

“Czech Art in the Transformation Period: The Relationship between Art and Political Commitment”

Abstract

The transformation of Czech art in the 1990s took place on many levels that mutually influenced each other and resonated together. The three basic components of this transformation are the transformation of the art form itself, the transformation of the art business, and changes in the position of art and the artist in society. Although it may seem that the proper starting point for the post-revolution transformation should have been a discussion of the relationship between art and society, this did not happen amongst the Czechs until the process was culminating. This article is predominantly concerned with the transformations in the relationship between Czech art and politically engaged themes in this period, and attempts to rehabilitate the term “politically engaged art”.

Klíčová slova

české umění – transformace – angažované umění – kurátorské výstavy

Keywords

Czech art – post-totalitarian transformation – politically engaged art – curated exhibitions

Autorka je historička umění a kurátorka. Je odbornou pracovnící VVP AVU a přednáší dějiny umění na Akademii výtvarných umění v Praze a na Anglo-americké univerzitě v Praze. Studie vznikla v rámci výzkumného projektu MK ČR č. DD07P03OUK001 „České umění 80. – 90. let – reflexe a dokumentace“.

morganova@avu.cz

ČESKÉ VÝTVARNÉ UMĚNÍ V OBDOBÍ TRANSFORMACE. VZTAHY UMĚNÍ A „ANGAŽOVANOSTI“ PAVLÍNA MORGANOVÁ

Období devadesátých let je dosud živé v naší paměti, přesto však už získáváme dostatečný odstup k tomu, abychom se pokusili zachytit složitost procesů, které v tomto období probíhaly napříč společností. V této studii¹ bych se chtěla zaměřit na dílčí téma, a to je vztah umění a „politiky“, konkrétně na problém umělecké angažovanosti. Nemám ovšem na mysli reálný vývoj české politiky. „Angažované umění“ se během minulého režimu stalo synonymem „stranického umění“ a v podstatě znamenalo bezduchým způsobem následovat kulturně-politické dogma vládnoucí strany. Pomineme-li umělkyně a umělce, kteří opravdově věřili v historickou úlohu komunistické strany, byla většina „angažovaných“ projevů na poli kultury projevem „života ve lži“, jak ho asi nejvýstižněji na příkladu zelináře XY popsal Václav Havel ve stati *Moc bezmocných*.² „Angažovanost“ se tak v podstatě stala svou vlastní negací: rezignací, pasivním přijetím stávajícího statu quo. Není proto divu, že tento pojem v českém diskursu devadesátých let najdeme jen výjimečně. Stejně tak pojem „angažované umění“ zmizel ze slovníku českých historiků umění, a pokud byl používán, tak jen jako součást vyrovnávání se s minulostí. Teprve po roce 2000 s ním opět začínají někteří autoři³ pracovat a úspěšně ho používají jako synonymum „politického umění“ či „politicky angažovaného umění“. V současnosti je snad možné „angažovanost“ opět vnímat jako postoj individua k celku, který vychází z osobní zainteresovanosti a svobodné touhy se aktivně podílet na jeho proměně.

Pokusíme-li se definovat vztah této „nové angažovanosti“ a umění, narazíme na jeho interpretační, historickou i disciplinární mnohoznačnost. V rámci umělecko-historického diskursu si můžeme vybrat z řady možných poloh, které

¹ Faktografické informace použité v tomto textu vycházejí z mého osobního výzkumu i z heuristické práce několika interních a řady externích spolupracovníků VVP AVU. Tímto bych jim chtěla poděkovat.

² Václav HAVEL, „Moc bezmocných“, in: *O lidskou identitu*, Praha: Rozmluvy 1990, s. 55–135.

³ Viz např. Václav BĚLOHRADSKÝ, „O vyvrátenosti světa“, *Právo*, 8. ledna 2004, č. 6. s. 1, nebo Václav MAGID, „Pode Bal: nedělní aktivisté v Letech“, *A2 kulturní týdeník*, 2006, č. 40, <http://www.advojka.cz/archiv/2006/40/pode-bal-nedelni-aktiviste-v-letech> (cit. 1. 11. 2010).

leží na přímce mezi dvěma extrémními body: jedním z nich je prohlášení, že „nepolitické umění“ neexistuje, protože prostě každé umění je a musí být součástí struktur společnosti; druhým je imperativ „autonomního umění“, jež se jakoukoliv zainteresovaností či snad dokonce služebností zpronevěřuje své vlastní podstatě. Pohyb na této hypotetické přímce je v období transformace podle mě symptomatický a pro obraz českého výtvarného umění devadesátých let klíčový. Zaměříme-li se totiž na vývoj angažovaných postojů v porevoluční době, můžeme velice dobře sledovat, jak se proměňovalo postavení umění a umělců ve společnosti a vidět dalekosáhlé změny uměleckého provozu a samotné umělecké formy v širších souvislostech.

Politicky angažované umění je v současnosti na české výtvarné scéně konstantně přítomné a respektované. Pracuje zde několik skupin a řada umělkyň a umělců, pro něž se hlavní náplní jejich tvorby stala témata spojená s palčivými otázkami veřejného života. Jsou to na jedné straně projekty aktivisticky bojující za práva sociálních minorit a alternativních životních postojů, ale i díla dotýkající se všeobecných společenských a politických otázek naší minulosti i přítomnosti na straně druhé. Specifické jsou pak projekty, které se zabývají samotným postavením umění ve společnosti, institucionální mocí a jejími nástroji, ať už vně či uvnitř světa umění.

Toto je současnost, ale jak vypadal proces, který nás k ní dovedl? Je zřejmé, že čeští umělci a umělkyně měli před rokem 1989 naprosto odlišný vztah k angažovanosti, než má dnešní mladá generace. V tomto textu bych chtěla na pozadí vývoje českého umění ukázat, jak se tento vztah v devadesátých letech proměňoval. Když jsem přemýšlela, jak nejlépe zachytit proměnu umělecké formy a uměleckého provozu v období transformace, jak analyzovat změny v postavení umění ve společnosti a sebereflexe samotného umění, rozhodla jsem se v rámci tradičního umělecko-historického popisu vývoje rozšířit dobový obraz o další, podrobnější sondy. Jedná se především o dobové psaní o umění, tedy jeho dobovou interpretaci a sebereflexi. Vybrala jsem řadu úryvků textů z článků, úvodů ke katalogům výstav a dalších zdrojů, které v sobě podle mě obsahují esenci dobového uvažování a psaní o umění. Vzhledem k tomu, že často přesně vystihují to, co bych musela složitě opisovat, používám je ne jako citace, ale jako jakýsi paralelní komentář k vlastnímu textu.

Za další významnou složku dobového kontextu považuji klíčové kolektivní výstavy. S rozvojem kurátorského přístupu, kdy podobu výstavy určuje svým výběrem a interpretací její autor/kurátor, se totiž výstava stále více stává významotvorným médiem a v rámci dějin umění povážlivě začíná konkurovat samotnému uměleckému dílu a osobnosti umělce. Proto vývoj českého umění v transformačním období mimo jiné sleduji na pozadí zásadních kurátorských

Vladimír Skrepl, „Několik poznámek o mé práci“, archiv umělce,
červenec 1988.

„Nezajímá mne vytváření obrazů či artefaktů, které mají jasnou funkci... Není nejdůležitější, zda obraz zobrazuje, či je abstraktní – obojí mohu použít... Důležitá je pro mne instalace. Při práci myslím na možnosti umístění a vztahy s okolním prostředím a dalšími díly. [...] Nehledám novou řeč, ve které by se tyto extrémní sloučily, stavím je libovolně vedle sebe a nepřikládám jim obvyklé významy. Mohou je mít, ale jsou i zaměnitelné nebo vůbec nezávislé.“

Miloš Zeman, „Prognostika a přestavba“,
Technický magazín, roč. 32, 1989, č. 8, s. 6.

„Neexistuje jediná, předurčená budoucnost společenských systémů, ale prostor možných budoucích světů či možných budoucností.“

nové způsoby fungování

postmoderna

neoexpresionismu

Vladimír Skrepl v rozhovoru s Ludvíkem Hlaváčkem, citováno v Ludvík Hlaváček, „Postmoderna a neoexpresionismus“, in: Rostislav Švácha – Marie Platovská (eds.), Dějiny českého výtvarného umění VI, Praha: Academia 2007, s. 721.

„Zhlédnutí obrazů německého neoexpresionismu nám okamžitě ukázalo cestu. Tyto obrazy vyjadřovaly to, co jsme cítili kolem sebe, co jsme spontánně vyjadřovali v muzice, co odpovídalo i našemu obecnému postoji. Nevyjadřovaly namáhavé hledání, ale bezprostředně reagovaly na to, co se dělo kolem nás.“

výstav. V rámci tohoto přehledu je myslím totiž velmi dobře vidět, že k rehabilitaci angažovaných postav v umění nedošlo hned po revoluci, jak bychom očekávali, ale až na konci devadesátých let. První polovina devadesátých let je ve znamení bláhové představy, že umění se nemusí angažovat ve společenských otázkách, a tak je následující stať paradoxně spíše popisem absence angažovanosti na české výtvarné scéně. Teprve v jejím závěru se mi snad podaří pojmenovat počáteční impulsy rehabilitace angažovanosti a popsat proces, který nás dovedl na práh současnosti.

Postmoderní východiska

Pro vývoj českého umění transformačního období jsou klíčové dvě události. Z politického a společenského hlediska je to samozřejmě sametová revoluce v roce 1989, z uměleckého je to nástup postmoderní generace ještě v dobách perestrojkové totality. Zásadní změny pro celou kulturní oblast, jako občanská svoboda, konec cenzury a otevření hranic, tak v prvním momentě z hlediska výtvarné formy nic nového neiniciovaly. Daly pouze možnost rozvinout, zviditelnit a oficializovat to, co už zde bylo.

Postmoderní zlom na české výtvarné scéně se odehrál v polovině osmdesátých let, jeho předzvěsti však můžeme zaregistrovat již na konci sedmdesátých let.⁴ České umění se v této době probouzelo z normalizačního šoku⁵ a začalo hledat nové způsoby fungování v rámci sešněrovaných podmínek totalitního režimu. Na počátku osmdesátých let se rozvíjí aktivita neoficiální scény a objevuje se stále více neoficiálních a polooficiálních výstav v soukromých bytech, okrajových kulturních institucích nebo volně v rámci nejrůznějších sympózií. Na této platformě, mimo oficiální diskuse, v rámci alternativních společenství a v rámci počínů, jejichž obyčejnost je dnes těžko uvěřitelná, se kolem poloviny osmdesátých let začíná formovat i postmoderná.⁶ Klíčovými jsou výstavy obrazů Vladimíra Skrepla a Martina Johna⁷ z let 1984 a 1985 a samozřejmě neoficiální *Konfrontace* mezi lety 1984–1987,⁸ které byly prvním širokým vystoupením nastupující generace. Tito mladí byli opojeni energií Nových divokých (*Neue Wilde*), primitivismem německého neoexpressionismu, zajímalo je rozbití vizuální i tématické celistvosti obrazu. Nebáli se fragmentarizovat a následně spojovat dosud nespojitelné. Podíváme-li se dnes na fotografie

⁴ Je to především samizdatový překlad textů Roberta VENTURIho (*Složitost a protiklad v architektuře*, Praha: samizdat 1979) a Charlese JENCKSe (*Jazyk postmoderní architektury*, Praha: samizdat 1979).

⁵ „Normalizačním šokem“ míním násilnou restrukturalizaci kulturního provozu po roce 1968, reorganizaci Svazu československých výtvarných umělců, zrušení důležitých výtvarných periodik a v neposlední řadě opětovné znemožnění oficiálně prezentovat svou práci velké části výtvarné obce.

⁶ Pojem „postmoderná“ zde používám, jak je v českých uměleckých kruzích zvykem, jako ekvivalent postmodernismu či postmoderního umění.

⁷ Výstava v ulici Rosy Luxemburgové, Praha 1984, a na Vysoké škole zemědělské, Praha – Suchdol 1985.

Jana Ševčíková - Jiří Ševčík, Popis jednoho zápasu. Česká výtvarná avantgarda 80. let (kat. výst.), Rychnov nad Kněžnou: Orlická galerie 1989, nestr.

„**Obrazy, sochy, zřídka instalace byly jiné, než ty, na něž jsme si zvykli chodit v 70. letech do neoficiálních výstavních prostor. Byly v něčem barbarské, naivní, romantické, ale působily jako ulehčení. Dráždily, ale nevyvolávaly úzkost, vynucovaly kolem sebe větší prostor pro naše prožitky, byly osobní, ale přitom kolektivně srozumitelné, měly humor, ironii, ale neposmívaly se, a měly svoji magii.**“

Ševčíkovi

protipól
transcendence

Jindřich Chaloupecký, „Náboženství, umění a architektura“ (1988), in: *Tiha doby*, Olomouc: Votobia 1997, s. 161.

„**Ztráta náboženství v evropské civilizaci způsobila, že se na jeho místo dostává umění. Moderní umění je něco docela jiného, nežli bylo umění historické. Umění bylo vždycky těsně spjato s náboženstvím, takže dokonce nedá se ani rozeznat, kde vlastně končilo náboženství a kde začínalo umění. Ted' náboženské opory je umění zbaveno a musí přebírat jeho funkci.**“

Jiří David, „Rozhovor s Václavem Magidem, Markem Medunou a Lud'kem Plathouským“, 2002, in: *Nikdo jiný, zatím nic*, Praha: Tranzit 2008, s. 16.

„**A setkání se Ševčíky bylo podstatné pro celou tehdejší generaci. Dostávali nás přesněji v evropštější, ne tolik lokální umělecké povědomí. Promítali jsme si různé výstavy, umělce, ale ne proto, jak se tehdy z druhé strany tradovalo, abychom to slepě kopčili, ale právě naopak, abychom si uvědomovali vlastní místo!**“

z jednotlivých výstav, nešokuje nás ani tak samotná podoba jednotlivých děl, ale spíše jejich instalace. Jsou rozvěšena, kde se dá, na dvorečku, na schodišti, na fasádě domu, děl je tolik a prostoru tak málo. Fotografie však zachycují i neobyčejnou atmosféru svobody, radosti ze vzájemné konfrontace, pocit, že toto je něco nového, co přichází. Je to generace, která se živě zajímala o dění na Západě a nesdílela odstup generací předchozích. Listovala časopisy jako *Flash Art*, *Kunstforum*, *Art in America* nebo *Artforum* a ráda se nechala poučit teoretiky, kteří dění na Západě sledovali. Klíčovou roli zde vedle dalších osobností sehráli manželé **Ševčíkovi**, kteří se o postmoderní myšlenky intenzivně zajímali a publikovali o nich řadu statí.⁹

Bylo naprosto přirozené, že tato energií nabitá generace začala vytvářet protipól generacím starším, pro něž bylo výtvarné umění stále otázkou transcendence a stavělo na ustálených formálních principech, jejichž kořeny můžeme nalézt v umění šedesátých let. Na rozdíl od mladé generace, která se

8 *Konfrontace I* (Praha – Smíchov: Grafická 31, ateliér Jiřího Davida, 24. 5. 1984) se konala v prostorách malého ateliéru a dvorku činžovního domu. Většina vystavených prací byly malby a kresby, objevilo se i několik soch a dvě instalace. Seznam účastníků (pokud za jménem není zázorka s jiným údajem, jednalo se o studenta či absolventa AVU): Jan Antoš, Jan Bačkovský, Pavel Beneš (VŠUP), Richard Bobůrka, Michal Cihlár (VŠUP), Tomáš Císařovský, Jiří David, Stanislav Diviš, Jiří Kornatovský, Mario Kotrba, Martin Mainer, Aleš Najbrt (VŠUP), Petr Nikl, Otto Placht, Jiří Pleštilík, Josef Pluhař, Antonín Strážek, Kryštof Trubáček (VŠUP), Petr Vaněček.

Konfrontace II, Praha – Vršovice: Krymská 21, dům pronajatý studentem AVU Petrem Petrem, říjen 1984. Na výstavě vystavovali především studenti a absolventi AVU a VŠUP. Seznam účastníků: Jan Antoš, Jan Bačkovský, Pavel Beneš, Ueli Binder (Švýcarsko), Richard Bobůrka, Michal Cihlár, Tomáš Císařovský, Jiří David, Stanislav Diviš, Niels Eric Gjerdevic (Dánsko), René Hora, Nina Kalinová, Jiří Kornatovský, Mario Kotrba, Michal Machat (VŠUP), Martin Mainer, Jan Merta, Aleš Najbrt, Mirka Němcová, Petr Nikl, Petr Petr, Otto Placht, Jiří Pleštilík, Josef Pluhař, Martin Rajniš, Antonín Strážek, Kateřina Štenclová, Kryštof Trubáček, Petr Vaněček.

Konfrontace III, Kladno: dům Magdaleny Rajnišové, 31. 5. 1985. Seznam účastníků: Jan Antoš, Jan Bačkovský, Anna Bartusová, Pavel Beneš, Ueli Binder (Švýcarsko), Richard Bobůrka, Erika Bornová, Michal Cihlár, Tomáš Císařovský, Kateřina Czerpak (Polsko), Jiří David, Stanislav Diviš, Jiří Kornatovský, Mario Kotrba, Martin Mainer, Jiří Načeradský, Aleš Najbrt, Mirka Němcová, Petr Nikl, Rostislav Novák (jako Pavel Host), Miroslav Pesch, Otto Placht, Jiří Pleštilík, Josef Pluhař, Magdalena Rajnišová, Petr Sládek, Antonín Strážek, Kateřina Štenclová, Kryštof Trubáček, Petr Vaněček.

Konfrontace IV (Praha – Smíchov: Mozartova 7, 22. – 24. 4. 1986) se konala v domě, v němž měl ateliér sochař Bohuslav Metelka, student VŠUP. Seznam účastníků: Jan Antoš, Jan Bačkovský, Erika Bornová, Michal Bouzek, Michal Cihlár, Tomáš Císařovský, Kateřina Czerpak (Polsko), Jiří David, Stanislav Diviš, Michal Gabriel, Pavel Humhal, Jiří Kornatovský, Mario Kotrba, Jiří Kovanda, Karel Kovářik, Vlastimil Krčmář, Martin Mainer, Jan Merta, Aleš Najbrt, Jana Němcová, Petr Nikl, Rostislav Novák (jako Pavel Host), Aleš Ogoun, Miroslav Pesch, Otto Placht, Zbyněk Prokop, Magdalena Rajnišová, Jaroslav Róna, František Skála, Vladimír Skrepl, Petr Sládek, Ladislav Srokokáč, Antonín Strážek, Čestmír Suška, Miroslav Šnajdr, Kateřina Štenclová, Ladislav Štros, Margita Titlová-Ylovsky, Roman Trabura, Kryštof Trubáček, Chrudos Valoušek, Petr Vaněček.

Konfrontace V, Svárov u Kladna: statek Milana Periče, 10. – 12. 10. 1986. Seznam účastníků: Jan Ambrúz, Erika Bornová, Michal Bouzek, Lukáš Bradáček, Tomáš Císařovský, Jiří David, Markéta Davidová, Stanislav Diviš, Jana Duňšová, Iveta Dušková, Michael Fidra, Michal Gabriel, Vladimír Kafka, Richard Konvička, Mario Kotrba, Jiří Kovanda, Vlastimil Krčmář, Aleš Najbrt, Martin Němec, Petr Nikl, Rostislav Novák (jako Pavel Host), Petr Otto, Otto Placht, Petr Poubá, Magdalena Rajnišová, Martina Riedlbauchová, Jaroslav Róna, František Skála, Vladimír Skrepl, Petr Sládek, Ladislav Srokokáč, Antonín Strážek, Marie Suchánková, Monika Ševčíková, Kateřina Štenclová, Oldřich Tichý, Jan Vágner, Vít Vejražka, Eva Vejražková.

Konfrontace VI, Praha – Vysočany: Spítláská, dvůr jednoho bloku, 30. – 31. 5. 1987. Seznam účastníků: Jan Belda, Pavel Beneš, Michal Blažek, Richard Bobůrka, Erika Bornová, Michal Bouzek, Daniel Brunovský, D. Bukovský, David Cajthaml, Tomáš Císařovský, R. Cvrček, S. Černý, Jiří David, Stanislav Diviš, Marie Dočekalová, Iveta Dušková, R. Havlík, Marek Hlupý, Jaroslav Horálek, Pavel Humhal, Martin John, J. Kačer, Vladimír Kafka, Kajda, Viktor Karlík, Petr Kavan, Katarína Kissoczová, Vladimír Kokolia, Ivan Komořek, Richard Konvička, Jiří Kornatovský, Mario Kotrba, Jiří Kovanda, Karel Kovářik, Vlastimil Krčmář, Tereza Kučerová, Zdeněk Lhotský, Petr Lysáček, J. Macek, Martin Mainer, Jan Merta, Martin Mička, Pavel Mika, Štefan Milkov, Jiří Načeradský, Aleš Najbrt, David Němec, Petr Nikl, Rostislav Novák, Aleš Ogoun, Bohuslava Olešová, Alexander Pečev, Milan Perič, Karol Pichler, Jan Pištěk, Otto Placht, Jura Pleštilík, Petr Poubá, Magdalena Rajnišová, Martina Riedlbauchová, Jaroslav Róna, Simona Rybáková, L. Scaeffler, František Skála, Vladimír Skrepl, Petr Sládek, Čestmír Suška, Renata Svobodová, J. Škrámka, Iveta Šolcová, Kateřina Štenclová, Roman Tělský, Laco Teren, Roman Trabura, Kryštof Trubáček, Jan Vágner, Vít Vejražka, Eva Vejražková.

9 Jiří Ševčík byl jeden z iniciátorů samizdatových překladů Roberta Venturiho a Charlese Jenckse. Z důležitých textů manželů Ševčíkových zmíníme: Jana ŠEVČÍKOVÁ – Jiří ŠEVČÍK, „Postmodernismus bez pověr, ale s iluzí“, *Umění a řemesla*, 1983, č. 2, s. 44–52; „Historismus a eklektismus ve výtvarné kultuře 19. století a dnes“, *Opus musicum*, roč. 14, 1984, č. 7, s. 207–212; „Loučení s modernismem (čtyři úvahy o nové malbě)“ (1985), in: Petr NEDOMA (ed.), *Pod jednou střechou. Fenomén postmoderny v úvahách o českém výtvarném umění*, Brno: Masarykova univerzita – JOTA, 1994, s. 20–28; „Umění 80. let“, *Umění a řemesla*, 1988, č. 4, s. 67–76; „Malba 80. let v Čechách“, *Umění a řemesla*, 1989, č. 3, s. 21–28; „Postmodernismus a my I, II.“, *Umění a řemesla*, 1987, č. 4, s. 20–22, 61–66.

Jana Ševčíková – Jiří Ševčík, Příspěvek ke štěstí (kat. výst.), Mnichov: Galerie der Künstler 1991, nestr.

„Starší generace, pro něž byla oficiální norma nepřijatelná, stavěly proti vnějšku důsledně hradby. Uvnitř se soustřeďovaly na uhájení vlastní identity. Život v ideologizovaném systému produkuje také ideologizované umění na obou stranách. [...] Model pravého moderního umění byl podpírán posledním aktuálním stavem estetiky, kterým byla pro nás 60. léta, tedy doba před odchodem do vnitřní emigrace. Bez napojení na živý proces, jímž procházela kultura za hranicemi, mohli jsme jen estetizovat staré vzorce, zbavit je postupně obsahu a částečně použít prázdných forem. [...] Jedním z vážných důsledků bylo také, že se oficiální a neoficiální protipóly do sebe zaklesly víc, než si vlastně připouštěly.“

mimo ideologické souřadnice

od minulosti distancovala a orientovala se na přítomnost, hlavně tu západní (ta představovala status quo, k němuž se česká situace mohla/měla přes řadu výhrad přiblížit), starší generace stavěla na minulosti a pokoušela se o vyrovnávání se s nespravedlností a deformovaností totalitní reality. Výtvarný názor a jeho kvalita byly pro tuto generaci důležité, ale hlavním kritériem bylo morální hledisko, tedy fakt, jestli šlo o reprezentanta oficiálního či neoficiálního umění.¹⁰ Přestože jejich umění bylo na první pohled neangažované, nebylo možné si ho představit mimo ideologické souřadnice. Umění sice bylo děláno pro umění – z lásky k umění, z nemožnosti umění v takto těžké a pokroucené době nedělat – ale vždy bylo zatíženo tím, že nutně sehrávalo roli opozice vůči oficiálnímu umění. Dílo samo o sobě mohlo být neangažované, ale postoj umělce prostě musel být vzhledem k okolnostem politický.

Pomineme-li řadu dalších méně přesvědčivých či pozdějších skupinových postojů,¹¹ představovaly skupiny Tvrdohlaví¹² a 12/15¹³ hlavní dobové protipóly a jejich konfrontace *Výstava k Pražskému kulturnímu létu*,¹⁴ kolem níž se rozpoutala široká diskuse,¹⁵ nejlépe dokumentuje zlom v postoji k realitě i umění. Generace 12/15 představovala, jak už bylo řečeno, umění navazující na estetiku šedesátých let, držené plně v moderním formátu (převážují obrazy a sochy a sochařské instalace). Klasický je i důraz na individuální styl, neexistence kombinovaných technik využívajících třeba objektu nebo fotografie.¹⁶ Tento důraz na modernistickou tradici potvrdila výstava *Jeden starší jeden*

¹⁰ Není divu, zformovala se z osobností, které byly v nelehkých podmínkách sedmdesátých a osmdesátých let schopny rezistence. Jako přehled tohoto proudu českého umění může sloužit samizdatový sborník *Sedá cihla*, připravený Jazovou sekcí v roce 1985 a vydaný v roce 1987. Zachycuje 78 umělců náležících k neoficiální výtvarné scéně osmdesátých let. Je příznačné, že se v něm nikdo z mladých, kteří vystavovali od roku 1984 na *Konfrontacích*, neobjevuje. Přehled končí čtyřicetáctky z 12/15 a o desetiletí mladším Vladimírem Mertou a Margitou Titlovou (objevila se pouze na *Konfrontaci IV*). Už z toho je zřejmé, jak se tyto dva proudy v osmdesátých letech mýjely. [JAZZOVÁ SEKCE (ed.)], *Sedá cihla*, Praha: samizdat 1987.

¹¹ Nová skupina (1987), členové: Jan Bauch, Jindřich Chalupecký, Vít Orbtel, Jiří Beránek, Jiří David, Stanislav Diviš, Josef Hlaváček, Karel Hubáček, Josef Jíra, Čestmír Kafka, Stanislav Kolibal, Jaroslav Malátek, Vladimír Merta, Stefan Milkov, Emil Příklad, Jiří Šetlík, Adriana Šimotová, Alena Šrámková, Pavel Švancer, Jiří Zemina, Oľbram Zoubek; architektonická skupina Středotláci (1987), členové: Michal Brix, Vladimír Krátký, Tomáš Kulík, Lukáš Liesler, Josef Pleskot, Martin Rajniš, Vítězslava Rothbauerová, Michal Sborwitz, Eduard Schleger, Zbyšek Stýblo, Jiří Suchomel; Zaostali (1987), členové: Zdeněk Beran, Hugo Demartini, Bedřich Dlouhý, Pavel Nešleha, Karel Kouba a Jan Klusák; Měkkohlaví (1988), členové: Miloš Šejn, Marian Palla, Vladimír Kokolia, Ivona Raimanová, Jiří Valoch, J. K. Čelís, Karel Adamus, Milan Maur, Václav Stratil, J. Činčera ad.; pozdější Bratrstvo (1989–1994), členové: Václav Jirásek, Martin Findeis, Petr Krejček, Roman Muselík, Zdeněk Sokol, Aleš Čuma, Ondřej Jirásek, Pavel Jirásek; Pondělí (1989), členové: Milena Dopitová, Pavel Humhal, Petr Lysáček, Jiří David, Stanislav Diviš, Michal Gabriel, Kurt Gebauer, Milan Krňák, Jiří Kovanda, Karel Kovařík, Richard Konvička, Martin Mainer, Vladimír Pivovarov, Otto Plicht, Michael Rittstein, Jaroslav Róna, Vladimír Skrepl, Jiří Sopko, Jiří Sozanský, Václav Stratil, Margita Titlová-Ylovsky, Vít Vejražka.

¹² Skupina Tvrdohlaví byla založena 3. 6. 1987. Oznámení SČVU o založení tvůrčí skupiny (datované 6. 7. 1987) podepsali: Jiří David, Stanislav Diviš, Michael Gabriel, Zdeněk Lhotský, Stanislav Milkov, Petr Nikl, Jaroslav Róna, František Skála, Čestmír Suška a Václav Marhoul.

¹³ Skupina Volné seskupení 12/15 Pozdě, ale přece oznámila SČVU své založení hned vzápětí po Tvrdohlavých. Oznámení podepsali: Jiří Beránek, Václav Bláha, Jaroslav Dvořák, Kurt Gebauer, Ivan Kafka, Vladimír Novák, Ivan Ouhel, Petr Pavlík, Michael Rittstein, Tomáš Švédka (od roku 1988 je členem skupiny Jiří Načeradský, od roku 1990 Jiří Sopko). Jedná se o skupinu umělců generace sedmdesátých let.

¹⁴ *Výstava k pražskému kulturnímu létu*, Praha – Vysocany: Lidový dům, 1. – 10. 7. 1987. Seznam účastníků: Jan Bačkovský, Jiří Beránek, Jiří David, Stanislav Diviš, Michal Gabriel, Kurt Gebauer, Milan Krňák, Jiří Kovanda, Karel Kovařík, Richard Konvička, Martin Mainer, Vladimír Merta, Stefan Milkov, Jiří Načeradský, Karel Nepraš, Rostislav Novák, Petr Nikl, Ivan Ouhel, Karel Pauzer, Petr Pavlík, Jan Pištěk, Viktor Pivovarov, Otto Plicht, Michael Rittstein, Jaroslav Róna, Vladimír Skrepl, Jiří Sopko, Jiří Sozanský, Václav Stratil, Margita Titlová-Ylovsky, Vít Vejražka.

¹⁵ Texty z této diskuse, které se objevily v několika samizdatových periodikách, jsou shrnuty ve *Výběru zajímavostí z domova i ciziny*, Praha: samizdat 1988.

¹⁶ Výjimkou potvrzující pravidlo je tvorba Ivana Kafky.

Jana Ševčíková – Jirí Ševčík, *Příspěvek ke štěstí* (kat. výst.), Mnichov: Galerie Künstler 1991, nestr.

„Jejich prvním aktem bylo, že vystoupili z nešťastného uzavřeného rámce, z dialektiky oficiálního a neoficiálního umění.“

vztahování se k předchozím generacím

normalizační zátěž

Ivan Neumann, [Úvodní text], in: *Idem* (ed.), *12/15 Český glóbus* (kat. výst.), Praha: Národní galerie v Praze 1991.

„Oficiální český výtvarný život ovládali lidé, u nichž slovo umění nelze vlastně ani použít. Dokonalým nástrojem jejich politiky se stal Svaz českých výtvarných umělců, který ze svých řad vyloučil nejpřednější umělce, kteří v 60. letech zásadním způsobem ovlivnili podobu českého umění. O jejich díle bylo pak společností uloženo přísné mlčení. Jak se našťástí ukázalo, ani toto mlčení nemělo sílu uzavřít umělce do izolace. Ve všech svých vystoupeních se k jejich dílu zcela programově hlásila právě generace 70. let, již připadl nelehký úkol uchovávat naději pro budoucnost a otevírat prostory svobody pro uměleckou tvorbu, zachovat kontinuitu českého umění. Středem jejího zájmu se nestalo umění samé, jeho imanentní otázky, ale postavení a osud člověka v současném světě, jeho lidský obsah.“

povrchní móda
eklektičnosti

Milena Slavická, „Text' ve Frontě“, *Ateliér*, roč. 2, 1989, č. 8, s. 8.

„Na výstavě *Mladé ateliéry* v Galerii Fronta ve Spálené ulici je zastoupeno osm umělců, jejichž postmoderní tvorba je od samého začátku přijímána na jedné straně s nevidaným zájmem, na straně druhé s rozpaky, neřku-li odporem.“

Igor Zhoř, *Mladí pražští výtvarníci* (kat. výst.), Brno: Vysokoškolský klub – Na bidýlku 1986, nestr.

„O mladých reprezentantech české nové vlny se říká, že jsou nepůvodní, že svou tvorbu odvozují ze zahraničních katalogů a časopisů. Znají prý tvorbu Davida Salleho, Sandra Chii, Juliana Schnabela či Remy Blancharda jen z reprodukci. To se ovšem říkávalo stejně o příslušnících Osmy, o Fillovi nebo o Kubištovi, a nic se tím nezměnilo na jejich postavení v našem umění. Navíc jsou tito mladí k výtkám epigonství lhostejní. Takový pojem nemá pro ně žádný smysl, eklektismus nepovažují za nectnost, ale za možnost, které se nezříkají.“

Jirí Olič, „Druhá postmoderná“, in: Zdeno Kolesár – Lúba Mrenicová (eds.), *Postmoderná... a čo ďalej?*, Bratislava: SNG – VŠVU 1996, s. 22.

„Slovo postmoderní znamená tolik, co nadávka; označuje a zahrnuje v sobě všechno pokrytecké, nepravé, falešné a odsouzeníhodné. V umění znamená navíc dílo bezcharakterní, vytvořené pouze na výdělek; není divu, že umělci poctu být zařazení do kolony postmoderny s díky odmítají.“

mladší, která se v roce 1988 opět konala v Lidovém domě ve Vysočanech.¹⁷ Iniciovali ji umělci z 12/15, aby se konfrontovali s klasiky českého poválečného umění. Toto vztahování se k předchozím generacím dobře ilustruje pozici 12/15, opřenu o klasickou modernu formovanou totalitní zkušeností.

Na rozdíl od 12/15 vstoupili Tvrdohlaví na scénu jen s relativně malou normalizační zátěží. Odpoutali se od politické a sociální reality, která předchozí generace svazovala. Začali se vztahovat pouze k prostoru postmoderní estetiky. Přestože se postmoderní vizuální jazyk na české scéně počátku devadesátých let rozvíjel na široké frontě (vedle Tvrdohlavých ho využívala celá řada dalších osobností, jako např. Milan Knížák, Jiří Kovanda, Daniel Balabán, Tomáš Císařovský, Martin Mainer, Jan Pištěk, nebo Vladimír Skrepl), byl nadále vnímán zvláště konzervativnější částí scény jako povrchní móda. První vlna české postmoderny je kritizována kvůli eklektičnosti, tedy přejímání hotových postupů ze zahraničí, kvůli samotnému výtvarnému názoru překračujícímu modernistická tabu, ale též kvůli své apolitičnosti. Vzdání se dialektiky oficiálního a neoficiálního, jež tato generace sice zažila, nicméně je už nepokládala za základ své existence na výtvarné scéně, bylo často podvědomě vnímáno předchozími generacemi tvořícími velkou část výtvarné scény jako amorální.

Na počátku devadesátých let postmoderní umělci tvořili neaktuálnější jádro české výtvarné scény, velmi intenzivně vystavovali a pomalu získávali uznání, o čemž svědčí třeba i to, že několik z nich získalo cenu Jindřicha Chalupeckého.¹⁸ Projdeme-li z dnešního pohledu díla generace osmdesátých let, tedy především díla malířská, najdeme zde jen velice málo projevů reagujících na žitou současnost. Většina umělců této generace řeší spíše formální obrazové zákonitosti. Pokud se dotknou politických a sociálních otázek, je to vždy naprosto nezáčastněným estetizujícím způsobem. Jako příklad může sloužit cyklus obrazů Jiřího Davida z roku 1988 s politickými symboly, jako *Domov, Bohemia* nebo *Na růžích*. Ojedinělými komentáři dobových událostí jsou pak cykly Vladimíra Mertvy *Velký finanční skandál* nebo *Reklama na nekonečno* (1992).

První porevoluční generace

V první polovině devadesátých let na českou scénu vstupuje první porevoluční generace umělců. Ta se velmi rychle zorientovala v západním kontextu a začala domácí postmoderní projevy, přestože na nich stavěla, porovnávat

¹⁷ *Jeden starší - jeden mladší*, Praha: Lidový dům ve Vysočanech, 29. 10. - 20. 11. 1988. Seznam účastníků: Jan Bauch, Václav Benda, Jiří Beránek, Václav Bláha ml., Ivan Bukovský, Bedřich Dlouhý, František Dvořák, Jaroslav Dvořák, Libor Fára, Kurt Gebauer, František Hodonský, Stanislav Judl, Čestmír Kafka, Ivan Kafka, Stanislav Kolibal, Karel Malich, Ivan Matoušek, Jiří Načeradský, Rudolf Němec, Vladimír Novák, Vratislav K. Novák, Peter Orišek, Ivan Ouhel, Petr Pavlík, Tomáš Rafl, Michael Rittstein, Tomáš Ruller, Jiří Sopko, Tomáš Švéda, Jitka Válová, Květa Válová, Jaroslav Vožniak, Olbram Zoubek.

¹⁸ Cena Jindřicha Chalupeckého založena 1990 z podnětu Václava Havla, Theodora Pištěka a Jiřího Koláře. V roce 1990 ji získal Vladimír Kokolika, dále pak František Skála (1991), Michal Nesázal (1992), Martin Mainer (1993), Michal Gabriel (1994), Petr Nikl (1995).

Jiří Příhoda, in: „Anketa Čtyři otázky mladým“, Výtvarné umění, roč. 16, 1992, č. 2, s. 60.

„Výstavy skupin 12/15 a Tvrdohlavých byly pro mne zrcadlem, ve kterém se zřetelně odráží hloubka vlivu minulého režimu na mé schopnosti posoudit skutečnou kvalitu. Kdybych měl srovnávat dojmy a naděje, s kterými jsem odcházel z prvních výstav těchto skupin, s dojmy z výstav posledních – třetích, musel bych konstatovat zklamání. Ne snad, že by se práce těchto skupin rychle zhoršila, ale snížená dostupnost informací, nemožnost cestovat a srovnávat věci dle své vlastní zkušenosti spolu s odporem vůči režimu, do jisté míry demonstrováním také skrze přijímání těchto prací, dávaly pracím zkrácenou míru kvality.“

posunout se dál

Pavel Humral, „Nový zákon“ Výtvarné umění, roč. 15, 1991, č. 1, s. 51-57.

„Aktuální diskurs se nyní vede o vhodnosti či nevhodnosti termínu postmodernismus pro vyprostit, jiní jsou mu vděční za snáži z termínu svoji tvorbu. Někteří se snaží za určitě osnovy pro vcelku chladným.“

obyčejné objekty

Jana Ševčíková – Jiří Ševčík, Sirup (kat. výst.), Mnichov 1992, s. 7.

„Umělci pak fungují jako terapeuti ve společnosti, která ztratila pádem totality svůj starý bezpečný kontext [...] Připomíná to regresi k infantilnímu stavu, do oblasti antiidentity a snu. Pracují na nenápadných tématech, jak jinak, když společnost už na velké ideje přestala slyšet a má ostych je vyslovit [...] Nechtějí demonstrovat profesionální dovednost, ale vystupují jako vyladovači životních situací s intuitivním odhadem, jak uvést věci do překvapivých souvislostí, do nečekaných spojení.“

se situací světového umění. V té době již postmoderna na Západě byla zpracovanou záležitostí, z které se vycházelo stejně samozřejmě jako z moderny. I čeští mladí umělci toužili posunout se dál. Přechod mezi postmodernou osmdesátých let a novou generací devadesátých let, tvořenou umělci jako Veronika Bromová, Kateřina Vincourová, Jiří Příhoda, Jasanský/Polák, Markéta Othová nebo Jiří Černický, v podstatě zprostředkoval David Černý a skupina Pondělí¹⁹ založená studenty Akademie v roce 1989.

David Černý na sebe poprvé upozornil plastikou chodícího trabantu *Quo vadis* (1990), která reagovala na exodus východních Němců do Západního Německa. Předznamenala tak Černého přístup k sochařské instalaci, který se více než estetickou formou zabývá společenskými a politickými situacemi. Pro jeho díla je typické umístění do veřejného kontextu a cílená provokace nejširšího publika počítající s mediální pozorností. To se Černému dařilo i v dalších dílech, mezi nejdůležitější jistě patří *Růžový tank* (1991). Ten na počátku devadesátých let stál svým primárním angažovaným gestem jako solitér, pomíneli objekty *Otcové vlasti* (1990), *Dobrá pastva* (1990) nebo *Černá Václavka* (1990) Milana Knižáka. Na pořadu dne totiž více než politické postoje bylo osvobozování výtvarné formy a dohánění zameškaného vývoje. A tak se vlastně více inspirující zdála tvorba skupiny Pondělí, uchylující se k intimním tématům. Ta se však skrze soukromou reflexi dotýká těch nejobecnějších postojů. Už sám záměrně zvolený název skupiny Pondělí odkazuje k něčemu obyčejnému, ale obecně sdílenému. Právě hranice mezi privátním a veřejným je místem, kde tato generace nejčastěji se svými díly pobývá. V rámci jemného ohledávání společenského terénu do umění vrací společenská témata. Ta jsou však zpracovávána ne skrze otevřeně angažované projekty, ale spíše skrze intimní zprávy a svědectví.

Pro tuto „přechodovou“ generaci je už normální používání nejrůznějších médií (včetně těch nových) a vytváření kombinovaných objektů a instalací. V porovnání s předešlou generací jsou to až nepřijatelně obyčejné objekty, kde často jediným tvořivým aktem je jejich přesun do uměleckého kontextu (např. fotografie vyžvýkané žvýkačky *Žvýkačka* (1993) Mileny Dopitové nebo *Hvězdy mého těla* (1993) Pavla Humhala – fotografie, na nichž si autor zakroužkoval pihi na svém těle). Samozřejmě, že tyto momenty nejsou v českém umění naprosto nové, stačí jen uvést tvorbu Jiřího Kovandy, která se kontinuálně rozvíjela od sedmdesátých let. Po formální stránce je pro tuto generaci typické experimentování s podobou uměleckého díla, kdy jsou používány nejrůznější materiály. Ty jsou rukodělně nebo designově zpracovány, případně kombinovány

¹⁹ Umělecká skupina Pondělí vznikla v roce 1989. Jejimi členy byli Milena Dopitová, Pavel Humhal, Petr Lysáček, Michal Nesázal, Petr Písařík, Petr Zubeck. Poprvé vystoupili v roce 1990 na výstavě v Galerii mladých v Praze.

Pavel Humhal, „Nový zákon“, Výtvarné umění, roč. 15, 1991, č. 1, s. 51–57.

„Potracení řídicí složky zde funguje v několika rovinách zároveň. Jednou z nich je zpřetrhání kontinuity v tvorbě jednotlivých umělců, ať se to již týká obsahu, nebo formy. Toto chameleonství umožňuje pohodlněji a pohotověji reagovat na změněnou situaci. Další rovinou je určitá nezakotvenost ve světě neboli kulturní antiidentita. Ze hry tu vypadává vztah k národní situaci. Třetí rovinou je možnost využití opotřebovaných prvků – tzv. „nález na velkém smetišti“.

„Nový zákon“

Chci, aby nám lidé ro rozuměli

Pavel Humhal, „Chci, aby nám lidé rozuměli“, Detail, 1996, č. 7, s. 20.

„Možná by to tak bylo nejlepší – kdyby umělecká díla promlouvala přímo k divákům místo užívání komplikovaného nebo nečitelného kódovaného jazyka. Samozřejmě u takového typu komunikace je vždy nebezpečí polopatismu a následná nuda.“

Pavel Humhal, „Nový zákon“, Výtvarné umění, roč. 15, 1991, č. 1, s. 51–57.

„Obecná míra kvality uměleckého díla neexistuje. [...] Umělec se stává pouhým zprostředkovatelem, neboť sestoupil z piedestalu glorifikovaného autorství a jeho osobnost tak není v díle přítomna.“

práce

Karel Špí, „Nebo o ... objektu, prostoru a těle“, in: Karel Špí – Olga Malá, Současné umění (Krit. výst.), Praha: GIMP, Dům U Zlatého pšeničku 1988, s. 26.

„Vztah mezi objektem a prostorem, mezi objektem a tělem, představuje hlavní první představení umění dvadesátých let, českého umění konkrétní, poloviny vyrobený, Objekt byl jak přirozený, tak uměle vyrobený, tak zkonstruovaný, tak bylo jak vnější, tak vnitřní. Věššina autorů se pohybovala v těchto mezích.“

vlastní identitou a sociální realitou

s fotografií, s vyrobenými objekty, nebo i s předměty z normálního života. Bez „postmoderní lekce“ by tento přístup nebyl možný. Rozbití obrazu jako celku, demokratizace tvůrčího procesu a jeho uvolnění a osvobození od tradičních schémat, to vše otevřelo nové možnosti, kterých se mladí přirozeně chopili. Umělci této generace na těchto principech, ať si to uvědomují či ne, samozřejmě stojí. Za program této generace je považován Humhalův text „Nový zákon“, publikovaný v roce 1991 ve *Výtvarném umění*. Jedním z děl reprodukováných v souvislosti s tímto článkem je objekt *Chci, aby nám lidé rozuměli* (1989–1990), malá dřevěná destička s tímto nápisem. I další díla členů skupiny mají podobný charakter: nepracují s uměle či umělecky vytvořenými formami, ale jsou zkombinována z obyčejných předmětů, které pro autory mají určitou významovou hodnotu, ať už je to ramínko, zrcátko a baterka v *Civilní instalaci* (1990) Pavla Humhala, plechové kýble v instalaci *Bez názvu* (1990) Mileny Dopitové nebo hračkové figurky stojící na autobusu v objektu Petra Lysáčka *S Čedokem stokrát jinak* (1989–1990). Práce s konceptem je zásadní, není však hlavní náplní díla, spíše stojí samozřejmě v jeho pozadí. Tento způsob práce, ať má podobu monumentálních instalací, sochařských objektů nebo minimálních intervencí do stávajícího prostředí, se na české scéně rychle ujal a v současnosti ho rozvíjí už několikátá generace mladých postkonceptuálních umělců.

Ta staví i na novém přístupu představitelů této generace k vnímání sebe samých jako umělců. Přestává to být ona glorifikovaná osobnost, která zneuznána tvoří všem navzdory, a stává se z něho civilní osoba, jejíž tvorba je vnímána jako součást práce v určité komunitě, jako forma komunikace o určitých tématech. V tomto smyslu je nenápadné umění skupiny Pondělí pro současné české umění mnohem důležitější než postmoderní malba, která si na přelomu osmdesátých a devadesátých let uzurpovala největší pozornost.

Podíváme-li se na vztah tvorby skupiny Pondělí k politické angažovanosti, je zřejmé, že ji zde těžko najdeme. Pondělníci byli fascinováni všedností/každodenností a pokoušeli se najít novou formu k jejímu vyjádření. Ve svém umění smrtelně vážně řeší vlastní prožitky a identitu, vzdávají se politických postojů, přestože se zde na poli sociální angažovanosti formují jejich zárodky. Stejně tak další umělci z této generace jako Veronika Bromová, Kateřina Vincourová, Markéta Othová, Jasanský/Polák, Jiří Černický, Jiří Příhoda se zabývají spíše vlastní identitou a sociální realitou než angažovanými komentáři k veřejným otázkám.

Společenské pozadí a proměny kulturního provozu

Výtvarné umění vznikalo v devadesátých letech na pozadí hektických a do jisté míry i chaotických změn celé společnosti. Transformoval se nejen politický a ekonomický systém, ale i jednotlivé kulturní instituce a mediální prostor.

Václav Havel, „Novoroční projev“, 1. 1. 1990, http://www.vaclavhavel.cz/showtrans.php?cat=projevy&val=327_projevy.html&typ=HTML (cit. 11. 11. 2010).

„Milí spoluobčané, čtyřicet let jste v tento den slyšeli z úst mých předchůdců v různých obměnách totéž: jak naše země vzkvétá, kolik dalších milionů tun oceli jsme vyrobili, jak jsme šťastní, jak věříme své vládě a jaké krásné perspektivy se před námi otevírají. Předpokládám, že jste mne nenavrhli do tohoto úřadu proto, abych vám i já lhal. Naše země nevzkvétá. Velký tvůrčí a duchovní potenciál našich národů není smysluplně využito. Celá odvětví průmyslu vyrábějí věci, o které není zájem, zatímco toho, co potřebujeme, se nám nedostává.“

kapitalistické mechanismy

mýtus

Jindřich Chaloupecký, „Náboženství, umění a architektura“ (1988) in: *Tiha doby*, Olomouc: Votobia 1997, s. 162.

„České umění šlo a jde pořád jinou cestou. Umění se zde dostalo do jiných podmínek, nežli v jakých vznikl onen obrovský úspěch moderního umění na Západě. Žilo zde v 50. a 60. letech v katakombách. Proto umění má tu jiný ráz a jiný smysl nežli na Západě. To neříkám z vlastenectví, neříkám ani, že to je umění nějak charakteristicky české, nevím, jak by se to poznalo. Jiné podmínky daly tady vznik jinému umění, které nemůže proto pokračovat v tom směru, jak se vyvíjí umění ve světě. Tam se umění stalo obchodní záležitostí – poslední seznam severoamerických uměleckých galerií dostupuje čísla 4.358. České umění zato zůstává neprodejné a umělec je dělá, i když je dělá jenom na své riziko a k své nevýhodě.“

Vedle mentální proměny společnosti v souvislosti se svobodou cestování, demokratizací mediálního prostoru a přístupu k informacím, postupného zvykání si na multikulturalismus, genderová, ekologická a globalizační témata, měla po revoluci na umění největší vliv adaptace na kapitalistické mechanismy (v roce 1991 byla ustanovena volná tvorba cen, zahájena malá a velká privatizace). Komerční stránka umění totiž byla pro většinu výtvarné obce traumatickou záležitostí. Obchodovat s uměním bylo před revolucí možné oficiálně pouze přes Český fond výtvarného umění, což v době normalizace znamenalo jednoznačné přitakání režimu a ideám socialistického realismu. Šedá zóna proto logicky žila v pocitu, že „pravé“, ideologií nezatížené umění je děláno pouze pro nejbližší okruh přátel a že dělat ho pro širokou veřejnost a za peníze je v podstatě zpronevěřením se vlastní pravdě (morálce). Tento mýtus, který je celkem pochopitelný v situaci normalizačního Československa, je však v devadesátých letech paralyzující a dodnes je možné ho v některých textech a postojích na podvědomé úrovni najít. Porevoluční transformace českého výtvarného umění by se tak možná dala zúžit na překonání tohoto mentálního postoje. Trvalo nějakou dobu, než se vžila představa, že i „pravé“ umění je státem podporovaná složka kultury a že je placená z veřejných prostředků, se všemi omezeními, která z toho vyplývají.

Ještě hůře si zvykáme, že umění je zároveň i zbožím. Uvědomění si tohoto faktu po celá devadesátá léta komplikovala faktická neexistence českého trhu s uměním a jeho struktur (soukromé komerční galerie a aukční síně se začaly stabilněji rozvíjet až v druhé polovině devadesátých let). Počet osvícených jedinců, kteří ze svých jinde vydělaných prostředků podporovali kulturu, byl mizivý. Vědomí prestiže spojené s kulturním sponzorstvím a mecenášstvím bylo potřeba v české společnosti teprve probudit. Právě vtažení umění skrze tržní mechanismy zpět do reality veřejného prostoru sehrálo důležitou roli v diskusi o postavení umění ve společnosti. Umělecká obec si musela uvědomit svou závislost na systému trhu, politických a společenských strukturách. Zkrátka musela si uvědomit, že jako umělecká obec je součástí obce veřejné. Hluboce zakořeněná skepse vůči umělecké angažovanosti, pramenící ze špatných předrevolučních zkušeností, se v době budování svobodného demokratického státu stala přežitkem.

Kdy se tedy na české scéně začínají objevovat souvislejší angažované postoje? Kdy se výtvarní umělci opět začínají angažovat v celospolečensky palčivých otázkách? Jak probíhala re-politizace českého výtvarného umění? Abychom si na tyto otázky dokázali lépe odpovědět, rozhodla jsem se chronologicky popsat některé klíčové výstavy devadesátých let. Je zřejmé, že výstavy v první polovině dekády odrážejí, pokud jde o vztah umění a angažovanosti, především

Jaroslav Vanča, „Ztvrdlí Tvrdohlaví“ (1991), in: Tvrdohlaví (kat. výst.), Praha: Valdštejnská jízdárna 1999, s. 200–201.

„Vnější sebevědomí, pro předchozí generace snad až nemyslitelná suverenita a absence ‚studu‘ při zveřejňování vlastní práce. Takový přístup k tvorbě angažovaností až dosud v podstatě ‚dobromyslného‘ českého umění (to platí třeba i pro moralizující destrukce ‚české grotesknosti‘).“

Luboš Hlaváček, „Vývojové perspektivy českého výtvarnictví 80. let“, *Umění*, roč. 37, 1989, č. 4, s. 346.

„Názorové uvolnění, jež započalo v roce 1988 v důsledku celkové přestavby společenského systému a které využila právě nejvíce mladá generace ke zvýšené výstavní aktivitě (Tvrdohlaví, 12/15 hod., Forum aj.) podnítilo nepochybně umělecké tvoření a umocnilo jeho intenzitu. Sledováno s netajenými sympatiemi výtvarné kritiky (jak se to projevilo zvláště na stránkách nového čtrnáctideníku SČVU Ateliér i v redakčně přeorganizované revue Výtvarná kultura) nemělo by ovšem propadat iluzi samospasitelnosti a neomylnosti. Ne vše, co se tu prezentovalo, je skutečnou a vážnou tvorbou původního estetického východiska a myšlenkově jasného cíle. Mnohé se ani nedovede odpoutat z polohy pouhého protestního gesta, nahrazujícího opravdový umělecký záměr obyčejnou extravagancí a pseudoradikální formovou originalitou za každou cenu. Axiologicky orientovaná tvůrčí práce musí být víc než jenom křiklavá póza, halasně upozorňování na sebe sama nebo cynický výsměch, adresovaný desorientovanému diváku.“

spo-
lečenský rozměr

suverénnost

absenci toho druhého. Teprve kolem poloviny devadesátých let najdeme první náznaky jejího návratu.

Vývoj českého umění devadesátých let na pozadí klíčových kurátorských výstav

Během devadesátých let byly realizovány stovky kolektivních výstav, z nichž řada byla věnována reinterpetaci vývoje českého umění dvacátého století. Přestože tyto výstavy sehrály důležitou roli ve formování názorů na české výtvarné scéně, mají zcela retrospektivní charakter, a tudíž málo vypovídají o soudobém umění. Pokusila jsem se tedy vybrat především výstavy, které přinášely nová témata, koncepty nebo výtvarné názory. Vzhledem k tomu, že se v devadesátých letech začíná na české scéně etablovat kurátorský přístup k tvorbě výstav, má volba byla jasná. Pokusila jsem se vybrat ty kurátorské výstavy, které reagovaly na dobově aktuální témata a mapovaly programové posuny umělecké tvorby.

Jako prolog k tomuto přehledu bych chtěla zmínit první výstavy skupiny Tvrdohlaví, jejichž vystoupení na přelomu let 1987 a 1988, tedy dva roky před revolucí, bezpochyby odstartovalo novou éru českého výstavního provozu.²⁰ Jednalo se totiž o první oficiálně povolenou akci, která byla uspořádána mimo Svaz českých výtvarných umělců a jemu navzdory. Vedle podstatného faktu, že zde mladí umělci prezentovali nový výtvarný názor, je důležitý i společenský rozměr akce jako demonstrace možnosti věci realizovat svobodně bez tehdy běžné kamufláže. Jednalo se o vystoupení, které ukázalo na změněnou „přestavbovou“ situaci režimu umožňující podobné akce realizovat, ale hlavně o demonstraci možnosti „třetí cesty“. Tvrdohlaví se neidentifikovali ani s prosvazovou, prokomunistickou kulturou, ani s její opozicí. Stáli prostě mimo, odmítli se zařadit, za něco bojovat. Víc než jejich díla byla asi šokující suverénnost jejich vystupování, jež se víceméně vědomě pokoušelo přiblížit „západní normálnosti“, přiznávalo důležitost vernisážové a mediální prezentace, neskrývalo, že jde mimo jiné o to vystavovaná díla prodat, o čemž svědčí mimo jiné i fakt, že funkci teoretika skupiny přebíral manažer v osobě producenta Václava Marhoula.

Druhá pražská výstava Tvrdohlavých se konala těsně před revolucí v Galerii ÚLUV.²¹ Už přesun z periferie do galerie na Národní třídě dokládá posun ve vnímání Tvrdohlavých a jejich generačních soupeřů. Z provokujících mladíků, jejichž díla měla ještě syrovost připomínající neveřejné konfrontace, se

²⁰ Tvrdohlaví I, Praha: Lidový dům ve Vysočanech, 22. 12. 1987 - 1. 1. 1988. Seznam účastníků: Jiří David, Stanislav Diviš, Michal Gabriel, Zdeněk Lhotský, Stefan Milkov, Petr Nikl, Jaroslav Róna, František Skála, Čestmír Suška.

²¹ Tvrdohlaví II, Praha: Galerie ÚLUV, 2. 9. - 19. 10. 1989. Seznam účastníků: David, Diviš, Gabriel, Lhotský, Milkov, Nikl, Róna, Skála, Suška.

Jana Ševčíková – Jiří Ševčík, *Mladé ateliéry* (kat. výst.), Praha: Galerie
Fronta 1989, nestr.

„Všechno může být zastoupeno vším. Téměř
skoro didakticky – nepočítají s iluzí celku.
Naopak, jenom se zlomky a zamenitelnosti
jejich významů. Obrys republiky je symbolem
i dekorací na pozadí, krajka je krajtou atd.“

principů postmoderny

Milena Slavická, „Intimní osvětlení při malé privatizaci“, in: *Nová intimita* (kat. výst.), Praha:
ULUV 1991, nestr.

„Téměř u všech vystavujících umělců jde o jakousi malou,
event. velkou privatizaci vlastního díla, o změnu služebního
poslání díla, o stažení díla z kulturní oběžné dráhy [...]. Ale
přesto jsou tyto intimní pochybnosti, ať už se týkají umění,
sama sebe, nové situace [...], zřejmé. Jde o jakýsi veřejný
intimní diskurs. Může být užitečný.“

Nová intimita

během několika málo let stali uznávaní umělci. Důkazem je třetí výstava, která se v roce 1991 konala v Národní galerii.²² Během čtyř let své existence se této skupině podařilo dostat se až na nejvyšší metu pomyslného žebříčku uměleckého provozu. Přispěla k tomu jistě nejen jedinečnost skupiny a jejího přístupu, ale též převratnost doby, v níž měli samozřejmě největší náskok ti, kteří se zorientovali ještě před revolucí. Je možná symptomatické, že skupina se v předposlední den výstavy rozpadla. Nicméně její členové nadále sehrávali důležitou úlohu na české výtvarné scéně devadesátých let. Vedle nich samozřejmě stáli i umělci z generace let šedesátých a sedmdesátých, jimž byla věnována řada výstav. Na začátku devadesátých let však byla nositelem nových aktuálních témat především generace osmé dekády a na ni navazující nastupující generace.

V roce 1989 proběhla v Galerii Fronta v Praze výstava *Mladé ateliéry*, kterou připravili Jana a Jiří Ševčíkovi.²³ Vybrali na ni především výrazné malířské osobnosti generace osmdesátých let. Jedním z cílů bylo ukázat, že postmoderní přístup k malbě není pouze záležitostí členů skupiny Tvrdohlaví, ale má v soudobém českém umění mnohem širší platformu. Objevily se zde důležité obrazy, ať už to byly *Boty* (1988) Antonína Strážka, *Český lev* (1988) Jiřího Davida nebo cyklus *Obrazy z deníku dědy legionáře* (1988) Tomáše Císařovského. Ve fingo- vaném rozhovoru, který nahrazuje teoretický text, se Ševčíkovi dotýkají řady důležitých principů postmoderny. Právě v souvislosti s cyklem obrazů Jiřího Davida je možné zdůraznit apolitičnost této generace. Přestože David používá na svých obrazech řadu politických symbolů – jako státní znak, tvar republiky, korunové mince atd. – nemůžeme v jeho obrazech hledat angažovaný postoj. Tyto symboly jsou pouze znaky naší reality, s nimiž umělec nakládá zcela svobodně, ba řekla bych svévolně. Díky nim se dotýká některých podstatných emocí a bolavých míst, ale dělá to s postmoderní lehkostí bez traumatizujícího zatížení a nároku na absolutní platnost.

V roce 1990 se o slovo přihlásila nová generace reprezentovaná skupinou Pondělí. Její první výstavu zorganizovala společně s ruskou skupinou Medhermeneutika v Galerii mladých Milena Slavická.²⁴

Další výstavou, kterou připravila Milena Slavická a na níž vystavovali členové Pondělí, byla výstava *Nová intimita*, která se na začátku roku 1991 konala pod hlavičkou Galerie Pi-Pi-Art v ÚLUV. Kurátorský koncept se opět koncentruje na nový typ umění, který jakoby rezignuje na „uměleckost“ a klidně za umělecká díla vydává nejobyčejnější předměty a fotografie. Překračováním

²² *Tvrdohlaví III*, Praha: Národní galerie, Městská knihovna, 12. 10. – 20. 11. 1991. Seznam účastníků: David, Diviš, Gabriel, Lhotský, Milkov, Nikl, Róna, Skála, Suška.

²³ *Mladé ateliéry*, Praha: Galerie Fronta, březen 1989. Seznam účastníků: Tomáš Císařovský, Jiří David, Michal Gabriel, Vladimír Kokolia, Jiří Kornatovský, Karel Kovařík, Jan Pištěk, Antonín Strážek.

²⁴ *Skupina Medhermeneutika a skupina Pondělí*, Praha: Galerie mladých, 1. – 25. 3. 1990.

Pavel Humhal, „Veřejná intimita“, in: Nová intimita (kat. výst.),
Praha: ULUV 1991, nestr.

„Je to život, ale není to život. Je to touha po něm a vzpomínka na něj. Část intimního života člověka, aby nás naplnila se zde stává veřejnou, aby nás naplnila informací. [...] I tato zpověď, jako každá jiná, je intimní! Zveřejním ji.“

Veřejná intimita
Intimní zpráva z Čech

Jiří David, „Intimní zpráva z Čech“, in: Nová intimita (kat. výst.), Praha:
ULUV 1991, nestr.

„Stejně tak nežeru ty smrtelně vážný žvásty o velkém umění, o opravdových obrazech, o skutečné kráse, ale i ty připrdle nicoty marazmu a hnusu. Stačí se zaposlouchat nejen do svých blábolů a jdou na mě mrákovy, všechny ty školometský definice, ty adorované obecné pravdy, ty nejoriginálnější vize, ať se s tím jdou vycpat, včetně mě. Všichni ti oficiální, polooficiální, neoficiální, alternativní, všichni ti šaškové by si raději měli vyhonit péra, když nevědí kam s rukama. Všechno to uznání, to zneuznání, všechno to ubrečené osazenstvo kultury stojí za hovno.“

tabuizované hranice mezi soukromým a veřejným prostorem tyto intimní, někdy až infantilní výpovědi získávají díky zveřejnění v uměleckém kontextu obecný význam. Jako příklad můžeme uvést dvě černobílé fotografie Mileny Dopitové s názvem *Dvojičata / Já a moje sestra* (1991), kde jsou autorka a její sestra dvojče vyfoceny v plaveckých čepicích. Nepatrné rozdíly v téměř identických tvářích nám dávají nahlédnout do individuálního osudu každé z nich. Jedná se v českém kontextu o jednu z prvních prostorových instalací, kde je použita zvětšená fotografie v kombinaci s objektem. Instalaci totiž dotvářel stůl a židle, které Milena Dopitová pečlivě obháčkovala. Toto zdánlivě nelogické spojení však má vnitřní symbolický význam. Vyjadřuje právě ty momenty, které jsou pro Dopitovou a celou skupinu Pondělí podstatné: identita a její prožitek v naší každodennosti a v lokálním společenském kontextu. I obrazy *Dva páry bot* nebo *Židle* Antonína Strážka monumentalizují každodennost. Intimitu vystavených děl doplňuje třeba svatební fotografie Jiřího Davida nebo fotografie manželských postelí od Jiřího Kovandy. Stejně tak řada osobních textů publikovaných v katalogu se dotýká bezprostředně žité reality, která je záměrně nestylizovaná: je to především úvodní text Mileny Slavické „Intimní osvětlení při malé privatizaci“, dále „Veřejná intimita“ Pavla Humhala, „Papírové lodičky“ Viktora Pivovarovy, „Jak vypočítáváme oka?“ Mileny Dopitové nebo „Intimní zpráva z Čech“ Jiřího Davida. Přestože se zde objevuje řada společenských témat, není možné mluvit o politické angažovanosti. Na to je přístup většiny vystavujících příliš jemný, intimní, a postrádá výraznější apel ve vztahu ke konkrétnímu problému.

Na začátku devadesátých let se konalo několik důležitých výstav v Galerii Václava Špály. Byla to například výstava *Nová jména*,²⁵ která představila některé důležité osobnosti nastupující generace, jako Jiřího Černického nebo Filipa Turka, nebo výstava Václava Stratila *Řeholní pacient*.²⁶

Konala se zde i výstava *Mezi Ezopem a Mauglím*, připravená jako doprovodná akce kongresu AICA ve Vídni.²⁷ Výstava je zajímavá především jako reprezentativní přehlídka mladé generace, která měla tvořit protipól k výstavě *Situace 92* v Mánesu, jež prezentovala starší umělce.²⁸

Jako poslední kurátorskou výstavu z Galerie V. Špály ze začátku devadesátých let bych zmínila kurátorský projekt Pavla Humhala *Její bratr, jeho*

²⁵ *Nová jména*, Praha: Galerie Václava Špály, 29. 7. – 25. 8. 1991. Seznam účastníků: Jiří Černický, Gabriela Kopecká, Josef Marek, Lucie Nepasická, Jiří Petrbok, Libor Pisklák, Michal Střežek, Eva Synková, Filip Turek, Marcela Vichrova.

²⁶ *Václav Stratil / Řeholní pacient*, Praha: Galerie Václava Špály, 7. 10. – 3. 11. 1991.

²⁷ *Mezi Ezopem a Mauglím*, kurátorky Milena Slavická, Vlasta Čiháková-Noshiro, Praha: Galerie Václava Špály, 4. 6. – 21. 6. 1992. Seznam účastníků: Jiří David, Milena Dopitová, Pavel Humhal, Petr Lysáček, Martin Mainer, Tomáš Mašín, Jan Merta, Vladimír Merta, Michal Nesázel, Petr Nikl, Petr Písařík, Viktor Pivovarov, František Skála, Vladimír Skrepl, Václav Stratil, Margita Titlová-Ylovský, Filip Turek, Kateřina Vincourová.

²⁸ *Situace 92*, Praha: Mánes, 26. 5. – 21. 6. 1992. Výstava umělců střední a starší generace u příležitosti kongresu AICA ve Vídni. Seznam účastníků: Jan Ambrůz, Zdeněk Beran, Jiří Beránek, Václav Boštík, Václav Cigler, Hugo Demartini, Bedřich Dlouhý, Michal Gabriel, Kurt Gebauer, Milan Grygar, Dalibor Chatrný, Věra Janoušková, Marian Karel, Vladimír Kokolia, Vladimír Kopecký, Martin Mainer, Karel Malich, Karel Nepraš, Pavel Nešleha, Vratislav Karel Novák, Ivan Ouhel, Michael Rittstein, František Skála, Zbyšek Sion, Jiří Sopko, Jiří Sozanský, Zdeněk Sýkora, Aleš Veselý.

novými výtvarnými postupy

typ kurátorských výstav

Milena Slavická, „Jasna
zdravá“, Atelier, roč. 5, 1992,
č. 24, s. 5.

„Výstava Její
bratr, jeho manžel
pokračuje v linii
tematických,
u nás stále ještě
neobryklých výstav.
Její autorem je
Pavel Humhal.
Myslím, že je to
poprvé, kdy se
poprvé pouští sám
do takové práce.“

kurátorsky

Co je feminismus?

Josef Holeček, „Velká aliance“, Zlatý řez, roč. 2, 1993,
č. 3, s. 28.

„Když Vlasta Čiháková-Noshiro
umístí za sklo těsně u vchodu galerie
Behémot cedulku, že je autorkou
koncepte výstavy ‚Kolumbovo vejce‘,
tak tím vlastně vypovídá o tom, kdo
se tady cítí být hlavním tvůrcem.“

Vlasta Čiháková-Noshiro, [Úvodní text], in: Eadem
(ed.), Kolumbovo vejce (kat. výst.), Praha: Behémot,
1992.

„Pod heslem ‚feminismus‘
prý ve Státní knihovně najdeme
šest knih, všechny v angličtině,
poslední z roku 1985. Četba
našich naučných slovníků ukáže,
že jde o ‚buržoazní ženské hnutí,
které usiluje o rovnoprávnost žen,
ale neodhaluje podstatu závislého
postavení žen za kapitalismu.“

Pavel Humhal, „Její bratr, jeho manžel“, Atelier, roč. 5, 1992, č. 24, s. 5.

„Již několik let hledám jakousi novou otevřenost v jazyce
výtvarného díla. Nazýval jsem ji dříve jasnou zprávou, kdy sdělení
je převedeno do zcela zřetelných kódů, které dekodovány divákem
zanechávají ve výsledku naprostou totožnou informaci, jaká stála na
počátku. Tento téměř zcela ucelený systém odkrývá jakousi novu
morálku, je touto morálkou tvořen a morálka mluví skrze systém.
Můžeme dnes hovořit o věcech, o kterých se dříve mluvit nemohlo
nebo nemělo, neboť se zdálo být příliš prosté a všední pro vysokými
ideály zanesený svět modernistického myšlení. Nyní můžeme tyto
kódy šifrovat, měnit, zamířovat, posouvat ve významu, ale vždy jde
o zcela mimotřádný vztah privátního a veřejného.“

manžel.²⁹ Tento umělec ze skupiny Pondělí se pokusil připravit výstavu o vztahu intimního a veřejného. Zároveň se stejně jako většina členů Pondělí v této době zamýšlel nad novými výtvarnými postupy a jejich možností komunikovat s divákem.³⁰ Výstava je zajímavá i tím, že nepředstavuje uzavřený okruh umělců z jedné skupiny, ale seskupuje kolem jasně daného tématu celou řadu různorodých osobností. Tento typ kurátorských výstav byl v českém prostředí na počátku devadesátých let pořád ještě výjimečný. Výjimečné bylo i zastoupení francouzských a italských umělců.

Podíváme-li se souhrnně na tyto výstavy, je zřejmé, že na české umělecké scéně se v této době řešil spíše nový přístup k umělecké tvorbě, nové způsoby fungování uměleckého provozu, principy kurátorských výstav a další čistě teoretická témata. Jedním z nich byl i feministický diskurs, který se stal jednou z novinek devadesátých let. Přestože je to téma už ze své aktivistické povahy angažované, v českém prostředí, jak uvidíme, má zcela nekonfrontační, spíše lyrickou povahu.

Jako první musíme vzpomenout výstavu *Kolumbovo vejce*, kterou kurátorsky připravila Vlasta Čiháková-Noshiro.³¹ Ve svém úvodním textu vychází z textu Jiřiny Šmejkalové „Co je feminismus? (Kam s ní/m?)“, který byl jedním z prvních porevolučních souhrnných textů u nás, informujících o feministickém hnutí.³² O tehdejší úrovni povědomí o tomto v dnešním výtvarném umění naprosto normálním tématu svědčí fakt, že Čiháková-Noshiro neváhá v úvodním katalogovém textu převyprávět celou jeho historii. Přes tyto na první pohled programové feministické prohlášení vyněkla samotná výstava, jejímž tématem bylo vejce a na niž Čiháková-Noshiro vybrala čtyři výrazné umělkyně této doby, jako nekonfliktně lyrická „ženská“ výstava.

Podobnou polohu měla i další výstava z roku 1992 – *Ženské domovy*, kterou si připravily samy umělkyně v Ženských domovech na Smíchově. Výstava měla pokračování o rok později ve Štencově domě, kdy jádro tvořené asi nejvýraznějšími ženskými mladými uměleckými osobnostmi tehdejší české scény doplnilo několik zahraničních umělkyně.³³ Jednalo se o ojedinelé vystoupení, které demonstrovalo rodící se genderový postoj k umělecké tvorbě, aniž by se programově hlásilo k feminizmu. Přístupy k němu jsou ale velmi problematické, vedle uvědomělého feministického postoje některých autorek a autorů

²⁹ *Její bratr, jeho manžel*, kurátor Pavel Humhal, Praha: Galerie Václava Špály, 14. 10. – 1. 11. 1992. Seznam účastníků: Veronika Bromová, Cercle Ramonasch, Jiří David, Milena Dopitová, Alessandra Galbiati, Pavel Humhal, Pavel Jasanský, Petr Lysáček, Lyrika Musilová, Antonio Riello, Vladimír Skrepl, Václav Stratiš, Filip Turek, Henk Visch.

³⁰ K tématu publikoval text „Nový zákon“, *Výtvarné umění*, 1991, č. 1, s. 51–57.

³¹ *Kolumbovo vejce*, kurátorka Vlasta Čiháková-Noshiro, Praha: Galerie Behémot, 7. 4. – 26. 4. 1992. Seznam účastníků: Veronika Bromová, Zorka Šágllová, Margita Titlová-Ylovsky, Kateřina Vincourová.

³² Jiřina ŠMEJKALOVÁ, „Co je feminismus? (Kam s ní/m?)“, *Tvar*, 1991, č. 37–41.

³³ *Ženské domovy II*, Praha: Štencovův dům, březen 1994. Seznam účastnic: Veronika Bromová, Andrée Cooke, Irena Józová, Els Opsomer, Dora Krol, Kristina Lorentzon, Markéta Othová, Elen Rádová, Štěpánka Šimlová, Kateřina Vincourová, Beatrix Weis.

Zuzana Štefková, „O ženách a otázkách aneb Jak postavit vejce na špičku?“, in: Milena Bartlová – Martina Pachmanová (eds.), *Artemis a Dr. Faust. Ženy v českých a slovenských dějinách umění*, Praha: Academia 2008, s. 63.

„Přestože diskuse o genderových tématech v umění a uměleckém provozu je v českém kontextu stále spíše sporadická, místy nepokrytá nepřátelská a velmi často zoufale zjednodušující, vystihuje výše zmíněný názor mínění značné části české umělecké scény. Vyplyvá z něho, že zatímco počátkem devadesátých let bylo na tematizování rodu v umění (a v kurátorské praxi) ještě brzo, dnes už je tato snaha považována většinou dotázaných umělců a umělekyní za přežitek.“

vymezit
genderu

Milena Dopitlová, in: „Anketa Žádné ženské umění i neexistuje“, *Výtvárné umění*, roč. 17, 1999, č. 1, s. 43.

„Já sama si ženské umění rozdělují do dvou skupin. První skupinu tvoří feministky, bojující prostřednictvím uměleckého díla za změnu postavení žen ve společnosti. Z jejich úsilí je patrné i řešení problémů, které jsou spojeny s ženským vědomím. [...] Druhou skupinu tvoří ženy, které ženskost je v jejich umělecké práci přítomna v jiné podobě než jako prvoplánové téma. Například ve volbě slova, myšlenky nebo ve způsobu použití materiálu. Ženskost je součástí vyjádření, ale není cílem.“

(mezi teoretičkami a teoretiky je to bezesporu Martina Pachmanová a Mírek Vodrážka) v české debatě o těchto otázkách převažuje „nedůvěřivý“ přístup, který je typický spíše pro postfeminismus. Možná by bylo dokonce vhodnější nazvat ho „mimofeminismus“. Výmluvná je v tomto smyslu anketa, kterou pod názvem „Žádné ženské umění neexistuje“ připravila pro Výtvarné umění v roce 1993 Věra Jirousová.³⁴ Deseti výrazným představitelkám českého umění ze starších i z nejmladší generace (např. Milena Dopitová, Irena Jůzová, Alena Kučerová, Zorka Ságlová, Věra Janoušková, Olga Karlíková, Adriena Šimotová) autorka položila sedm otázek týkajících se ženského umění a jejich postojů k němu. Jejich odpovědi měly typicky český „mimofeministický“ ráz, protože sice vycházely z dualismu muže a ženy a v náznacích reflektovaly jejich nerovnost, ovšem druhým dechem zdůrazňovaly, že není potřeba něco měnit. Slovo feminismus se neobjevuje ani v otázkách, ani v odpovědích. Pouze v jedné odpovědi se Milena Dopitová pokouší vůči feminismu se vymezit. Tím však nechci tvrdit, že by toto téma českou scénu nezasáhlo: otázkami genderu se zabývala celá řada výstav, uměleckých děl, textů a knih.³⁵

Dalším důležitým fenoménem devadesátých let je vznik projektů, které se konaly v alternativních, často mimopražských prostorách. Ani zde nenalezneme výraznější angažované postoje, pomineme-li snahu vyvázat se z mocenských struktur využíváním míst mimo tradiční umělecký prostor. Jako počátek tohoto přístupu bořícího rigidní kontext galerijní bílé krychle, který je zprofanován nejen komunistickou kulturní cenzurou, ale i západní postmoderní institucionální kritikou, byly bezesporu výstavy jako *Totalitní zóna* pod Stalínovým pomníkem na Letné.³⁶ V devadesátých letech na ně navázala celá řada mimopražských projektů. Asi nejvýznamnějším byl projekt *Hermit* založený v roce 1992 v prostorách bývalého kláštera Plasy. Zde se pravidelně až do roku 1999 konala sympozia, festivaly, workshopy a rezidenční programy organizované okruhem kolem Miloše Vojtěchovského, který se zde pokusil vybudovat trvalé centrum pro meta-média, tedy platformu pro současné výtvarné umění v nejširším slova smyslu se všemi možnými přesahy k novým médiím, experimentální hudbě, divadlu a performance. Tento způsob prezentace současného umění, který propojoval výstavy, *site-specific* instalace, koncerty, přednášky, performance a mnoho dalších projektů, byl v devadesátých letech využit

³⁴ Věra JIROUSOVÁ, „Žádné ženské umění neexistuje“, *Výtvarné umění*, roč. 17, 1993, č. 1, s. 42-52.

³⁵ Viz např.: Martina PACHMANOVÁ, „Dějiny umění, feminismus a moderní historiografie“, *Labyrint revue*, 1997, č. 1-2, s. 90-92; *eadem*, „Politizace soukromí nebo privatizace politiky? Rod a umění v době trans-formace“, *Aspekt*, 1999, č. 1, s. 160-165; *eadem*, „Rozum, cit, ženy a současné umění“, *Ateliér*, roč. 11, 1998, č. 12, s. 3; Marie CHRÍBKOVÁ - Josef CHUCHMA - Eva KLIMENTOVÁ (eds.), *Feminismus devadesátých let českými očima*, Praha: One Woman Press 1999; Zuzana ŠTEFKOVÁ, „Obraz ženy přelomu tisíciletí ženskými očima“, *Umění*, roč. 5, 2003, č. 3, s. 219-228.

³⁶ Výstavy na přelomu let 1989 a 1990 v dutině pod bývalým Stalínovým pomníkem se účastnily asi dvě stovky umělců z desítky zemí. Ve své době se jednalo se nejrozsáhlejší galerii, koncertní a divadelní scénu nezávislé kultury.

i řadou dalších projektů. V druhé polovině desetiletí se pak objevily pokusy přenést tento alternativní způsob vystavování i do konzervativního galerijního prostředí. Za všechny můžeme zmínit dvoudílnou výstavu *Jitro kouzelníků?*, kterou připravili Jaroslav Anděl a Miloš Vojtěchovský pro Veletržní palác v letech 1996 a 1997. Přestože tyto projekty byly někdy vnímány konzervativní částí scény spíše jako okrajové zpestření, měly na formování postojů především mladé generace nebývalý vliv. Navíc se jim podařilo ukázat, že umění prezentované v takto rozšířeném kontextu má velmi rozsáhlou skupinu diváků a často je atraktivnější pro nejširší kulturní veřejnost než klasické výstavy.

Mezi nejdůležitější hráče na české výtvarné scéně patřilo v této době Sorosovo centrum, založené v New Yorku v roce 1992 a poskytující přímou podporu výtvarnému umění v jednotlivých postkomunistických zemích. Jeho úloha však nespočívala jen ve finanční podpoře skrze granty a rezidenční pobyty. Jednou z hlavních náplní činnosti centra byla organizace výročních výstav. Vzhledem k tomu, že tyto výstavy byly ve své době jednou z mála velkoryse financovaných přehlídek současného umění, byly pro umělce nesmírně atraktivní, a to nejen kvůli prestiži na nich vystavovat, ale i kvůli západní „normálnosti“ praktických podmínek pro vystavující (Sorosovo centrum zajistilo instalační servis, svozy a přispívalo na realizaci projektů). Výstavy měly formu jakéhosi salonu, kam přihlášená díla vybírala komise, a tudíž výsledná podoba nebyla kurátorskou výstavou, ale reprezentativní přehlídkou ke konkrétnímu tématu. První sorosovská výstava v roce 1993 měla asi záměrně nekontroverzní obecné téma krajiny a v tomto kontextu je asi zbytečné se jí podrobněji zabývat.³⁷ Mnohem důležitější úlohu proto myslím sehrály další dvě výroční výstavy, které se konaly v druhé polovině devadesátých let. Na výstavě se objevil výběr třiceti umělců, kteří svým dílem reprezentovali nejrůznější postoje na soudobé výtvarné scéně, vážící se úzce i vzdáleně ke krajině. Katalog byl věnován především reflexi starších projevů – od textu Romana Musila o českém krajinářství devatenáctého století, přes stať Vojtěcha Lahody o vztahu české meziválečné avantgardy ke krajině, až po rekapitulaci konceptuálních projektů souvisejících s krajinou z pera Jiřího Valocha. V této době bylo přeformulovávání a rekapitulace nepreferovaných proudů českého výtvarného umění stále nesmírně aktuální, a tak má katalog svůj význam spíše v kontextu rehabilitace českých dějin umění, než ten, že by přinesl výrazně nové postoje a myšlenky na soudobou výtvarnou scénu.

³⁷ *Krajina*, Praha: Galerie hlavního města Prahy, Dům U kamenného zvonu, 22. 6. – 29. 8. 1993. Seznam účastníků: Jiří Černický, Jiří Činčera, Stanislav Diviš, Michal Gabriel, Ivana Hanzlíková, Pavel Hayek, Roman Hudziec, Milan Knížák, Jiří Kočí, Vladimír Kokolla, Pavel Kopřiva, Jiří Kovanda, Petr Kvičala, Petr Lysáček, Martin Mainer, Arnošt Pacola, Alexandr Peceř, Jiří Petrbok, Jan Pištěk, František Skála, Antonín Strážek, Miloš Šejn, Jiří Šigut, Kateřina Štenclová, Roman Trabura, Jana Žáčková, Peter Župnik.

Marek Pokorný, „Tropismy“, in: Jana Ševčíková – Jiri Ševčík (eds.),
Zkušební provoz (kat. výst.), Praha: Mánes 1995, s. 33.

„Jednak se jim ironicky vymezuje vztah současné
paradigmatu ‚provazního systému umění‘, jež
naše prostředí Čech k západnímu umění
přináleživosti přes všechna ujišťování o tradiční
či alespoň pochopit.“

Jana Ševčíková – Jiri Ševčík, Zkušební provoz; in: Eidem (eds.), Zkušební provoz (kat. výst.), Praha: Mánes 1995, s. 4.

„Umění zjemňuje naši citlivost pro odlišnosti, pro legitimnost odchylek a různosti,
které nejsou akceptovány společensky a eticky. Začíná se však o nich vyprávět
nový příběh a už samotným jeho podáním se společenské, morální i estetické
vztahy mění. Zápas o hranice jazyka či těla je i zápasem o hranice sociálních norem
či alespoň pochopit.“

zkušební provoz

rozptýlená sociálnost

Na začátku návratu angažovanosti

Ludvík Hlaváček, „Veřejné umění“, in: Idem (ed.),
Umělecké dílo ve veřejném prostoru (kat. výst.), Praha:
Sorosovo centrum současného umění 1997, s. 7.

„Proč v České republice dosud
nevznikl trend podobný tomu,
který v západních zemích zrodil
v 60. letech ‚public art‘ a od 80.
let se vyvinul v široký proud
různorodé umělecké iniciativy
v nejrůznějších oblastech
sociální aktivity? Vina, zdá
se, tu není na straně místního
umění, které od 60. let po svém
odráželo sociální ideály pop
artu, konceptuálního umění
i postmoderních tendencí 80. let.
Problém je spíše v politických
podmínkách, které v minulosti
bránily rozvoji veřejnosti
ve smyslu aktivní správy
společných věcí.“

ve veřejném prostoru

Michal Koleček, „Sociální kontext ve výtvarném umění“, in:
Ludvík Hlaváček (ed.), Umělecké dílo ve veřejném prostoru
(kat. výst.), Praha: Sorosovo centrum současného umění
1997, s. 71.

„Je však nutné dodat, že podstatná
část přihlášených projektů pracuje
s tímto zadáním naprosto tradičním
způsobem a předpokládá realizaci
někdy vtipných, někdy žhavě
moderních a někdy dokonce
vysoce historizujících objektů či
soch v dojemné symbióze s daným
prostředím.“

Přehled výstav první poloviny devadesátých let bych chtěla uzavřít výstavou *Zkušební provoz* manželů Ševčíkových, na níž spolupracovali s Vladimírem Skreplem.³⁸ Tato výstava se konala na jaře roku 1995 ve výstavní síni Mánes. Na svou dobu byla ojedinělou nejen svým rozsahem a finančním zajištěním (podobný rozsah měly na aktuální scéně snad jen výroční výstavy Sorosova centra), ale i kurátorským konceptem, který se přímo vztahoval k fungování scény a byl pokusem o její rozšíření o neznámé osobnosti z mladé generace. Pojem „umělecký provoz“ se v té době teprve začínal opatrně používat, a to spíše při reflexi fungování výtvarného umění na Západě. Jak trefně napsal ve svém textu v katalogu výstavy Marek Pokorný, většina scény tento pojem ještě v polovině devadesátých let považovala za neakceptovatelný, což svědčí o přetrvávajících předrevolučních ideálech neoficiální scény o roli umění ve společnosti. Je zřejmé, že „zkkušební provoz“ se stal velmi trefným termínem pro situaci devadesátých let, kdy česká scéna fungovala na nejistých základech reformujících se a vznikajících institucí, křehkého trhu a dalších mechanismů, které jsou přítomné na každé fungující scéně. Samotná výstava byla reprezentativní přehlídkou aktuálního umění. Projdeme-li katalogový text s podrobným popisem jednotlivých vystavených děl, nenarazíme na jediné explicitně angažované dílo. V katalogu se objevují už dříve diskutovaná témata jako identita, hranice těla nebo jazyk jako téma rozhovoru, ale i nová: nostalgická vzpomínka jako sebeobnovení nebo rozptýlená sociálnost.

Na začátku návratu angažovanosti do českého umění jistě stojí třetí výroční výstava Sorosova centra současného umění *Umělecké dílo ve veřejném prostoru*, která se konala v roce 1997.³⁹ Stejně jako ty předchozí byla připravována na základě výběru z přihlášených projektů. Ze seznamu vystavujících je zřejmé, že v této době bylo Sorosovo centrum pořád jedním z mála zdrojů financí pro aktuální výtvarnou scénu a výzvu k předložení projektů na dané téma využila i řada umělců, kteří se do té doby prací ve veřejném prostoru soustavněji

38 *Zkušební provoz. Má umění mladé?*, kurátoři Jana Ševčíková, Jiří Ševčík, Vladimír Skrepl, Praha: Výstavní síň Mánes, 25. 4. – 17. 5. 1995. Kurátorský projekt vyvolal ostrou diskusi nad interpretací mladého českého umění. Seznam účastníků: Michaela Absolonová, Jan Bačkovský, Daniel Balábán, Veronika Bromová, Tomáš Cisařovský, Jiří Černický, Ladislav Daněk, Jiří David, Federico Diaz, Stanislav Diviš, Vladimír Goraltčík, Tomáš Hlavina, Pavel Humhal, David Janeček, Lukáš Jasanský, Jan Kádoun, Michal Kalhous, Křištof Kintera, Zdena Kolečková, Pavel Kopřiva, Jiří Kovanda, KW, Petr Lysáček (+ David Horan, USA), František Matoúšek, Jan Merta, Zdeněk Mezihorák, Michal Nesázal, Petr Nikl, Robert Novák, Markéta Othová, Petr Pastrňák, Pedro Penilo, Petr Písařík, Jan Pištěk, Eliška Pokorná, Marek Pražák, Mila Preslová, Jan Procházka, Lukáš Rittstein, Šárka Sedláčková, Lucie Seifertová, Silver, Vladimír Skrepl, Antonín Strižek, Jiří Surůvka, Štěpánka Šimlová, Dita Štěpánová, Pavel Šuba, Markéta Vaňková, Kateřina Vincourová, René Vlasák, Ivan Voščeky.

39 *Umělecké dílo ve veřejném prostoru*, kurátoři Ludvík Hlaváček, Karolína Fabelová, Kateřina Pavličková, Pavla Niklová, Praha: Národní galerie, Veletržní palác, září – říjen 1997. Výstava probíhala i v Benešově, Opavě, na Klenově, v Hříškově, Ústí nad Labem, Otrokovicích a v lese u Bublavy. Seznam účastníků: Emil Adamec, Barbara Benish, Bezlavý jezdec, Bohuslav Blažek, Kryštof Blažek, Petr Brožka, Milan Čais, Andrea Cihlářová, David Černý, Michal Dolejš, Michal Doležal, Milena Dopitová, Veronika Drahotová, Michal Gabriel, Lukáš Gavlovský, Kurt Gebauer, Chris Hill, Karel Hlavnička, Robert Hlože, Petr Janda, Martin Janiček, Zdeněk Jiroušek, Křištof Kintera, Martina Klouzová, Zdena Kolečková, Taro Kondo, Tomáš Kopřiva, Jaroslav Kořán, Thomas Kotík, Alena Kotzmannová, Petr Kožíšek, Aleš Kuneš, KW, Adéla Matasová, Milan Mikuláščík, Jindřich Mlynářik, Petr Pavlík, Tomáš Polcar, Ester Polcarová, Jiří Příhoda, Pavel Reisenauer, Ellen Řádová, Milan Salák, Michal Sedláč, Julie Schulzová, Silver, Skrytá tvůrčí Jednotka, Zuzana Štemberová, Roman Ťalský, Claudia Tennyson, Libor Teplý, Margita Titlová-Ylovská, Veronika Tomanová, Marek Topič, Roman Trabura, Viktor Třebický, Marcel Turčí, Markéta Vaňková, Martin Zet, Petr Zinke.

Jana Ševčíková – Jiří Ševčík, Snížený rozpočet (kat. výst.), Praha: Mánes 1998, nestr.

„Od začátku jsme se drželi přesvědčení, že umění veřejnou a kritickou praxí být nepřestalo a že je jednou z možností, jak současnou nepříjemnou situaci ‚prodýchat‘ a nabídnout necenzurovaný, neinstitucionalizovaný postoj a jiný druh ‚politické‘ diskuse. A tím jsme se ocitli u jedné ze základních otázek pro psa, kterou jsme ohlásili už na samém začátku: Jak chceš intervenovat proti politickému a ekonomickému establishmentu, když právě ti, co mají peníze a tedy moc, platí často tvou kritiku, tvou intervenci, tvou výstavu, přispívají na realizaci tvého podvratného díla? Chceš dostat sousto a kousat současně do ruky pána?“

sociální situací

mimoestetickém kontextu umění

Jana Ševčíková – Jiří Ševčík, Snížený rozpočet (kat. výst.), Praha: Mánes 1998, nestr.

„Kritický záměr se hlavně týká situace umělců a umění v novém politickém systému, respektive situace v posttotalitním mezistavu, kdy je třeba znovu uvažovat o pojmu a funkci umění ve společnosti.“

Marek Pokorný, „Politika rehabilitace, rehabilitace politiky“, Labyrint revue, 1998, č. 3–4, s. 154.

„Umělecká praxe devadesátých let tedy vychází ze zkušenosti, že nikdo a nic nestojí mimo systém, takže je nutné postoupit od jeho destrukce k jeho umění vycházející z autentického podvědomí se vznášející nad poměry, sociálními, ideologickými či politickými vztahy jako duch nad vodami.“

politická role

nezabývali. Mnohem důležitější než samotná výstava byl sám fakt, že se vztah umění a veřejnosti díky výstavě tematizoval a otevřeně se diskutovalo o tom, že umění zde není pouze pro hrstku zainteresovaných, ale že je součástí širšího společenského prostoru. I když většina vystavených děl byla jen prvoplánovou intervencí do veřejného prostoru jako místa mimo galerijní kontext, v katalogu se objevují texty, které začínají umění pojímat v jeho širších společensko-politických rolích.

Téma dále rozvinula výstava manželů Ševčíkových *Snížený rozpočet*, která se konala na přelomu let 1997 a 1998 v Mánesu.⁴⁰ Spíše než veřejným prostorem jako takovým se zabývala sociální situací v širším kontextu kulturní praxe. Už samotný název výstavy vtipně glosuje politické a ekonomické změny v české společnosti, které podstatně prohloubily „blbou náladu“. Opětovné utahování už utažených opasků na výtvarnou scénu dolehlo například v podobě redukce grantů Ministerstva kultury. Ševčíkovi si byli dobře vědomi absence angažovanosti umění v pre-revoluční době a snažili se mu vrátit jeho kritickou roli. Pokusili se výstavou referovat především o mimoestetickém kontextu umění, přesto vedle řady politicky angažovaných děl vystavili i díla se spíše osobní hermetickou výpovědí, která pro ně účinně dokreslovala podobu soudobé české scény. Na výstavě vystavili několik desítek umělců, mezi nimiž nechyběli cizinci pracující v té době v Praze, a ani umělci ze dvou důležitých regionálních center (Ústí nad Labem a Ostrava), kde vzhledem k prostředí sociální témata silně rezonovala. Jako příklad v té době ještě neobvyklých společensky kritických děl můžeme uvést například plakát *United Colour of Czech Republic* se zmlácenými romskými dětmi Marka Pražáka nebo rasistické *Vtipy z poslední doby* Tomáše Polcara. Výstava byla provokativní i svou instalací. Volně kombinovala nejrůznější média, přístupy a výpovědi (v řadě případů textové). Ve své podstatě byla úspěšným kurátorským pokusem ukázat aktuální dění na soudobé výtvarné scéně. Neméně zajímavé byly texty v katalogu, který vyšel až po výstavě, a tak zachytil její reálnou podobu. Imaginární rozhovor, který manželé Ševčíkovi vedou se svými psy, vtipně vysvětluje jejich dobové postoje a odhaluje řadu detailů z jejich kurátorské praxe. Druhý text se přímo váže k tématu výstavy a snaží se odpovědět na otázky, jestli umění ještě pořád je sociální a kritickou praxí, jestli může něco změnit, jaká je jeho politická role v novém společenském systému, jestli se změnil se starým režimem pojem umění, jestli si umělci

⁴⁰ *Snížený rozpočet*, kurátoři Jana Ševčíková, Jiří Ševčík, Praha: Mánes - horní výstavní prostory, 30. 12. 1997 - 8. 2. 1998. Seznam účastníků: Daniel Balabán, Stanislav Cigoš, Tomáš Císařovský, Jiří Černický, Pierre Daguin, Jiří David, Richard Fajnor, Jitka Géringová, Per Gylfe, Tomáš Hlavina, Vilém Kabzan, Michal Kalhous, Křístof Kintera, Zdena Kolečková, KW, Jiří Kovanda, Petr Lysáček, skupina Luxus, František Matoušek, Jan Merta, Zdeněk Mezihorák, Petr Nikl, Markéta Othová, Petr Pastrňák, Pedro Penilo, Petr Pisářík, Tomáš Polcar, Marek Pražák, Milla Preslová, Nathalie Prévot, Lukáš Rittstein, René Rohan, Milan Salák, Vladimír Skrepl, Jiří Surůvka, Silver, Michaela Thelenová, Filip Turek, Radek Váňa, Ivan Vosecký, Beatrice Weis, Zdeněk Závodný, Krzysztof Zieliński, Beth Zonderman.

Jana Ševčíková – Jiří Ševčík,
Shížený rozpočet (kat. výst.), Praha:
Mánes 1999, nestr.

„Vypěstoval se
tak model umění
a umělce pohrdajícího
socialistickým
i kapitalistickým
konzumním systémem,
pohrdajícího úspěchem,
preferujícího uzavřenost
a čerpajícího odstup od
z oběti a odstup od
moderního světa. Vznikla
tak jedna z převládajících
strategií umění 70. –
80. let a model umění
působící u nás dodnes.“

naprostého vzdání

jsou vědomi, v jakém institucionálním a mocenském rámci pracují. Ševčíkovi si velmi dobře uvědomili změnu v porevoluční době a dokázali ji svou trefnou psí metaforou výstižně pojmenovat. Předrevoluční umění neoficiální scény mělo rádo podvrtná gesta, ale otevřeně „kousnout“ do ruky státního aparátu si dovolil málokdo, nicméně počúrat či nenápadně natrhnout nohavici bylo normální praxí šedé zóny. V nových společenských podmínkách neexistuje všeobecný oficiální nepřítel. Přestože se umělci ve svých individuálních postojích kriticky vymezují vůči státní kulturní politice, Ministerstvu kultury, Národní galerii, komerční sféře kultury, nemohou se bez jejich podpory obejít. Předrevoluční postoje nefungují a je nutné si osvojit postoje nové. Není proto od věci, že Ševčíkovi se ve svém textu opět zabývají předrevoluční praxí, konkrétně teorií „naprostého vzdálení“ Jindřicha Chaloupeckého, který se v době normalizace pokusil umění osvobodit od všech závazků sociálního života. Tento dominantní model je pomalu překonáván mladou generací umělců. Výstava *Snížený rozpočet* byla jedním z pokusů, jak k němu nalézt alternativu. Stala se proto důležitým momentem návratu angažovanosti do českého umění. Na konci devadesátých let pak vzniklo několik výrazných skupin, které se programově věnovaly politickým tématům, a jejich tvorba byla otevřeně angažovaná.

Politicky angažované umění

Jak vyplývá z předcházejícího přehledu, na konci devadesátých let konečně česká výtvarná scéna dospěla k diskusi o zásadních otázkách fungování umění ve vztahu ke společnosti. Do té doby spíše latentně přítomné politické postoje českých umělců se odkrývají asi nejnaléhavěji v tvorbě skupin *Podě Bal* a *Rafani*, jež jsou dodnes aktivními účastníky českého uměleckého provozu.⁴¹

Podě Bal na sebe upozornil v roce 1998, kdy vytvořil sérii plakátů jako protest proti novele „drogového zákona“. Vzhledem k tomu, že plakáty visely v prostorách Poslanecké sněmovny během třetího čtení, byli se k nim nuceni vyjádřit představitelé nejsilnějších politických stran. Tento projekt s názvem *Prohibice parlamentu* tak byl v podstatě prvním jasně formulovaným politickým uměleckým dílem od *Růžového tanku* Davida Černého, které zasáhlo nejširší veřejnost. Snad ještě větší ohlas měl projekt *GEN – Galerie etablované nomenklatury* (2000). *Podě Bal* vytvořil třicet šest portrétů bývalých spolupracovníků StB, KGB, důstojníků StB a komunistických kádrů, kteří po revoluci nadále zaujíмали důležitá místa v české společnosti. Součástí portrétů byly životopisy informující o předrevolučních i porevolučních aktivitách každé z osob. Projekt

⁴¹ Skupina *Podě Bal* vznikla v roce 1998 z absolventů VŠUP v Praze. Jejimi zakládajícími členy byli: Hana Valihorová, Petr Motyčka, Antonín Kopp, Michal Šiml, Martin Krpec. Skupina *Rafani* byla založena v roce 2000. Ustavující výstava skupiny se konala v listopadu 2000 v Galerii AVU v Praze. Seznam účastníků: Radim Kořínek, Marek Meduna, Petr Motejzík a Luděk Rathouský.

rezimu a jsou postizitelné trestně.“
za neumení a že tedy podléhají jímému
kontrolerzni projevny jsou prohlášený
tradčně dobře zneškodňuje tím, že
mimo reálné vztahy. Umení se
cenzurovat nebo vysunout umení
(představitele instituci) zakročít,
moc umení provalí a nutí společnost
kde se najednou nezneškodněná
atěry a konflikty umení s realitou,
“Přesto se čas od času opakují

Jana Ševčíková - Jiri Ševčík, „Úvodní text k výstavě Malik Urvi“, in: Poda Bal, Poda Bal, Poda Bal 1998-2008, s. 183.
Malik Urvi“, in: Poda Bal, Poda Bal, Poda Bal 1998-2008, Praha: Divus

světa
politiky

rehabilitace politických témat

Jana Ševčíková - Jiri Ševčík, „Úvodní text k výstavě Malik Urvi“, in: Poda Bal, Poda Bal 1998-2008, Praha: Divus 2008, s. 183.

„Musíme respektovat, že
politické téma je realitou
jako jakákoli jiná realita, jako
hrneček v zátiší, krajina nebo
figura, která umělecké dílo
může pro své účely použít,
a my je najednou vnímáme
v jiném kontextu, kde se
musíme vyrovnávat s vlastními
morálními rozhodnutími,
vyrovnávat se s chaosem
a vnitřním trnutím a musíme
zaujmut stanovisko jiným
způsobem, než před mediálními
obrazy v novinách.“

zbytková témata

Rafání, „Prohlášení k akci Demonstrace demokracie“, tisková zpráva, 27. 10. 2002, archiv VVP AVU.

„Zkoumáme mezni možnosti demokratického systému, hranici mezi využíváním a zneužitím, rozporný vztah mezi právy a povinnostmi občana vůči státu. Hledáme dnešní obsah pojmů morálka a jejím obsahem. Jen nás napětí mezi formou akce a zodpovědnost. Zajímá důsledným ničením devalvovaných hodnot a symbolů se můžeme přiblížit k jejich původní podstatě. I kladný obsah může mít extrémní podoby vyjádření. Bořit mohou jen ti, kteří věří v lepší budoucnost.“

původně Pode Bal nabídl Národní galerii, která se však jeho prezentaci vyhnula. Vystavil ho až Jaroslav Krbůšek v Galerii V. Špály, již v této době vedl. Výstava s názvem *Malík Urvi* měla dalekosáhlý dopad. Pomineme-li fakt, že jeden z portretovaných „obstaral“ konec sponzoringu galerie od Budějovického Budvaru, což v podstatě přivodilo další kolo agónie tohoto výjimečného výstavního prostoru, asi nejdůležitější vedle mediální pozornosti a zájmu široké veřejnosti byla diskuse, kterou rozpoutala v samotném lůně umění. Umění totiž vykročilo ze svého „bezpečného“ prostoru, kde se hraje podle vlastních pravidel, do světa politiky. Zasáhlo společnost přímo teď a tady. Samozřejmě, že jednou z prvních reakcí byly pochybnosti, jestli se vůbec jedná o umění. Následná tvorba Pode Balu, ale i rehabilitace politických témat v českém umění tyto pochybnosti ale myslím dostatečně vyvrátily. Pode Bal české výtvarné scéně ukázal, že umění nemusí být jen produkcí dalších artefaktů, ale že může být kritikou společenskou praxí.

Vedle Pode Balu jsou asi nejdůležitější radikální skupinou zaměřenou na vztah umění a společnosti Rafani. Zaměřují se na aktuální i zbytková témata, která jsou vzhledem ke své problematice povaze ve společnosti vytěšňována nebo překrucována. Jednou z prvních akcí Rafanů byla akce *Dotazník* (2002), prozkoumávající českou minulost v souvislosti s problematickým odsunem Němců po druhé světové válce. Oblečení v černých uniformách u provizorního stolku nechali kolemjdoucí vyplňovat dotazníky ohledně odsunu. Dotazníky měly dvě verze, z nichž jedna byla naformulována tak, aby sváděla k odpovědím pro odsun, a druhá k odpovědím proti odsunu – výsledek byl tak předem zmanipulován. Dva z členů skupiny měli na krku pověšené cedule s obrazem zhanobených Němců shromážděných v květnu 1945 právě na Strossmayerově náměstí, kde akce probíhala. Statisticky zpracované výsledky více než pětiset dotazníků pak skupina poslala médiím.

Stejně jako Pode Bal volí Rafani k poukázání na palčivá témata nejrůznější strategie. Kombinují vizuální informaci, nápaditý design s provokativní akcí či happeningem. Provokativnost používaných metod však často není na první pohled zjevná. Jako třeba v případě projektu, kdy členové Rafanů vstoupili do KSČM. Tento polemický akt otevřel na výtvarné scéně prostor pro diskusi o tom, jak se vyrovnat s dědictvím minulého režimu, s těmi, kteří ho aktivně i pasivně budovali. Právě propojení uměleckého projektu a života jednotlivých členů skupiny je na tomto projektu nejdráždivější. Kdyby Rafani nevystavili své komunistické legitimace v galerii a nedoplňovali je videem s rozhovory se svými spolustraníky, nebyla by tato dlouhotrvající performance nic víc než život sám. Osobní zaangażovanost, zodpovědnost, ale i důsledky, které každý z členů nese, jsou v případě Rafanů často extrémní.

Po roce 2000 je už politicky angažovaná tvorba na české výtvarné scéně normálně přítomná. Vznikají další skupiny, na scéně pracuje celá řada angažovaných umělkyně a umělců, kurátorek a kurátorů, kteří komentují politickou a společenskou praxi v lokálním i mezinárodním měřítku. Projekty, které jsou podvrtné nejen směrem do veřejného prostoru, ale také dovnitř samotné výtvarné scény, tvoří nejdynamičtější součást scény a často si získávají i největší pozornost médií a široké veřejnosti.⁴²

Uvědomění si, že umělecká obec je součástí širší politické a společenské praxe, je podle mě zásadním momentem celé transformace výtvarného umění. Ta probíhala na mnoha úrovních, které se vzájemně ovlivňovaly a rezonovaly spolu. Za tři základní pilíře této transformace považuji: proměnu samotné umělecké formy, transformaci uměleckého provozu a změny v postavení umění a umělce ve společnosti. Přestože by se mohlo zdát, že východiskem porevoluční transformace by měla logicky být diskuse o vztahu umění a společnosti, v českém prostředí se stala až završením tohoto procesu.

⁴² Některými z těchto projektů jsem se zabývala v článku „Od růžového tanku k současnému českému kubismu“, *Flash Art* (česko-slovenská verze), 2008, č. 9, s. 23–25.

ČESKÉ VÝTVARNÉ UMĚNÍ V OBDOBÍ TRANSFORMACE
VZTAHY UMĚNÍ A „ANGAŽOVANOSTI“
PAVLÍNA MORGANOVÁ

ČESKÉ VÝTVARNÉ UMĚNÍ V OBDOBÍ TRANSFORMACE
VZTAHY UMĚNÍ A „ANGAŽOVANOSTI“
PAVLÍNA MORGANOVÁ



Milena DOPITOVÁ, *Dvojčata – Já a moje sestra*, 1991, dvě černobílé fotografie, objekt, foto: archiv autorky

SOROSOVO CENTRUM SOUČASNÉHO UMĚNÍ - PRAHA

Sorosovo centrum současného umění (SCSU) bylo otevřeno v Praze 15.12.1992.

Jeho činnost spočívá v propagaci českého výtvarného umění na národní a mezinárodní úrovni prostřednictvím:

- * počítačem zpracovaných informací o výtvarném umění
- * obrazové dokumentace - diapozitivů, fotografií, katalogů
- * podrobné dokumentace významných moderních a současných českých umělců
- * každoroční výstavy českého současného umění
- * grantů určených na výstavu nebo dvojjazyčný katalog
- * informací o mezinárodních grantech a spolupráci v oblasti výtvarného umění
- * spolupráce se Sorosovými centry současného umění v ostatních zemích

Adresa: Sorosovo centrum současného umění, SEU, Táboritká 23, 130 87 Praha 3
tel/fax: 27 37 44



110 00 PRAHA 1
MASARYKOVO NÁBŘ. 250,

Činnost nadace spočívá v podpoře kulturně-duchovní oblasti, zvláště oboru tzv. výtvarných umění. Nadace má v současné době k dispozici cca 500 m² pracovních prostor v objektu V Podhoří 20, Praha 7, Trója, a mechanizací vhodnou pro vznik větších realizací. Zájem o práci v tomto prostoru můžete sdělit a s bližšími podmínkami se seznámit na níže uvedeném kontaktu.

Na podzim 1993 pořádá nadace sochařskou výstavu v exteriéru areálu Pražské botanické zahrady v Praze 7, Tróji. Kurátorkami výstavy budou PhDr. Věra Jirousová a PhDr. Magda Juříková.

Statut a projekty nadace k nahlédnutí v sekretariátu.

Kontakt: Kateřina Lokvencová, Nadace Trója, Masarykovo nábřeží 250, Praha 1, telefon: 29 38 29 Číslo účtu: Spořitelna Praha 1, 1312955-038/0800

NEKOMERČNÍ VÝSTAVNÍ SÍNĚ

Českého fondu výtvarných umění

Vážení,

naší snahou je zachovat nekomerční výstavní činnost v prestižních galeriích v centru Prahy, Českých Budějovic a Ústí nad Labem.

Proto vyzýváme firmy, podniky a podnikatele ke spolupráci.

Nabízíme propagaci Vašich aktivit ve frekventovaných, reprezentativních objektech, zveřejnění Vašich záměrů na plakátech a pozvánkách k výstavním akcím, prezentaci Vaší podpory současného výtvarného umění na tiskových besedách. Po dohodě s vystavujícími poskytneme prostor na stránkách katalogů a ve výstavních síních.

GALERIE MÁNES, Masarykovo nábř. 250, Praha 1, telefon: 29 55 77
vedoucí-manažer: Jiří Korotvička (tel: 29 18 08)

GALERIE V.ŠPÁLY, Národní tř. 30, Praha 1, telefon: 22 47 09
vedoucí-manažer: Šárka Buriánková

GALERIE NOVÁ SÍŇ, Voršilská 30, Praha 1, telefon: 29 20 46
vedoucí-manažer: Dr. Martina Veselková

GALERIE BŘÍ. ČAPKŮ, Jugoslávská 20, Praha 2, telefon: 25 89 96
vedoucí-manažer: František Polesný

DŮM UMĚNÍ Č.BUDĚJOVICE, Žižkovo nám. 37, telefon: 387 40
vedoucí-manažer: JUDr. Stanislav Běca

VÝSTAVNÍ SÍŇ E. FILLY, Dlouhá 15, Ústí n. Labem, tel.: 282 98
vedoucí-manažer: Květoslava Slawischová

4. strana obálky
Martha Maria Pérez
Přilísná pozornost, 1989. černobílá fotografie
Foto archiv umělce

ČESKÉ VÝTVARNÉ UMĚNÍ V OBDOBÍ TRANSFORMACE
VZTAHY UMĚNÍ A „ANGAŽOVANOSTI“
PAVLÍNA MORGANOVÁ



Zkušební provoz. Má umění mladá?, kurátorky Jana Ševčíková, Jiří Ševčík, Vladimír Skrepl, Praha: Výstavní síň Mánes, 25. 4. – 17. 5. 1995, pohled do instalace, foto: Lukáš Jasanský

ČESKÉ VÝTVARNÉ UMĚNÍ V OBDOBÍ TRANSFORMACE
VZTAHY UMĚNÍ A „ANGAŽOVANOSTI“
PAVLÍNA MORGANOVÁ



Zkušební provoz. Má umění mladé?, kurátoři Jana Ševčíková, Jiří Ševčík, Vladimír Skrepl, Praha: Výstavní síň Mánes, 25. 4. – 17. 5. 1995, pohled do instalace, foto: Lukáš Jasanský



ČESKÉ VÝTVARNÉ UMĚNÍ V OBDOBÍ TRANSFORMACE
VZTAHY UMĚNÍ A „ANGAŽOVANOSTI“
PAVLÍNA MORGANOVÁ



Snižžený rozpočet, kurátoři Jana Ševčíková, Jiří Ševčík, Praha: Výstavní síň Mánes, 30. 12. 1997 – 8. 2. 1998, pohled do instalace, foto: Lukáš Jasanský

ČESKÉ VÝTVARNÉ UMĚNÍ V OBDOBÍ TRANSFORMACE
VZTAHY UMĚNÍ A „ANGAŽOVANOSTI“
PAVLÍNA MORGANOVÁ





