

Kultura a umění**PUBLIC ART**  
**(Umění ve veřejném prostoru)**

JAROSLAV SEDLÁŘ

V posledních letech se rozšířil pojem „Veřejný prostor“, který často užívají poslanci, ministři, novináři, média i různí operátoři. Označují jím prostor mimo privátní sféru, většinou však prostor urbánní, spadající pod veřejnou správu. Umění ve veřejném prostoru nemůže pěstovat stát, protože veřejný prostor patří do vlastnictví měst a obcí. Pouze statutární města, například Praha, Bratislava, Berlín, Brémy, Hamburk a jiná, mají dvojí funkci, fungují jako stát i jako komuna. Do veřejného prostoru se nyní zařazuje také umění jako *Umění ve veřejném prostoru* a myslí se tím souhrnné pojmenování uměleckých děl různých epoch a stylů, která nachází každý v komunálním veřejném prostoru, tedy v městských parcích, na ulicích nebo na náměstích a na městských domech (eventuálně i v příměstské volné přírodě, i když zcela výjimečně, příkladem může být venkovní socha úplně mimo město – svatý Kryštof u dálničního obchvatu u Olomouce, kterou vytvořil sochař Marius Kotrba). Pojem souvisí se vznikem veřejného prostoru zhruba od 19. století. Časové a obsahové rozpětí umění ve veřejném prostoru zahrnuje tedy více než sto padesát let, a to od doby osazování náměstí a kašen v parcích pomníky a sochami až po současné sochařské výtvořky, ale i happeningy a intermediální aktivity. Zahrnujeme sem i politicky objednané pomníky, pamětní desky nebo hlavy slavných generálů, prezidentů a významných vědců ( Václava Havla v Praze, generála Pattona v Plzni, Rastislava Štefánika v Bratislavě). Ty patří k tradičním památkám. Moderní sochařské umění však představuje už v pravém slova smyslu novou kategorii tvůrčího úsilí i novou sociologickou entitu. Snad prvním, možná i nejranějším pokusem v tomto smyslu byla v Německu akce „Plastik im Freien“ v roce 1953 v Hamburku, která se snažila přiblížit každému občanovi moderní umění prostřednictvím výstavy ve veřejném prostoru. Proslulým příkladem moderního umění ve veřejném prostoru pak byla výstava a nakonec i trvalé zakoupení a umístění sochy nazvané *Nana* od Niki de Saint-Phalle na okraji Starého města v Hannoveru v roce 1974, která se stala předmětem silných sporů. Jako nejmarkantnější příklad může být jmenována také skulptura *Klidný provoz* (Ruhender Verkehr) od Wolfa Vostella z roku 1969 v Kolíně nad Rýnem. Po kontroverzních sporech o sochu *Nana*, o její vystavení a zakoupení došlo v Hannoveru k uklidnění. Vývoj v tomto smyslu ve městě, experimenty s uměním na ulicích v letech 1970 až 1974, poprvé poukázaly na bezprostřední souvislost témat umění a vnějšího zviditelnění města. Umělecká díla, zejména

sochy, se stávají podstatnou částí *tváře města*. Takové dílo je ve veřejném prostoru symbolem, který upoutává pozornost a vyvolává reakce kladné nebo záporné, láká turisty a rozvíjí tedy turistický ruch. Navíc návštěvníci města i turisté dnes preferují na rozdíl od verbálních podnětů vizuální upoutávky, které jsou již schopné sdělovat nám jednoduchá poselství.

To otevřelo veřejné diskuse (debaty) o úloze moderního umění v obraze města. Po dlouhých politických sporech se stala Nana z roku 1974 počátkem rozšiřování sochařské mile v Hannoveru, která pokračovala v roce 1986. V roce 2000 byla celá akce završena osmi objekty. V letech 1990 až 1994 pokračovaly projekty v ulicích, a to především akcí tzv. BUSSTOPS (autobusových zastávek), jejichž nejvýznamnější částí byly umělecky pojeďnané autobusové zastávky. Moderní umění se poté stalo ve veřejném prostoru od roku 1970 samozřejmostí a od té doby se průběžně rozvíjí dále. Město se tak zároveň stalo bohatě vybavené „uměním bez střechy“ („Kunst ohne Dach“, jak ho nazval Ludwig Zerull v roce 1992).

Umění ve veřejném prostoru se nemusí realizovat jen formou stálých, pevných nebo statických instalací, nýbrž také formou akcí nebo jinými současnými uměleckými formami, např. jako streetart (graffiti). Nejznámějším dílem soudobého umění ve veřejném prostoru bylo např. Zahalení Reichstagu (Reichstagsverhüllung), které realizovali landartisté Christo a Jeanne-Claude v Berlíně roku 1995.

Dalším tradičním odvětvím je umění na stavbách, do kterého ať už na vnější straně nebo uvnitř, zhruba od roku 1930, investovali veřejní nebo privátní stavebníci značnou sumu určenou pro zamýšlenou uměleckou výbavu realizované stavby.

Vnímání umění ve veřejném prostoru se mění s požadavkem demokratizace umění právě v období let 1960 až 1970. Už v pozdních šedesátých letech vy-



N. Armutidis, Odpočívající vinař, Mikulov

hlásil Hilmar Hoffmann, tehdejší kulturní referent města Frankfurtu nad Mohanem, heslo *Kultura pro všechny* („Kultur für alle!“). K tomuto heslu se pak začala hlásit další města a jejich kulturní správy. Dnes se pod ním angažují četné komunální úřady a zasazují se za umění ve veřejném prostoru; za tím účelem organizují umělecké soutěže a mediálně prezentují stav umění v obci. Po roce 1989 se k nim postupně připojují také městské úřady ve východoevropských oblastech.

Od roku 1973 rozvinul rozsáhlým způsobem umění v Brémách Volker Plagemann, vedoucí kulturního úřadu, který se zasadil o program a zároveň o vyhlášení *Umění ve veřejném prostoru*. V roce 1980 odešel do Hamburku, kde vybudoval, počínaje rokem 1981 až dosud, snad největší program pro umění ve veřejném prostoru. Zabezpečil trvalé financování a dlouhodobé plánování vytváření uměleckých děl pro město ve výši 1 milionu marek ročně a kromě toho prosadil, aby do programu byla přenesena i zodpovědnost stavebníků a architektů za umění na veřejných stavbách ve městě na kulturní správu města. U kulturní správy města byla potom zřízena umělecká komise složená ze soukromých odborníků a expertů. Mimo tento program byly nepravidelně organizovány zvláště velké projekty: „*Halle 6*“ 1982 k otevření kulturní továrny i Kampnagel; „*Jenisch-Park Skulptur*“ 1986 s dvanácti mladými německými sochaři v Jenischparku; „*Hamburg Projekt 1989*“ společně s Uměleckým spolkem v Hamburku a *Kunsthau Hamburg* se 40 umělci v celém vnitřním obvodu města, a to paralelně k velké mezinárodní výstavě, z níž vzešel v roce 1997 požadavek pokračovat s experimentálním uměním; dále to byla akce nazvaná „*AUSSENDIENST*“ 2000/01 s četnými výstavními proměnami a s 21 umělci. Většina umělců si vždy mohla zvolit sama svá díla a vybrat si dokonce místo ve městě pro svůj výtvor. Přitom byly samozřejmě respektovány všechny dřívější památníky na hamburském městském území.



Čumil, Bratislava

Břemští občané pozměnili úpravu umění na stavbách, která platila od roku 1952 až do roku 1973 a převedli prostředky ze stavebního záměru k žádostem o vybudování soukromých domů, na kterých se mohla uplatnit také umělecká díla. V té souvislosti se hovořilo o *Umění ve veřejném prostoru* („Kunst im öffentlichen Raum“). Podpora umění vycházela však už tehdy spíše z komunálního než ze státního podpůrného programu. Z dnešního hlediska to byl dobově omezený specifický proces, typický pro poválečnou situaci v Německu, který se postupně vytratil, tedy jev okrajový, nicméně charakteristický, protože ilustruje poměrně ranou snahu estetizovat veřejný prostor, zbavit ho šedivosti a připravit pro turistický ruch, který se začal silně rozvíjet právě po skončení druhé světové války.

Sousloví umění ve veřejném prostoru můžeme používat bez ohledu na způsob financování uměleckého díla. Umělecké dílo ve veřejném prostoru by mělo být i nadále podporováno státními institucemi, oblastními korporacemi, státními a městskými muzei, ale také soukromými muzei, galeriemi, výrobními podniky, podpůrnými spolky nebo jednotlivými sponzory. Vítána jsou i umělecká díla vytvořená k obecnému užítku bezplatně přímo umělci. Městské úřady vypisují soutěže; o ty je mezi umělci velký zájem, protože veřejné zakázky vzhledem k malé poptávce po sochařských dílech nejsou příliš časté, příjmy umělců klesají a pro mnohé umělce jsou právě jen ony příležitostí získat honorář. A tak v národních nebo mezinárodních uměleckých soutěžích nejsou trojnásobné počty účastníků ničím neobvyklým. Přitom bývá pozváno zpravidla maximálně 20 umělců k jediné realizaci návrhu, kterou může získat pouze jeden umělec. Honorováno je samozřejmě pouze první místo a honorář mnohdy sotva pokryje autorovy náklady. Vedle toho existuje forma vyzvání k umělecké soutěži. Bývá osloveno 5 až 10 umělců, jejich návrhy jsou pak postupně rozšiřovány do komunálního prostoru. Na umění ve veřejném prostoru v žádném případě nepři-



Hry dětí, Bensonův park, Loveland (USA, stát Colorado)

spívá jen stát nebo město, ale často se využívá k jeho financování také sponzorů a soukromých spolků, například ve Švýcarsku je aktivní Spolek ARTPUBLIC (Verein ARTPUBLIC).

Umění ve veřejném prostoru může být v Německu, Rakousku, Švýcarsku a v mnohých dalších zemích každým volně vyobrazováno, pokud je trvale instalováno ve veřejném prostoru nebo je z tohoto prostoru viditelné (často bez pomocných prostředků). Žádnou panoramatickou svobodu pro sochařství neznáme např. z Francie, Belgie, Japonska a USA.

Vizuální umění ve veřejném prostoru v „reálném kapitalismu“, tak nazval a na internetu publikoval Pavel Karous svou stať shrnující podmínky pro uměleckou tvorbu ve veřejném prostoru u nás. Cituji doslova: „Nová Věčnost? Po roce 1989 se otevírá dnes již 20leté období vývoje mladé demokracie a výsledek její kulturní politiky. Na okraj kulturního spektra vystrčené umění ve veřejném prostoru se bohužel nenachází v dobrém stavu. Za vinu může být považována především ztráta jakékoli koncepce v této oblasti na pomezí výtvarného umění, architektury a urbanismu. To se stalo především v důsledku zániku ‚4% zákona‘ v architektuře, který ukládal věnovat jedno až čtyři procenta s celkového rozpočtu stavby na výtvarné řešení. Tento stavební zákon ovšem není vynálezem diktatury proletariátu a neměl by s ní být ani spojován. Zcela běžně podobný předpis s o něco nižším procentem funguje například ve většině velkých amerických městech. Na západě již zaostalá hesla ‚volná ruka kapitálového trhu‘ a ‚maximální výtěžitelnost plochy‘ se u nás stala novou, bohužel i na urbanismus aplikovanou mantrou našeho kapitalistického zřízení. Tato krize umění ve veřejném prostoru má kořeny i v nedůvěře veřejnosti v exteriérové plastiky jako k ideologickému nástroji. V neposlední řadě je na vině nejen mizivá finanční, ale i ideová podpora umění ve veřejném prostoru a kultury obecně ze strany vlády a magistrátů. Nahrává tomu celková společenská nálada, kdy je upřednostňován soukromý prostor na úkor prostoru veřejného (symbolem může být přeměna veřejně přístupného lesoparku v soukromé golfové hřiště). Naši současní představitelé totiž většinou chápou kulturu jako obtížnou ‚senkrvnu‘, která jenom pohlcuje finanční zdroje, ale neuvědomují si, že investice do kultury přinášejí v dlouhodobém horizontu společnosti více než třeba těžký průmysl. A tak budeme-li porovnávat minulý dvacetiletý režim s dvaceti lety toho současného, a to pouze ve velmi úzkém ohledu ‚výtvarného umění ve veřejném prostoru‘, s politováním zjistíme, že jsme drtivě prohráli! Po revoluci v roce 1989 se situace výrazně změnila, umění sice nepodléhá žádné ideologicky podchycené komisi, ale zato neexistuje téměř žádná veřejná zakázka a tím méně výběrová soutěž. Bez tendrů nejsou tudíž ani žádní odborní komisaři (s ideou nebo bez ní), kteří by současné umění v ulicích našich měst prosadili. Chce-li výtvarník vstoupit do veřejného prostoru dnes, musí se uchýlit buď k ilegální intervenci, jako například umělec pracující pod pseudonymem Epos 257 svou ‚okupaci veřejného prostoru‘ na Palackého náměstí, nebo mu nezbývá



„Dívka“ Antala Staška, Praha 4

vhodná díla pro stálé osazení. Naopak příkladu nehodný je způsob osazování uměleckých objektů ve veřejném prostoru v Praze. Městské části Prahy totiž málokdy seberou odvahu k vypsání řádné sochařské soutěže, zato se rádi ujmou daru, a tak podle lidové moudrosti ‚darovanému koni na zuby nehled‘ postupně infiltrují hlavní město výtvoří podprůměrných, ale produktivních figurativních sochařů, jako je Lea Vivot nebo Anna Chromy.

*Lea Vivot, Lavička neřesti, před budovou Business Centra Sazka, Anna Chromy, Pláž svědomí, před Stavovským divadlem Vladimír Preclík, Pomník*



Duch vody (Wassergeist),  
Berlín, Spandau

než získat finanční podporu u soukromé firmy, jako např. Jiří David u své stěhující se ‚Klíčové sochy‘. Epos 257, ‚50m<sup>2</sup> veřejného prostoru‘, Palackého náměstí v Praze, 2010. Vzácnou výjimkou jsou pak např. aktivity společnosti Spacium, která se zaměřuje na obohacení, oživení a kultivaci veřejných městských prostranství v Liberci prostřednictvím osazování nových soch od současných umělců (viz sochařsky pojedená autobusová zastávka od Davida Černého). Podobně zodpovědně přistupuje ke svému městu současné vedení Domu umění města Brna ve spolupráci s brněnským magistrátem, organizováním akce Sochy v ulicích. Tato přehlídka umění ve veřejných prostranstvích má za cíl rovněž vybrat

*Druhému odboji, Klárov. Připomeňme také časté osazování soch od příslušníků generace dávno za tvůrčím zenitem, jako například plastiky Olbrama Zoubka pro exteriér Komerční banky ve Spálené ulici nebo v roce 2008 umístěný pomník Druhému odboji od Vladimíra Preclíka v prestižním prostoru na Klárově či instalování bronzového pomníku Tarase Ševčenka na náměstí Kinských. Kontroverzní bývalý starosta Prahy 5 Jančík nedávno svévolně osadil sorealisticky a špatně namodelovanou sochu básníka Ševčenka, který v Čechách nikdy nebyl, aby si získal podporu ukrajinské loby. Podobnou nevoli u odborné veřejnosti způsobuje plánovaná protekční instalace kýčovitě plastiky Michaela Jacksona*

ve veřejném parku na Letenské pláni, za kterou stojí tentokrát jiný politik s nedobrou pověstí Pavel Bém. Návštěvníci Prahy se tak mohou těšit na novou sochu blízko místa bývalého Stalinova pomníku, tenkrát možná s nápisem „s poděkováním všeho pracujícího lidu Čech a Moravy Velkému kormidelníkovi popu a vyjádření věčné loajality kultuře MTV“ za Větelce a volavky Pavel Karous 2011.

Kromě označení „umění ve veřejném prostoru“ se ujal termín ARTPUBLIK, který vznikl ve Švýcarsku na jaře roku 2012, a to po výstavě ve Fontanaparku ve městě Chur, na které vystavil vedle dalších svoji skulpturu Ležící (Liegende) sochař Josephsohn, socha dnes stojí na Poštovní ulici (Poststrasse) tamtéž. Ve Fontanaparku byla vystavena díla dalších renomovaných švýcarských umělců. Ti vytvořili svá díla mimořádně pro soudobou výstavu nazvanou: „Sejte, sklízíte, buďte šťastní“ (Säen, ernten, glücklich sein). Právě Josephsohnova socha se stala z hlediska umístění ve veřejném prostoru podnětem pro založení Spolku ART-PUBLIC (Verein ARTPUBLIC), který založili Luciano Fasciati, Alda Conrad, Nicole Rampa. Ti zcela v duchu hesla výstavy Säen, ernten, glücklich sein prohlásili: „Chtěli jsme touto soudobou výstavou ve Fontanaparku udělat lidem radost a kromě toho také probudit zájem o umění vůbec.“ (Conrad Weitnaer). Úmyslem skupiny bylo podporovat optimistické umění blízké lidem, vzdálené oficiálním nadživotním pomníkům diktátorů, generálů a celebritám nejrůznějšího druhu.

To je nový postoj k umění ve veřejném prostoru. Je zřejmé, že do veřejného prostoru se umisťují sochy stylově odlišné, od realistických až po zcela abstraktní. Mají zde své místo. Umístění soch je důležité z mnoha aspektů a prostředí díla je rozhodující pro jeho vnímání nebo pro pozorování. V tom smyslu je též akceptováno, odmítáno nebo se stává předmětem útoku vandalů. A jako tak často je i předmětem otazníků, dotazů nebo zpochybnování: Co je umění, jaké by mělo být, jak ho



Socha Franze Kafky v Praze,  
autora J. Róna



Běžící dívka, Ostrava,  
autor K. Gebauer



Meninas (Dvorní dámy v háčkovaných šatech), Düsseldorf

definovat, k čemu vůbec je? Často je tomu tak, jak napsal Karous: „Naši současní představitelé totiž většinou chápou kulturu jako obtížnou ‚senkruvnu‘, která jenom pohlcuje finanční zdroje.“

Proti pomníkům, památkům a zahradním sochám na soklech, sloupech a na kašnách, i proti abstraktním plastikám, které stojí na soklech a drží se v podstatě konzervativního pojetí sochy, zaplňují dnešní ulice, náměstí a parky naprosto nově pojaté plastiky, které stojí bez soklu přímo na dlažbě, na trávníku uprostřed procházejících lidí, jako by chtěly být součástí městského shonu. Jsou přímým pokračováním hyperrealismu, který vyšel z pop-artu a můžeme je zařadit do stylu konzumní společnosti, který otevřel právě pop-art, a který jakoby v nich ještě dozníval. Přesně jak to vyhlásil švýcarský spolek ARTPUBLIC (Verein ARTPUBLIC), Säen, ernten, glücklich sein. Už hlavní představitel pop-artu



Fotograf (Paparazzi), Bratislava





Hovory na lavičkách, Bělehrad

George Segal věnoval mimořádnou pozornost v duchu pop artu všedním motivům opakujícím se pravidelně v běžném životě – spojoval sádrové figury s reálnými předměty, *Žena myjící si nohy ve skutečném umyvadle* (1960), *Rock and Roll Combo* (1964), *Okno restaurace I* (1967, sádrové figury se skutečným oknem). Segalovy postavy jsou sestaveny z předmětů světa, který vytvořil sám člověk a z kterého se nedá uniknout; proto se staly také symboly pro jeho uzavřenost do pevných norem soudobé kultury, a tak Segal ve skutečnosti využitím reálných předmětů všedního světa stupňoval pravdivý obsah svých figurálních sestav. Zvláštní pozornost věnoval činnostem, které se denodenně opakují, přecházení ulice, holení, praní prádla, pití kávy, sezení u stolu, tedy banálními jevům, které ovšem tím povyšoval na podstatné znaky života, spontánní a přirozené. Na první pohled uvěříme tomu, že máme před sebou hrubé naturalistické vyobrazení.



Miminka, Praha, autor. D. Černý



Kentaur, obytný dům  
u hlavního náměstí, Lvov

úklidu, muž při čtení, nebo stojící žena se závěsnou taškou přes rameno. Hansonovy plastiky jsou provedeny v životní velikosti, sochař na nich nevynechá jediný detail, malé nebo oběžní a velké tělo, skutečné vlasy, křečové žíly, krevní podlitiny. Obléká je do oděvů z obchodů second hand a doplňuje rekvizitami odpovídajícími jejich sociálnímu zařazení. Pocit skutečnosti u diváka je pak stupňován ještě tím, že plastiky neumísťuje na sokly nebo na podesty a podstavce, nýbrž přímo na zem, mezi diváky. Proto jsou velmi často ve svém přirozeném postoji při zběžném pozorování zaměňovány s živými aktéry událostí, *Starý muž na lavičce*, *Žena s dítětem v kočárku*, *Cestovatel* (Traveller, 1985). *Žena se závěsnou taškou přes rameno* je často vnímána v Ludwigově sbírce v Čáchách jako návštěvnice muzea.



Schöner Naci, Bratislava

Také Duan Hanson vychází z pop artu, inspirován Segalovými sádrovými sochami. Také on tvoří polyesterové nebo sklolaminátové sochy na základě sádrových odlitků snímaných přímo z živých modelů. Usiluje tím přímo o maximální iluzi reality. Jeho naturalistické sochy zobrazují současné lidské typy americké společnosti v jejich typickém osobním, sociálním a politickém životním stylu, obsáhly velkou oblast života, od autoportrétů až k rockerům, od uklízečky až k průměrné paní domácí, *Žena s nákupním vozíkem* (Supermarket Lady, 1971), od dělníků až k drogově závislým. Jeho postavy ztuhly v situacích, které by mohly být ve své banalitě normálně sotva uvědoměle vnímány: paní při

I Ron Mueck má s americkými hyperrealisty, zejména s Hansonem, společné technologické postupy. Stejně jako Hanson i Mueck vytváří své sochy ze sklolaminátu, polyesteru a latexu, a navíc z daleko flexibilnějšího silikonu. Následně je barví a doplňuje o detaily, vlasy a oblečení. I to ho zařazuje mezi hyperrealisty. Jeho sochy vykazují mimořádný hmatový smysl, typický pro sochařství a jeho vnímání, a to i přes svou velikost, která v dějinách byla vyhrazena vždy především zobrazování bohů, vojevůdců a vládců, vyjadřuj



Nana od Niki de Saint Phalle na sochařské míli v Hannoveru

lidskost, zranitelnost a jsou plné přirozených pudů a běžných lidských situací. Orientoval se na společenské prostředí a umělecky stojí jeho styl v protikladu k abstrakci a nonartificiálním stylům.

V Bensonově parku soch ve městě Loveland (USA, stát Colorado) jsou zobrazeny také lidské a zvířecí plastiky plné přirozených pudů ve svém životním prostředí, muž odpočívající po skončené práci na lavičce, kluci závodící na bicyklech nebo hrající si děti, jak to známe i u nás ze hry „kolo, kolo mlýnský“, vlk nebo orel atd. V Düsseldorfu přímo na ulici mezi procházejícími se vášnivě přou dva muži, v Bratislavě je několik soch, které vznikly po roce 1989 jako pokus oživit centrum města obklopené budovami bank a odcizené podobně



Pasáček vepřů (Schweinehirt), Brémy

vtipnými, veselými, event. groteskními sochami, jejichž obliba u turistů vedla k oživení centra dalšími a dalšími sochami. Je to dnes již proslulá plastika z kanálu vykukujícího Čumila na Starém městě z roku 1997 nebo socha známého bratislavského podivína ze začátku 20. století, který bloudil městem ve staromódním sametovém svrchníku a kolemjdoucí zdravil smeknutím cylindru a ženám se dvorně klaněl (Schöner Náci). Bratislava má i sochy Napoleona opírajícího se o lavičku, s typickým třírohým kloboukem, s kterým se rádi fotografují turisté, Paparazziho, fotografujícího za rohem procházející občany, ale i Andy Warhola, rodáka ze Slovenska, který patřil k předním umělcům pop-artu v USA. Proslulé jsou plastiky v ulicích a na náměstích v Brémách, těžící z klasických pohádek – Městští muzikanti, Kejkliř, Pasáček vepřů, v Berlíně Duch vody, Skokan aj., v Bělehradě Hovory na lavečkách, na domě u hlavního náměstí ve Lvově Kentaur, Miminka D. Černého v Praze, Běžící dívka K. Gebauera v Ostravě, Dívka Antala Staška a velké množství soch v evropských i amerických městech, které všechny mají oživit město nekonvenčními a radostnými sestavami. Jsou to sochy zřetelně vycházející z hyperrealismu Hansonova a Mueckova, ba až z pop artových soch George Segala. Stejně jako oni, věnují i tito jejich vnuci zvláštní pozornost často banálním jevům, které ovšem tím povyšují na radostné znaky života, spontánní a přirozené, oživují jimi zašlé legendy, pohádky i dětské hry, revitalizují městské prostory, obohacují městskou komunu o nové prvky estetického citění, které běžného občana přivádějí k novému vnímání uměleckého díla a k pochopení jeho fungování v lidském životě.



Skokan, Berlín



Šauklíř (Gaukler), Brémy