

6 LAND ART, MÍSTNĚ SPECIFICKÉ UMĚNÍ A VEŘEJNÉ UMĚNÍ

Umělecká praxe, na kterou bude zaměřena tato přednáška, je ukotvena v období druhé poloviny 60. let. Obecně bychom většinu příkladů, které budou následovat, mohli spojit s přívlastky, jako jsou „postateliová praxe“, „rozšířené pole umění“ nebo „projektově založené umění“. Zásadní změny se neodehrály pouze v rovině formální (umění, o kterém je tady řeč, zkrátka nevypadá jako závěsný obraz nebo klasická socha), důležité byly i změny v oblasti produkce (umělci stále častěji pracují jako experti bez jasně definovaného pole své expertizy, vstupují do spoluprací s různými odborníky a specialisty, kteří jim pomáhají řešit specifické aspekty jejich práce, případně realizovat technicky náročné úkoly). V důsledku popisovaných změn se k sobě také výrazně přiblížily pozice umělce a kurátora. Do určité míry se tady budeme řídit zavedenými škatulkami, jako je „land art“, nicméně podstatou níže popisovaných uměleckých přístupů je právě to, že z velké části jednoduché formální klasifikaci vymykají a jsou simultánně ukotveny v mnoha oblastech.

LAND ART

Land art vychází ze dvou základních motivací. První souvisí se zájmem umělců vystoupit z galerijního prostoru, který začal být v průběhu 60. let vnímán jako omezující: příliš uzavřený, umělý a vzdálený reálnému životu. Pokud jde o tuto motivaci, land art je blízko dalším formám „veřejného umění“, tj. umění realizovaného v ne-galerijním (veřejném) prostoru. Druhá motivace je už specificky spojena s tématem přírody, která není pouze alternativou ke galerijnímu prostoru, ale hlavně reprezentuje alternativu k moderní, technicistní společnosti, ke kultuře nadbytku, ke kultuře produkující škodliviny, vyčerpávající neobnovitelné zdroje surovin... Zatímco první motivace úzce souvisí s „vnitřními“ problémy umění, druhá motivace je ukotvena v obecnějších tendencích opozičních hnutí konce 60. let, především v rodícím se ekologickém hnutí. Tam, kde jsou otázky životního prostředí stavěny do popředí jako primární, je lépe než o „land artu“ mluvit o „eko artu“.

land art jako rozšířené pole umění

Robert Smithson <http://www.robertsmithson.com/earthworks/ew.htm> (1938–1973) je jednou z klíčových postav land artu. První Smithsonovy „earth works“ jednak odrážejí jeho zaujetí problémem entropie, dále jsou specifickým vyústěním jeho kritického postoje k instituci muzea a ke všem uměleckým realizacím, které jsou spojeny se „spoutanými“ prostory, jako jsou například i městské či krajinné parky. Jeho práce rozhodně souvisí spíše s první ze dvou výše zmíněných motivací. Jeho první realizace v krajině lze nahlížet jako ironizující polemiku s abstraktním expresionismem (lití lepidla nebo asfaltu ze svahu), ostatně právě malbě ve stylu abstraktního expresionismu se Smithson věnoval téměř deset let, od poloviny padesátých let až do roku 1963, kdy se oženil se sochařkou **Nancy Holt** (1938). Jen těžko bychom u Smithsona hledali nějaký intenzivnější, „ochranářský“ zájem o přírodu. Smithson zemřel při letecké havárii v Texasu, při obhlížení místa pro realizaci projektu *Amarillo Ramp* <http://clui.org/ludb/site/amarillo-ramp> Ten byl nakonec realizován posmrtně, přispěním Nancy Holt, Richarda Serry a dalších přátel.

Co se týče realizací v krajině, které naplňují charakteristiku *earth works* jako monumentálních zásahů do krajiny, spojených často odebíráním nebo přidáváním horniny, je kromě Smithsona důležité zmínit ještě alespoň **Michaela Heizera** (1944). Heizer pochází ze západního pobřeží USA, v polovině 60. let žil a pracoval v New Yorku, v roce 1967 se ale přesunul zpět na západ, kde začal v kalifornské a nevadské poušti pracovat na prvních krajinných realizacích, které vyvrcholily monumentálním projektem *Double negative* (1969–1970). Na začátku 70. let pak Heizer koupil pozemek v Lincoln County v Nevadě, kde začal pracovat na dlouhodobém projektu *The City*. Heizerovo *Město* se skládá z několika komplexů, z nichž první byl dokončen v roce 1972. Ve svém měřítku a dlouhodobé práci, která je podporována různými granty, především ale **Dia Art Foundation**, je Heizerova práce bezprecedentní a bývá přirovnávána k monumentům starověkých kultur.

Walter de Maria (*1935) – některé jeho práce lze přiřadit k land artu, jiné souvisí s místně specifickým uměním a konceptuálním reinterpetacím sochařství. V jeho kariéře byla rovněž velmi důležitá institucionální podpora Dia Art Foundation <http://www.diaart.org/sites/page/56/1375>, díky které vzniklo např. *The Lightning Field* (1977), landartová instalace v Novém Mexiku, spočívající v pravidelném rozmístění 400 nerezových tyčí na území rozloze 1,6 x 1 km. Tato instalace, která má sama o sobě charakter exteriérové verze minimalismu, má za účel především přitahovat blesky během bouří, které jsou v dané oblasti velmi časté a intenzivní. Další zásadní prací je *The Vertical Earth Kilometer* realizovaný pro Documenta 6 (1977) na Friedrichsplatz Park v Kasselu. Jedná se o kilometr dlouhou mosaznou tyč (montovaná z 6m dlouhých segmentů), umístěnou vertikálně 1km pod povrch. V parku jde vidět pouze její úplný konec, osazený v pískovcovém bloku.

Richard Long <http://www.richardlong.org/> (*1945) Do kontextu land artu jsou řazeny jeho realizace v krajině, které vznikají během cest (poutí). Částečně se jejich estetika blíží minimalismu, zároveň je lze interpretovat v návaznosti na útvary v krajině, které vznikaly např. v souvislosti s náboženskými rituály. Zvláštní důraz klade Richard Long na akt chození – jeho první linie vzniklé chozením v trávě jsou ze sémiotického hlediska zajímavé tím, že se jedná o „indexy“ (podobně jako gestické lití barvy v akční malbě) – jedná se „důkazy“ autora pobývání v krajině a množství času, které je ve vzhledu díla zakomponováno. V Longově práci sehrávají důležitou roli i texty, které vznikají paralelně s realizacemi v krajině.

Anna Mendieta (1948–1985) <http://www.virginiamiller.com/exhibitions/1990s/AnaMendieta.html> Americká umělkyně kubánského původu v 70. letech tvořila „earth-body works“, které se v něčem hodně blížily výše popsanému principu krajinné akce Richarda Longa. Konotace ale byly zcela jiné tím, že do kontaktu s krajinou přicházelo tělo ženské (obvykle nahé). Zatímco Longovy cesty krajinou směřovaly spíše k oblasti duchovna, transcendence atd., Mendieta se soustředila na zemitější metafory: tělo-krajina, tělo-půda, tělo-hrob...

Christo (*1935) a **Jeanne-Claude** (1935–2009) <http://christojeanneclaude.net/cw.shtml> Během 60. let, kdy vstoupili na scénu jako představitelé francouzského nového realismu, se v jejich práci ustálilo několik základních témat – jednak „balení“ objektů a postupně i budov a potom práce v krajině. Největší realizace byly produkčně velmi náročné, např. *Running Fence* (1972–1977), který běžel krajinou 39 kilometrů přes desítky soukromých pozemků, vyžadoval souhlasy farmářů, rozsáhlý

fundraising a zapojení několika stovek asistentů, pomocníků a dobrovolníků. Dohoda s farmáři byla založena mj. na tom, že materiál použitý pro konstrukci plotu (kotvící tyče, lana, netkané textilie) si budou moci reinstalaci nechat a „zrecyklovat“ jej pro pragmatictější účely.

Andy Goldsworthy (*1956) <http://www.cornell.edu/video/?videoID=269> Britský umělec, jehož práce má poměrně formální charakter. Chybí tu nějaký jasně artikulovaný ekologický apel, kromě obecného zájmu o přírodu, důležitější je vazba na konkrétní region, na venkovskou krajinu a kulturní paměť krajiny. Jeho charakteristický styl je postaven na „obrazech“ vzniklých kumulováním materiálu – barevného listí, větviček, kamenů... Jeho práce má výrazný popularizační potenciál.

Zde naleznete ucelený a dobře zdokumentovaný **přehled projektů**, které spadají do oblasti land artu: <http://clui.org/category/ludb-keywords/land-art>

průniky mezi land artem a aktivismem (eko art)

Helen a Newton Harrisonovi <http://theharrisonstudio.net/> / <http://vimeo.com/13426126> začali systematicky spolupracovat v roce 1971. Oba se 60. letech angažovali v protestních hnutích a raném ekologickém aktivismu. Většina jejich práce se dotýká vodních ekosystémů; v komplexních projektech vycházejí z vlastní vize toho, co by se v konkrétním místě/území dalo udělat, a dále pokračují spoluprací s různými odborníky, politiky a lokálními komunitami. „*Využívají techniky terénního výzkumu převzaté ze sociologie, jako jsou rozhovory nebo komunitní konzultace, přitom shromažďují ohromné množství informací o environmentálně ohrožených místech. Na základě tohoto výzkumu vytvářejí rozsáhlé série koláží, fotomurálů a knih, přičemž kombinují zvětšeniny leteckých fotografií, map a ilustrativních kreseb s evokativními texty, poznámkami a detailními popisy ekologických strategií, navržených k ozdravení degradovaných a poškozených území. Výsledný efekt je poetický, ale také nezpochybnitelně praktický, neboť navrhuje konkrétní, sociálně akceptovatelná environmentální strategie.*“ (citováno z knihy Charlese Greena, *Third Hand*) Řada jejich projektů se odehrává v dlouhém časovém rozmezí. Např. *Gabrielino Meditations* (ze série projektů zaměřených na říční systémy, zavlažování, budování přehrad a zasolování půdy v okolí Los Angeles) začaly v roce 1975 návrhem možných řešení týkajících se oblasti, v níž mimo jiné žijí poslední obyvatelé původních indiánských kmenů. V polovině 80. let se Harrisonovi do této oblasti vrátili a postupně navrhli sérii řešení situace okolo místní říčky Arroyo (*Arroyo Seco Release/A Serpentine for Pasadena*), která se v důsledku silné regulace a využívání při zavlažování změnila v úzký potok v betonovém korytu. Harrisonovi své návrhy obvykle prezentují hybridními instalacemi, v nichž kombinují volnější texty, odborné argumenty, dokumentaci stávajícího stavu a navrhované možnosti řešení.

Joseph Beuys (1921–1986) – *7000 dubů* (1982–1987). Autorova pozdní práce navazuje na období předchozích zhruba deseti let, v němž se Beuys stále výrazněji zabýval sociálně angažovanými formami umění. V roce 1972 na Documenta 5 v Kasselu otevřel „Kancelář Organizace pro přímou demokracii prostřednictvím referenda“ a po celých 100 dní trvání výstavy byl k dispozici návštěvníkům k debatám o politice, společnosti, umění... Beuys byl zakládajícím členem německé Strany zelených, která se původně soustředila na řešení ekologických a environmentálních problémů

mimo půdu parlamentu. *7000 dubů* byl velmi komplexní projekt, který zahrnul dílčí aspekty řady tendencí, o kterých se v rámci přehlednosti bavíme odděleně: land art (eko art), místně specifické umění, participativní umění. Podrobnější popis akce zde: <http://www.diaart.org/sites/page/51/1295>

Agnes Denes (*1931) – práce na hranici land artu a eko artu (k němu ovšem má blíže). Oba její nejznámější projekty vznikly v souvislosti s akcemi, které se dotýkaly vztahu globální ekonomiky a ekologie. V roce 1982 byl realizován projekt *Wheatfield—A Confrontation*. Na Manhattanu, nedaleko Wall Street vzniklo navezením orné půdy na plochu 2 akrů pole osázené pšenicí (sklizeň pak putovala do 22 měst po celém světě v souvislosti se sérií akcí upozorňující na globální problém hladovění). Mezi lety 1992 a 1996 vznikl ve Finsku jeden z největších světových monumentů – na uměle vzniklé hoře zasadilo 11000 lidí 11000 stromů. Území by podle dohody s finskou vládou mělo být udržováno/zachováno dalších 400 let (počítá se se vznikem pralesa). Vzor, podle kterého jsou stromy zasázeny, vychází z poměru zlatého řezu a vzorů, které se dají najít v přírodě – například u semen v květu slunečnice.

další zdroje k eko artu (eco-art, environmental art)

<http://www.ecoartspace.org/projects.html#>

<http://www.greenmuseum.org/> / http://www.greenmuseum.org/c/ecovention/intro_frame.html

http://en.wikipedia.org/wiki/Environmental_art

<http://weadartists.org/artists>

MÍSTNĚ SPECIFICKÉ (SITE-SPECIFIC) UMĚNÍ

Miwon Kwon vymezuje ve studii *One Place After Another. Notes on Site Specificity* (2002)¹ několik příčin, které umělce – počínaje koncem 60. let – vedly ke zvýšenému zájmu o aktuálnost, konkrétnost určitého místa:

- neo-avantgardní snaha překročit omezení tradičních médií, včetně jejich institucionálních zázemí;
- epistemologická změna spočívající v přesunu významu zevnitř k proměnlivé sféře kontextu;
- restrukturování subjektu – od karteziánského modelu („myslím, tedy jsem“) k fenomenologickému modelu, spojenému s tělesnou zkušeností;
- snaha vzdorovat silám tržní ekonomiky, která s uměleckými díly nakládá jako se směnitelnými, cirkulujícími komoditami.

¹ částečně přeloženo v katalogu k třetímu ročníku výstavy *Sochy v ulicích 2011* (kurátor a editor publikace Karel Císař) <http://bookstore.artmap.cz/katalog/detail/5094250150ef461b46022d08/stav-veci-sochy-v-ulicich-iiibrno-art-open-2011>

Prakticky všechny tyto momenty jsme mohli identifikovat v práci umělců, kteří byli představeni v přednášce věnované (post)minimalismu a konceptuálnímu umění. Jinak řečeno, téma místně specifického umění souvisí s komplexem změn, k nimž ve světě umění došlo v průběhu 60. let a především jejich druhé poloviny.

Miwon Kwon ve své knize vymezuje **trojí paradigma místně specifického umění**:

1. **První paradigma** označuje jako **fenomenologické nebo existenciální**, aby tak poukázala na to, že první tendence k místně specifickému umění jsou spojeny se zájmem o místo jako skutečnou lokalitu zakoušenou zde a nyní konkrétním jedincem. Spadají sem například představitelé minimalistického sochařství jako **Donald Judd** nebo **Robert Morris**, kteří kladli velký důraz na specifické okolnosti a charakter místa, v němž jsou jejich práce prezentovány. Modelový divák minimalistického a postminimalistického umění nebyl odtělesněný pozorovatel, plně ponořený do aktu okamžitého vhledu, byl to subjekt pohyblivý, tělesný a všímavý k časovému trvání estetické zkušenosti. Předpoklady, které byly obsaženy v minimalistickém sochařství první poloviny 60. let, se ke konci tohoto desetiletí mění **v požadavek, aby umělecké dílo bylo vnímáno jako neoddělitelné od specifického místa**. Takový požadavek lze omezeně uplatnit v galerijním prostoru, ten je ale z principu postaven na tom, že se v něm střídají různé výstavy, takže v důsledku to vedlo k dočasnosti místně specifických instalací, které měly po skončení výstavy de facto zaniknout. Zachovány už mohly být pouze jako dokumentace. Ve výjimečných případech jsou místně specifické galerijní intervence uchovávány dlouhodobě: modelovým příkladem je *Earth Room* **Waltera de Marii** v prostorách provozovaných Dia Art Foundation na Wooster Street v New Yorku (<http://www.diaart.org/sites/main/earthroom> (první verze byla vystavena v roce 1968 v Mnichově, pak byla v roce 1974 zopakována v Darmstadtu a pak už pod patronací Dia Art Foundation v New Yorku). Převládající praxe, velmi výrazná v posledních cca patnácti letech, spočívá v muzejních rekonstrukcích původně časově omezených místně specifických galerijních instalací (např. *Chocolate Room* **Eda Ruschy**, který byl prezentován na Benátském bienále v roce 1970, byl rekonstruován v roce 2004 v MOCA Los Angeles).

PŘÍKLAD:

Gordon Matta-Clark (1943–1978) od přelomu 60. a 70. let (do své předčasné smrti v roce 1978) vytvořil sérii místně specifických intervencí do stávající architektury. Počátek jeho tvorby byl ovlivněn setkáním s Robertem Smithsonem a s jeho přístupem ke konceptu entropie, konkrétně se Smithsonovou realizací *Partially Buried Shed* z roku 1970. Gordon Matta-Clark (jako nespokojený student architektury) byl radikálnější než Smithson, který nakonec svůj *Částečně pohřbený domek* svěřil do péče správy kampusu, kde byl realizován. „Anarchitektonické“ realizace Matty-Clarka se vyznačovaly jednoznačně destruktivní povahou (rozřezávání domů, hloubení otvorů do stěn a podlah), přičemž se obvykle jednalo o domy určené k demolici – v druhém plánu se tak v práci Matty-Clarka objevují i sociální či ekonomické souvislosti, souvislosti s problematikou gentrifikace atp.

2. **Druhé paradigma je spojeno se zájmem o politické (i ve smyslu užší „politiky umění“) a sociální významy místa**. Spadají sem první představitelé tzv. „institucionální kritiky“ kteří upozorňovali na skryté institucionální předpoklady galerijního prostoru (především na to, že

„náplň“ galerií podléhá rozhodování pouze nevelké skupiny lidí, kteří mají právo říkat, co je a co není umění; představitelé institucionální kritiky také upozorňovali na provázanost muzea umění a galerie s politickými a ekonomickými silami ve společnosti). Do rané fáze tohoto paradigmatu tak můžeme zařadit práci umělců, jako je **Hans Haacke**, **Michael Asher**, **Daniel Buren**. Na začátku 90. let se pak začíná prosazovat nová generace, která na tyto umělce navazuje: **Andrea Fraser**, **Mark Dion** a další.

PŘÍKLAD:

Chris Burden – *Exposing the Foundation of the Museum* (MOCA, L.A., 1986/2008) – ukázka site-specific projektu, který by znovu zopakován o 22 let později. Burdenovu práci lze interpretovat v návaznosti jako hru s metaforou obsaženou v názvu díla. Odkrývání základů lze číst i přeneseně – ve vztahu k pravidlům a mocenské struktuře muzea. Jinak téma „kopání děr“ je poměrně oblíbené a dala by se na něm demonstrovat pestrá škála od podvratného humoru (Christoph Büchel) až po poněkud těžkopádnou spektakulárnost (Jan Fabre).

Michael Asher – *intervence v Gladys K. Montgomery Art Centre v Pomona College* (Kalifornie) z roku 1970. Asher dovnitř galerie vestavěl nové falešné stěny, které uvnitř vytvořily dvě trojúhelníkové místnosti. Divák mohl vnímat tento nový prostor o to intenzivněji, že celá vstupní stěna byla odstraněna. Nikoli zanedbatelným důsledkem tohoto zásahu bylo to, že galerie zcela volně přístupná. Asherova intervence na *73rd American Exhibition* (1979) v Art Institute of Chicago spočívala v přemístění počasím poznamenané sochy George Washingtona z průčelí budovy muzea do dobové místnosti obsahující evropské umění a dekorativní předměty z 18. století. Asher tímto jednoduchým přemístěním upozornil na řadu jemných nuancí týkajících se logiky koncipování muzejní expozice – na vztah „umění“ a „dekorace“, reprezentace moci (socha prezidenta v průčelí umělecké instituce jako symbol jejího mocenského statusu) nebo ambivalentního vztahu americké a francouzské kultury (socha amerického prezidenta byla zasazena do dobové místnosti reprezentující francouzskou vizuální kulturu).

Hans Haacke – *Germania* (1993) byla místně specifická instalace v německém pavilonu na Benátském bienále. V roce, kdy došlo ke znovusjednocení Německa, využil Haacke odkazu k nacistické minulosti, k ambici vybudovat panevropskou Třetí říši. Hlavní město tohoto vysněného státu se mělo jmenovat Germania. Stejně jméno se objevilo v průčelí německého pavilonu a pak také v jeho hlavní místnosti. Dominantou instalace byla rozbitá mramorová podlaha, vstup do instalace rámovala fotografie odkazující k návštěvě Benátského bienále Adolfem Hitlerem v roce 1934.

3. Třetí paradigma již není spojeno s návazností na konkrétní místo jako fyzické prostředí.

„Místem“ se v tomto paradigmatu stává „diskurs“ (zjednodušeně se dá diskurs popsat jako rámeček, v němž je možné něco tematizovat, o něčem „mluvit“ – diskurs má výrazně politický rozměr, je silně hierarchizovaný). Místně specifické umění spadající do třetího paradigmatu směřuje k mimouměleckým prostorům, institucím a problémům, včetně sociálních problémů, jako je ekologická krize, bezdomovectví, AIDS, homofobie, rasismus a sexismus. Ilustrací tohoto diskursivního paradigmatu místní specifičnosti by mohla být např. práce newyorské skupiny **Group Material**: <http://eipcp.net/transversal/0910/ashford/en>

VEŘEJNÉ UMĚNÍ (PUBLIC ART)

Ve výše zmíněné knize Miwon Kwon (na příkladu Spojených států) rovněž vymezuje **trojici paradigmat veřejného umění**, která jsou do určité míry paralelní k proměnám místně specifického umění.

První paradigma Kwon označuje jako „**umělecké dílo ve veřejném prostoru**“. Souvisí se vznikem institucionální podpory umění ve veřejném prostoru, jakou představují např. programy Umění v architektuře (*Art in Architecture Program*, od roku 1963), zaštitěný organizací General Services Administration nebo Umění ve veřejném prostoru (*The Art in Public Places*, od roku 1967) zaštitěný organizací National Endowment for the Art. Typickým příkladem je objekt Alexandra Caldera *La Grande Vitesse* (1967) v Michiganu, který byl první zakázkou provedenou v rámci programu Umění ve veřejném prostoru spadajícím pod NEA. V zásadě se tady jedná o pojetí, kdy jsou umělecká díla (patříčně zvětšená) přenesena z galerijního prostoru do prostoru negalerijního – neváží se zpravidla nijak specificky k místu, kde se nacházejí, jako to platilo v historicky starších formách veřejného umění, jakými byly např. pomníky nebo sochařská výzdoba doprovázející architektonické realizace.

Druhé paradigma Kwon označuje spojením „**umění jako veřejný prostor**“ a jako příklad uvádí designové urbánní skulptury od Scotta Burtona, Siah Armajani, Mary Miss, Nancy Holt a jiných, které fungují jako městský mobiliář, architektonické konstrukce nebo zahradní architektura.

Posledním paradigmatem veřejného umění je „**umění ve veřejném zájmu**“, pojmenované takto kritičkou Arlene Raven a charakteristicky spojené s koncepcí „nového žánru veřejného umění“ (*new genre public art*), která byla formulována v těsné návaznosti na výstavní projekt *Culture in Action*, který připravila kurátorka Mary Jane Jacob v Chicagu v roce 1993. Kromě zmíněné A. Raven a M. J. Jacob jsou důležitá jména související s „novým žánrem veřejného umění“ Suzanne Lacy a Suzi Gablik. Typické projekty spadající do tohoto paradigmatu se vyznačují upřednostňováním sociálních témat a politickým aktivismem a/nebo využíváním spolupráce s „komunitami“ – dochází tady k silnému překrývání s tím, co se označuje jako komunitní umění.

V posunu k poslednímu zmíněnému paradigmatu veřejného umění sehrála významnou roli kontroverze kolem plastiky **Richarda Serry** nazvané *Tilted Arc* (1981–1989), umístěné na Federal Plaza v New Yorku. *Tilted Arc* byl realizován v rámci veřejného dotačního programu Umění v architektuře (GSA). Po několika letech relativního klidu začal sílit tlak na odstranění plastiky z náměstí, argumenty byly většinou estetické, týkaly se ale také představ, jakým způsobem by náměstí mělo sloužit stovkám zaměstnanců pracujících v okolních budovách. Jednou ze slabín *Tilted Arc* byla vysoká cena realizace (175 tisíc dolarů), která byla pro kritiky přemrštěných investic do monumentálních plastik trnem v oku. Koncepce „nového žánru veřejného umění“, kterou formulovala **Suzanne Lacy** byla postavena mj. na tom, že finance určené na podporu umění ve

veřejném prostoru by měly jít do projektů, které se přímo orientují na práci s komunitami a veřejný prostor tak nejen „estetizují“, ale pomáhají k jeho skutečnému naplnění.

Na pomezí zmíněných paradigmat veřejného umění se pohybovala také známá práce britské umělkyně **Rachel Whiteread**. *House* (1993) vznikl jako „odlitek“ viktoriánského domu na východním předměstí Londýna <http://www.youtube.com/watch?v=MEtsYlllfkw>. Blok domů, v kterém objekt vznikl, byl součástí revitalizačního plánu. Ostatní okolní domy byly zbourány ještě před dokončením práce, samotný *Dům*, který Whitereadové vynesl Turner Prize, byl pak z rozhodnutí radnice zbořen v roce 1994. *House* byl financován nadací **Artangel** http://www.artangel.org.uk/about_us, která od začátku 90. let podpořila desítky projektů, z nich má většina místně specifický charakter.