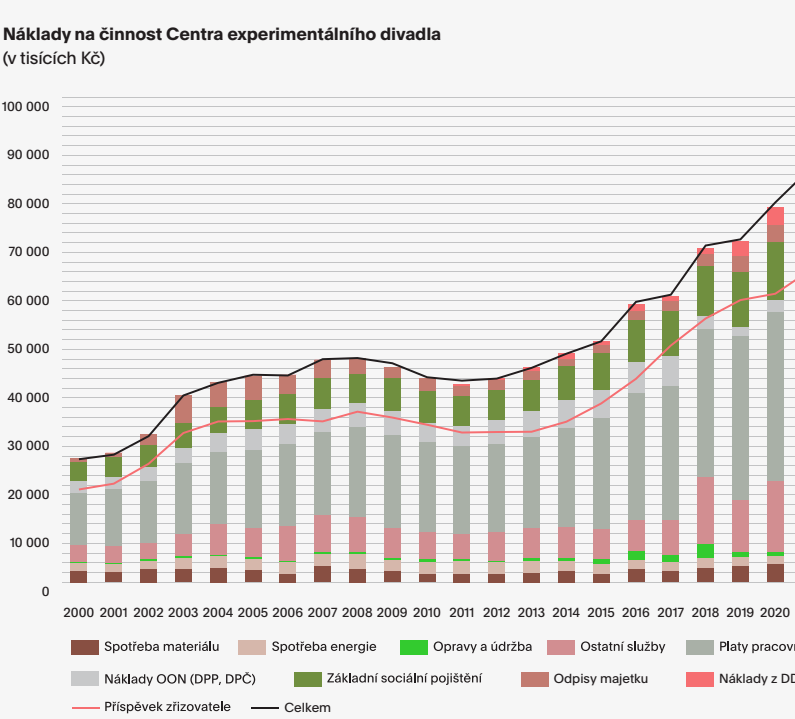
se opakující opravování rozbitých záchodových prkének a doplňování mizejícího toaletního papíru. Přání nabízet hygienické pomůcky na dámských záchodech, které vzešlo od skupiny pracujících, správce pragmaticky přepočítává na náklady, které v kontextu provozu areálu nedávají smysl. Na záchody si totiž může zajít skutečně kdokoliv. Na toaletách CEDu došlo k akupunkturním změnám, které by měly úspoře materiálu napomoci. K pracovní náplni pokladních a vrátných se tak přidal i úkol zamezovat užívání bezplatných záchodů osobami, které nepatří mezi uživateltvo budovy. Situace bývá nepříjemná pro obě strany, jak jsme mimochodem zaslechli:

„Já doopravdy potřebuju.“

„Já to chápu. Věřte mi. Jen vás tam nesmím pustit.

Na Zelnáku máte veřejné WC.“

Hodnoty CEDu a DHNP 80. let jako otevřenost, svoboda nebo schopnost improvizace, které se do budovy otiskly, se v současnosti projevují především zvýšenými náklady na energie, úklid, údržbu i osobní odolnost. Dlouhodobě se prolínající provozy a přetrvávající komplikace se kupí na hromadu frustrace, dokud areál nevezmete do hry jako autonomní postavu dění. „Hádky jsou vždycky konstruktivní,“ říká Karel Gregor, „všichni jsme tady proto, aby se hrálo a aby se uchoval svobodný prostor. Hádky vznikají z toho, že každý zastává jinou polohu řešení.“ Stávající areál v kombinaci s napjatým rozpočtem instituce přitom často dosáhne jen na



omezená řešení. Budova DHNP je neustále běžícím strojem pro svobodné tvoření s malým zákulisím bez bariér. Nenabízí mnoho prostoru pro doplnění funkcí či proměnu provozu, její prostory jsou využívány na maximum. Naopak náplň Domu pánů z Fanálu se v průběhu let organicky proměňuje a případná rekonstrukce by jeho kapacity mohla ještě o něco rozšířit. Momentálně je již nacpaný řadou funkcí odlišné zrnitosti od hospody, knihovny, archivu, Studia CED přes kanceláře CEDu a Terénu, zázemí dramaturgů DHNP až po ubytovnu a fundus.

Zdá se, že přes veškeré nepříjemnosti, kterými se radikální otevřenost v instituci projevuje, se jí CED pevně drží. Bližší prozkoumání podstaty této hodnoty odhaluje její vyprázdněnost a nerefektivní vlastní materiálních podmínek. Neboť jediným místem, do kterého je návštěvnictvo architekturou areálu směřováno, je nová scéna DHNP. Jako by tím byla lidem vstupujícím do areálu automaticky přisouzena především role publika. Ti, kteří v instituci chtějí tvořit, musejí vědět, kam směřovat v prostoru i ve struktuře instituce, budova jim není otevřena sama od sebe. Musejí být do jejího prostoru pozváni. To je jeden z hlavních paradoxů otevřenosti této budovy: Je snadné projít budovou a zabloudit do míst, které primárně slouží pracujícím. Je výrazně těžší do ní vstoupit jako tvůrce, neboť provoz celého areálu je silně zaměřen na udržení programu vlastních scén CEDu.

Každá budova, ve které se 30 let bez přestání tvoří, která je pohlcována nápady a dočasnými řešeními a zahlcována předměty, si zaslouží revizi. Terén při 30. výročí vzniku CEDu inicioval společnou imaginaci budoucnosti celého areálu napříč celým CEDem. Autorský tým Matyáše Dlabá, Lukáše Jiříčky a Kristýny Businské reagoval na úvahy o rekonstrukci a na nálady v instituci, kterou uvažování o rekonstrukci vyvolalo. Dali pracujícím a spolupracujícím CEDu možnost v dotazníku otevřeně snít o tom, jak si představují CED v roce 2052. Výstupem byl imaginativní návrh rozšíření kapacit areálu o 10 nadzemních a jedno podzemní podlaží. Do stávajícího stavu nijak nezasahovali. Areál byl rozšířen o patra dodržující koncept dělení podlaží na tři části, které doplňovaly prostory pro odpočinek (aktivní i pasivní), péči o duševní zdraví, důstojné ubytování pro hostující umělectvo i hostel pro návštěvnictvo CEDu. Udržitelnost reprezentovaná re-use centrem, péstební zahradou nebo místy sběru vody se důrazem na péči (o duševní zdraví, o potomstvo, o hostující umělectvo...) posouvá do nerůstové roviny.¹

Vyhodnocení dotazníkového šetření s 38 odpověďmi, které bylo podkladem tohoto projektu nazvaného *Tvorba budoucnosti*, zpracovala a zveřejnila redakce CEDITu v čísle 11 Utopie v textu nazvaném *Utopické představy o Centru experimentálního divadla*. Pracující v mnoha ohledech vnímali areál – především tedy budovu pánů z Fanálu – podobně jako my během návštěvy. Budova se jim zdála „tmavá, nevládná a nevstřícná, což se projevuje hned na vstupním foyer“.² Nakolik se tato reflexe stávajícího fungování propíše do případné budoucí rekonstrukce, je zatím nejasné.

Rekonstrukce! Už?

Procesní náročnost dílčích rekonstrukcí typu výměny oken se dle platné legislativy neliší od nároků na zpracování celkové rekonstrukce. Dokumentaci v případě CEDu kromě příslušného úřadu schvaluje i město jako zřizovatel instituce a majitel budovy. Dům pánů z Fanálu je památkově chráněn. Jakékoliv proměny fasády musí být konzultovány s památkovým ústavem. A v současné době se proto všechny úvahy na rekonstrukci soustředí na vnitřní úpravy budovy. Nová scéna Divadla Husa na provázku je významnou realizací 90. let, ke které je potřeba přistupovat s pokorou, přestože zatím památkově chráněná není. Každá náročnější úprava vyžaduje financování v řádu milionů a vázou se na ní omezení provozu, které je potřeba naplánovat. Zkoordinovat se, počítat s případným zpožděním, připravit prostory na rekonstrukci, uklidit po rekonstrukci...

Nepřekvapí tedy, že se rekonstrukce veřejných staveb u nás obvykle odkládají do chvíle krize. Do momentu, kdy je potřeba péče neoddiskutovatelná. Do chvíl, kdy se rekonstrukce stane všeobecně přijímanou potřebou. Míra urgency rekonstrukce takle ovlivňuje narativ veřejných debat o rekonstrukci. V odborných kruzích se tak diskuse od

běžného přesvědčení „je správné se o domy průběžně starat a inovovat je“ stáčí k vyprávění „o život ohrožující budově a o riziku jejího uzavření či demolice“. K tomuto stavu se areál CEDu pomalu ale jistě blíží. V kontextu Brna však můžeme pozorovat, že silně rezonuje inovativní narativ, který favorizuje nové a technologicky inovativní projekty. Je tedy otázkou, zda se rekonstrukci CEDu podaří v tomto kontextu obhájit jako inovativní projekt. Klíčovým argumentem v této debatě je samozřejmě zastaralost technologií i celkového designu

areálu, které neodpovídají požadavkům současné divadelní tvorby.

Debata o rekonstrukci CEDu započala již v roce 2020. Byla vypracována pasportizace budovy, rekonstrukce získala na MMB i číselné označení investičního záměru. Přesto je celková rekonstrukce CEDu stále na začátku. CED na podzim 2024 podal žádost na Radu města Brna o souhlas se zadáním zpracování architektonické studie na rekonstrukci areálu. Studie pak poslouží jako podklad pro vyhotovení stavební dokumentace pro rekonstrukci. Proces od pořízení architektonické studie po realizaci v ČR před novelizací Stavebního zákona v létě roku 2024 trval 8–10 let. Prioritami rekonstrukce by mělo být vytvoření cest pro nové technologie, snížení energetické náročnosti budovy a zachování jejího rázu. Největší technikou komplikaci pak při ní představuje fixní objem budovy, která se nesmí zvětšit mimo obvodové zdi areálu.

Zkušenosti jiných veřejných staveb v České republice potvrzují náročnost

podobných projektů. Překážek je řada. Mezi ty, které se pojí přímo s rekonstrukcí, patří její náročnost, rostoucí cena stavebních materiálů i práce a dočasné uzavření budovy, její vyklizení a fungování souborů v omezeném provozu. Často také dochází ke zpoždování a prodražování stavby. Rekonstruuje-li se historická budova, skutečný stav se často ukáže až během stavebních prací, protože vedení potrubí, elektroinstalace i typy konstrukcí v reálu bývají odlišné od dostupné dokumentace.

Mezi stálice nepřijemných překvapení během renovací historických staveb patří jejich suterény. Speciální kategorií jsou pak zabetonované historické sklepy, způsob řešení typický pro druhou polovinu dvacátého století. Zalítí betonem bylo tehdejší odpovědí na zpevnění a zvýšení únosnosti sklepních konstrukcí. Uzavření historického zdíva do betonové schránky bohužel mění způsob cirkulace vlhkosti. Může docházet ke vztlácní vlhkosti ke zdivu, což ohrožuje její pevnost. A vzhledem k propracovanému systému historického podzemí v okolí Zelného trhu bude téma stavu podzemí zásadní.

Karel Gregor vzpomíná na moment, kdy se ve sklepních prostorách CEDu začala objevovat voda. Přimo z podlahy zurčely pramínky a nikdo nevěděl, odkud se voda bere, než dorazil zástupce Moravského zemského muzea, které s CEDem sousedí přes ulici. Sdělil mu, že se jim v muzeu propadl strop do místnosti plné vody, o které předtím nevěděli. „Tak si do plánu přikreslili místnost navíc a my vodu vyčerpali a uklidili,“ zakončuje příběh Karel Gregor.

Samotná rekonstrukce obvykle trvá několik let. Jedná se tedy o odlišný horizont plánování, než v jakém obvykle fungují příspěvkové organizace. Zdroj pro financování výstavby budov se také často liší od zdrojů na financování provozu a toto oddělování pořízení a provozu obvykle vede k izolaci nákladů na pořízení např. technologií od jejich schopnosti snižovat provozní náklady v dlouhodobém horizontu. To je jako byste při nákupu auta nebo ledničky neřešili jejich spotřebu.

První a zásadní překážkou rekonstrukce je pak doba čekání na rekonstrukci samotnou, kterou provází vyjednávání se zřizovatelem/majitelem budovy o zajištění finančních prostředků. Tento politicky procesní aspekt je odrazovým můstkem celé rekonstrukce. Prostředky nutné na rekonstrukci obvykle dosahují několika ročních rozpočtů instituce, což konkrétně v případě CEDu znamená investici v řádech nižších stovek milionů korun. Magistrát města Brna v současné době na poli kultury plánuje investice, jako je Kreativní centrum Brno v bývalé káznici, výstavba Janáčkova kulturního centra, přípravná fáze vzniku Domu Leoše Janáčka³ nebo Aréna Brno. Rekonstrukci areálu CED zatím zmíněnu nenajdeme. V době psaní tohoto článku však město Brno plánuje podstatně zvýšit materiální a nemateriální investice do CEDu, což může být dobrý signál.

CED je nyní stále ve fázi čekání a vyhlášení rekonstrukce. Takový výhled již ukonejšil nejednu českou veřejnou instituci. Přípravná fáze obvykle trvá roky. Během nich se z malých neduhů mohou stát velké problémy. A volení zástupci a zástupkyně přicházejí a odcházejí. Je otázkou, zda pro novou politickou reprezentaci bude rekonstrukce CEDu důležitým tématem. V takové situaci se ukazuje klíčová role vedení instituce, jak ukazuje historický příklad CEDu, jehož dokončení bylo provázeno intenzivním osobním nasazením jeho ředitele Petra Oszlého:

„Největší ohrožení stavby nového divadla nastalo před poslední etapou jejího dokončování, na začátku února 1993. Zastupitelstvo mělo tehdy rozhodovat o navýšení nákladů, které byly potřeba především na vybavení scénickými technologiemi. Stavba sama byla celkově – nejen ve srovnání s dnešními cenami – extrémně levná, ale skupina na ní jinak než kulturně „zainteresovaných“ zastupitelů chtěla využít tohoto jednání zastupitelstva a navrhnout na něm, aby město už do stavby divadla, které bude i v budoucnu muset dotovat, víc neinvestovalo a již téměř stavebně dokončený areál prodalo předem domluvené síti německých hotelů a kasin. Naštěstí jsem se privátní cestou o tomto nekalém záměru den předem dozvěděl. Využil jsem prestiže, kterou jsem skutečně stále ještě jako bývalý poradce prezidenta Václava Havla měl, zatelefonoval jsem do televizního zpravodajství, které velmi operativně zařadilo tentýž den do hlavních celostátních večerních zpráv mé vyjádření k tomuto záměru. Řekl jsem mimo jiné, že v případě, podařilo-li by se té skupině zastupitelů prosadit zastavení financování a prodej stavby, vyhlásím okupační stávkou a budovu nevydám. A dodal jsem, že máme dostatek zkušeností z boje s komunistickým totalitním režimem, takže budeme umět vzdorovat i novému demokratickému, začne-li se chovat nedemokraticky. [...]“⁴

Když to, co bylo, zastiňuje to, co je
Jak tak sedíme ve Studiu CED a zpracováváme všechny informace, dveřmi nakoukne další člověk, který se ptá, jestli neruší a jestli může připravovat prostor pro večerní představení. Sálá z něj podobný klid jako z Karla Gregora. Jako by si oba byli jistí tím, že jejich práce má smysl, přestože je práce v divadle v porovnání s jinými profesemi obecně náročná, nevděčná a nedoceněná.

Vyjádit svou vizi o fungování světa skrze budovu vyžaduje odvalu. Víze stárnou rychleji než budovy. Areál Centra experimentálního divadla věrně reprezentuje to, čím bylo a chtělo být Divadlo Husa na provázku na konci 80. let. Ostrov svobody v totalitní společnosti, experimentální prostor, který v provizorních podmínkách dokáže ohromit Evropu. Při prohlídce se nám na mnoha místech zastesklo po „starých dobrých“ časech. Těžko se zbavuje pocitu, že kdyby skoro na každém kroku deklarovaná hravost byla živá, došlo by k vytvoření provizorního zařízení, které usnadní snášení věcí z pater Domu pánů z Fanálu. Třeba umístění kladek nebo stavebního výtahu na ochozy divadla by mohlo usnadnit neustálé přenášení věcí z a do Studia CED v prvním patře historického domu, přestože z hlediska BOZP a povolovacích procesů asi neprošel.

Nostalgie se nám zdá být nevděčnou startovní čarou pro přichozí generace. Jejich současnou představu o svobodné tvorbě možnosti areálu svazují. Nové tvůrkyně a tvůrci proměňují chod instituce v budovách, které se jen tak nedají. „Pracujeme s tím, co máme. Noví zaměstnanci s tím často mají problém, ale pak si zvyknou a zjistí, že ten chaos je vlastně strašně tvůrčí,“ říká Karel Gregor. Naráží tím na své dlouholeté zkušenosti práce ve svérázném divadelním areálu. Ten dům je svébytná entita, neodmyslitelná součást týmu, kterou musíte respektovat, nebo se kvůli ní budete každý den jen vztekat. „Mě to s*pro projíždějící auto není slyšet zbytek slova* každý den, ale neměnil bych. To je divadlo. Asi se to dá těžko vysvětlit. Je to emocionální stav. Člověk si to musí zamilovat, nebo odejít,“ uzavírá správce naše povídání, které se dotýkalo hmotné infrastruktury, a zvláště její správy a péče, které umožňují plnění divadelních snů.

Jak dlouho je možné z nedocené pozice pečovat o infrastrukturu stárnoucího domu, jehož čekání na rekonstrukci připomíná Čekání na Godotu? Jak dlouho je možné vydržet pracovat z přesvědčení v prostředí, které vyžaduje nadměrnou pozornost, pochopení a péči? Jak budovou kráčíme k východu, přes všechny otázky i pocity smutku vnímáme areál CEDu jako svědka doby, kdy společnost získala svobodu a demokracii, na kterou nebyla zvyklá, a se kterou se učí pracovat podobně, jako se pracující CEDu učí žít s areálem. ☹

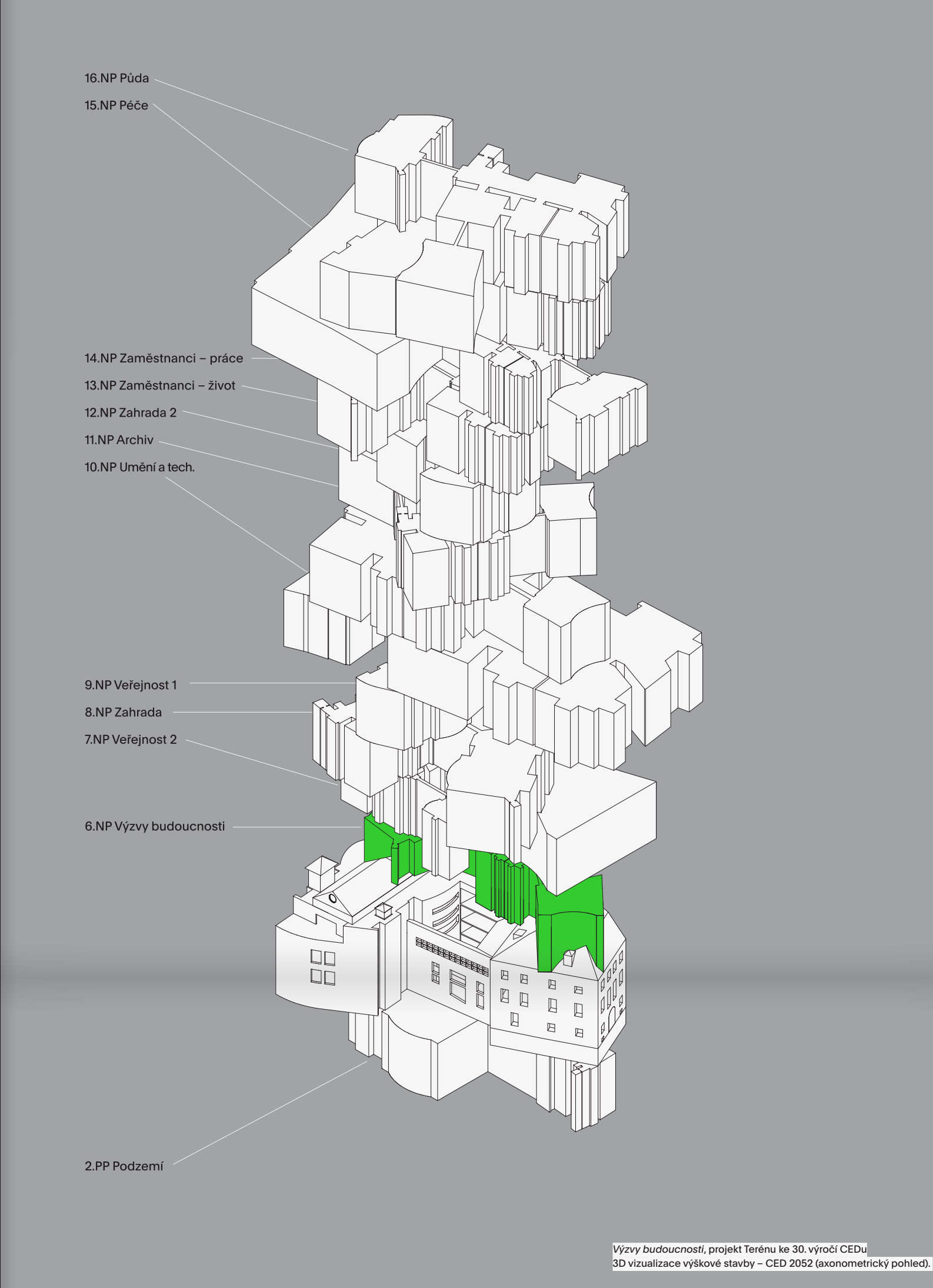


1 Liška, Jakub (ed.): *Experiment nikdy nekončí*. Brno: Centrum experimentálního divadla, 2023, s. 245–257

2 Liška, J., Kubala, P.: *Utopické představy o Centru experimentálního divadla*. *CEDIT*, roč. 4., č. 11, 2023, s. 5–7

3 Oddělení koncepce a rozvoje Odboru kultury Magistrátu města Brna: *AKČNÍ PLÁN č. 2 Strategie kultury a kreativních odvětví 2023–2025*, 2026, 4. Programová část C) Infrastruktura Aktivity 18–20, str. 19–20.

4 Olga Jefábková (ed.): *Vzpomínky Petra Oszlého*, Books & Pipes, 2020 s. 251–252



Výzvy budoucnosti, projekt Terénu ke 30. výročí CEDu
3D vizualizace výškové stavby – CED 2052 (axonometrický pohled).

NP	Pracovní název	X.01	X.02	X.03
Legenda		Dům pánů z Fanálu	Alžbětínská scéna	Nová scéna
1. NP		1.01	1.02	1.03
2.PP	Podzemí	02.01 Podzemní pěstování	02.02 Hmotné sbírky	02.03 Re–use banka materiálu
1.PP				
1.NP				
2.NP				
3.NP				
4.NP				
5.NP				
6.NP	Výzvy budoucnosti			
7.NP	Veřejnost 2	7.01 Repre prostory	7.02 Hlavní sál	7.03 Hlavní foyer
8.NP	Zahrada 1	8.01 Zázemí pro vaření a pěstování	8.02 Venkovní scéna	8.03 Trávník
9.NP	Veřejnost 1	9.01 Ateliér pro rezidence	9.02 Univerzal. prostory pro setkávání	9.03 Otevřené dílny, půjčovna
10.NP	Umění a technologie	10.01 Multifunkční sál / VR scéna	10.02 Media lab	10.03 Zkušebna
11.NP	Archiv	11.01 Expozice CED	11.02 Promítací sál	11.03 Badatelna, studovna, knihovna, archiv
12.NP	Zahrada 2	12.01 Umělecký prostor	12.02 Multifunkční prostor/vodní plocha	12.03 Hřiště a kopec
13.NP	Zaměstnanci – život	13.01 Děti – školka	13.02 Odpočinková zóna	13.03 Kuchyně + jídelna
14.NP	Zaměstnanci – práce	14.01 Kancelářské prostory	14.02 Konferenční místnost	14.03 Zaměstnanecká studovna
15.NP	Péče – interní persp.	15.01 Meditace, odpočinek	15.02 Tělocvična	15.03 Psycholog terapeut
16.NP	Půda	16.01 Budova bez bariér/výtahy	16.02 Velkokapacitní ubytovna	16.03 Rezidenční byty
Střecha	Střecha/terasy	Terasy – výhledky	Udržitelnost – sběr vody	Zahrada

Bill Peel je australský hudební publicista a učitel. Publikoval texty na serverech *Kill Your Stereo* a *Overland* na témata black metalu, socialismu, literatury a filosofie. V současné době pracuje jako středoškolský učitel v Novém Jižním Walesu. V roce 2023 vydalo nakladatelství *Repeater* jeho knihu *Tonight It's a World We Bury: Black metal, red politics, v níž se věnuje antikapalistickému, revolučnímu a levicovému aspektu black metalu.*



Gamifikace vykořisťuje

Trend gamifikace – aplikace herních prvků do různých oblastí běžného života – je vyvrcholením neoliberální fantazie, která vidí naši práci i náš volný čas jako hry, které údajně rádi hrajeme pro ně samotné.

Neoliberalismus sliboval, že přinese svět kreativní a naplňující práce, kde dělníci již nebudou prodloužením továrních strojů, jak tomu bylo za taylorismu.¹ Pracující lidi si představoval jako tvořící umělce a takto pojatá práce by se bezpochyby promítla i do osobního života každého z nás. Trend gamifikace by mohl být právě takovým vrcholem neoliberalní představy, který práci – a vše ostatní – převádí do série her, které údajně rádi hrajeme pro ně samotné.

Gamifikace je však jen prázdné schéma, které nabízejí manažeři, behaviorální ekonomové, pracovní psychologové a konzultanti, z nichž žádný rozhodně na prvním místě nemyslí na naše nejlepší zájmy. Gamifikace odvádí naši pozornost od vlastní dřiny a zvnitřněného tlaku na nekonečné sebezdokonalování a zároveň omezuje naše lidské schopnosti, i když předstírá, že je rozvíjí.

Gamifikace práce

Při definování gamifikace používá většina akademických prací stejnou definici: použití prvků herního designu v neherním kontextu. Jak to ale vypadá v praxi? Všude, kde byla gamifikace zavedena, vypadá víceméně stejně: skládá se z avatarů, uživatelských jmen, odznaků/úspěchů (achievementů), ukazatelů postupu a žebříčků, v nichž jsou lidé porovnáváni se svými kolegy. Často gamifikace zahrnuje určitou míru interaktivity.

Lidé mohou postupovat díky mačkání tlačítek, pohybům pákou, spojováním teček nebo pomocí jiných jemných motorických pohybů vhodných především pro dotykové obrazovky. Ne všechny tyto funkce musí být pohromadě, aby šlo o gamifikaci, ale často jsou spolu propojené.

Nicméně, zatímco gamifikaci vnímáme jako něco nového, zavedení herních mechanismů do pracovního procesu předchází rozšíření dotykových obrazovek a internetu o desítky let. V roce 1979 napsal Michael Burawoy knihu *Pracovní proces jako hra*, kde popisoval, jak dělníci mění svou práci v továrnách ve hry, aby si ukrátili čas a učinili svou práci snesitelnější. Burawoy cituje Donalda Roye, který popisuje, jak zavedení úkolové práce (*piece rate*) – při níž byli tovární dělníci odměňováni na základě výstupu, namísto standardní denní mzdy – zahájilo mezi dělníky implicitní soutěž. Ta byla založena nikoli na kvótách nebo výstupech, ale na skóre a výsledcích. Dotyční pracovníci mohli uplatnit své pracovní dovednosti, jako je obratnost a vytrvalost, a určitá míra nejistoty a štěstí přispěla k úrovni vzrušení. „Není to ani tak peněžní pobídka, která konkrétně koordinuje zájmy managementu a zaměstnanců, ale spíše hra samotná,“ píše Burawoy v prohlášení, které se postupem času stává více a více prorockým.

Jak ukazuje výše uvedený příklad, gamifikace nemusí nutně vyžadovat internetové technologie, aby fungovala.

Zavedení informačních technologií však určitě pomohlo gamifikaci na pracovištích rozšířit. To má nicméně málo společného s technologiemi videoher a blíže to souvisí s možnostmi sledování rychlosti a kompetence zaměstnanců ze strany managementu a s kvantifikací jejich práce.

Za příklad vezmu nyní své zkušenosti s prací v supermarketech. Každý pokladní systém, který jsem kdy poznal, měřil, kolik položek každý pracovník naskenuje za hodinu – někdy i za minutu – a někdy byl na místech viditelných pro zaměstnance umístěn i skutečný žebříček, aby přesně věděli, jak si stojí ve vzájemné konkurenci se svými kolegy, podobně jako to dělají různé gamifikované aplikace.

Podobný systém existuje i na pracovištích tzv. bílých límečků (*white collars*), kde lze produktivitu zaměstnanců pečlivě sledovat přímo, když sedí v práci u stolu s počítačem, ať už pomocí platformy Microsoft Viva nebo pomocí softwaru pro záznam kláves nainstalovaného přímo vedením. Atmosféra otevřeně soutěživosti je na těchto pracovištích méně rozšířená (s pozoruhodnými výjimkami), ale skutečnost, že člověk na nich často dostává aktualizovaná upozornění o své vlastní produktivitě, podporuje nejen implicitní soutěživost s ostatními zaměstnanci, ale také se sebou samotným. Člověk se prostě neustále snaží zlepšovat a optimalizovat i sám sebe.

Jak se dalo očekávat, gamifikace vzala útokem zakázkovou ekonomiku (*gig economy*). TaskRabbit, Uber, Lyft a Airbnb začlenily do svých systémů spotřebitelské hodnocení v podobě stupnice od jedné do pěti hvězdiček. To s sebou obvykle nese určité nevýhody nebo výhody, pokud pracovníci klesnou pod nebo vyšplhají nad určité hodnocení. Například pracovníci s vysokou spolehlivostí a vysokým hodnocením od zákazníků dostávají odznaky, které je uznávají jako „elitu“, a dostávají přednost ve vyhledávání zákazníků, což v tak nejistém a konkurenčním oboru rozhodně představuje výhodu. Elitní pracovníci získávají aktivnější podporu komunity od samotného TaskRabbit a pozvánku do exkluzivní skupiny na Facebooku s dalšími podobnými lidmi. Hostitelé Airbnb, kteří se dostanou nad 4,8 hvězdičky a splní hranici deseti hostů za rok, jsou uznáni jako „Superhostitelé“ a také získávají přednost při vyhledávání zákazníků.

Na druhou stranu, pokud je hodnocení jejich služeb příliš nízké, jejich pozice ve vyhledávání může silně utrpět. Například pokud řidiči Uberu nebo Lyftu zůstanou hodnocení pod 4,6 dostatečně dlouho, ztratí přístup k aplikaci. To, že tito pracovníci na volné noze nemají šéfa v tradičním smyslu, neznamená, že jsou osvobozeni od dohledu.

Dohlíží na ně systém hodnocení zákazníky. Platformové aplikace také sledují každý pohyb pracovníků a mapují jejich chování. Management je z velké části přenesen na zákazníky. Pokud má pracovník nebo zákazník nějaký problém, ze strany samotných společností se jim dostává jen velmi málo podpory.

Systémy hodnocení také dávají zakázkovým pracovníkům pocit odměny, který je pro rétoriku gamifikace naprosto zásadní. V článku



ve deníku *The Guardian* píše řidička společnosti Lyft Sarah Masonová, že systémy hodnocení od zákazníků využívají „naši touhu být užiteční, oblíbení, dobří“ a že ji stále více motivují k tomu, aby pro Lyft jezdila, ať už je hodnocena vysoko, nebo nízkou.

Teď jsi rozplakal zelenou sovu²

Gamifikace ale nezasahuje jen pracoviště. Rozšířila se z aplikací pro výuku jazyků, jako je Duolingo, až po cvičební pomůcky, jako je Fitbit. Abych parafrázoval Guye Deborda, který sám parafrázoval Marxe, veškerý život se jeví jako ohromný soubor her. Uživatelé Duolinga jsou vystaveni nejen notoricky známým *push* notifikacím, jsou také umístěni v žebříčku spolu s ostatními hráči. Pokud je pozice v žebříčku sama o sobě nepřesvědčí, přichází také oznámení o každodenním používání aplikace, sbírání bodů a vytváření vlastních avatarů. Fitbit zase povzbuzuje své uživatele, aby se spojili s lidmi, které osobně znají, a soutěžili s nimi v kategoriích, jako je frekvence tepu srdce, počet hodin spánku, kroky naměřené za den nebo ušlá, uběhnutá či na kole ujetá vzdálenost.

I když diskurs kolem gamifikace naznačuje inherentní podobnost s videohrami, upřímně řečeno toho není mnoho, co by je spojovalo. Gamifikace ve skutečnosti představuje ty nejhorší aspekty videoher a lze u ní najít jen málo nebo dokonce vůbec žádná pozitivita.

Zatímco ve videohrách najdeme příběhové prvky, občas zajímavá řešení v oblasti grafického designu nebo smysluplná rozhodnutí, která je třeba učinit, konvence gamifikace všechny tyto znaky postrádají. Jediný styl grafického designu, který lze nalézt, je „Corporate Memphis“, což je estetika postupující všim od fintech startupů po reklamy na veřejnou



dopravu. Veškerá interaktivita spočívá v tom, že uživatel kliká na tlačítka, sleduje točící se ukazatel průběhu nebo poslouchá zvukové efekty. Gamifikace se mnohem méně zajímá o potvrzení našich hravých schopností než o využívání návykotvorných a návykových mechanismů naší mysli. A místo toho, aby nám gamifikace poskytovala svobodu, kterou se videohry snaží vytvořit, nás omezuje na několik vybraných pohybů a procesů. Gamifikované systémy tak mají mnohem blíže k hracím automatům než řekněme *Red Dead Redemption 2*.

Hry bez zábavy

Jak tvrdí Ian Bogost, gamifikace ve skutečnosti vůbec není stylem herního designu. Spíše „je to styl *poradenství*, který náhodou používá hry jako řešení“. Klade mnohem větší důraz na příponu „-ification“ než na „game“. Jak píše dvojice podnikatelských osobností z Wharton School, gamifikace znamená dát jinak nepřijemnému úkolu vnitřní motivaci a využít náš smysl pro zábavu, který nás nutí dělat úkol pro něj samotný. Tovární dělníci z Burawoyova příkladu jsou ochotnější pracovat a hlavně pracovat tvrději než obvykle, pokud mají motivaci nad rámec pouhé výplaty na konci týdne. V případě dobrovolného používání bezplatné aplikace, jako je Duolingo, funguje gamifikace tak, že jí chceme i nadále věnovat pozornost, a to navzdory skutečné kritice, že gamifikace podkopává deklarovaný cíl aplikace, kterým je osvojování jazyka.

A konečně, údajná kreativita, kterou nám gamifikace má poskytnout, je podkopána skutečností, že je zcela podřízena utilitárnímu řešení problémů. Sandboxové hry





jako *Zelda*, *Minecraft* nebo výše zmíněný *Red Dead Redemption 2* umožňují skutečnou kreativitu tím, že hráčům poskytují řadu nástrojů a zdrojů a vypouštějí je do prostředí. Největší zábava v těchto hrách téměř nikdy nepochází z příběhových misí, ale z blbnutí v otevřeném světě hry. Kreativita, kterou údajně vytváří gamifikace, je stejně jako jiné zvláštní formy kreativity v ekonomistických neoliberálních společnostech kreativním řešením nebo jen kreativním vniknutím do našich osobních a profesních životů. Takové pojetí kreativity říká, že není dobrá, pokud není užitečná – nebo ještě lépe – zisková. Tato její instrumentalizace není v žádném případě specifická pouze pro gamifikaci – vzdělávání trpí stejným problémem – jenže oba případy jsou symptomem stejného neoliberálního ekonomizování.

Je jasné, že gamifikace v mnoha ohledech selhává. Co se jí ale daří? Jednoduše řečeno to, že nám poskytuje přesvědčivé rozptýlení. Ať už během práce nebo během krátkých chvil volna je vždy k dispozici, aby zajistila, že nikdy nebudeme mít negativní pocit z daného úkolu.

V dílech notoricky známého pesimisty Arthura Schopenhauera jsou neustálou existenční hrozbou negativní pocity, které musíme vytěsnit všemi nezbytnými prostředky. (Dokonce i koncept „gamifikace zdola“, který nastínil Jamie Woodcock a Mark Johnson, je založen na odvádění pozornosti pracovníků od bídy jejich práce. Je to samozřejmě lepší než to, čemu říkají „gamifikace shora“, kterou nabízí Fitbit a naši šéfové, ale přesto je to odvádění pozornosti.) Pokud by měl Schopenhauer pravdu, gamifikace by nám bohatě stačila k tomu, abychom se cítili spokojeni a naplnění, protože by nám pouhé

rozptýlení stačilo ke štěstí. Vše, co bychom potřebovali, je absence oněch negativních pocitů. Tak to ale samozřejmě není. To, co tedy potřebujeme, není negace negativních pocitů, ale hra a pocit (sebe)potvrzení z ní pramenící.

Samá práce a žádná zábava

Hledáme-li takový popis hry, který ji nepojímá pouze jako odvádění pozornosti od negativity, můžeme ho najít v eseji, kterou David Graeber napsal pro *Baffler* v roce 2014. Graeber uvažuje, že „princip hry je přítomen ve veškeré fyzické skutečnosti (*physical reality*)“, od náhodného pohybu elektronů až po hejna ptáků létajících ve složitých formacích neznámo kam. „Svobodná realizace těch nekomplexnějších dovedností či možností určité entity,“ říká Graeber, „se sama o sobě může stát cílem“. Psi, co se honí po dvoře; děti, které si vymýšlejí *hry na...*, naprosto neproniknutelné pro kohokoli, kdo je hlídá; huličí rozvíjející myšlenkové experimenty bez reálného dopadu na skutečný svět – to vše jsou příklady her, které daná entita provádí jen proto, že to tak cítí a že má schopnost to dělat. Greaberovo pojetí dává oproti utápění se ve schopenhauerovském pesimismu hře pozitivní obsah, kvalitu, která dalece přesahuje prosté odvádění pozornosti. Tohle je ten druh hry, kvůli kterému stojí za to žít.

Gamifikace (od slova *game*) se od hry (*play*) liší v tom, že vnucuje zaměstnanci nebo „sebe-optimalizující-se osobě“ nějaký účel, to, proč je třeba daný úkol dělat. Předpokládá, že psaní e-mailů, učení se jazyka, cvičení či jiná mentální práce jsou tak otupující, že vyžadují gamifikaci, aby se staly snesitelnými. Přitom hra (*play*), jak jsme viděli, nevyžaduje vůbec žádný jiný důvod než hráčské schopnosti a potěšení z hraní. „Hra má pouze vnitřní účel,“ tvrdí německý filozof Eugen

Fink, „který nemá nic společného s čímkoli vnějším“. Dětská hra na honěnou má svůj účel – dítě honí ostatní a ostatní se vyhýbají chycení – ale tento účel dává smysl pouze v rámci procesu hraní a končí, když zazvoní školní zvonek. Podobně třeba surikaty tráví spoustu času vzájemným zápasem, což vedlo zoology k závěru, že pro to musí existovat širší fyzický nebo sociální důvod. Dosavadní studie však vyloučily, že by zápasy surikat měly jakýkoliv vliv na jejich sociální soudržnost, úroveň agresivity nebo jejich budoucí úspěch v boji. Zdá se mi, že v souladu s myšlením Finka a Graebera si i surikaty hrají prostě pro zábavu.

Gamifikace nemůže přinést kreativitu, naplnění ani zábavu. Může pouze odvádět naši pozornost od úkolů, které by bez ní byly nesnesitelné. Je tak ve své podstatě neadekvátním řešením složitějších problémů. A přitom skutečná hra, tedy aktivita prováděná za jiným účelem než k procvičení vlastních schopností, poskytuje přesně to, co gamifikace jen planě slibuje.

Redakční poznámka: Původní esej Billa Peela *Gamification is Exploitation* vyšla v časopise Jacobin 25. 6. 2023. V CEDiTu vychází se svolením časopisu Jacobin bez nároku na honorář. Text přeložili Simona Hendrychová a Jakub Liška. Anglický text je k dispozici online: [Gamification Is Exploitation](#). ©

- 1 Přístup k organizaci práce vytvořený na přelomu 19. a 20. století F. W. Taylorem. Pracovní postup se v ní rozložil na jednotlivé operace, které následně optimalizoval. Lidé v něm fungují jako mechanická součást výrobního stroje.
- 2 Zelená sova Duo je maskotem společnosti Duolingo. (pozn. překl.)

Tohle je solidární inzerce – reklama toho, co si reklamu nemůže dovolit, ale safra by si ji zasloužilo.



Staň se součástí solidární sítě!
Jídlo je právo, ne privilegium.

Food Not Bombs je mezinárodní síť nezávislých, dobrovolnických buněk, které čelí společenským nerovnostem dobrým jídlem. Brněnská buňka vaří a rozdává rostlinné jídlo každou sobotu z potravin odsouzených k vyhození.

Recept je jednoduchý: solidarita, veganství, recyklace, antimilitarismus, konsensus a propojování zdrojů s potřebami.

Potraviny získáváme z obchodů, od jednotlivců nebo z potravinové banky. Vše, co získáme, v sobotu protřídíme a přijdeme na to, co z toho jde uvařit. Důležitým faktorem při přípravě jídla je i to, kolik nás je. Základem je teplé jídlo bohaté na živiny. Krom toho občas připravíme nápoj a ovocný či zeleninový salát podle toho, jaké suroviny máme k dispozici. Pokud základní suroviny chybí, dokoupíme je.

Společně pak loupeme a krájíme během povídání u jednoho stolu. Některým společné vaření připomíná meditaci. Nože v pravidelném rytmu ťukají do prkýnek. Nakrájenou zeleninu dáváme do velkých nádob podle druhu, což umožňuje přidávání zeleniny do hrnce tak, aby se každý druh vařil dostatečně dlouho.

Nejpozději 3 hodiny před výdejem zatopíme pod hrncem. Obvykle začínáme rozpáleným olejem s kořením, cibulí a kořenovou zeleninou. Kvalitní gulášový základ pak zajistí dostatečné množství červené papriky.

Základ zalijeme vodou. Předehřátí v rychlovarné konvici šetří čas i energii potřebnou pro dosažení bodu varu. Postupně přidáváme další připravenou zeleninu. Přidáme rostlinné maso, luštěniny nebo těstoviny podle toho,

co máme k dispozici. Každý pokrm pozvedne dostatek majoránky a libečku. Kmín podporuje trávení brambor a košťálové zeleniny. Solíme v průběhu. Dochucujeme na závěr.

Uvařený pokrm přelijeme do várníc, které naložíme na vozík společně s krabicemi pečiva. Vydáme se na výdej. Rozdáváme všem. Důležitá je pro nás bezpečnost rozdávajících i strážnictva. Vyloučení jsou tedy pouze lidé, kteří jsou opakovaně agresivní. Po výdeji je potřeba uklidit místo výdeje i kuchyň, oddychnout si a nabrat síly na další vaření.

Naši aktivitu můžete sledovat na facebooku <https://www.facebook.com/@FNB.Bрно/> Pokud se chcete zapojit, věnovat zavařovačky, hygienické rukavice, teplé oblečení, potraviny... připojte se na facebook. Děkujeme!

Co když příčinou hladu, který sužuje značnou část lidstva, není populační exploze, ale **nerovná distribuce** potravin?

Základní principy Food Not Bombs:
Recyklace potravin – k vaření jsou používány primární potraviny, které již nejsou prodejné, např. kvůli době trvanlivosti, poškozeným obalům, tvaru... Tyto zdravotně nezávadné potraviny získáváme z obchodů a od lidí bezplatně. **Veganství** – nenásilný, zdravý a prospěšný způsob stravování šetrný k životnímu prostředí. Stejná plocha, která užívá jednoho člověka, který jí maso, užívá 12 vegetariánů a až 50 veganů. Snížení živočišné spotřeby vede k úspoře obilí i vody. Proto vaříme vegansky. **Antimilitarismus** – místo zbraní sdílejme s druhými lidmi jídlo. Zbrojařství se druhým největším průmyslovým odvětvím stalo díky kapitalismu, porušování lidských práv a absenci etických hodnot (např. dochází k vyzbrojování obou stran konfliktu nebo k porušování embarg). Místo infrastruktury podporující utrpení vytváříme infrastrukturu podporující život. **Konsensus** – každá z buněk Food Not Bombs se rozhoduje autonomně, konsensem. Moc, práva i povinnosti se učíme distribuovat mezi členstvo kolektivu. Víc než na výsledky se soustředíme na proces. **Jídlo pro všechny** – jídlo je právo, ne výsada.

Text: Petra Dušková

Petra Dušková (*1998) vystudovala magisterský program Elektrotechnika, energetika a management na ČVUT v Praze. Diplomovou práci napsala na téma porovnání nákladů obnovitelných a spalovacích zdrojů. Pracovala jako elektroprojektantka distribučních sítí a nyní se věnuje práci na Letišti Václava Havla jako projektová manažerka staveb energetiky a technologií. Ve volném čase ráda běhá, chodí do kina, maluje.

\$enran\$
První hlásí konec světa
Druhý začátek toho nového
Třetí čekal to už léta
A co napadne čtvrtého?

Nepřemýšlí, jen hledí vzhůru
Poprvé vidí celý svět
Co první bere jako noční můru
Čtvrtý dýchá jako jarní květ

iwushka666

Přežiju,
aniž bych našla způsob,
jak si vstříkovat sluneční světlo
přímo do svých žil.
Žhnoucí světelný vzduch obklopuje
mé rozjásané lidství:
jsem jedním s lhotejným Sluncem.

Spolkni ho!
Dokud vše jede jak má. Nechť tě pohltí celého,
dokud z tebe nezbude nic
než světélkující plankton v bouřlivém moři,
jež se pomalu plíží k souši a
cítí očekávání. Všimá si,
jak jej idealizují, nechává se rozzářit,
i jejich odráženým světlem.
Po celý tento večer se stává celistvým.
Některé noci pro tebe stále svítí
jen pro případ, že by ses vracel domů.
A najednou nic

Jiří Žák
pozít lunu a kouřit blín
konečně shořel kontakt
Michala Davida
ze zásuvky ven
není dřeva na otop
Diesel na dvorku a emise
jedou nonstop

olga wawracz
Rada pro občany
Podávám ti ruku když si myslím, že se bojíš
ale možná jsem se já ve světle
zapomenul dívat

představím si televizi v renesančním sále
uklidní mě čaj, co jsi mi ohřála svým tělem

Představím si kolik lidí neodešlo z práce
podávám si atarax a na něj chladný čaj

Pomalů se díváme na rozpad jejich plánu
tento systém
by měl chránit věci živoucího zájmu

tento systém nechal lidi mlčet bez vody a tepla

snad se všechno vrátí

ale musíme se podržet i ve tmě, která neodejde
podáváš mi svícen z doby před světovou válkou

musíme se připravit
i na tu poslední

Elektrizační soustava je systém propojených zařízení, které zajišťují výrobu, přenos a distribuci a konečnou spotřebu elektrické energie. Mezi tyto zařízení patří jednotlivé elektrárny, přenosová a distribuční soustava a koneční spotřebitelé v podobě domácností a podniků. Elektrárny se dělí na jaderné, spalovací, větrné, vodní a další. Elektrárny přeměňují jiné druhy energie na energii elektrickou. Přenosová soustava slouží k přenosu elektrické energie mezi výrobou a distribuční soustavou, tyto přenosy jsou na vzdálenosti stovek kilometrů, možné také mezistátně.

Distribuční soustava má za úkol elektřinu dopravit ke koncovým spotřebitelům. Mezi tyto spotřebitele můžeme zahrnout výrobní průmyslové podniky, domácnosti, ale také dopravní podniky (vlaký, tramvaje, elektrická auta). Elektrická energie se používá pro svícení, vytápění, chlazení, informační systémy, lékařské přístroje a mnoho dalšího. Stávající moderní společnosti nejsou schopny se bez stabilní dodávky elektrické energie obejít.

Přenosová soustava je dispečersky řízena. Výroba elektrické energie se v každém okamžiku musí rovnat ztrátám v přenosové a distribuční soustavě a spotřebě konečných zákazníků. Elektřina je komodita, kterou lze skladovat jen v omezeném množství daném vybraným úložištěm a vždy dojde ke ztrátám energie při její přeměně. Mezi úložiště elektřiny patří přečerpávací vodní elektrárny, baterie, setrvačníky a další.

Řízení přenosové soustavy neustále kontroluje okamžitou výrobu, ztráty a spotřebu a soustavu adekvátně stavu vyrovnává. K vyrovnávání soustavy se používá systém záložních zdrojů, který je schopný dle požadavků na rychlost reakce zálohy a množství energie soustavě dodat potřebné množství energie a tak ji vyrovnat. Některé zálohy reagují automaticky a vyrovnávají soustavu, aby nedocházelo k odchylkám. Jiné, větší záložní zdroje mají delší dobu nájezdu, ovšem dokáží vykrýt výpadek většího zdroje i po dobu několika hodin.

Důležitou vlastností přenosové soustavy je její synchronizace s přenosovými soustavami ostatních států, jelikož jsou všechny evropské soustavy propojeny. Sledované elektrické veličiny musí být v propojených soustavách v přijatelných mezích, v opačném případě může dojít k přetížení vedení, rozpadu sítě a dalším poruchám. Chyba v jedné části sítě může dominovým efektem zapříčinit rozpad celé evropské přenosové soustavy a v nejhorším případě může vést k celoevropskému blackoutu. Pro zajištění řádného chodu sítě jsou využívány zálohy, dispečerské řízení a také dostatečně robustní fyzická síť přenosové soustavy, kdy i v případě výpadku jedné přenosové linky nedochází k přetížení zbývajících přenosového vedení.

Blackout označuje situaci rozsáhlého, neřízeného výpadku elektrické energie. K rozpadu elektrizační sítě dochází na úrovni přenosové soustavy. Při blackoutu je zasaženo velké území po dobu několika hodin až dnů a pocítí ho řádově miliony a více obyvatel. Blackout má zřídka kdy pouze jednu příčinu a ve většině případů vzniká kombinací následujících faktorů: nepříznivých povětrnostních vlivů, technických poruch, přetížení sítě a lidského faktoru. Nelze vyloučit také vznik blackoutu teroristickým útokem na zařízení přenosové soustavy. Mezi nepříznivé povětrnostní vlivy patří vítr o vysoké rychlosti a výrazně nízké teploty způsobující například námrazu na vedení. Mezi technické poruchy patří zastaralá či chybně vyrobená zařízení.

Přetížení soustavy je aktuálně nejvíce diskutovanou příčinou vzniku rozsáhlého výpadku elektrické energie. Do elektrizační soustavy je připojováno stále více solárních a větrných elektráren, jejichž výrobu elektrické energie nelze dlouhodobě předpovídat. V případě velké výroby z těchto obnovitelných zdrojů může docházet k přetěžování sítě nadměrným tokem elektrické energie a hrozí potenciální rozpad sítě. Lidský faktor zde spočívá v chybném přepojení vedení v přenosové soustavě dispečerem, které může vést k přetížení sítě. Do těchto příčin výpadku elektrické energie patří také chybná manipulace v soustavě samotnou obsluhou zařízení přenosové soustavy.

Dispečinky neboli velíny jsou v provozu 24/7. Dispečerské řízení přenosové soustavy zajišťuje vyškolený personál. Společnost ČEPS, která je zodpovědná za řízení a provoz přenosové soustavy, zajišťuje školení personálu tréninkovým programem, při němž využívá dispečerský tréninkový simulátor. Dispečerři se školí na simulátorech v České republice a také v zahraničí. Mezi práci dispečerů patří obsluha automatických řídicích systémů, tvorba výpočtů

Co se děje v přenosové soustavě a v nás

a simulací provozních či poruchových stavů sítě, dálkové řízení jednotlivých zařízení přenosové soustavy a komunikace s dalšími dispečery. Dispečer dokáže za pomoci řídicího systému regulovat tok elektřiny a předcházet takto poruchám v soustavě. Simulační výpočty popisují dopady plánovaného zásahu – například vypnutí určitého zařízení v soustavě nebo odpojení vybrané linky vedení – na přenosovou soustavu a pomáhají dispečerům v rozhodování při ovládání soustavy. Elektrárny, distribuční soustavy a zahraniční přenosové soustavy jsou řízeny vlastními dispečery. Tito pracovníci musí v případě poruchy okamžitě reagovat a dle koordinace s dalšími dispečinky řešit nastalou situaci.

V případě poruchy na zařízení přenosové soustavy dojde k automatickému odpojení tohoto zařízení od soustavy, aby nedošlo k jeho poškození. Pokud není v soustavě dostatečná rezervní přenosová kapacita, může dojít k přetížení přenosového vedení a postupnému odpojování přenosových linek. Tato situace může vést k přetížení zbývajících přenosových linek a ke graduálnímu blackoutu.

Blackout může také vzniknout náhlým výpadkem velkého zdroje elektřiny, například jaderné nebo uhelné elektrárny. V momentě výpadku velkého zdroje elektrické energie dojde k náhlému narušení rovnováhy mezi výrobou a spotřebou elektrické energie a opět k automatickému odpojování a vypínání zařízení přenosové soustavy, aby se zabránilo dalším poruchám a škodám. Souhra více příčin, jako je silný mráz, poruchové zařízení, výpadek zdroje atd. může vést k postupnému rozpadu sítě na ostrovní provozy. Ostrovní provozy jsou oddělené elektrizační soustavy od okolní soustavy (myšleno v danou chvíli odpojené). Ty se v případě nevyrovnané výroby a spotřeby dále rozpadají, až může dojít zcela ke blackoutu. V případě plošného výpadku elektrické sítě mají za úkol zmíněné dispečinky kooperovat a uvést elektrizační soustavu zpět do původního stavu. Stabilizace soustavy nazpět může trvat od několika hodin po několik týdnů v závislosti na rozsahu blackoutu a případně rozsahu poškození soustavy. Procesu „nastartování“ soustavy z blackoutu se říká blackstart neboli start ze tmy. Zdroje nezávislé na přísunu elektřiny, jako jsou vodní elektrárny a jiné zálohy, postupně vystaví ostrovní provozy a ty se jeden po druhém spojují do uceleného elektrizačního systému.

V mezičase od vzniku blackoutu do opětovného blackstartu však nepracují pouze dispečerři. Ti se věnují znovuoobnovení toku elektrické energie. Ovšem existují místa, která se bez dodávky energie neobejdou ani na chvíli. Mezi ty patří nemocnice, telekomunikace jako Český rozhlas, velké potravinářské závody nebo letiště. Ty v období blackoutu využívají záložní energie, jako jsou například dieselové generátory. Avšak i tato místa jsou připravena na maximálně několik desítek hodin trvající blackout, poté jim začnou docházet zásoby a vzhledem k omezení dopravy z nepřítomnosti elektrické energie je složité k nim tyto potřebné materiály dostat. Do tohoto procesu, který lze nazvat jako „harm reduction krizový plán“, jsou zapojené státní záchranné složky i armáda.

Dle portálu krizového řízení Krizport lze blackout rozdělit na tři po sobě jdoucí fáze, kdy jak společnost, tak samotní jednotlivci pocítí plošný výpadek elektrické energie v postupně se zvyšující intenzitě.

Nejprve přestanou fungovat zařízení připojená do elektrizační sítě bez jakýchkoliv záloh. Zde se jedná o osvětlení v budovách a pouliční osvětlení, zabezpečovací zařízení (elektrické otevírání dveří a bran), dopravní signalizační značení, bankomaty, čerpací stanice a o hromadnou dopravu – vlaky, tramvaje, trolejbusy. Mohou tedy vznikat dopravní kolapsy, osoby mohou zůstat uvězněné v hromadné dopravě či elektrických výtazích.

V druhé fázi některé elektricky zálohované služby přestanou fungovat a může docházet k problémům s dodávkami pitné vody, plynu a tepla, k výpadkům signálů mobilních operátorů a nefunkčnosti datových sítí. Výpadek signálu znemožní komunikaci s blízkými a přístup k aktuálním informacím ohledně nastalé situace. V této fázi také dochází k výpadkům a selhávání záložních agregátů v nemocnicích a dále se vykonávají pouze nejnutnější operace.

Ve třetí fázi může docházet k problémům se zásobováním potravinami a léčivy, problém k přístupu k ověřeným informacím, k narušování veřejného pořádku a fungování úřadů. Již po pár dnech může začít rozpad všech infrastruktur, telekomunikace, lékařské péče, zásobování pro naplnění základních životních potřeb a postupně může dojít i ke ztrátě dat v datových serverech, tedy například i k vymazání občanských a bankovních informací. Dojde tak nejen k vymazání nám známého života, ale i části našich identit. ☹

Šárka Vlasáková
0 Voltů
Míjí se
ve spících velkoměstech
plynou mezi cizí každodenností
tvoří scénérii něčeho menšího
než jsou oni sami

Jsmo příliš oddělení od sebe
aby nás zaskočila tma
absence smetany v kávě
hvězdy na noční obloze

Po letech nehybnosti
písek ze Sahary
selhání přenosové soustavy
ani bóje Tichomoří
nemůžou nikdy vynahradit
výboje světla na konci tunelu

Jakub Holubkov
zásuvky
včera přestaly fungovat zásuvky
vzadu ve skříních jsme našli svíčky
a posedali u jedné z nich
polévkovou lžicí jsme jedli
roztékající se zmrzlinu
a někdo přinesl karty
telefony jsme ze zvyku
nosili všude s sebou
naše práce přestaly dávat smysl
spolu se sousedy jsme dnes
vykradli supermarket
nic nám nechybělo
kocour spokojeně jedl kapsičku
kterou nezaplatil
a nejistota šimrala v hlavách
po druhé hře kanasty jeden z nás
sáhl po telefonu a mimoděk
zmáčkl tlačítko
obrazovka se rozsvítila
a my se začali hádat o to
jak naložit s jeho
třinácti procenty baterie
karty leží okolo stolu
kocour pije zbytky vanilkové zmrzliny
a my
naskládání na sebe
sledujeme videa z instagramu

Šimona Hendrychová
v půlce dechu
zaklapl se svět
jako černej kufr s
kradenejma prachama

lidi chodili ulicema dál
kousali do všeho
co jim přišlo do cesty

a téměř novejma
vykousanejma infrastrukturama
proudil znovuprobuzenej
svět v orální fázi

Muhannad Hadi
/Humanitární koordinátor OSN
pro okupovaná palestinská území
v OSN podcastu Awake at Night/
Zbývá nám už jen 1000 litrů nafty.
Dáte je polní nemocnici?
Dáte je na čištění vody?
Dáte je generátorům?
Nebo telekomunikačním věžím?

Infrastruktury

Esej	Vybaví se vám trubka, když řeknu slovo infrastruktura?	Petr Kodenko Kubala	2
Esej	Může odcizená pomocnice mluvit?	Tereza Stejskalová	5
Workshop	Co můžeme, když cítíme, že už nemůžeme	Anna Wańtuch	9
Infografika	Společně víme víc než ta nejchytřejší z nás	Elja Plíhal	12
Podcast	Scéna otevřená všem	Eri Mrtvá, Simona Hendrychová	14
Opencall	Ústřížky radosti z tvorby	Eliška Havla, Jakub Liška	16
Analýza	Cesta z chudoby	Eliška Havla, Simona Hendrychová, Cesta von CZ	17
Reportáž	Infrastruktura zamrzlá v čase	Eliška Havla, Jakub Liška	20
Překlad	Gamifikace vykořisťuje	Bill Peel	26
Inzerce	Staň se součástí solidární sítě!	Food Not Bombs Brno	29
Asambláž	BLACKOUT!	Petra Dušková	30

CEDIT 15 otevírá téma, které budeme zkoumat po celý rok 2025. Budeme se zabývat zviditelnováním a prozkoumáváním nejrozumnějších infrastruktur, které udržují i proměňují naši společnost a kulturu. A jsme rádi, že v tom jste s námi. Jako celkový úvod do tématu slouží eseje Petra Kodenko Kubaly a Terezy Stejskalové. V tomto čísle můžete často interaktivně prozkoumat různé citlivé či choulostivé body infrastruktur v rámci naší společnosti. A můžete se spolu s námi ptát: Jak můžeme tvořit, když už nás péče úplně vyčerpává? Jak vykročit z limitů vlastní hlavy? Existuje nějaká cesta z chudoby? Chcete tvořit s námi?

Nad tématy příštích číslech se pak můžete zamýšlet spolu s námi v rámci stáže CED_observer, která je vyhlášovaná vždy dvakrát ročně a která představuje živý prostor přemýšlení kolem tohoto časopisu.

CEDIT 15 ilustrovala Pavla Nečásková. Typografka, toho času posluchačka KASK v Ghentu a studentka ateliéru Písmo a typografie na pražské UMPRUM. Zpracovala již několik autorských abeced a spolupracuje s písmolijnou AllCaps. Z její práce je evidentní kreslířský standard i cit pro grafickou zkratku.

první zmínky o papíru	105 n. l.	čínský úředník Cai Lun vynalezl papír	751 n. l.	technologie výroby papíru se šíří do islámského světa díky porazení Činy v bitvě u Talasu	8. století	první papír na světě vzniká v Bagdadu	9. století	recyklování papíru	1447/1448	vynález knižnicku vede k masové výrobě knih	1798	Fourdrinierův stroj umožňuje nepřetržitou výrobu papíru	1844	vynutit metody výroby papíru z dřevitě buničiny	1867	kraťový proces produkuje pevnější a odolnější papír
-----------------------	-----------	---------------------------------------	-----------	---	------------	---------------------------------------	------------	--------------------	-----------	---	------	---	------	---	------	---

Řešení spojovačky