

**Pedagogická fakulta Jihočeské univerzity**  
**Katedra výtvarné výchovy**

**FENOMÉN PSYCHOLOGIČNA**  
**V NOVĚJŠÍ ČESKÉ MALBĚ**

**diplomová práce**

Autor: Štěpán Hládek

Vedoucí diplomové práce: Roman Kubička, akad.mal.

Datum odevzdání: 26.dubna 2007

# **The psychological phenomena in contemporary Czech painting**

## **Abstract**

This diploma work attempts to track down the psychological and philosophical foundations of contemporary Czech painting, the period concerned being the last two decades. It describes how modern art transform into postmodern, and how this transition affects contemporary Czech painting, as well as the approach to painting as an art technique. The essay further deals with sources of inspiration influencing Czech painters. An attempt to briefly evaluate the evolution of professional art scene during the 90's is also included.

## **Fenomén psychologična v novější české malbě**

### **Anotace**

Tato práce se snaží prozkoumat filosoficko-psychologické základy české malby posledních dvaceti let. Sleduje vývoj od moderny k postmoderně. Snaží se definovat hlavní rysy současné malířské tvorby a postihnout změnu přístupu k malbě jako výtvarné technice. Dále popisuje inspirační zdroje současné české malby a konkrétní projevy této inspirace v díle českých autorů. Je zahrnut pokus o letmou evaluaci dění na české profesionální výtvarné scéně v devadesátých letech. Práce bude v praktické části doplněna malířským souborem, jenž se snaží reflektovat současnou různorodost přístupů k vizuální tvorbě.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma Fenomén psychologična v novější české malbě vypracoval samostatně a použil jen pramenů uvedených v příložené bibliografii.  
V Českých Budějovicích dne .....

Štěpán Hládek

## Úvod

Ačkoli vůbec každý malířský projev s výjimkou ryze dekorativního musí nést nějaké stopy psychických aktivit svého tvůrce – a měl by proto být zohledněn v této práci coby součást malířského fenoménu psychologična–, je zřejmé, že bude nutné provést určitou selekci.

Zaměříme se jednak na filosoficko-psychologické základy a teoretická východiska současné umělecké tvorby, připomeneme si její mezinárodní kontexty a stylovou inspiraci a podíváme se, jak se to vše odráží v díle významných českých malířů posledních let. Sluší se podotknout, že žádný z níže uvedených výčtů vlivných tvůrčích osobností si nečiní nárok na úplnost nebo objektivitu a při výběru hrála roli osobní preference autora i dostupnost informací. Bude kladen důraz na tendence směřující k figuralismu spíše nežli k abstraktnímu vyjádření.

### I. Hlavní rysy postmoderny

Naše umělecká epocha, lze-li to tak nazvat, je epochou postmoderní. Tento termín však dosud není uspokojivě definován, třebaže je ho zhusta užíváno (dokonce by se dal označit za mírně vyčpělý). Není divu, týká se totiž přítomnosti – a pojmenovat přítomnost bývá svízelné. Přesto bude nutné pokusit se o bližší definici, máme-li pochopit, co se v české malbě a umění obecně posledních 20 let děje.

Aby bylo možné vysvětlit, co je to ta postmoderní doba ve které žijeme a jaká jsou její specifika, nebude na škodu, prozkoumáme-li epochu předchozí – modernu. Podíváme se, jaké byly cíle a principy moderny, proč (pokud vůbec) selhala, co postmoderní umění z moderny přejímá a k čemu je naopak v opozici.

## **I.I. Moderna a l'art pour l'art**

Pro modernu ve vrcholném období, tj. v letech 1910 – 1930, je typické určité sociální odtažení, distance od vlastních společenských kořenů. Umění moderny ve jménu uchránění tvořivosti odvrhuje společenský účel, stává se samoúčelným uměním pro umění.

Proč? Tato tendence byla odpovědí na duchovní neklid, který umělci zažívali v kapitalistické, a o to víc v totalitní společnosti. Dle Kandinského je fráze o umění pro umění „tím nejlepším ideálem, k jakému může naše materialistická doba dospět, protože je to podvědomý protest proti materialismu a jeho požadavku, aby všechno mělo svůj účel a praktickou hodnotu.“ A dále: „Umění už nestojí o to, aby sloužilo státu a náboženství“ – neboli umění se raději vzdá jakéhokoliv smyslu, než aby přijalo za svůj důvod existence být nástrojem establishmentu, se kterým je umělec ve vnitřním rozporu. Vidíme tedy, že tento postoj byl v podstatě vynucenou reakcí umělců na společenskou realitu, se kterou se již nadále nemohli ztotožnit (a nikoliv planým intelektuálním konstruktem jak s oblibou soudili marxisté).

Moderní umělec hledá svobodu v estetice, nahrazuje nepřítomné společenské hodnoty hodnotami estetickými. Hledá v tvorbě svobodu postrádanou v občanském životě. A z titulu sebezáchovy je někdy lépe neříkat příliš mnoho... . Během 60. a 70. let však dochází k určitému vyčerpání tohoto přístupu. Dochází k formalizaci původních snah. Estetika sama o sobě je přeci jen trochu málo, nemá-li být umělecká tvorba zcela dehumanizována. Obraz, který nic „neobráží“, je pouze vysoce esteticky zpracovanou dekorativní plochou. Vztah k člověku funguje pouze ve smyslu estetického působení. Tak vážně kontakt s publikem, které pro zaryté modernisty jako by vůbec neexistuje. Zatímco v předchozích historických obdobích mělo veškeré umění společenský účel, v moderní době se naopak stává svobodným v tom smyslu, že neobráží nic vyjma osobnosti svého tvůrce – a i to vzhledem k většinou abstraktnímu obsahu pouze v náznaku. Stává se vlastně samoúčelným (umění pro umění), existuje vedle nás jako krásná melodie, která je nám ale k ničemu, neboť neznáme slova. Moderna nezakládá žádný jednotný styl, její základní požadavek jedinečnosti umělecké tvorby tomu logicky brání. Takže na jedné straně zpochybňuje veškeré estetické normy a způsoby, ale zároveň není schopna zavést nové. Zastřešujícím principem modernity byla nezávislost. Jejím základem individuální svoboda, nikoli sociální autorita. Osvobození od překážek a pravidel však znamená odcizení společenské dimenzi vůbec.

Proti tomuto krajnímu pojetí umění existujícího samoúčelně stojí tradiční pojetí umělecké tvorby jako fenoménu ve službě společnosti. Proti modernismu se stavěli především marxističtí ideologové se svým požadavkem, aby umění osvětlovalo společenské vztahy a pomáhalo nám společenskou realitu nejen poznávat, ale i měnit. Předmětem zájmu umělce má být společenský svět. Ideu umění jako něčeho pouze estetického a individuálního považovali za duchovně sterilní a zvrácenou. Teorie je to hezká, ovšem má smysl pouze tehdy, pokud je umělci ponechána volnost vybírat si z oné společenské reality a zobrazovat problematiku, která jej znepokojuje. Musí mít možnost říkat pravdu. To předpokládá značnou tvůrčí svobodu – a právě ta v zemích kde byl oficiálně prosazován socialistický realismus chyběla. Oficiální umění se zde stává nástrojem kosmetických úprav historie a prostředkem propagandy. Za takových podmínek je pochopitelné, že umělci mnohdy dali přednost tvorbě téměř „smysluprostých“ estetických realit před zobrazováním „pravdy“ o společnosti v té podobě, po jaké byla v dané společnosti a době poptávka. V české tvorbě však zůstává kvalita společensky angažovaného umění socialistického realismu daleko vzadu za výkony prvorepublikové moderny, např. Emila Filly či Otto Gutfreunda. Jakkoliv by teoreticky mělo být (jakožto společensky angažované) po etické stránce silnější, nemůže takovým být, neboť nevznikalo svobodně a spontánně, ale na objednávku vládnoucí oligarchie. Navíc se oba jmenovaní ač modernisté člověkem zabývali, ne jako loutkou v živém obraze, ale jako skutečnou bytostí s jejími pocity, úzkostmi a strachem.

Upustíme-li na chvíli od historických souvislostí, zdají se nám oba tyto extrémní požadavky stejně pochopitelné. Konflikt mezi oběma je odrazem dlouhodobé celospolečenské kulturní krize a pro postmoderního umělce přináší staronovou otázku: jakou úlohu by mělo umění hrát dnes? Má obraz obrážet tvůrce nebo společnost? Jaký má být jeho účel? Tuto problematiku pěkně shrnul Andy Warhol konstatováním, že dnes umělci dělají pro lidi věci, které tito lidé ve skutečnosti vůbec nepotřebují.

V šedesátých letech se u mnohých od reality odtržených avantgardních umělců začíná projevovat znechucení hvězdným systémem uměleckého světa a upjatostí formálních hnutí, snaží se vymanit z odlidštěného marketingového kolotoče. Proto vzniká řada nových přístupů, které se snaží o dematerializaci umění, o takovou produkci, jejíž hodnota bude spočívat jinde nežli v hodnotě tržní. Dílo již nemá být vzácným objektem přitahujícím pozornost trhu, heslem dne se stává bezvýznamnost a

pomíjivost, snaha účelově vytvářet neprodejně umění. Tak vzniká konceptuální umění, land-art, process-art, body-art, performace. Znovu objevené obsahy zahrnují politiku, přírodu, historii a mýtus – umělci se snaží opět přiblížit k lidem a kladou si vážnější otázky přesahující pouhé estetické. Kritik umění Richard Cork na konci 70. let říká, že „umění by se mělo zaměřit spíše na lidi než na zmenšující se elitu“.

Jaký vlastně je ten člověk, na nějž se má umění podle Corka zaměřit? Jaké jsou jeho hodnoty?

Problémem moderního života se zdá být ztráta víry. Ztráta víry v cokoliiv – ve společenské, morální či náboženské hodnoty. Věříme pouze sami sobě a v sebe. Jsme izolovanými individualistickými egoisty, strach (nebo lenost) nám víc nedovoluje. Mnoho autorů vyvozuje, že skutečným problémem je ztráta víry v jakýkoliv systém hodnot přesahujících naše já.

Primitivní umění se neptá co zobrazovat, není nikdy svobodné – ale je funkční, dělá to, co je potřeba – pomáhá ulovit zvěř, naklonit božstva, ochránit kmen. Středověká společnost zas chápe umění jako službu bohu, vysvětlující začlenění člověka do božského řádu stvoření. Vždy však existuje nějaký společenský účel umění, který pak jeho forma následuje. V celé historii umění až po dvacáté století a modernu platí, že náboženství, rituál a umění podporují společenský řád. Ale s modernou najednou účel mizí a jediným náhradním smyslem děl se stává originalita, protože mizí společná jednotící víra, ideál či filosofie. Skutečně, snad jediná víra kterou dnes všichni sdílíme je, že nikdo nemůže být činěním odpovědným za cokoliiv. O žádná vnější omezení typu náboženských přikázání nestojíme, sebemenší omezení vlastní suverenity vnímáme jako vězení, jako křivdu. Paradoxně, čím větší máme svobodu dělat cokoliiv, tím méně je nám jasné, co bychom vlastně dělat měli, v umění i jinde.

Vedle víry je dalším problémem moderny, potažmo postmoderny, problém svobody. Pro modernu byla svoboda jedním z cílů. Později však začala moderna narážet na problém totální svobody, a s tím související problém klasifikace určitého konání jako umění. Totální svoboda umělce znamená, že může vytvořit opravdu cokoliiv. A je-li pak za umění považováno cokoliiv, co umělec za umění prohlásí – a to právě totální svoboda znamená – plyne z toho, že umění už nikdy ničím víc nebude. Pozice umělce se tedy dále komplikuje faktem, že již nestačí přemýšlet jak věci vytvořit, ale co že to má být za



věci a proč. Není těžké propadnout depresi z přemíry svobody, která přetěžuje autora odpovědností za výběr z nekonečného množství možností.

Z této situace nakonec jako určitá z nouze ctnost vzniká pluralistická etika se svou láskou k různosti a mnohosti, kdy libovolný přístup je rovnocenný jinému (třeba zcela opačnému). Tím jsou dialektické protiklady moderny ne snad vyřešeny, ale odsunuty do bezpečné vzdálenosti do přihrádky s nápisem pluralita. Cokoliv je možné, cokoliv je dobré. Stav není vyřešen, mění se pouze přístup k němu. A jak tedy reaguje epocha po moderně na absenci víry, hodnot a účelu umělecké tvorby? Příznačně - různě, ale společné rysy nalézt lze, jak uvidíme v další části této práce.

## **I.II. Postmoderní eklektismus**

Moderna zavrhlá tradici a bezmezně uvěřila v pokrok. Každý nový směr měl být krokem vpřed. Hlavním znakem pozitivní hodnoty se v umělecké tvorbě stalo „nové“. Modernisté ovšem ve svém nadšení vším novým přehlédli krátkozrakost tohoto přístupu. Výtvarná tvorba se přeci v celé historii vždy nějakým způsobem vztahovala k tvorbě předcházející, k tradici. Futurističtí avantgardisté ale požadovali právě vymazání jakéhokoliv vztahu mezi přítomným uměním a tím co bylo. Zrušením tradice vlastně mizí jakýkoliv individuální přesah tvorby pramenící z dialogu s tradicí. Dnes si zpětně uvědomujeme, že tradice a autorita mají svou důležitost, zdaleka nejen proto, že moderně poskytly základ, proti němuž se mohla vymezit. I moderna s neustálým požadavkem něčeho nového podléhá historické zákonitosti hegelovské teze a antiteze: jestliže určitý princip dosáhne vrcholného momentu své síly, vyústí ve svůj vlastní protějšek. Zjišťujeme, že jediný způsob, jak vytvořit něco nového, je vypůjčit si to z minulosti. Navíc nové může vždy existovat jen jako protiklad starého. Tím se dostáváme k eklektismu jako prvnímu principu postmoderny.

Dnešní nová vlna eklektismu (zejména v architektuře) vybízí ke srovnání s podobnou situací na konci 19. století, eventuelně v helénismu nebo manýrismu. Podobně jako tehdy došlo k dovršení a vyčerpání záměrů předchozího období a vzniká pocit určitého vakua, které je třeba zaplnit. A obdobný problém má obdobné důsledky: stylová nečistota hybridní kombinace konfliktních elementů, ambivalence, porušování hranic, mimoumělecké zdroje inspirace. Kritici uvyklí moderně se někdy vůči tomuto eklektismu staví podobně, jako avantgardní radikálové vůči eklektismu 19. století, ale jedná se spíše o okrajovou záležitost, jinak se tento trend zdá být spíše přijímán kladně.

### **I.III. Technologie, pokrok a postmoderna**

Moderna nekončí teoretickou revolucí, nepíšou se manifesty a nedochází k boření předchozích hodnot. Postmoderní doba začíná transformací, a to transformací technologickou. Dochází k bouřlivému rozvoji vědních a energetických technologií. Neustále rostoucí efektivita technologií představuje zároveň stále větší výzvu těm hodnotám, jimž měly technologie původně sloužit. Přitom existují v zásadě dvě varianty budoucího vývoje: buď tradiční hodnoty podlehnou náporu technologií a budou jimi nahrazeny v éře jakéhosi technokratického absolutismu, nebo jim bude přiznána priorita před technologickým pokrokem a dojde k jejich rekonstituci. To, která z variant se nakonec prosadí, rozhodne o příštím osudu lidské společnosti., zda bude tato společnost služkou nebo pánem nástrojů, které sama produkuje. Vidíme tedy, že stejně jako v období moderny je i pro postmodernu pokrok důležitým fenoménem. Mění se však dobový přístup k němu.

V moderní době se věřilo, že technologický pokrok pomůže lidstvu k jednoduššímu životu, ale především zde byla fascinace pokrokem jako takovým. Modernistům byl pokrok něčím víc než společenským nástrojem, byl pro ně svébytným fenoménem. Podobně jako o umění pro umění bychom tak mohli mluvit o pokroku pro pokrok. Tato fascinace byla hlavní tezí hnutí jako byli italští futuristé, přívrženci technického kubismu nebo konstruktivismu v architektuře. Umělecká scéna moderny byla pokrokem vesměs nadšena. Časem, v období již zmíněných šedesátých let, dochází k určitému přesycení technologiemi a s tím spojenému odklonu k přírodě a tradičním hodnotám. Toto uvolnění vztahu k technologiím je jedním z důležitých znaků postmoderny. Samozřejmě, technologie nezmizely, ale dnes již nikoho nenapadne malovat plátna oslavující burácející automobil, jako tomu bylo v období futurismu.

Dnešní umělci nezaujatě konstatují, že zde technologie jsou a ovlivňují nás. Staly se součástí naší každodennosti. Pokud ještě zůstává něco z moderního uctívání pokroku, týká se to převážně digitálních a komunikačních technologií, které dosud zcela neztratily punc něčeho nového. Lze se však domnívat, že nadšení postmoderny internetem a digitálními technologiemi ochladne podobně, jako ochladlo nadšení futuristů pro automobily a stroje.

## **I.IV. Konec čistých forem**

S počátkem postmoderny dochází k zániku čistých forem tradičního uměleckého vyjádření. Celková podoba umění, přetrvávající celá staletí téměř beze změny, se mění od základů. Pokud jde o malbu, je v ní tato proměna snad nejmarkantnější, nejméně se naopak projevuje v architektuře, jejíž účel zůstává na rozdíl od ostatních uměleckých oborů nezměněn. Samozřejmě, stále lze najít tvůrce pěstující čistou malbu bez jakýchkoliv technologických příměsí, takový přístup se však stává čím dál tím větší raritou. Ve většině případů je však nejnovější česká malba pod silným vlivem digitálních médií. Samozřejmě, tento vliv se uplatňuje u různých tvůrců různým způsobem. Jako extrémní příklad lze uvést notoricky známého Sýkoru, jehož abstraktní plátna jsou přímo programována, jejich výslednou podobu určuje matematický algoritmus. Ale nemusí nutně jít o tak extrémní přístup – řada abstraktních malířů své kompozice pouze navrhuje jako koncept v digitálním prostředí, a z větší řady digitálních experimentů realizuje v materiálu jen to nejlepší. Málokterý figuralista se dnes obejde bez digitálního fotoaparátu – je přece o tolik pohodlnější model trvale znehybnit a mít jej kdykoliv po ruce. Extrémním případem zapojení digitální fotografie do malby je hyperrealismus, kdy jsou detaily reality pořízené makro-objektivem reprodukovány v mnohonásobně nadživotní velikosti na monumentálních plátnech. Provedení pak bývá tradiční, přičemž kouzlo spočívá právě v kontrastu mezi tímto tradičním provedením a až nemožně přesnou reprodukcí reality. V posledních letech dochází i v českých zemích také k rozvoji malby výlučně digitální – tedy malířského díla, které od začátku do konce vzniká v digitálním prostředí. Jde o formu na pomezí počítačové grafiky a malby, kdy proces tvorby je v podstatě obdobný tradiční malbě (vrstvená malba, semi-transparentní barevné vrstvy, individuální malířský rukopis), ale dílo, pokud není vytištěno, nemusí být v materiálu vůbec realizováno. K divákovi se dostává nejčastěji v digitální formě přes internet, v zahraničí jsou vydávány celé komerční sborníky s touto tvorbou. Malířský charakter digitálních maleb je umožněn pomocí tzv. tabletu – hardwarového uživatelského rozhraní, které umožňuje kreslit či malovat na podložku, která přenáší pohyb malířovy ruky na monitor počítače. Je tedy zachována možnost malířského gesta, rychlého kladení barevných skvrn i přesného vyjádření detailu, přičemž pohyblivost umožněná tabletem je srovnatelná s prací v materiálu. Objem této produkce je poměrně značný, a kvalita ne vždy vysoká. Je však možné připustit, že to nejlepší z digitální

malířské produkce snese srovnání s díly malířství tradičního a snad je i důstojným pokračováním mnohasetleté malířské tradice – ostatně většina těch nejlepších digitálních malířů pěstuje i malbu tradiční.

Samozřejmě, veškerá malba se nedigitalizuje, stále to však neznamená, že se uchovává jako čistá forma. Často se na dnešních plátnech setkáváme s kombinacemi plošného a prostorového vyjádření, kdy není jisté, zda jde o malbu, reliéf nebo sochu. Proto se čím dál častěji mluví o neutrálním objektu. Dochází k dříve nepředstavitelným mediálním kombinacím. Do tvorby ve stále větší míře vstupují neumělecké materiály, v malbě zejména různé průmyslové barvy, pryskyřice, silikonové tmely a podobně. Mnohdy tvoří dílo změk' zcela nesourodých nebo dokonce protichůdně působících materiálů. Důležitější však je, že již není zachován čistý přístup k tvorbě obrazu, že se mezi tvůrce a dílo staví množství dílčích prostředků (např. fotografie). Slovy Marka Pokorného: „malování jako magie a jako bezprostřední vztahování se k absolutnu je v současné době zbožným přáním, jehož kořeny mají svou logiku, ale nikoliv živiny. Čisté Malování, ono totální ponoření se do média malby, je totiž jedním z příběhů, které si vyprávíme na dobrou noc.“

## I.V. Pluralita a problém výběru

Dostáváme se k nejzákladnějšímu principu postmoderny, kterým je pluralita či pluralismus. Postmoderna ztrácí důvěru v jakýkoliv dominantní stylový proud, jakoby se náhle celé dějiny umění zhroutily. Odstranění víry v lineární pokrok ani jiný následek mít nemohlo. Předchozí směry tím ovšem nezmizely, ztratila se pouze jakákoliv hierarchie mezi nimi. Styly se od té chvíle mísí, vzájemně prolínají a alternují. Absence nadvlády jediného stylu či ideje vzbuzuje dojem, že dovoleno je vše. Protože umělec již nenarazí na žádná omezení, měl by nyní být ve svém výrazu zcela svobodný. Může pracovat takovým způsobem, jaký si sám zvolí, rozhodující je pouze jeho přání. Moderna byla ve své podstatě ideologická, fanaticky diktovala zanicené příkazy čím umění být smí a čím už ne. Postmoderna je naproti tomu mnohem eklektičtější, je schopna asimilovat či přímo vykrádat nejrůznější žánry a stylové formy. Vůči mnohosti leckdy protikladných hodnot je tolerantní. Modernistické stanovisko představovalo vlastně společenskou vzpouru, kdy umělci jimž záleželo na osudu společnosti znechuceně odmítli laciný komerční úspěch a hledali cestu, jak by umění mohlo pomoci společnost napravit. Zde spočívá snad největší rozdíl mezi postmoderním a moderním pojetím umění. Postmoderna jakoukoliv morální odpovědnost umění odmítá. Svět se změnit nepodařilo, tak proč se dál snažit? Umělec se stává ekonomickým nástrojem, zatímco etické složky, utvářející dřívější morální sílu umělecké tvorby (vzpomeňme proslulou Picassovu Guernicu která je typickým příkladem morálně-humanisticky angažovaného umění) jsou zahlazovány. To, co začalo před první světovou válkou jako vážná starost umělců o osud lidstva, končí v sedmdesátých letech konstatováním, že umění nikdy nemůže změnit svět. V postmoderní době vyšly velké umění a heroismus z módy.

Zdalo by se, že opuštění ideologie ve prospěch plurality nabízí nedozírné možnosti ve všech typech uměleckého vyjádření. Negativním důsledkem tohoto faktu je, že v situaci zahlcení nekonečným množstvím možností dochází ke zmenšení nebo přímo ztrátě významu vznikající umělecké produkce. Neomezená svoboda výrazu v jistém smyslu podkopává důležitost toho, co je vyjadřováno. Absence omezení výrazových forem paradoxně snižuje míru možných inovací – co činí umělecké dílo novým, pokud neexistuje žádná jeho starší obdoba, se kterou by bylo lze toto porovnat? Oproti čemu

může vůbec být novým? V počátcích moderny byl experiment, odchýlení se od obecné normy radikálním činem, který pro umělce mohl představovat až existenční riziko. Dnešní pluralita naopak znamená, že hranice mezi tím, co je přijímáno jako umění a tím co tak již přijímáno není přestala prostě existovat. Za umění je tak dnes možné prohlásit cokoliv.

Pluralismus říká, že umění je různé, a že cokoliv umělec definuje jako umění je přijatelným cílem hodným usilování. Tím však boří jednotu narativní historie, která doposavad činila umění jakžtakž srozumitelným. Jakmile neexistuje žádná konečná shoda ohledně pravidel, žádné omezení ve smyslu zdrženlivosti, pak jediným výsledkem plurality je banalizace a zpochybnění hloubky našich konfliktů.

V dnešní situaci začínáme novými očima pohlížet na tradiční společnosti, které sice lidskému individu kladou různá omezení svobody, ale také mu poskytují více vodítek pramenících z tradice a autority. Extrémní svoboda nás neuchrání od nutnosti volit z nekonečného množství alternativ a zároveň nám neposkytuje žádnou normu, která by nám tento výběr usnadnila. Rozhodnutí tak jsou stále těžší. Pluralita je normou, která všechny normy popírá. Jediná absolutní pravda, kterou postmoderna připouští, je, že nic takového jako absolutní pravda neexistuje. Možnost výběru se tak může stát břemenem i nebezpečím, neboť vše již záleží na úsilí jednotlivce, nikoli na jistotách jeho tradičního postavení. Zdá se, že to je větší odpovědnost, než by mohla většina tvůrců unést – což se projevuje nárůstem banální až nesmyslné „umělecké“ produkce.

Když jsme se zbavili víry i respektu vůči autoritě, najednou nás děsí víra v cokoliv. Vybrali jsme si nezávislost, ale platíme za to vysokou cenu. Svoboda je vykoupena ztrátou jistoty pramenící z tradice. Ta v minulosti zaručovala i morální a praktický význam umění. Podle E.Fromma je nejistota tím, co plodí nutkavou kompenzační potřebu slávy a uměleckého úspěchu.

Individualismu předchozích epoch byl odlišný od postmoderního. V minulosti bylo poslání umělce dvojí: jednak naplnit požadavky objednavatele (města, církve, patrona), jednak vyjadřovat tvorbou vlastní individualitu.

V postmoderně je situace složitější. Současný stav podporuje touhu umělce být považován za radikálního a revolučního (viz např. David Černý), dovoluje naprostou svobodu rétoriky. Ve společnosti která rezignovala na vyšší hodnoty a uspokojuje se

slávou a hmotným ziskem je talent něčím, co lze úspěšně zpeněžit. Vzory minulosti jsou těžko slučitelné s dnešním pojetím. Umělec již není osamělým hrdinou typu VanGogha, člověka otloukaného chudobou a bolestí, podle nějž nás má život naučit pouze čelit utrpení. Spíše je celebritou typu Andyho Warhola, která si chce užívat života. A pro Warhola je právě sláva tím jediným, co má v životě cenu.

Pojetí člověka v dnešní společnosti odpovídá obrazu člověka ekonomického, jehož prvořadou motivací je maximalizace výnosů a minimalizace nákladů. Období osaměle pracujících asketů realizujících sebe samotné, své poslání (Cézanne) nebo angažovaných outsiderů (Pollock) je zřejmě za námi. Dnešní umělec nepokrytě vstupuje do soutěže o bohatství, prestiž a moc, a pokud by se náhodou rozhodl následovat výše zmíněné vzory, bude společenský tlak pravděpodobně tak silný, že od svého záměru veden pudem sebezáchovy alespoň částečně ustoupí.

V éře hravé postmoderny s její absencí jakýchkoli omezení a uctíváním plurality v umění má zkrátka jen málokdo ponětí o tom, čím má umění být a jaký je jeho účel.

## **II. Mezinárodní kontexty tvorby**

Ve druhé polovině osmdesátých let a zejména v letech devadesátých se česká výtvarná tvorba ocitá pod silným vlivem mezinárodních tendencí. Místní výtvarná scéna „reflektovala radikální proměnu výtvarného jazyka v evropském umění. Zapůsobila na ni inspirace expresí německých „neue wilde“, která se kolem poloviny osmdesátých let dotkla již předcházející generace, v níž tento vliv uvolnil dosud dřímající vůli k silnému, expresivnímu gestu. Neméně účinný však byl i vliv evropské transavantgardy, která podnikla cestu z jednorozměrné současnosti do neomezeného a svobodného světa minulosti, exotiky a mytologie.“

### **II.I. Italská transavantgarda**

Na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let dochází v Itálii k vystoupení skupiny mladých umělců, kteří se chtějí osvobodit od sterilně abstraktního jazyka minimalismu i od skromného materialismu Arte povera, tedy směrů, které v té době dominovaly mezinárodní umělecké scéně. Malba, a zvláště malba figurativní, byla v jejich rámci považována za mrtvé médium. Cílem transavantgardy (byla tak pojmenována kritikem Achillem Bonito Olivou) se naopak stalo vzkříšení figurální malby v duchu nového expresionismu – tedy návrat existenciálně expresivního prvku do malby. V Itálii se rodí mezinárodní hnutí, které jakožto nositel stylového posunu přetrvává celá osmdesátá léta a ovlivní mimo jiné tvůrce Neue Wilden.

Transavantgarda znamená revitalizaci malby a návrat individuálního výrazu použitím smyslných barev, gestických technik, narativního obsahu a velkorozměrných lidských figur.

#### **II.I.I. Francesco Clemente – „Nůžky a motýli“**

Třebaže jde o dílo z autorova pozdějšího tvůrčího období, přibližuje nejsenzuálnější a nejvýraznější aspekty jeho stylu. Obraz odhaluje témata opakovaná v Clementově práci: smysl pro exotično, explicitně sexuální imaginaci a metamorfózu mezi lidskými a zvířecími formami. Řasy ženských figur přerůstají do prodloužených hmyzích tykadel, které jakoby svým tvarem odrážely formu ostrých, zakřivených nůžek. Jednotlivé údy jsou těžko odlišitelné ve zmeti svíjejících se ženských těl, která se zdají prolínat a vzájemně slučovat. Nutkavý pocit napětí a násilí, zdůrazněný otevřenými



nůžkami, umocňuje erotismus této kompozice stejně jako barevnost odstínů žhnoucí červené a elektrizující zeleně. Jde radikální pojetí tradičního námětu tří grácií, avšak Clementovy provokativní akty jsou víc než pouhé elegantní trio ve snovém seskupení. Zároveň femininní i maskulinní, rozmarňné i divoké, pasivní a nepřátelské, tyto múzy překračují všechny tradiční hranice.

Clementův slovník metafor je hluboce zakořeněn v lidském těle, a množství variací na lidskou formu dokazuje její symbolickou důležitost v jeho náhledu na svět. Znamená zároveň celistvost i fragmentárnost, svobodu i omezení, je pro Clementa konečným prostředkem k vyjádření životních dualit, zvláště v řadě portrétů a autoportrétů vzniklých v průběhu jeho umělecké dráhy. V této malbě křehká delikátnost motýlích křídel kontrastuje s lascivními pózami ženských těl a výhrůžnou ostroší nůžek. Jako ve většině Clementovy tvorby je zvláštní pozornost věnována očím a genitáliím. Pro autora tyto citlivé oblasti představují jakési kanály, jejichž prostřednictvím se uskutečňuje kontakt lidského nitra s vnějším světem přírody, kultury a „druhého“. Jakožto umělec s těsnými vazbami na Itálii, Ameriku a Indii Clemente vždy využíval vlivu odlišných kultur při svých výzkumech styčné plochy já a jeho okolí.

## **II.I.II. Mimmo Paladino**

Do popředí mezinárodní umělecké scény se dostává na konci sedmdesátých let. Také on je členem skupiny, která chce vzkřísit figuraci a symbolismus a vrátit do současného umění mýtus, tajemství a magii.

Palladino žije na italském venkově nedaleko vesnice Benevento, kde se roku 1948 narodil. V letech 1964 – 1968 navštěvuje umělecké učiliště Liceo Artistico di Benevento. Na mezinárodní umělecké scéně tohoto období dominuje minimalismus a konceptualismus. Palladino vstřebal podněty a ideje obou proudů a zkombinoval je s touhou po opětovném probuzení expresivních a emotivních sil umění. V pracích jako je tato maluje strašidelné figury a formy inspiračně čerpající z umění a památek mnoha kultur od antiky po současnost. Bujně provedené fragmenty věcí - rukou, hlav, nábytku, rostlin a masek – splývají v tajemný celek. Paladinův obrazový jazyk není narativní ani přímočarý. Je proměnlivý a mnohoznačný, neboť autor se domnívá, že umění by mělo klást otázky, nikdy odpovídat.

## **II.II. Neue Wilde**

Tvorba Nových Divokých začala světovou výtvarnou scénu ovlivňovat koncem sedmdesátých a zejména v průběhu osmdesátých let. Podobně jako transavantgarda se staví do opozice vůči modernismu, ale i vůči minimalismu a konceptuálnímu umění. Kromě toho existují vazby na americkou New-Image-Painting a francouzskou Figuration Libre. Neue wilde malují svá expresivní plátna v jasných, intenzivních barvách a rychlými, širokými tahy. Hlavní centra tohoto hnutí se nacházela v Berlíně, Düsseldorfu a Kolíně nad Rýnem, avšak existuje rovněž významná skupina rakouských umělců s ním spjatých. V Berlíně to byli Luciano Castelli, Rainer Fetting, Helmut Middendorf, Salomé, Bernd Zimmer, Elvira Bach a P.R.Keil. V Düsseldorfu zejména Jorg Immendorf, Albert Oehlen, Moritz Reichelt, Markus Oehlen, Martin Kippenberger a Werner Büttner. Kolínská scéna je pro českého diváka zvláště zajímavá, neboť se na jejím utváření významně podílel český emigrant Jiří Georg Dokoupil, v posledních letech proslulý zejména svými svíčkovými obrazy a sérií na téma Buddha. Vedle něj zde působí Hans Peter Adamski, Peter Bömmels, Walter Dahn, Gerard Kever a řada dalších. Dále nelze opomenout Georga Baselitze a jeho obrazy vstavené vzhůru nohama, Juliana Schnabela tvořícího obrazy z keramických střepů a především tvorbu A.R.Pencka, malujícího vysoce stylizované figury, které v pozdější fázi seskupuje do jakýchsi map a kódů.

Samozřejmě se vývoj neomezuje pouze na tvorbu transavantgardy a neue wilde. I v Británii je patrný návrat figurálních tendencí, zejména v tvorbě Luciena Freuda nebo Davida Hockneye. V Americe lze sledovat tendence obdobné pozdní tvorbě A.R.Pencka zejména v díle Keitha Harringa a Jean-Michel Basquiata, která se inspiroje tvorbou grafitti – v čemž lze spatřovat další rys typický pro postmodernu. Bližší průzkum těchto oblastí by ovšem daleko přesáhl rámec této práce. Podívejme se dále, jak konfrontace s tvorbou výše jmenovaných ovlivnila české autory.

### **III. Postmoderní tendence v tvorbě českých autorů**

#### **III.I. Petr Nikl**

Malíř Petr Nikl se sice řadí k Tvrdohlavým, ale ve skutečnosti je tvůrcem poměrně sensitivním a introvertním. Vyjadřuje niterné životní pocity v tlumených barvách a poetických symbolech. Narozen ve Zlíně roku 1960, v letech 1976 – 80 studoval střední uměleckoprůmyslovou školu v Uherském Hradišti a 1981 – 87 pokračoval na pražské AVU. Orientuje se na kresbu, malbu a grafiku, jeho vedlejší zálibou je výroba dřevěných marionet.

Nikl je jedním z autorů mladé generace českých umělců ovlivněných spiritualitou a magií Jana Zrzavého. V průběhu první Konfrontace přitáhl Nikl pozornost svých extrovertnějších současníků jistou naivitou, s níž divákům předestřel svůj čistý vnitřní svět. Jeho raná díla jsou jakousi permanentní meditací o tajemství zrození, v některých případech dokonce sugerují mystérium prenatalní existence. Evokují svět něhy a bezpečí, mateřské ochrany a spojením se zdrojem života. V první fázi pracuje s jednoduchými symboly ze světa zvířat, opakovaně zobrazuje lvy, můry, motýly a jehňata. Maluje ve stylizovaných formách připomínajících dětský výtvarný projev, což dodává jeho práci naivní, neumělý a zcela spontánní vzhled. Tento efekt křehkosti a čistoty je výsledkem použití bledých, tlumených barev. Nikl neprojevuje zájem o silné, čisté tóny a ostré kontrasty. Nejnápadnější je v jeho malbách tajemné, rozptýlené světlo.

Kolem roku 1987 opouští Nikl techniku naivní stylizace a začíná pracovat s konkrétnějšími formami a povrchy, se zapojením tajemných symbolů a podivných metamorfóz. Přesto se z jeho maleb nevytrácí čistota a přímočarost. „Neobyčejně citlivě odhaluje velká mystéria života a dává nám pocítit naši účast na nich“ (Jana a Jiří Ševčíkovi).

Koncem let osmdesátých Nikl obohatil obsah svých maleb o citace ze Starých Mistrů, zejména A. Mantegna. Objevuje též magický, mysteriózní charakter hraček, ke kterým jeho obrazy rovněž odkazují. Nikl již nehledá tajemno pouze v momentu zrození, nýbrž v každém momentu a formě existence.

### **III.II. Jaroslav Róna**

Jaroslav Róna je zakládajícím členem Tvrdohlavých a jeho živá robustní malba kontrastuje se střízlivějším stylem ostatních členů skupiny. Ve své práci ambivalentně osciluje mezi parodičností a hlubokomyslnou filosofickou vážností. Narodil se v Praze roku 1957, tamtéž vystudoval v letech 1975 – 78 střední uměleckou školu a roku 1978 nastoupil na VŠUP, kde studoval do roku 1984. První výstavu měl roku 1985 v Hradci Králové a podílel se též na Konfrontacích roku 1986.

Rónova raná díla - brutální, groteskní a parodická - jsou určitým záznamem hledání individuální malířské výrazové formy. Od roku 1986 do jeho díla proniká mytologická obraznost. Maluje prehistorické krajiny a vynalézá nejrůznější pravěká zvířata a „saury“. Tím se ve své imaginaci vrací k prapočátkům světa a původní lidské zkušenosti. Tyto scény z počátku času obsahují pravděpodobně více humoru a parodičnosti nežli skutečné mytologie, avšak musí být zároveň vnímány jako výraz touhy po „sestupu k temným a původním zdrojům esence“, což bylo náplní programu celé skupiny soudobých mladých umělců.

V následujících letech Róna hledá nové způsoby vyjádření: pracuje se sochařsky a sklem a v osmdesátých letech shledává styl „nových divokých“ jako vyhovující svému temperamentu a záměrům. Převážně pracuje technikami eukaustiky a vitraillé, které umožňují intenzivní použití barvy.

Rónova evokace dávných mýtů není hledáním absolutních pravd, ale spíše hrou s idejemi a významy. „Kdybychom Rónovu práci interpretovali jako pravdivé vyjádření sil ovládajících život a smrt, umělci i jeho dílu by to spíše uškodilo“, napsal kritik Ludvík Hlaváček. „Ačkoli je Róna stěží hoděn naší pozornosti jakožto tvůrce mýtů, je mistrem mystifikace. Díky bohatému narativnímu obsahu, svobodné hře s významy, fikcí a snem, díky jeho výzkumu možného namísto aktuálního a fikce namísto obecně přijímané pravdy je jeho tvorba čímsi neocenitelným.“

Od čitelnější symboliky svých raných prací prošel Róna na konci osmdesátých let spiritualizací imaginace inspirovanou českým kubismem, zejména extaticky zduchovnělou tvorbou Bohumila Kubišty. Tento proces však pro Rónu v žádném případě naznamená nějaké pasivní přejímání, spíše se mu jedná o navázání kontaktu s tímto bohatým zdrojem v rámci kultury české moderny.

Obraz nazvaný „Hlava, pochodeň, džbán“ se stala jedním z nejvýraznějších exponátů druhé výstavy Tvrdohlavých v roce 1989. Jako většina Rónových realizací z osmdesátých let je vyjádřením hledání „základní matérie“ světa. Upomíná na mýtus o Héraklovi stejně jako na tajemný metafyzický svět Georgia de Chirica, avšak Chiricův mystický klid zde nahrazuje životní energie. „Zajímá mne šílená síla, kterou člověk nikdy nedokázal ovládnout a která se zdá být démonickou jen potud, pokud není integrována do našich životů jako potřebná a věčná.“

### **III.III. Vladimír Kokolia**

Kokolia je malířem, v jehož tvorbě se šťastně setkávají požadavky konceptuálního umění se skutečnou sensitivitou a přirozeností. Jeho práce dokládá, že navzdory znehodnocení malby jako výrazového prostředku v době nedávné je malířství stále schopno proniknout k „pravdě“ subjektu, aniž by se přitom stalo tezí, prohlášením nebo akademickým cvičením. Narozen v Brně roku 1956, vystudoval střední uměleckoprůmyslovou školu v Uherském Hradišti (1971-81). Je malířem, grafikem a ilustrátorem, ale též zpěvákem a textařem (od roku 1986 byl členem rockové skupiny „E“). Napsal též řadu literárních textů a esejů o umění.

Kokolia debutoval na prvním bienále mladých brněnských umělců v roce 1981, kde představil ukázkou z malířské série Městská hromadná doprava. „Ensorovská“ orientace této série se stala charakteristickou pro celou Kokoliovu tvorbu. Malíř zde demonstruje vytříbený smysl pro barevnost v kritické až přecitlivělé reakci na absurdní aspekty lidské společnosti a začíná se tázat po hlubším smyslu lidské existence. V letech 1983-84 se Kokolia zabývá kresbou a grafikou. Ve vynikajících perokresbách z té doby zkoumá téma beznadějně pomíjivosti lidského života, vztahuje lidské figury k vyššímu řádu existence symbolizovanému v barevných linorytech ornamentální mřížkou. Tato mřížka se stane charakteristickou pro jeho malby z druhé poloviny osmdesátých let, kdy se ustálil jeho malířský styl a světový názor.

Pro Kokoliu představuje ústřední problém napětí mezi hlubokým tajemstvím existence a omezeností lidského poznání. Často se obrací k motivu stínů a námětu platónské Jeskyně. Je fascinován magickými formami života. Jeho malby zobrazují cyklické metamorfózy životních forem: individuální forma se vyvíjí ve vyšší řád, tento řád posléze nabývá podoby chaotického labyrintu, chaos je zredukován do bodu a bod se opět stává mnohostí forem. Není zvlášť zaujat lidským životem jako takovým, spíše

se zajímá o princip života, kdy se člověk objevuje jako pouhá epizoda v nekonečnosti existence, v rámci silových polí. Kokoliova díla zachycují náhodně vybrané momenty v nekonečném proudu života a jsou tak v jistém smyslu stylově bližší tvorbě orientu nežli střední Evropy. Východní filosofie významně ovlivnila českého filosofa Ladislava Klímu, jehož ideje se Kokoliovo dílo zdá odrážet.

V Kokoliově tvorbě nalézáme řadu charakteristik postmoderny, která se stala v českém umění všudypřítomnou: naprostá indiference, pseudo-prohlášení, neosobní odstup. Kokolia má však ještě něco navíc – totiž sílu, obsah a tajemství. Jeho malby poukazují na nevyslovený, avšak nevyhnutelný vztah k Absolutnu. „Poznání nedokáže obejmout neznámo“, medituje. „Neznámé zůstává nepoznatelným, ale to nás neuspokojuje, je to smyslu-prosté. Nicméně to v nás něco vyvolává. Neznámé existuje a je očividně mimo dosah naší imaginace.“

### **III.IV. Jiří David**

Jiří David byl jednou z nevlivnějších uměleckých osobností osmdesátých let. V roce 1984 byl spoluorganizátorem pražské Konfrontace a jejím prominentním účastníkem. Roku 1985 formuloval v neoficiálním tisku krédo nastupující generace; o dva roky později zakládá skupinu Tvrdohlaví a ze všech jejích členů na sebe strhává nejvíc pozornosti. Do dnešního dne je na jeho práci i na něj osobně cíleno množství polemicko-kritických útoků.

Narozen v Rumburku roku 1956, studoval na pražské AVU mezi lety 1982-87. Ještě před koncem studií (1984) debutoval spolu s Antonínem Střížkem výstavou v Mariánských lázních. Ve větším rozsahu však začal českou výtvarnou scénu ovlivňovat až o desetiletí později, v souvislosti s příchodem New Wave -nové vlny malování na pražské Konfrontace. Jeho malby z poloviny osmdesátých let odrážejí soudobý zájem o znovustvoření mytologií. Snaží se v nich prostřednictvím expresionistické techniky evokovat lidskou zkušenost a vzkřísit dávné magické symboly. David prohlašuje, že umění musí „zavrhnout idoly formy a estetična“, a „nalézt prvotní impuls vedoucí k sebevyjádření“. Musí „nazývat vše pravým jménem“ a „naplnit staré příběhy novou magií“.

Na kolektivní výstavě roku 1987 pořádané v Institutu mikrobiologie Československé Akademie věd v Praze vystavil mezi „divokými“ plátny svých kolegů

z akademií malbu citující Krtečka s provokativním titulem Říkají, že Nová Vlna je mrtvá. Tento obraz se stal prohlášením Davidovy distance vůči nabubřelému mytologizování Nové Vlny a přechodu k „totálnímu odstupu v epoše sociální atrofie,“ jak umělec definoval svůj nový trend ovlivněný diktátem postmoderny. David přijal myšlenku prázdnoty veškerých hodnot a zpochybnění věčných pravd. Snaží se o demytizaci malířského jazyka. Jeho obrazy se távají neosobními citacemi zároveň banálních i vznešených symbolů, idolů a fetišů. Mají být přesnou reflexí vnitřní prázdnoty současné civilizace, světa umělých hodnot.

Série pojmenovaná „Domov“ vznikala v letech 1988 – 1989, tedy v období, kdy napětí v české společnosti kulminovalo a kdy si sotva kdo dovedl představit okamžité řešení politické krize. Série byla zvláště přitažlivá právě z politického hlediska, neboť umělecký koncept atrofie a prázdnoty byl automaticky spojován s vyprázdněnou oficiální ideologií. Koncem osmdesátých let se Davidova podpora myšlenkám neo-konceptualismu stává zřetelnější. Jeho malby (např. „Pocta nepřekonatelným pražským kunsthistoričkám“, 1991) se střídají s assemblážemi, objekty a instalacemi. Hlavním znakem těchto prací je nepřítomnost jednoznačného vyjádření spolu s výrazem neosobního odstupu a mnohoznačnosti.

I v neo-konceptuálním období na počátku devadesátých let se Davidovo dílo vyznačuje jeho „totálním odstupem“. V tomto smyslu lze „Výšivku“ chápat jako vyjádření Davidova názoru na „sociální atrofii“. Jeho vlastními slovy: „Jedná se o období, v němž chybí jakékoli hledání hodnot, bez osobních či kolektivních ambicí, zbavené hierarchie, symbolického jazyka či alegorie, období, které nic nediktuje, nic nevysvětluje a v konečném důsledku je prosto psychologizace...“ „Sociální atrofie“ nic nevyžaduje od umělce, ani od diváka, kromě jejich přijetí“.

### III.V. Michael Rittstein

Michaelu Rittsteinovi malba slouží především jako nástroj sarkastických komentářů na adresu socialistického národohospodářství a kritiky sociálně patologických vztahů v rámci moderní společnosti obecně. Je malířem a grafikem, který se ovšem zabývá rovněž divadlem, filmem a ilustrací. Narodil se v Praze roku 1949, umělecké vzdělání získal na pražské AVU v letech 1968 – 74. Po svém debutu roku 1972 se Rittstein profiluje jako figurální malíř se zvláštním zájmem o epično a alegorickou obraznost. Počínaje „baconovskou“ deformací figury, která byla v sedmdesátých letech společná mnoha odchovancům akademií, rozvinul své umění v nástroj agresivní sociální kritiky. Bouřlivě reaguje na úzkoprstost, malichernost a vulgaritu životního stylu „reálného socialismu“, který vykresluje prostřednictvím prototypu „člověka z paneláku“. „Nevnímám sám sebe jako kritika či moralistu“, komentuje, „jsem panelákovým patriotem. Sdílím osud zoufalých zajatců panelákových kuchyní. Čučím na televizi, vibruji spolu s pračkou. Vyrostl jsem v tom dočasném světě a cítím, že je mou povinností neopouštět jej. Pouhá sousedská historka, facka v kuchyni nebo hloupý rozhovor vypovídají o mé životní situaci lépe než jakákoli volně poletující obecná idea.“

Rittstein je virtuózní kreslíř a malíř, jenž vytvořil stovky anekdotických obrazů a obrázků, na nichž s groteskní nadsázkou zachycuje banální a tragikomické mezilidské interakce. V jeho očích se život omezuje na jídlo, televizi, hádky, rvačky a kopulaci. Tyto aktivity přetváří v alegorie a bizarní karikatury lidské existence, plné patosu a manýristické nadsázky.

Na konci sedmdesátých let nachází Rittsteinovo dílo paralelu v soudobém směřování k neo-expresionismu. Jeho „sousedské historky“ postupně nabývají děsivé, monstrózně fantastické podoby. Figury na obrazech se proměňují v obłudně deformované fantómy a přízraky, vyplňující obrazový prostor horečným pohybem. Objevuje se agresivní, téměř exhibicionistický erotismus. Rittstein kombinuje manýristickou nadsázkou, surrealistickou perverzi a erotizovaný horror videoklipů v „démonický styl“, v němž předkládá geniální ukázkou své malířské virtuosity. „Odvaha a schopnost posunout subjektivní dojem na pokraj jeho výrazových možností není v českém výtvarném umění běžná. Rittstein neváhá při hledání svých extravagantních představ prozkoumat haldu odpadků.“ (Jan Kříž)



Smíšené manželství je příkladem námětu „sousedské historky“, banálního rodinného výjevu typického pro Rittsteinovu malbu v druhé polovině sedmdesátých let, inspirovanou pop-artem a novými styly figurace. Jedná se rovněž o práci typickou pro Rittsteinovo dospělé „démonické“ období, v němž se etabloval jako extrovertní zástupce postmoderního pluralismu. Používá nejrozmanitější metody, aby posílil svou expresi: manýristickou narativnost a rafinovanost, barokní dynamizaci prostoru, erotismus, syrový výraz a surrealistický ponor do hlubin imaginace.

## **IV. Devadesátá léta v Čechách**

„Porevoluční devadesátá léta jakoby se někam propadla. Nikdo na ně nevzpomíná, nikdo je nepotřebuje. ... K devadesátým letům se mladá generace neodkazuje.“ Nenachází žádný konkrétní vzor – ani velké kurátorské či teoretické osobnosti, ani model fungování umělecké aktivity či instituce. V devadesátých letech se na ministerstvu kultury „střídají bezkonceptní bohémové“ – s čímž nelze než souhlasit, dokonce i z laického zorného úhlu. Zejména mnohým vadí Milan Knížák a jeho despotický styl vedení Národní Galerie, kdy je prvořadá sebe prezentace dotyčného, dokonce i v otázkách nákupu nových sbírek. Ano, lidé jsou samozřejmě různí – od ředitele vrcholné sbírkové a výstavní instituce bychom však přeci jen očekávali odlišný přístup. Pokud jde o ostatní instituce spjaté s uměním, nezávislé galerie a aktivity převážně zanikly, a ty státní a městské se podařilo zakonzervovat natolik, že změna či vývoj v brzké době nejspíš nepřipadá v úvahu.

Devadesátá léta jsou z hlediska vývoje umělecké scény obecně hodnocena spíše negativně – to, co se dít mělo, se nedělo – nebo lépe, nemohlo to být dokončeno, a bylo to odloženo na později. Tímto něčím byla transformace této scény podle vzorů fungujících v zahraničí.

Bohužel zahraniční vzory příliš nepomohly, neboť nebyl napodoben celkový systém, česká scéna se jen snažila napodobit vrcholné projevy zahraničního uměleckého života, aniž by brala v úvahu vlastní ekonomické možnosti – stavěla monumenty na základech z písku. Vzniklo sice množství nezávislých aktivit, ale naprostá většina v krátké době zase zanikla - nikoliv nejméně proto, že se myslelo zejména na vysoce reprezentativní, ambiciózní projekty, a bylo přitom zcela opomenuto zajištění dlouhodobě fungujících, solidních základů uměleckého provozu v podobě malých, levných a efektních aktivit. Naše společnost si zatím nemohla dovolit vysoké náklady

na kulturu obvyklé v západním světě. „Bylo to jako stavět drahé motoresty, když ještě nevíme, kudy povede silnice. To, co se děje dnes, má přes patnáct let zpoždění.“ V devadesátých letech začínalo umělecké dění v Čechách jakoby od nuly. Dnes je situace stejná, ne-li horší. Před deseti lety „se ještě velmi chaoticky rozdávalo z mnoha fondů a bylo o co se tahat. Vládní posty a státní instituce byly ještě plné intelektuálů, které tam vynesla revoluce, a tak přítomnost politicky důležitých, lobbisticky zajímavých nebo ekonomicky dobře postavených lidí na otevření výstav současného umění nebyla výjimkou.“ Dnes však zájem o současnou tvorbu ochladl ve prospěch tvorby historické – revoluční intelektuály nahradili ekonomičtí pragmatici s neméně pragmatickou láskou ke starožitnostem. Porevoluční dostatek fondů na kulturu byl neuvážlivě vyplýtván na jednorázové ambiciózní počiny směřující hlavně k sebe-propagaci svých protagonistů. „A tak se průkopnické umění dnes ocitá zase tam, kam patří. Ve spolku s různorodými typy aktivismu a na periferii zájmu. Nenadělá se kolem něj tolik řečí jako kdysi... To, co bylo ještě v devadesátých letech umění, je dnes z hlediska společenského uspořádání alternativa a underground.“

## V. Bibliografie

*Pod jednou střechou - Fenomén postmoderny v úvahách o českém výtvarném umění;*

Vydala Masarykova univerzita v Brně, 1995.

*Konec dějin umění* - Hans Belting;

Vydala Mladá fronta v Praze, 2000.

*Contemporary Czech painting* - Pečinková Pavla;

Vydalo nakladatelství G&B Arts International v Austrálii, 1993.

*Selhala moderna?* - Suzi Gabliková;

Vydalo nakladatelství Votobia v Olomouci, 1995.

*Úvahy o postmoderní době* - Zygmund Bauman;

Vydalo sociologické nakladatelství v Praze, 1995.

*Po katastrofě – Zpověď veterána devadesátých let* - Ivan Mečl věnuje Vítu Soukupovi

In: Umělec 3/2006; www.divus.cz – Umelec International.

*České malování 90.let.* - Marek Pokorný

In: *Podoba a smysl malby v současném umění* (sborník symposia AVU) Praha, 1994.

*Možnosti proměny II* - Alena Potůčková

<http://www.cmvu.cz/Moznosti2.html>

## **VI. Seznam vyobrazení**

1. **Francesco Clemente:** „*Nůžky a motýli*“
2. **Enzo Cucchi:** „*Musica Ebbra*“
3. **Mimmo Palladino:** „*Sette*“
4. **Georg Jiri Dokoupil:** „*Nataša v lázni*“
5. **Jean-Michel Basquiat:** „*Portrait of John*“
6. **A.R. Penck:** „*Pracující člověk*“
7. **Luciano Castelli:** „*Autoportrét*“
8. **Jorg Immendorf:** ze série „*Café Deutschland*“
9. **Keith Harring:** „*Otevřené hlavy*“
10. **Petr Nikl:** „*Nevěsta*“
11. **Jaroslav Róna:** „*Démon*“
12. **Jiří David:** nástěnná malba pro Švandovo divadlo
13. **Michael Rittstein:** „*Karkulka*“

## VII.Obrazová příloha

1.



2.

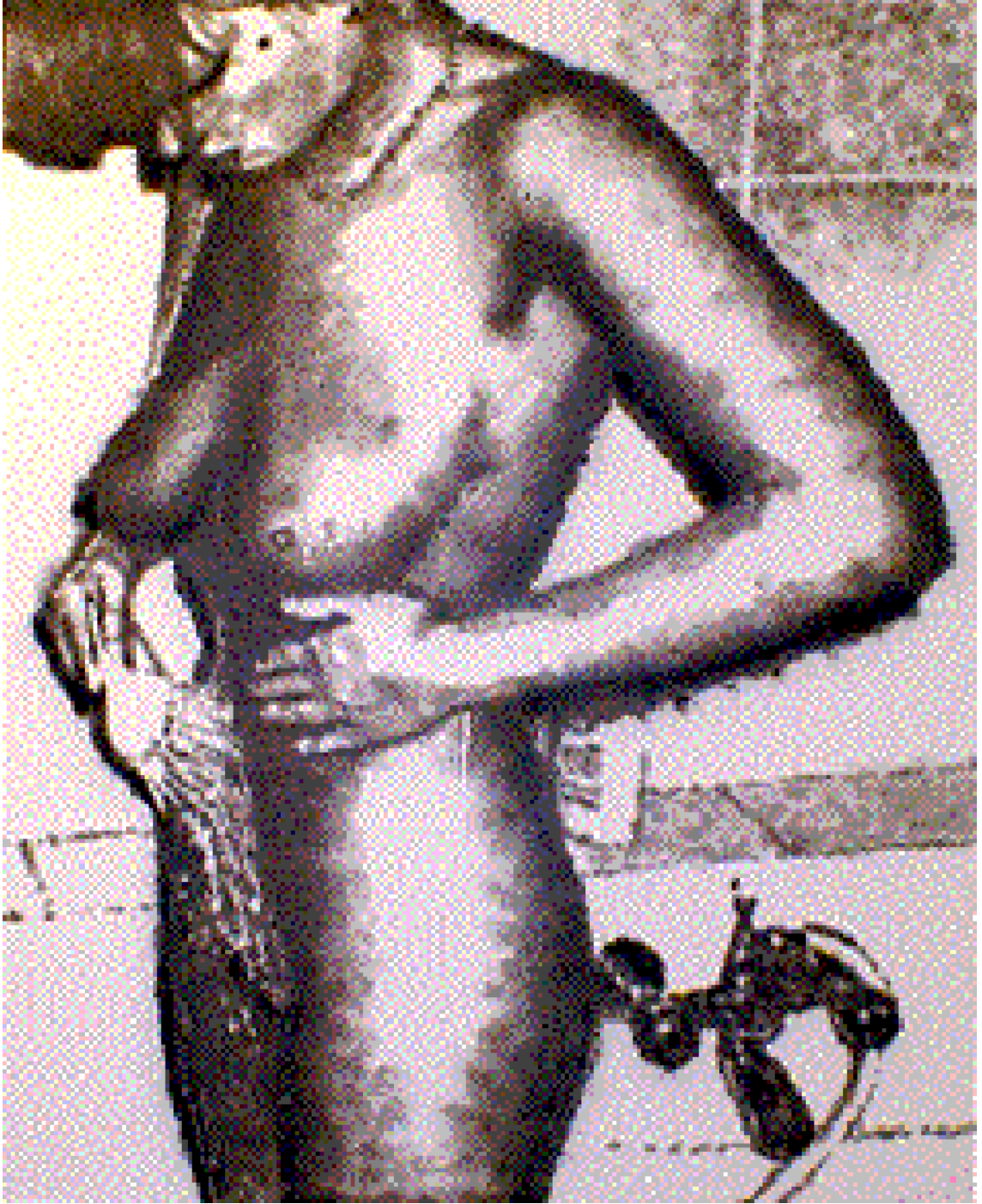




3.



4.





5.



6.



7.





8.



9.

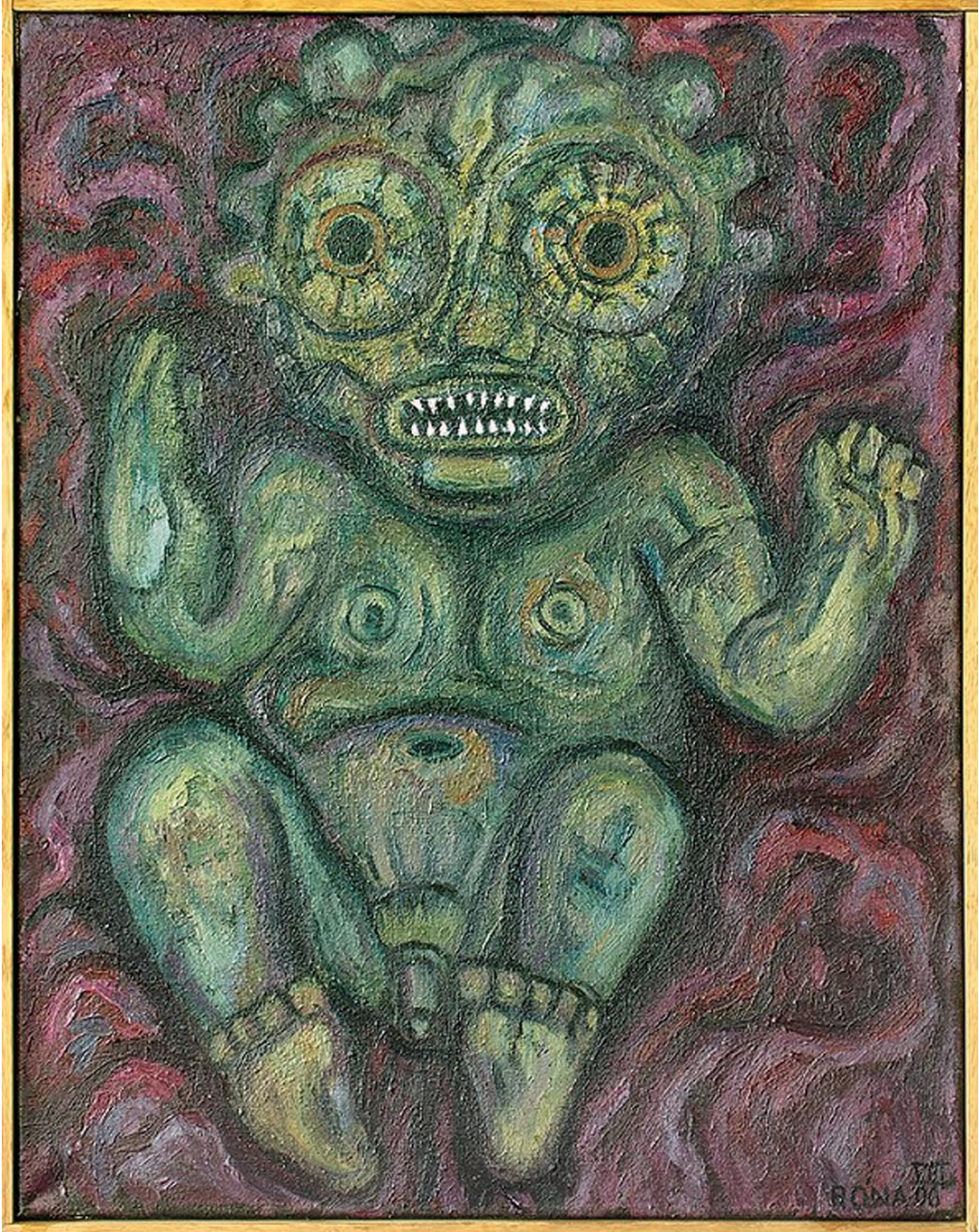


10.



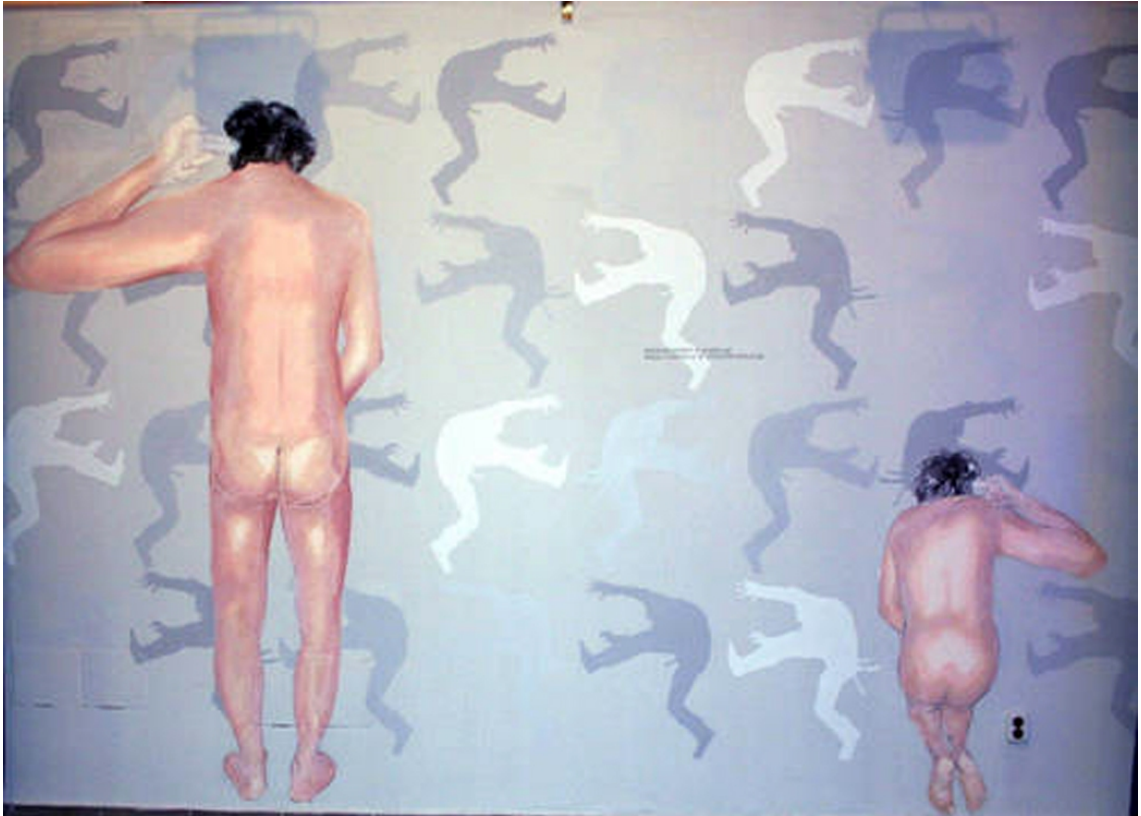


11.





12.





13.



## VIII. Obsah

Anotace (eng)

Anotace (cz)

Úvod

### **I. Hlavní rysy postmoderny**

I.I. Moderna a l'art pour l'art

I.II. Postmoderní eklektismus

I.III. Technologie, pokrok a postmoderna

I.IV. Konec čistých forem

I.V. Pluralita a postmoderna

### **II. Mezinárodní kontexty tvorby**

II.I. Italská transavantgarda

II.I.I Francesco Clemente

II.I.II Mimmo Palladino

II.II. Neue Wilde

### **III. Postmoderní tendence v tvorbě českých autorů**

III.I. Petr Nikl

III.II. Jaroslav Róna

III.III. Vladimír Kokolia

III.IV. Jiří David

III.V. Michael Rittstein

### **IV. Devadesátá léta v Čechách**

V. Bibliografie

VI. Seznam vyobrazení

VII. Obrazová příloha

VIII. Obsah