

Dům doma

Najděte, zaměřte se na dům ve svém okolí a vyfotťe jej. Uvažujte, čím je pro vás zajímavý, jak vás inspiruje. Představujte si jeho vnitřní uspořádání (pokud ho neznáte). Do úvah můžete zahrnout i jeho bezprostřední okolí, například zahradu nebo předzahrádku. Zaměřte se na charakter domu a okolí. Pokuste se akumulováním předmětů - objektů, které máte doma k dispozici, vytvořit prostředí ve vašem interiéru, instalaci, která vyjádří charakter části zvoleného obydlí. Můžete interpretovat i jen malé zákoutí, detail inspirovaného domu. Měřítko instalace je pro reálného člověka, takže není modelem, ale člověk v ní může pobývat. Můžete použít například nábytek, různé běžné předměty v domácnosti, polštáře, které budete určitým způsobem komponovat, skládat k sobě, nebo jen dotvoříte něco, co stojí na stálém místě. V případě, že neznáte vnitřní organizaci stavby, je možné si ji představovat a vlastně vymyslet, zhmotnit ve své objektové události, podle dojmu, jak vnímáte architekturu zvenčí.

Michal Sedlák

Níže příkládám odkazy, které by vás mohly inspirovat.

Neodada, Nový realismus

<https://docplayer.cz/16665548-Neodada-novy-realismus.html>

Zde můžete náhodně procházet webem, který částečně mapuje situaci na poli současného umění. Použito klíčové slovo objekt.

<https://www.artlist.cz/klicova-slova/objekt-118/>

V tomto odkazu můžete volně a náhodně číst myšlenky architektů (např. Alena Šrámková)

https://books.google.cz/books?id=c2sCwAAQBAJ&pg=PA132&lpg=PA132&dq=d%C5%AFm+rozhovor&source=bl&ots=R6-YVuY8oX&sig=ACfU3U2yumSDLJRFZXvw7_kXb6apmj_HEQ&hl=cs&sa=X&ved=2ahUKEwjSyIHL77PtAhXPzKQKHf8dBF44jAEQ6AEwCHoEACAcQAQ#v=onepage&q=d%C5%AFm%20rozhovor&f=false

Níže příkládám scan kapitoly věnované hnutí Neodadaismus a Nový realismus.

DEMPSEYEOVÁ, A. Umělecké styly, školy a hnutí. Slovart, 2002. ISBN 80 - 7209 - 402 – 5

Součástí podkladů je i soubor Objekt – objekt (text i vybrané ukázky z katalogu). Vybral jsem většinou takové ukázky, které nějak souvisí s předměty s bydlením nebo domácností. Umělci je často překvapivě výtvarně spojují, komponují a vytvářejí nové významy.

Objekt: metamorfózy v čase: [katalog výstavy]: České muzeum výtvarných umění v Praze, Dům u Černé Matky Boží 31.5.-26. 8. 2001: [text: Olaf Hanel .. [et al.]]. Praha: České muzeum výtvarných umění, 2001. ISBN 80-7056-095-9.

Neodadaismus

Bratry i další ve svém díle odráželi současnou náladu, navozenou studenou válkou a hrozbou atomové zbraně, a zachycovali to, co *neoromantický malíř John Minton popsal v roce 1955 jako „módní současnou beznaděj“.

Skupina Kitchen Sink School často vystavovala spolu s jinou skupinou britských malířů, které se později začalo říkat londýnská škola. Jejimi protagonisty byli Francis Bacon a Lucian Freud (viz existencialismus), Frank Auerbach (1931) a Leon Kossoff (1926). Auerbach a Kossoff byli žáky Davida Bomberga (viz vorticismus), který vyučoval na Borough Polytechnic v Londýně. Stejně jako Kitchen Sink School i oni zobrazovali drsnější tvář městské krajiny, zejména živelný růst nevzhledných částí Londýna. Technikou a přístupem se však od Kitchen Sink School velmi liší (pracovali expresionistickou metodou a celá plátna hustě pokrývali barvou). Nicméně někteří zpracovávají stejná témata jako Kitchen Sink School, například Leon Kossoff v cyklu obrazů stanice metra Kilburn a londýnské čtvrti Hackney nebo Auerbach na obrazech městských stavenišť.

Malíři Kitchen Sink School, kteří zastupovali Británii na

bienále v Benátkách v roce 1956, zažili krátkou vlnu úspěchu. Koncem desetiletí se však poválečná nálada změnila v souvislosti s tím, jak začal vzkvétat a prosperovat Londýn.

Hlavní sbírky

Graves Art Gallery, Sheffield, Británie
National Portrait Gallery, Londýn
Tate Gallery, Londýn
The Lowry, Salford Quays, Manchester, Británie

Literatura

E. Middleditch, *Edward Middleditch* (1987)
L. S. Lowry, *L. S. Lowry* (Oxford, 1987)
M. Leber a J. Sanding, *L. S. Lowry* (1994)
L. Norbert, *Jack Smith* (2000)

Neodadaismus

*Umělecké dílo už není jen předmětem vzešlým z rukou jedné osoby;
je procesem, na němž se podílí více lidí. Umění se socializuje.*

JOHN CAGE, 1967

Neodadaismus je jedno z několika označení (také nový realismus, konkrétní umění, polymaterialismus a umění všedních předmětů), která se koncem padesátých let a v šedesátých letech užívala pro umění skupiny mladých experimentálních umělců žijících v New Yorku, kteří nikdy nevytvořili organizované hnutí a jejichž práce vyvolávaly ostré spory. V té době v umění převládala tendence k formální čistotě, jak dokládají díla *pomaliřských abstrakcionistů. V záměrné opozici k nim se neodadaisti pustili do směřování materiálů a prostředků v humorném, vtipném a výstředním duchu. Označení neodada se někdy užívá jako obecný výraz zahrnující řadu nových proudů, které vznikly v průběhu padesátých a šedesátých let. Byly to mimo jiné *lettrismus, *beatnické umění, *funk art, *nový realismus a *Situacionistická internacionála.

Pro umělce, jako byli například Robert Rauschenberg (1925), Jasper Johns (1930), Larry Rivers (1923), John Chamberlain (1927), Richard Stankiewicz (1922-1983), Lee Bontecou (1931), Jim Dine (1935) a Claes Oldenburg



Rauschenberg ve svém ateliéru na Front Street v New Yorku, 1958
Počátkem padesátých let studoval Rauschenberg u Johna Cage na Black Mountain College a ukázal se jako mnohostranný, vynalézavý duch, jehož experimenty s malováním, objekty, performancemi a zvukem otevřely cestu mnoha současníkům.



(1929), muselo být umění sdílné a přístupné všem, mělo pracovat i s neuměleckými materiály, zabývat se obyčejnou realitou a oslavovat populární kulturu. Odmítali odcizení a individualismus, vlastní *abstraktnímu expresionismu, a dávali přednost komunikativnějšímu umění, které bylo srostlé se společností a prostředím. Spolupracovali na projektech s básníky, hudebníky, tanečníky i s umělci jiného zaměření, například s novými realisty. Výsledkem byla nová estetika založená na experimentu a vzájemném obohacování.

Během tohoto období začal být znovu aktuální *dadaismus a práce Marcela Duchampa, a to zvláště v Americe. Těm, kteří jako původní dadaisté užívali nekonvenční materiály na protest proti tradicím „vysokého“ umění, vyhovovala dadaistická předmisa, že „vše je možné“. Koláže Pabla Picassa a Kurta Schwitterse, Duchampovy objekty „readymade“ a *surrealistické úsilí proměnit „magii“ každodenních předmětů ve veřejně sdílený jazyk, to vše byly pro neodadaisty důležité zdroje inspirace. Myšlenky nového umění se nesly ve stejném duchu jako nové kritické myšlení. Allan Kaprow (viz umění performance) nově

interpretoval práce Jacksona Pollocka (viz abstraktní expresionismus) spíše ve vztahu k všednímu životu než k čisté abstrakci.

K vlivným současníkům patřili hudební skladatel John Cage, vynálezce Buckminster Fuller a mediální teoretik Marshall McLuhan. V době silného nacionalismu McLuhanova vize „globální vesnice“ a Fullerova myšlenka „vesmírné lodi Země“, které viděly svět jako jeden celek, zdánlivě nabízely nadějnější cestu vpřed než tu, kterou razila často fatalistická sociální kritika a existenciální filozofie. John Cage využíval pro své kompozice různá média, spolupracoval s tanečníkem Merce Cunninghamem a jako

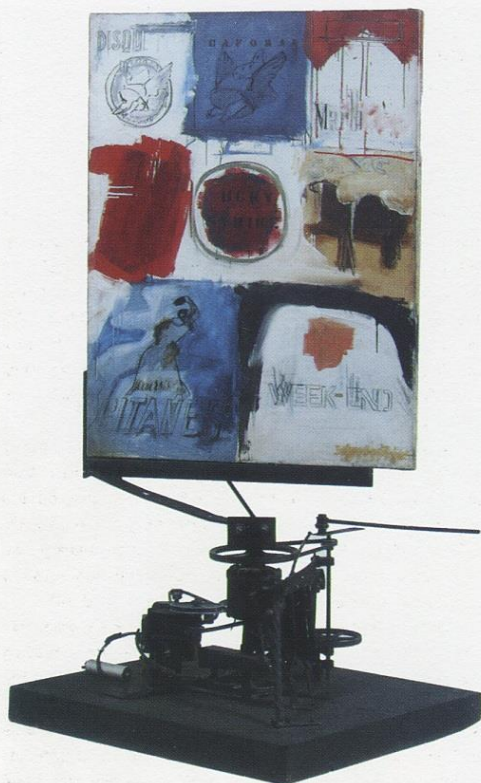
Nahofe: Larry Rivers, *Washington překračuje Delaware*. 1953

Rivers si dobře zvolil cíl. V době, kdy takto politicky zaútočil, znal stejnojmennou malbu Emanuela Leutzeho z roku 1851, přední dílo patriotismu devatenáctého století, celé generace amerických školáků.

Naproti: Jasper Johns, *Vlajka, terč se sádrovými odlitky*. 1955

Používaje „věci, které vědomí již zná“ (vlajky, terče, čísla), vytvářel Johns víceznačnou a vyzývavou díla, která byla současně abstraktními malbami i konvenčními znaky. Víceznačnost a sociálně-politická angažovanost, vypůjčené od dadaistů, byly pro neodadaisty typické.





mnozí jiní neodadaisté pracoval s principem náhody a experimentu a oslavoval sociální prostředí.

Ke klíčovým dílům neodada patří Riversův obraz *Washington překračuje Delaware* z roku 1953 a dále Rauschenbergovy *kombinované malby z let 1954–64, *Mapa* (podle mobilního modelu světa Buckminstera Fullera) Jaspere Johnse z let 1967–71 a také jeho vlajky, terče a čísla. Když Rivers poprvé vystavil svou verzi stejnojmenné historické malby z devatenáctého století od Emanuela Leutzeho, přijalo newyorské umělecké publikum obraz s despektem. Pojetím v duchu abstraktního expresionismu a celkovou kompozicí, kterou „poskvřnila“ nemoderní historická malba a figurace, jako by Rivers znevažoval jak minulé, tak i současné mistry. Z jeho děl je patrné, že je

Larry Rivers a Jean Tinguely, *Otočné přátelství mezi Amerikou a Francií*, 1961

Objekt, který je strojem i malbou, hravým způsobem vypovídá o nadnárodním společenství a spolupráci umělců (jež byla typickou součástí neodadaistické filozofie) v době, kdy hranice hrály v mezinárodní politice negativní roli.

ochotný čerpat z naprosto odlišných zdrojů, a připomíná tím *postmodernistické přístupy.

Johns se proslavil hned svou první výstavou v roce 1958 v galerii Lea Castelliho v New Yorku. Osmnáct z dvaceti vystavených prací se prodalo, ještě než výstava skončila. Jeho vlajky byly důvěrně známé věci, jen předvedené v jiném světle, a vypadaly tak opravdově, až se lidé ptali: Je to vlajka, nebo obraz? I Rauschenbergovy inovace zpochybňovaly a rozšiřovaly hranice umění. I když vytvářeli velmi odlišná díla, spojoval Rauschenberga, Johnse a Riverse způsob, jakým přetvořili abstraktně expresionistický styl, jak znevažovali tradici a přistupovali k americké ikonografii. Tito tři umělci značnou měrou ovlivnili pozdější styly: *pop art, *konceptualismus, *minimalismus a umění performance.

Otočné přátelství mezi Amerikou a Francií (1961) je dojemně optimistické dílo, které vzešlo ze spolupráce Larryho Riverse a nového realisty Jeana Tinguelyho, a v mnohém ohledu je typickým příkladem neodadaistického projektu. Vyjadřuje, že mírová koexistence je možná a žádoucí, a oslavuje roli, jakou sehrál obchod (symbolizovaný obrázky cigaretových krabiček) v kulturní výměně všech úrovní. Obdobně mapa Johna Fullera nabízí možný obraz tohoto nového, vzájemně propojeného uměleckého světa i duch spolupráce mezi uměním a technologií.

Přestože byli velmi nejednotní, měli neodadaisté velký vliv na své okolí. Jejich výtvarný slovník, techniky a především vůli po vyslyšení přejali a přetavili pozdější umělci, protestující proti vietnamské válce, rasismu, sexismu a vládní politice. Důraz, jaký kladli na aktivní účast a veřejná vystoupení, našel ohlas v aktivitách spojených s politikou a performancemi konce šedesátých let. Myšlenka sounáležitosti se světovým společenstvím předjímalá okupační akce, protiválečné a studentské protesty, kampaně za obranu životního prostředí a boj za lidská práva let následujících.

Hlavní sbírky

Centre Georges Pompidou, Paříž
Museum of Modern Art, New York
Stedelijk Museum of Modern Art, Amsterdam
Whitney Museum of American Art, New York

Literatura

L. Rivers, A. Weinstein, *What Did I Do?* (1992)
K. Varndoe, *Jasper Johns: A Retrospective* (výstavní katalog, New York, The Museum of Modern Art, 1996)
Robert Rauschenberg: A Retrospective (výstavní katalog, New York, Guggenheim Museum, 1997)
A. J. Dempsey, *The Friendship of America and France*, (Courtauld Institute of Art, University of London, 1999)

spíše s humorným než s kritickým záměrem – novou verzi národních symbolů. Na obraze *V Boha věříme* (1965) nahradil například portrét George Washingtona na čtvrtdolaru svým vlastním.

Někteří mladší britští umělci, jako Jake (1966) a Dinos (1962) Chapmanovi, Sarah Lucasová (1962) a Damien Hirst (1965), se prostřednictvím morbidních nebo groteskních asambleží vyjadřují k nelidskému chování člověka k člověku, k fenoménu smrti a postavení žen ve společnosti. *Peklo* (1999–2000) bratrů Chapmanových, *Králiček* (1997) Sarah Lucasové a *Tisíc let* (1990) Damiena Hirsta (což je hniající kravská hlava s červy), to jsou tři příklady, které spojují ostrou sociální kritiku Kienholze a Connera s černým humorem pozdějších kalifornských umělců funku.

Hlavní sbírky

Moderna Museet, Stockholm
Norton Simon Museum, Pasadena, Kalifornie
Saatchi Collection, Londýn
San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, Kalifornie

Literatura

R. L. Pincus, *On a Scale that Competes with the World* (Berkeley, CA, 1994)
L. Phillips, *Beat Culture and the New America, 1950–65* (1995)
T. Crow, *The Rise of the Sixties* (1996)
Kienholz: A Retrospective (výstavní katalog, Whitney Museum of American Art, New York, 1996)
2000 BC: The Bruce Conner Story Part II (výstavní katalog, Walker Art Centre, Minneapolis, 1999)

Nový realismus

Toto je nový realismus: nové, citlivé přístupy k realitě.

PIERRE RESTANY, 1960

Práce evropských nových realistů z konce padesátých a ze šedesátých let jsou velmi rozmanité a náleží k nim tak rozdílné umění, jako jsou potrhané plakáty francouzského umělce Raymonda Hainse (1926), obrazy-pasti Švýcara Daniela Spoerriho (1930) a „akumulace“ Francouze Armana (1928). Všechny však mají jednu společnou vlastnost: jasně a záměrně se odlišují od hlavního proudu modernismu té doby.

Koncem padesátých let se s příchodem druhé a třetí umělecké generace zdálo, že *abstraktní expresionismus a *informel ztrácí kontakt se společenskou realitou. Podmínky střídmosti a omezování, v nichž pracovala první poválečná generace, vystřídala společnost rostoucího blahobytu, technologického pokroku a rychlých politických změn. A to byl svět, který objevovali noví realisté.

V říjnu 1960 francouzský umělecký kritik Pierre Restany oficiálně založil v pařížském domě Yvese Kleina skupinu nových realistů. On a osm umělců – Francouzi Klein, Hains, Arman, François Dufrène (1930–1982), Martial Raysse (1936) a Jacques de la Villeglé (1926) a Švýcaři Spoerri a Jean Tinguely (1925–1991) – podepsali výše citované prohlášení. Tato základní platforma poskytovala jednotu pro kolektivní aktivity a zahrnovala velmi rozdílná díla těchto i dalších umělců, kteří se připojili později: Francouzi César (1921–1999) a Gérard Deschamps (1937), Ital Mimmo Rotella (1918) a Američanka francouzského



původu Niki de Saint Phalle (1930). Bulhar Christo (1935) se na začátku své životní dráhy účastnil řady výstav a festivalů nových realistů, ale sám se za nového realistu nepovažoval (viz instalace a zemní umění).

Nahofe: **Arman, *Hromada konví*, 1960**

Arman prohlásil: „Já jsem princip akumulace neobjevil. To on objevil mě. Vždycky bylo jasné, že společnost žije svůj pocit bezpečí a jistoty instinktem hromadění, který se projevuje přehlídkami ve výkladních skříních, továrenskými montážními linkami a hromadami odpadků.“

Naproti: **Yves Klein, *Antropometrie modrého období*, 9. března 1960**

Před zraky diváků se Kleinovy modelky potířely barvou, kterou sám namíchal a nechal si ji patentovat jako Mezinárodní Kleinovu modř, a podle umělcových pokynů otiskly svá těla za zvuků Monotónní symfonie na rozložené plátno.

Nový realismus se všeobecně pokládá za francouzský protějšek amerického *pop artu, ale ve skutečnosti se jeho zástupci více přiklání k *neodadaistům. Stejně jako oni čerpali noví realisté inspiraci z dada, objektů „readymade“ Marcela Duchampa, ze *surrealistického nacházení „magického“ v obyčejném a z *kubistické strojové estetiky „nového realismu“ Fernanda Légera. Společně také odmítali kult umělce, který se uplatňoval mezi abstraktními malíři,

a vyzývali publikum, aby se účastnilo jejich práce.

Restany si jako první povšiml, že mezi americkými a evropskými umělci vzniká stále více přátelství. V roce 1961 pořádal v Paříži výstavu s názvem *Le Nouveau Réalisme à Paris et à New York*, kde spolu s novými realisty vystavovali také Američani Robert Rauschenberg, Jasper Johns, John Chamberlain, Chryssa, Lee Bontecou a Richard Stankiewicz. Od té doby až do posledního *Festivalu nově-*





ho realismu v Miláně v roce 1970 se umělci, které Restany označil za nové realisty, účastnili společně mnoha výstav, festivalů a performancí v Evropě i ve Spojených státech.

Yves Klein zůstává nejznámějším z nových realistů a jeho dílo ovlivnilo nejrůznější oblasti umění konce dvacátého století: multimediální a multidisciplinární umění, *umění performance, minimalismus, body art, *konceptualismus atd. Ačkoli se Klein vysmíval teoriím jedinečnosti v umění, sám paradoxně vrchovatou měrou vdechoval svou osobitost všemu, co dělal. V roce 1957 namaloval intenzivním ultramarínem (který si později nechal patentovat jako IKB, tzv. Mezinárodní Kleinovu modř) řadu úplně stejných monochromů a rozprodal je za různé ceny. Rok nato vystavil v pařížské Iris Clert Gallery úplně prázdný prostor a prodával zóny prázdnoty na pozemcích, které obsahovaly jeho senzibilitu. V roce 1960 pořádal představení *Antropometrie*, při němž nahé ženy, pomalované Kleinovou modří, válely navzájem jedna druhou po obrovském plátně rozloženém na zemi, zatímco orchestr hrál Kleinovu Monotónní symfonii (dvacet minut zněl jediný tón a pak ho vystřídal dvacet minut ticha). Diváci oblečení do smokinků a večerních rób přihlíželi za uctivého mlčení.

Práce typu Césarových „kompresí“ a Armanových „akumulací“ již hledí vstříc budoucímu vývoji. Césarovy řízené objekty „readymade“ předjímají například průmyslové „krychle“ minimalistů. Jsou však zajímavé i pro svůj velmi přímý a provokativní vztah k současným společenským problémům, což byl jeden z klíčových rysů umění nového realismu. Césarovy „komprese“ byly slisované vraky automobilů, které umělec recykloval a jimž dal nový život v podobě uměleckého objektu. Můžeme je chápat jako kritiku konzumní kultury, její spotřeby a odpadu nebo je interpretovat pozitivněji jako uznání důležité role strojů. Armanovy soubory objektů představují pokročilá cvičení v anti-umění, svrhávající přijaté umělecké hodnoty a cíle. Jeho *poubelles* (popelnice) vyjevují obsah odpadkových košů, jeho *colères* (záchvaty vzteku) soubor zdemolovaných předmětů. „Akumulace“ jsou různé nakupené věci (například v krabicích), které mají přimět diváka, aby se zamyslel nad rolí, jakou hrají předměty ve věku masové spotřeby. Arman často odkazuje k historickým tématům. *Sladký domove* (1960), akumulace plynových masek, stává diváka tváří v tvář hrůzám holocaustu i tragickému faktu, že války a genocidy nekončí.

Mnohá díla nových realistů vznikají cestou „tvůrčí

Niki de Saint Phalle, *Venuše Milétská*, 1962

Při performanční akci v New Yorku v roce 1962 přivezli na jeviště sochu Venuše na kolečkách, uvnitř s pytlíky naplněnými barvou. Saint Phalle na ni vystřílela z pušky, a proměnila tak idealizovanou představu ženství v „zavražděnou“ mrtvolu potřísněnou barvou.

destrukce“ a jsou výsledkem různých akcí a performancí. Kleinovy Antropometrie, Armanovy *záchvaty vzteku* a tzv. *střílené malby* Niki de Saint Phalle, to je jen několik příkladů za všechny. Saint Phalle vysvětluje, že její střílené assembláže jsou symbolické akty protestu proti stereotypnímu obrazu ženy, jaký vytváří současná společnost. Toto zaměření na postavu ženy a její umělecké zobrazení předznamenává svět a témata feministických diskusí, které budou běžné v sedmdesátých letech.

Hlavní sbírky

Centre Georges Pompidou, Paříž
Museum of Modern and Contemporary Art, Nice
Museum of Modern Art, New York
Tate Gallery, Londýn
Whitney Museum of American Art, New York

Literatura

P. Restany, *Yves Klein* (1982)
M. Vaizey, *Christo* (1990)
J. Howell, *Breakthroughs: Avant-Garde Artists in Europe and America, 1950–1990* (1991)
A. J. Dempsey *The Friendship of America and France: A New Internationalism, 1961–1965*
(Courtauld Institute of Art, University of Londýn, 1999)

Situacionistická internacionála

*Malba nebo hudba nemohou být situacionistické,
obě se dají jen situacionisticky použít.*

ČASOPIS INTERNATIONALE SITUATIONNISTE Č.1, ČERVEN 1958

Situacionistická internacionála (SI – nemá nic společného s britskými situačními umělci počátku šedesátých let) vznikla v italském Cosio d'Arroscia v roce 1957 jako spojení skupin avantgardních umělců, básníků, spisovatelů, kritiků a filmařů oddaných modernímu umění a radikální politice. Věřili, že umělecká praxe je politický čin a že uměním lze dosáhnout revolučních změn. Ve svých teoriích cíleně přebírali ideály *dadaismu, *surrealismu a *skupiny CoBrA.

Skupinu původně vytvořili členové Lettristické internacionály se sídlem v Paříži (skupina, která se odtrhla od lettrismu), tj. filmař a teoretik Guy Debord (1931–1994), jeho žena Michèle Bernsteinová, která dělala koláže, a Gil J. Wolman (1929–1995). Dále k ní náleželi členové Mezinárodního hnutí za imaginistický Bauhaus (skupiny, která vznikla po rozpadu skupiny CoBrA) a bývalý člen skupiny CoBrA Dán Asger Jorn (1914–1973), Ital Giuseppe Pinot-Gallizio (1902–1964) a britský malíř Ralph Rumney (1934), který si říkal zmocněnec tzv. Londýnského psycho-geografického výboru. Jiní přední umělci se přidali později, například Constant (1920), bývalý umělec skupiny CoBrA, a tak SI měla brzy na sedmdesát členů z nejrůznějších zemí (z Belgie, Británie, Francie, Německa, Nizozemska, Itálie, Švédska, Alžírsko). Každoročně se konaly konference a v letech 1958 až 1969 vycházel časopis *Internationale Situationniste*.

Práce SI se točila kolem řady klíčových strategií. Jednou z nich byla „konstruovaná situace“. Situacionisté věřili, že kdyby projektovali konstruované situace místo toho, aby dělali tradiční umělecké objekty, mohli by zachránit umění před komercializací, která je mohla proměnit pouze v další druh luxusního zboží. Pinot-Gallizio proto dělal své „průmyslové malby“ obrovské velikosti, dlouhé až 45 metrů. Užíval přitom nové materiály a techniky (stříkací pistole, průmyslová barviva, pryskyřice) a prodával malby po metrech, čímž vyjadřoval své opovržení nad konvencemi uměleckého trhu, který rozhoduje o exkluzivitě a originalitě uměleckých děl. (Trh však neodstrašil. Když svévolně zvýšil ceny, poptávka stoupla.) Situacionisté také věřili, že umělecký zásah do každodenního prostředí by mohl probudit lidi, aby se zajímali o své okolí, a vést k proměně společnosti. Pinot-Gallizio zamýšlel své obrovské malby v takovém měřítku, aby se mohly rozvěsit jako veliké závěsy do městských ulic a proměnily je v příjemné dynamické prostředí. Jeho *Jeskyně antihmoty* (1959) byla multimediální a multisenzorická instalace, která se snažila zapojit diváka do hry a dovést ho k tomu, aby si uvědomil, že i on svým vkladem spoluvytváří a ovlivňuje atmosféru. Jinou z klíčových situacionistických strategií byla tzv. psycho-geografie, studium psychologického dopadu městského prostředí na obyvatele. Na rozdíl od Corbusierova funkcionalistického města