

Jihočeská Univerzita v Českých Budějovicích
Pedagogická Fakulta
Katedra výtvarné výchovy

DIPLOMOVÁ PRÁCE

2008 / Katedra výtvarné výchovy / Marie Machová

Jihočeská Univerzita v Českých Budějovicích
Pedagogická Fakulta
Katedra výtvarné výchovy

DIPLOMOVÁ PRÁCE
Politické a angažované umění
Political and engage art

diplomantka: Marie Machová
vedoucí práce: PhDr. Viktor Kubík, PhD.
oponent: Mgr. Jiří Ptáček
rok: 2008

Diplomová práce v nezkrácené podobě.

Prohlašuji, že svoji diplomovou práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své diplomové práce, a to v nezkrácené podobě Pedagogickou fakultou elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách.

Datum

Podpis studenta

*Děkuji všem osloveným umělcům,
kteří mi v rozhovorech věnovali svůj čas, hlavně členům skupi-
ny Rafani, Pode Bal a Guma Guar.*

*Děkuji všem, kteří mi ochotně zapůjčili studijní literaturu
a kteří mě nasměrovali k důležitým zdrojům pro moji práci,
zejména Viktorovi Kubíkovi, Jiřímu Ptáčkovi, Zuzaně Štefkové,
Lence Kukurové, Ludvíkovi Hlaváčkovi a Centru pro současné
umění Praha.*

Anotace

Ve své diplomové práci se zabývám současným politickým a angažovaným uměním v rámci českého kontextu. Vymezený okruh zkoumání je zaměřen na proměnu politického umění od roku 1918 do současnosti, přičemž stěžejní část a jádro tvoří reflexe pojmu: „politické a angažované umění“ a proměna politického umění v průběhu posledních deseti let, tzn. od roku 1998 do roku 2008.

Práce je rozdělena do osmi kapitol, za jejichž hlavní cíl jsem stanovila nastínit současnou situaci a postavení politického umění v českém prostředí a zodpovědět otázku, zda lze za politické umění považovat tvorbu, která je bezprostředně spojena s politickými tématy a odhalit, proč se autoři brání zařazení do kategorie „politického umění“.

Annotation

Subject of my diploma work is contemporary politic and engage art within the Czech context. The course of study is concentrated on the change of political art since 1918 to this day. Central part and the root of the trouble is the term political art and its transformation during the last ten years, it means since 1998 to 2008.

The work is divided into eight chapters, of which meant to describe the contemporary situation and the position of political art in the Czech context and answer on the question, if the political art are works, which are directly connected with political themes and try to reveal, why authors refuse the inclusion into this category.

Obsah

I. ÚVOD	2
I.1. VÝCHOZÍ TEZE PRÁCE	2
I.2. STRUKTURACE PRÁCE	3
II.1. VYMEZENÍ POJMŮ POLITICKÉ UMĚNÍ A ANGAŽOVANÉ UMĚNÍ	5
II.1.2. DEFINICE A ZMÍNKY O PODSTATĚ POLITICKÉHO UMĚNÍ NALEZENÉ V MÉDIÍCH, SBORNÍCÍCH, KATALOZÍCH A VÝTVARNÝCH PUBLIKACÍCH V SOUČASNOSTI.....	7
II.1.3. ROZHOVORY NA TÉMA POLITICKÉ UMĚNÍ.....	10
II.1.4. SHRNTUÍ	11
II.2. OBRAT POLITICKÝCH UMĚLCŮ KE KRITICE POLITICKÝCH POMĚRŮ	12
II.2.1. VSTUP POLITIKY DO UMĚNÍ.....	12
II.2.2. 50.LÉTA - SITUACIONISTÉ.....	13
II.2.3. 60. A 70.LÉTA - JOSEPH BEUYS, FEMINISTICKÉ UMĚNÍ.....	14
II.2.3. NOVÝ AKTIVISMUS 80.LET	16
II.3. POLITICKÉ UMĚNÍ VE 20. STOLETÍ; V OBDOBÍ PRVNÍ REPUBLIKY, OBDOBÍ KOMUNISTICKÉHO ČESKOSLOVENSKA A PRVNÍCH LET PO POLITICKÝCH ZMĚNÁCH V ROCE 1989.	19
II.3.1. PRVNÍ REPUBLIKA (1918-1938).....	20
II.3.2. POLITICKÉ UMĚNÍ V DOBĚ KOMUNISTICKÉHO ČESKOSLOVENSKA	24
II.3.3. POLITICKÉ UMĚNÍ PO ROCE 1989	31
II.4. VÝVOJ A SOUČASNÝ STAV DISKUZE O POLITICKÉM A ANGAŽOVANÉM UMĚNÍ V ČE-CHÁCH	35
II.4.1. POLITIK-UM/NEW ENGAGEMENT	35
II.4.2. CZECHPOINT	36
II.4.3. DOKUMENT ARTIVISTÉ	39
II.5. SOUČASNÍ PŘEDSTAVITELÉ POLITICKÉHO UMĚNÍ V ČECHÁCH	40
II.5.1. RAFANI.....	44
II.5.1.2. <i>Výstavy a projekty</i>	47
II.5.2. PODE BAL	50
II.5.2.1. <i>Výstavy a projekty</i>	52
II.5.3. GUMA GUAR.....	55
II.5.3.1. <i>Výstavy a projekty</i>	56
II.6. OTÁZKA CENZURY VÝTVARNÉHO UMĚNÍ V ČECHÁCH A JEJÍ VZTAH K POLITICKÉMU UMĚNÍ ..	60
II.6.1. RAFANI: ČESKÝ LES	61
II.6.2. POLITIK-UM/NEW ENGAGEMENT	62
II.6.2.2. <i>Diskuse v tisku</i>	63
II.6.2.3. <i>Cenzurní zásah nebo jen omezení výstavy?</i>	65
II.6.3. CENZURA V POLSKU, LHOSTEJNOST V ČECHÁCH.....	66
II.6.3.1. <i>Galerie Avantgarda, Vroclav, Shadows of humour, duben 2006</i>	67
II.6.3.2. <i>Galerie BWA, Bialsko Biala, Shadows of humour, září 2006</i>	68
II.6.3.3. <i>Galerie Kronika, Bytom, Bad News, květen 2006</i>	68
II.6.4. SROVNÁNÍ	69
II.7. POSTOJ UMĚLECKÉ KRITIKY K POLITICKÉMU UMĚNÍ	72
II.7.1. KRITICKÁ REFLEXE MEZINÁRODNÍ VÝSTAVY POLITICKÉHO UMĚNÍ CZECHPOINT	73
III. ZÁVĚR	77
IV. RESUMÉ	79
IV. BIBLIOGRAFIE	80
V. OBRAZOVÁ PŘÍLOHA	85
VI. SEZNAM VYOBRAZENÍ	111

I. Úvod

Předmětem mojí diplomové práce je současné politické a angažované umění v českém kontextu. Vymezený okruh zkoumání je zaměřen na proměnu politického umění od roku 1918 do současnosti, přičemž stěžejní část a jádro tvoří reflexe pojmu: „politické a angažované umění“ a proměna politického umění v průběhu posledních deseti let, tzn. od roku 1998 do roku 2008.

I.1. Výchozí teze práce

Za současné politické umění je považováno takové, jehož díla se vyznačují zřejmým politickým námětem a vznikla za účelem kritiky současných společenských poměrů nebo politické situace.¹ Pokud budeme předpokládat, že politické umění vědomě a kriticky zkoumá společenská a politická témata, můžeme v našem kontextu najít okruh umělců a projekty, kde se tento fenomén větší nebo menší měrou v různých polohách a formách odráží. Ve své práci se zaměřuji převážně na umělecké skupiny, které se většinou samy za politické nepovažují, ačkoliv jejich projekty výraznou měrou kritizují nějaký společenský nebo politický fenomén. Na základě rozhovorů, umělecké činnosti a umělecko-kritických článků se snažím provést analýzu jejich tvorby a pochopit, proč se brání tomuto označení.

Zcela se vyhýbám umění propagandistickému, o němž je nutné vědět, že je sice bytostně „politické“, nicméně je současně podřízené, nekritické a neautonomní. Ve své práci se zabývám výhradně uměním, jehož hlavními charakterovými rysy jsou právo na kritiku (třeba i na individuální, s nikým nesdílený názor), občanské sebevědomí, případně souznění s názory menšiny, které obhajují a prosazují.

Vstup politiky a společenské angažovanosti pociťujeme v euroamerickém kontextu umění již od konce šedesátých let, ale teprve v sedmdesátých letech se politika a umění sepjaly do svazku, v němž je politické angažmá umělce chápáno jako legitimní. V osmdesátých letech došlo k výraznému rozšíření tohoto trendu, který je v devadesátých letech široce přijat a institucionalizován.² Proto se v kapitole II.2 a II.3 zabývám historickými souvislostmi a tématy politických angažmá, a to jak v Čechách, tak v mezinárodním měřítku. Zabíhám i do vzdálenější historie moderního umění, kdy především avantgardní hnutí mnohokrát reagovala na podněty z oblasti politiky. Na

¹ Robert ATKINS, *Art Speak*, Abbeville Press Publishers, New York 1990, nepag.

² Nina FELSHIN, *But is this Art?, The Spirit of Art as Activism*, Bay Press, Seattle 1995, s. 9.

americké umělecké scéně je politické umění jako pojem v umělecko-historickém diskursu pevně zasazen. Je vnímán jako součást umělecké praxe a zdá se, že nevzbuzuje dvojsmyslné nebo rozpačité výklady jako je tomu v česko-slovenském kontextu. Jako doklad toho může posloužit množství publikací³, které zatím nebyly přeloženy do češtiny. Zdroj informací a materiálů k dané problematice je u nás mnohem omezenější. Jako výchozí materiál mi posloužil dokončený, ale dosud nevydaný katalog k mezinárodní výstavě politického umění Czechpoint, diplomová práce týkající se aktivismu od Jany Štěpánové⁴, umělecko-kritické statě, katalogy k výstavám, novinové články a rozhovory s umělci, výtvarnými kritiky a kurátory.

I.2. Strukturace práce

Práce je rozdělena do osmi kapitol, za jejichž hlavní cíl jsem stanovila nastínit současnou situaci a postavení politického umění v českém prostředí, a zodpovědět otázku, zda lze za politické umění považovat tvorbu, která je bezprostředně spojena s politickými tématy, ale její autoři se brání zařazení kategorie „politického umění“.

První kapitola se pokouší o ukotvení pojmů a jejich usazení do umělecko-historického kontextu. Pomocí slovníků a encyklopedií vymezuje pojem politika a politické umění a zároveň nabízí srovnání různých definic z umělecko-historických článků, statí a informací získaných z osobních rozhovorů.

Druhá kapitola popisuje historické souvislosti a témata politické a aktivistické angažovanosti zasazené do mezinárodního kontextu.

Třetí kapitola je zaměřena na reflexi proměny obsahu a funkce politického a angažovaného umění od doby vzniku Československého státu do prvních porevolučních let. Kvůli širokému časovému rozpětí zkoumaného okruhu se tato kapitola omezuje pouze na stručný historický nástin bez hlubokých sond a podrobné analýzy dané problematiky, zvláště pokud jde o oficiálně podporované umění „propagandistické“, které je přímo svázané s politickým režimem.

³ např. Nina FELSHIN, *But is this Art?, The Spirit of Art as Activism*, Bay Press, Seattle 1995. Grant H. KESTER, *Art, Activism and Oppositionality*, Duke University Press, USA 1998. Linda Frey BURNHAM, Steven DURLAND, *The Citizen Artist 20 Years of Art in the Public Arena: Anthology from High Performance Magazine 1978-1998*, New York 1998. Kim LEVIN, *Beyond walls and wars: Art, Politics, and Multiculturalism*, New York 1992. Claire BISHOP, *The social Turn: Collaboration and Its Discontents*, Artforum 2006, s. 173-83. Jacques RANCIÈRE, *The Politics of Aesthetic*, Continuum, London 2004.

⁴ Jana ŠTĚPÁNOVÁ, *Umění a aktivismus* (diplomová práce), Katedra fotografie, Fakulta užitého umění a designu, Ústí nad Labem 2007.

Čtvrtá kapitola se zabývá proměnou a reflexí politického umění v průběhu posledních deseti let v českém uměleckém prostředí. Dále pak popisuje koncept dvou „politických“ výstav (Politik-um/New Engagement a Czechpoint), soustřeďuje se na odlišnosti v pojetí a zamýšlí se nad jejich cílem.

Pátá kapitola představuje umělce, kteří ve své tvorbě kriticky reflektují společenské problémy. Podrobněji pak analyzuje tvorbu skupin Guma Guar, Rafani a Po-de Bal.

Šestá kapitola poukazuje na mediálně zprofanované cenzurní zásahy v oblasti současného českého politického umění a to nejen v našem prostředí, ale i v sousedním Polsku.

Sedmá kapitola se týká vztahu umělecké kritiky a politického umění. Na konkrétních případech pak nastiňuje postoj kritiků a široké umělecké obce k českému politickému umění.

II.1. Vymezení pojmů politické umění a angažované umění

V této kapitole se zaměřuji na vymezení pojmů politické a angažované umění. Snažím se nastínit různé názory a pohledy, které se v současnosti objevují v českém umělecko-kritickém prostředí. Nepokouším se o přesné definování, ale shrnuji základní postoje, které poslouží jako výchozí momenty v následujících kapitolách.

Při hledání významu termínů jsem se v první části obrátila ke slovníkům a encyklopediím, které poskytují základní vodítko pro jejich obsah, a zároveň možné východisko k dalšímu přiblížení. Ve druhé části se objevují vymezení nalezená v médiích, současných odborných publikacích a v katalogích výstav. Třetí část vychází z rozhovorů a osobních setkání s osobami, které jsou spjaty nebo se nějakým způsobem dotýkají této problematiky.

II.1.1. Slovníkové a encyklopedické definice

Nejobecnější vymezení jednotlivých pojmů politika a angažování, s nimiž operuje i umělecká kritika a uměnověda, poskytují obecné encyklopedie.

Podle encyklopedického slovníku je **politika** (z řeckého *polis* - město, *politiké techné* - správa obce) „umění řídit stát, respektive vztahy mezi státy; správa věcí veřejných; oblast společenské (veřejné) činnosti. Spočívá v účasti politických subjektů (stran, skupin, jednotlivců) na státních záležitostech. Nástrojem k prosazení zájmů je politická moc, o jejíž získání usilují různými (násilnými, demokratickými) prostředky.“⁵ „Politika je proces a metoda závazného rozhodování určité skupiny lidí s pluralitními zájmy a názory. V přeneseném smyslu znamená chování a jednání jednotlivce nebo skupiny anebo nasazení prostředků k dosažení určitého cíle.“⁶

Heslo „**Angažovat (se)**“ znamená „učinit někoho účastným, projevovat aktivní zájem o něco, o někoho angažovat se ve sporu, pro přítele, politicky.“⁷ Koho, kde, kam „zaměstnat, zaměstnávat jako uměleckou sílu, zřídka i jinak. Učinit, činit účast-

⁵ Hana BRANDOVÁ (et al.), *Encyklopedický slovník*, Praha 1993, s. 850.

⁶ <http://cs.wikipedia.org/wiki/Politika>, vyhledáno 10. 2. 2008.

⁷ Jiří KRAUS, Věra PETRÁČKOVÁ, *Akademický slovník cizích slov 2. díl L-Z*, Praha 1995, s. 602.

ným; stát, stávat se účastným, činně se zúčastnit, účastnit něčeho, mít na něčem zájem.⁸

Protože se v těchto stručných heslech neobjevuje žádný vztah k umění, je třeba obrátit se na uměnovědnou literaturu, výtvarné slovníky a encyklopedie. Protože žádný pro mě dostupný český slovník ani encyklopedie hledaný termín nenabízí, vybrala jsem předkládanou definici politického umění ze zahraniční literatury. Ve slovníku pojmů **Art Speak** lze nalézt rozsáhle pojednané heslo „Political art“, které se kromě historického kontextu zabývá vymezením základní definice, a aplikuje je také na díla z nedávné minulosti. Politické umění: *„jakékoli umělecké dílo je v určitém smyslu politické, jelikož pohlíží, ať už přímo či nepřímo, na společenské vztahy [...] V současnosti politické umění poukazuje na díla se zřejmým politickým námětem, jež vznikla za účelem kritiky současného stavu. Mezi politické autory se řadí například Hans Haacke, Suzanne Lacy, Victor Burgin, Sue Coe, Leon Golub, Rudolf Baranik a kolektivní skupiny jako třeba Group Material, Gran Fury, Border Art Workshop nebo Guerilla Girls.“*⁹

Pokud se v českém kontextu objeví pojem angažované umění, tak spíše ve spojení se slovem politický nebo ve smyslu aktivní účasti na něčem. V české umělecko-vědné literatuře můžeme najít zmínky o angažovaném umění například ve **Slovníku pojmů z dějin umění** a v **Encyklopedii výtvarného umění**. Obě tyto definice ale vycházejí z marxisticko-leninské estetiky spojení umění a politiky za účelem propagace politických cílů. Jako angažované umění (z francouzského *engagé* - dobrovolně sloužící) je v těchto slovnících označována umělecká tvorba plnící politické úkoly socialistické revoluce, socialistické společnosti.¹⁰ Tvorba je zaujata společensko-politickou situací, z níž vychází a aktivně se zúčastňuje propagace politických cílů.¹¹ V Čechách se ve zmíněném diskursu tento termín nepoužívá často, protože stále vyvolává vzpomínky na vynucované politické angažování umělců ve prospěch vládnoucí ideologie. Z toho důvodu ve své práci dále používám převážně pojem politické umění.

⁸ Lubomír KLIMEŠ, *Slovník cizích slov*, Praha 1981, s. 25.

⁹ Viz Robert ATKINS (pozn. 1) nepag.

¹⁰ [DK] Dušan KONEČNÝ, heslo angažované umění, in: Emanuel POCHE (ed.), *Encyklopedie výtvarného umění*, Praha 1975, s. 28 – 31.

¹¹ Oldřich BLAŽÍČEK, Jiří KROPÁČEK, *Slovník pojmů z dějin umění*, Praha 1991, s. 15.

II.1.2. Definice a zmínky o podstatě politického umění nalezené v médiích, sbornících, katalogích a výtvarných publikacích v současnosti

Ve výše uvedených materiálech se při vymezení kategorie setkáváme se dvěma tendencemi, které vycházejí jednak z chápání politického umění v širokém slova smyslu politický a politické umění jako takové. Kromě těchto dvou tendencí se můžeme v souvislosti se zkoumanou kategorií také často setkat s pojmem **aktivismus**. Tento pojem má širší souvislosti jako občanská, společenská aktivita směřující k uplatnění názoru, který určitá skupina považuje za přehlížený většinou, vládou dané země či jiným orgánem moci. K nemnoha studiím věnujícím se výzkumu aktivismu v kontextu umění a hlavně v rámci české umělecké scény byla diplomová práce Jany Štěpánové, absolventky katedry fotografie na Fakultě užitého umění a designu v Ústí nad Labem.¹² Její snahou bylo popsat a zkoumat fenomén aktivismu v umění v rámci české umělecké scény a srovnat jej se současnými trendy v euro-americkém kontextu. Základní tezí byla otázka, zda se může v českém umění aktivismus uplatnit. Jako výchozí moment zvolila diskusi na dané téma s různými představiteli uměleckého prostředí. Během rozhovorů narazila na problém, že v českém umělecko-vědném kontextu povaha zkoumané kategorie není jasně definovaná a termín aktivismus je používán s nejednoznačným výkladem.¹³ Přestože práce nedospívá k jednoznačnému výkladu pojmu, nemůžeme jí upřít zásluhy přispívající k vyjasnění pozic a nastínění nových možností pohledů na danou problematiku.

Zajímavým způsobem rozebírá rozdíl mezi aktivismem a politickým uměním aktivistka a výtvarná kritička Lenka Kukurová v příspěvku do katalogu k mezinárodní výstavě politického umění **Czechpoint**, uspořádané v Praze v roce 2006. Katalog zatím nebyl vydán (má vyjít v průběhu tohoto roku, nicméně až po odevzdání mé diplomové práce), ale díky ochotě editorky katalogu Zuzaně Štefkové jsem mohla tento text prostudovat s předstihem. Podle Kukurové nejsou pojmy aktivismus a politické umění vzájemnými synonymy, ačkoliv oba souvisejí s politikou. Západní umělecká teorie je někdy dokonce považuje za dvě oddělené oblasti. Ve většině případů se však aktivistické umění chápe jako podmnožina kategorie, která se v současnosti označuje pojmem politické umění.¹⁴ Kukurová představila dva typy vnímání pojmu politického umění. V prvním případě je umění v širším smyslu vždy politické, protože

¹² Viz Jana ŠTĚPÁNOVÁ (pozn. 4), s. 10.

¹³ Ibidem, s. 10.

¹⁴ Lenka KUKUROVÁ, Aktivistické umění - Diverzita okrajů, *Czechpoint* (kat.výstavy), dosud nevydáno, nepag.

je determinované vnějšími podmínkami svého vzniku.¹⁵ „V posledním období je stále více v oblasti umělecké teorie a praxe předpoklad, že každé umění je svým způsobem politické a determinované historickou a teritoriální situací.“ Na druhé straně pak stojí politické umění jako takové, které „vědomě a kriticky zkoumá politická a společenská témata. Zároveň by měla být splněna podmínka, že záměrem tohoto zkoumání není stranická ideologická objednávka, ale svobodné autorské rozhodnutí.“¹⁶ V tomto ohledu odpovídá rozdělení Kukurové základnímu vymezení, které už známe ze slovníkového hesla Art Speak. Kukurová ovšem své definice prohlubuje a snaží se formulovat jeho rysy ve vztahu k nutnosti hledat řešení problematických společenských jevů, aktuálnosti a způsobu prezentace: „Politické umění může existovat a je nevyhnutelné, aby existovalo, i uvnitř oficiálního uměleckého spektra, dokonce i v rámci obchodu s vizuálním uměním. Problematickým aspektem děl politického umění je, že umělci často vyjadřují svůj názor na téma, které nemusí poznat přímo, ale jen zprostředkovaně – například pomocí médií. Nemusí být též zaangažovaní na jeho řešení [...]. Politické umění je většinou aktuální, reaguje na současné záležitosti a jeho kód se v průběhu doby stává nečitelným a rychleji zastaralým. Většinou si proto nemůže nárokovat univerzálnost výpovědi. Projekty jsou často lokálně specifické, nejsou aplikovatelné neomezeně [...]. Rovněž prezentace ve veřejném prostoru je dočasná. Co se však zdá problematickým z uměleckého hlediska, může mít přidanou hodnotu v efektivním působení děl.“¹⁷

Otázka, jak vymezit a chápat pojem politické umění, zazněla v souvislosti s první českou výstavou politického umění **Politik-um/New Engagement**. Na plakátě k výstavě se k problematice vyjádřil kurátor výstavy Ludvík Hlaváček. Snažil se ukázat novou angažovanost v umění, která nemá sloužit k prosazování politických cílů, ale má upozorňovat na společenské a politické problémy. „V demokratické společnosti se umělec stará o věci veřejné a politické ze svého rozhodnutí a angažuje se v nich jen sám za sebe. K angažování ve veřejných a politických otázkách je současný umělec vybízen podněty jak z oblasti vývoje umění, tak ze současné politické praxe [...]. Politické umění je bezmocnou a neúčinnou politikou.“¹⁸ Nenajdeme zde bohužel přímou definici. Politické umění je zde prezentováno v širokém slova smyslu

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Viz Lenka KUKUROVÁ (pozn. 14), nepag.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Ludvík HLAVÁČEK, *tisková zpráva k výstavě POLITIK-UM/New Engagement*, Praha 2002.

to znamená, že umění je vždy politické, protože je determinováno vnějšími podmínkami a sociálním kontextem. Politickým uměním v užším smyslu se Ludvík Hlaváček zabývá v tematické kartě, která je volně dostupná v elektronické databázi *Centra pro současné umění Praha* (<http://artlist.cz/>). Důležitou podmínkou podle jeho názoru je, aby tvorba, explicitně se vztahující k sociálním a politickým problémům současného světa, zůstala uměním a nestala se politikou. Na základě tohoto faktu pak vymezuje odlišnosti mezi politikou a uměním.¹⁹

To, že politické umění má dnes své pevné místo a je ukotveno v uměleckém provozu, reflektuje ve svém příspěvku do katalogu k výstavě *Czechpoint Václav Magid*, kritik umění a kurátor. Pod názvem politické umění „*se dnes prezentuje určitý soubor uměleckých postupů, které mají svá specifická témata, svou funkci a místo v uměleckém prostoru. Hovořit o politickém umění v tomto smyslu znamená přijmout předpoklad, že se současné umění sestává z uměleckých subjektů, jež se věnují specifickým úkonům na místech určených pro tyto úkony, kde jim odpovídá zvláštní způsob existence.*“²⁰ Umění, které chce být politické, má podle Jakuba Stejskala, který se ve své dizertační práci na Filozofické fakultě v Praze zabývá vztahem mezi politikou a uměním, za cíl „*burcovat, angažovat diváka, a to nikoliv jen běžného galerijního návštěvníka. Snaží se vyvolat rozruch, připoutat pozornost nás všech. Není už pouhým uměním. Leckdo by mohl namítnout, jestli ještě vůbec uměním je.*“²¹ Stejskal navíc upozorňuje na fakt, že pokud se umění stane stranickým a angažovaným, „*musíme být ve střehu, protože služebnost umění je zrada samotné jeho podstaty.*“²² Charakter politického umění je, podle výtvarného umělce a komentátora kulturních a společenských událostí Jiřího Davida, ovlivněn ideologickým územím, na kterém se nachází, a tím, co autenticky prožívá. Jeho forma „*se stmeluje v totalitním prostoru a atomizuje v prostředí tzv. svobodného trhu nasátého kulturním průmyslem.*“²³ Politickým činem se jeho slovy „*stává schopnost umělce zachovat si svou vnitřní svobodu.*

¹⁹ *Politika musí usilovat o diskursivní, dokazatelné myšlení. – Umění pracuje s estetickým myšlením (aisthesis – setkání – osobní zkušenost), které vyžaduje jasnou artikulaci obrazového jazyka, ale ne objektivní důkazový proces. Politika činí rozhodnutí, která prosazuje autoritou a mocí. – Umění neprosazuje žádná rozhodnutí, a proto neobsahuje prvek moci. Cílem umění je ukázat konkrétní lidskou situaci v širším kontextu a tím umožnit porozumět jí. Zatímco politika v zájmu dosažení svých cílů zakrývá a falšuje pravdu, umění pravdu hledá.* Ludvík HLAVÁČEK, Politické umění, Artlist, <http://artlist.cz/index.php?id=163>, vyhledáno 2. 3. 2008.

²⁰ Václav MAGID, Policejní řád umění, *Czechpoint* (kat.výstavy), dosud nevydáno, nepag.

²¹ Jakub STEJSKAL, O pojmu politické umění, *A2*, 2006, č. 48, s. 9.

²² *Ibidem*, s. 9.

²³ Lenka LINDAUROVÁ, Čím víc jsme svý, tím víc jsme jejich (rozhovor s Jiřím Davidem a Michalem Saláskem), *Artservis*, http://www.artservis.info/archiv/leden/pages/rozhovor_leden.htm, vyhledáno 11.12. 2007.

*Tedy i charakter a otevřenost zejména k možnosti nových kontextualizací. Umění má neustále vytvářet aktivní tlak na veřejný prostor, má se viditelně angažovat. Sama umělecká nezávislost jako první předpoklad tvorby se stává politickým činem, a to i proti vůli umělce.*²⁴

II.1.3. Rozhovory na téma politické umění

S dotazem, co je politické umění, jsem se obrátila na výtvarnou kritičku a kurátorku Zuzanu Štefkovou. Oslovila jsem také ředitele Centra pro současné umění Praha Ludvíka Hlaváčka a emailovou korespondencí proběhl rozhovor s Jakubem Stejskalem, v současné době doktorandem na Filozofické fakultě.

Zuzana Štefková

Vymezení a definování kategorie politického umění je podle ní vel-mi problematické. *„Termín politické umění kulhá, ale to je osud všech termínů, že jsou to pomocné škatulky a často spíše slouží k nedorozumění než k dorozumění. Politické umění, jak mu rozumím já, nevzniká na objednávku nějakého systému, není to umění, které by sloužilo moci.*²⁵ Dále se zmiňuje o mnohohvrstevnosti a rozdělení do podskupin podle tematizované skutečnosti. Její vymezení obsahuje široký záběr toho, co lze do této kategorie zařadit. *„Politické umění je pro mě termín, který se rozpadá do několika subkategorií. Jednak jsou to umělci, kteří mají sociální téma nebo je jejich umění sociálně-kritické. Vymezuje se k problémům, které řekněme spadají do takového nejširšího pochopení toho, co je politika. To znamená obecná, vysoká politika. Na druhou stranu jsou to věci ryze privátní, které se díky tomu, že osobní je dávno považováno za veřejné, mohou stát politikem. Jedná se například o otázky pohlaví nebo genderu, které spojujeme spíše s osobním, které mají zároveň politický přesah. Další kategorií jsou umělci, kteří se vyjadřují přímo k politickému umění. Dělají umění o umění, snaží se dekonstruovat samotnou kategorii toho, co je politické umění.*²⁶

Ludvík Hlaváček

Také Ludvík Hlaváček vymezuje pojem politické umění v širokém slova smyslu. Umění je podle něj vždy politické, neboť je determinováno po celou dobu své existence podmínkami vzniku a společenskou situací. Definice je navíc podle jeho názo-

²⁴ Viz Lenka LINDAUROVÁ (pozn. 23).

²⁵ Zuzana ŠTEFKOVÁ, *rozhovor na téma Politické umění* (nahrávka pořízena 6. 3. 2008).

²⁶ Ibidem.

ru sama o sobě velmi problematická. „Z oblasti umění můžeme definovat něco vždy jen v určitém kontextu. Ve slovníkové definici to bude vždy krátký výrok, který postihne jen fragment dění. Mnohem zajímavější je, když se podíváte na dějiny, co se všechno děje. V dějinách si začnete odečítat, co to znamená političnost. Pak vidíte, že umění je politické od začátku až do konce.“²⁷

Jakub Stejskal

Ve své rozsáhlé úvaze na téma definování kategorie politické umění se zabýval vztahem mezi politikou a estetikou. Zaměřil se na vymezení politického umění vycházející z obsahové stránky. „Politické umění je takové, které má politický obsah. Musí zde být záměrná tematizace politických témat [...]“. Dochází k závěru, kdy se ukazuje, že „kategorie politického umění může sloužit přinejlepším pouze jako pomocné označení bez jasných kontur a přinejhorším jako snaha nasoukat nepohodlné umění do nové škatulky a jednou provždy se tak vyhnout jeho promýšlení.“²⁸

II.1.4. Shrnutí

Kategorie současného politického umění je podle výše zmiňovaných názorů stále neukotvená a nejednoznačná. Ačkoliv jsou zaznamenány pokusy o definování, neexistuje zatím v českém kontextu přesné vymezení. Navíc se objevuje problém se samotným názvem, který je u nás stále spojován s komunistickou ideologií a angažovaností žádanou jeho kulturně-politickým aparátem.

Poznámky o kulhajícím pojmu (Štefková) nebo o pouhém fragmentu, který vymezením pojmu získáme (Hlaváček), zpochybňuje užívání spojení politické umění z jiné strany. Z nedostatku alternativních pojmenování ho ovšem neodmítám a používám ho i v ostatních částech práce.

Nejblíže mému pojetí je pak teoretický systém Lenky Kukurové, kdy za politické umění je považováno takové, které „vědomě a kriticky zkoumá politická a společenská témata. Zároveň by měla být splněna podmínka, že záměrem tohoto zkoumání není stranická ideologická objednávka, ale svobodné autorské rozhodnutí.“²⁹ Nadále si také uvědomuji, že se v některých případech mohou pojmy politické umění, angažované umění a aktivismus překrývat, nebo být dokonce zpochybňovány.

²⁷ Ludvík HLAVÁČEK, *rozhovor na téma Politické umění* (nahrávka pořízena 20. 3. 2008).

²⁸ Jakub STEJSKAL, *rozhovor na téma Politické umění* (emailová korespondence, 10. 4. 2008).

²⁹ Viz. Lenka KUKUROVÁ (pozn. 14), nepag.

II.2. Obrat politických umělců ke kritice politických poměrů

V této kapitole se zabývám historickými souvislostmi a tématy politické a aktivistické angažovanosti v mezinárodním měřítku. V době, kdy se v zahraničí začíná prosazovat umění kritizující společenské problémy, označované jako politické umění, panuje v Čechách tuhý komunistický režim, v němž si vláda podřizuje kulturu a umění chápé jako nástroj své ideologie (tuto situaci zmiňuji podrobněji v kapitole II.3.).

II.2.1. Vstup politiky do umění

Umění posledních třiceti let v euroamerickém prostoru se rozvinulo do nepřehledné škály různorodých projevů. Jsme svědky popření zažitých estetických a výtvarných norem, vstupu politických a ekologických témat do umění, využívání nejnovějších technologií. Vstup politiky a společenské angažovanosti je zaznamenán již od konce šedesátých let, ale teprve v sedmdesátých letech se politika a umění sepjaly do svazku, v němž je politické angažmá umělce chápáno jako legitimní. V osmdesátých letech došlo k výraznému rozšíření tohoto trendu, který je v devadesátých letech široce přijat a institucionalizován.³⁰ Nejedná se jen o využívání obecných frází nebo tvorbu pseudoangažovaného umění, ale o uplatnění aktuálních problémů a témat současného umění, propojení politického aktivismu s avantgardním uměním. Aktuálními tématy byly a jsou především feminismus a sexuální politika, ale také ekologické problémy, kritika konzumního způsobu života a kapitalistického způsobu využívání okolního světa a ostatních lidí. Umělec se stává citlivým pozorovatelem světa, pobuřuje ho sociální nespravedlnost a rozpory světa, v němž žije.³¹ Podobná politická angažovanost byla v různé míře vždy přítomná v moderním umění, ale teprve s postmodernismem dosáhla určité kritické meze, kdy je politický obsah plně akceptován a chápán jako dílo samo.³² S postmodernismem se umění stalo svobodným vyjadřovacím prostředkem, otevřeným pro nejrůznější příběhy nebo pro vyjadřování se k aktuálním politickým a sociálním problémům. Zájem o politiku a sociální angažovanost měl svůj logický protipól v soustředěnosti na otázky individuální lidské identity a tělesnosti. S rozvojem lidské civilizace se individuální člověk stává součástí stále vět-

³⁰ Viz Nina FELSHIN (pozn. 2), s. 9.

³¹ Tomáš POSPISZYL, Umění jako nástroj proměny světa, in: Karel CÍSAŘ, Terezie PETIŠKOVÁ (ed.), *Dějiny umění 12*, Praha 2002, s. 176.

³² *Ibidem*.

šího počtu různých propojených, ale i na sobě nezávislých komunit a sociálních skupin, ve kterých sehrává nejrůznější a často i velice protichůdné role.³³

II.2.2. 50.léta - Situacionisté

Za předchůdce politického umění jsou často označováni situacionisté. Situacionistická internacionála (SI) byla založena v červenci roku 1957 v baru v italské vesnici Cosio d'Arroscia jako společenství avantgardních umělců, básníků, spisovatelů, kritiků a filmařů z různých evropských zemí, kteří sdíleli myšlenku, že umělecké přetváření každodenního prostředí může vést k celkové přeměně společnosti.³⁴ Brzy měla skupina kolem sedmdesáti členů z nejrůznějších zemí celé Evropy. Věřili, že umělecká praxe je politický čin a že uměním lze dosáhnout revolučních změn. Zakládající členové byli předtím převážně sdružení v organizacích Mezinárodní hnutí za imaginistický Bauhaus a Lettristická internacionála, kterým dominovaly osobnosti Asgera Jorna a Guye Deborda. Na zakládající schůzi Debord pronesl manifest, jehož programová teze přibližovala koncepci „konstruované situace“, která představovala ústřední motiv situacionistických strategií. Věřili, že umělecký zásah do každodenního prostředí by mohl probudit lidi, aby se více zajímali o své okolí, a vést tak k přeměně společnosti. Jinou z klíčových strategií byla tzv. psychogeografie, studium psychologického dopadu městského prostředí na obyvatele. Jádrem situacionistického přístupu k umění byla radikalizace avantgardní představy splynutí umění a života.³⁵

V první fázi hnutí usilovalo o syntetické propojení revolučních cílů a uměleckého experimentu. Postupně ovšem v jádru hnutí narůstal rozpor mezi členy, kteří spatřovali své prvořadé poslání v rozvíjení výtvarných forem a byli ochotni přistoupit na spolupráci s tradičními institucemi umění, a radikály, jež se o umělecký experiment zajímali pouze potud, pokud mohl sloužit změně stávajícího řádu. V roce 1962 došlo k definitivnímu rozkolu hnutí. Členové někdejší severské sekce založili Druhou situacionistickou internacionálu se sídlem ve Švédsku. Představitelé zbylého jádra SI se snažili nadále vystupovat pod vedením Guye Deborda jako spolek sociálních teoretiků či jako revoluční buňka.³⁶

³³ Viz Tomáš POSPISZYL (pozn. 31), s. 177.

³⁴ Václav MAGID, Zrušení nebo uskutečnění?, *Literární noviny*, 2008, č. 41, s. 1.

³⁵ Amy DEMPSEY, *Umělecké styly, školy a hnutí*, Praha 2002, s. 214.

³⁶ Hal FOSTER, Rosalind KRAUSOVÁ, Yves-Alain BOIS, Benjamin BUCHLOH, *Umění po roce 1900*, London 2004, s. 393.

V druhé fázi své historie SI opouští představu, že ke změně společnosti lze dospět prostřednictvím experimentování profesionálních umělců, a soustředí veškeré síly na vypracování kritické teorie společnosti. Její sumou se stala kniha Guye Deborda *Společnost spektáklů* vydaná roku 1967.³⁷ Po řadě let, kdy se hnutí věnovalo pouze nečinné sebereflexi, byla skupina v roce 1972 rozpuštěna. Situacionistům nemůžeme upřít zásluhy na tom, že se jako umělecké uskupení zasloužili o vytvoření kulturní politiky schopné kritizovat konzumní kapitalismus.³⁸

II.2.3. 60. a 70.léta - Joseph Beuys, feministické umění, Hans Haacke

Atmosféra šedesátých let byla naplněna revoltou, bořením starých konvencí a norem ve všech sférách života společnosti, umění nevyjímaje. Společenský pohyb probíhá paralelně ve východním i v západním bloku. Řada umělců se zapojuje do společenského dění a reagují na aktuální politickou atmosféru. Do společenského pohybu se zapojuje i německý umělec, člen mezinárodní umělecké organizace *Fluxus*, **Joseph Beuys**.³⁹ Akce a happeningy propojily jeho život a uměleckou tvorbu v jeden celek. Koncem šedesátých let se začíná angažovat i politicky, zakládá například Studentskou stranu, Svaz pro přímou demokracii a později se hlásí ke Straně zelených. Začíná uplatňovat tzv. rozšířený pojem umění - úkolem umění se stává rozvoj tvůrčího potenciálu lidstva. Každý by se měl pokusit stát se umělcem, protože každý má v sobě tvořivou energii, kterou je nutno kultivovat, aby se mohla podílet na utváření sociálního organismu svobodné společnosti, tzv. „sociální plastiky“.⁴⁰ Na počátku šedesátých let organizuje na Technické univerzitě v Cáchách jeden z prvních fluxusových festivalů.⁴¹ Festival musel být několikrát přerušen a jeden z diváků, rozčilen Beuysovým absurdním počínáním, při kterém šroubovákem preparoval klavír, vnikl na pódium a před zraky diváků umělce napadl. Řadě fotografů se podařilo zachytit tento dramatický okamžik a vyfotit krvácejícího umělce, jak zdvihá ruku v prorockém gestu [1].⁴² V roce 1972 se na témže místě uskutečnila akce pod názvem *100 dní informačního byra pro přímou demokracii* s politickým podtextem. Umělec zde prezentoval svůj princip sociální plastiky, kdy se snažil v přímé interakci

³⁷ Guy DEBORD, *Společnost spektáklů*, Praha 2007.

³⁸ Viz Hal FOSTER et al., (pozn. 36), s. 393.

³⁹ Karel Matouš ZAVADIL, Jak vysvětlíme mrtvému zajíci...Příběh Josepha Beuys, *Art & antiques*, 2006, říjen, s. 119.

⁴⁰ Viz Karel Matouš ZAVADIL (pozn. 39), s. 119.

⁴¹ Viz Hal FOSTER et al., (pozn. 36), s. 480.

⁴² Viz Karel Matouš ZAVADIL (pozn. 39), s. 118

s publikem měnit myšlení diskutujících a diskurs, ve kterém byli zvyklí se pohybovat.⁴³

V 60. a 70. letech se začíná rozmáhat také feministické umění. Tento druh umění, který je svou povahou politický, se zabývá sociálními, politickými nebo osobními zkušenostmi žen.⁴⁴ Feministicky orientované umělkyně vycházely z hesla, že „soukromé je politické“, a ve svých dílech se snažily poukazovat na nerovnoprávné postavení ženy. Mezi jejich hlavní témata patřilo vykořisťování žen v domácnosti, násilí na ženách, potlačení ženské sexuality, otázky rodových stereotypů a moci.⁴⁵

V šedesátých letech některé feministické umělkyně věnovaly kritice mocenských struktur ve vysokém umění a v masové kultuře. Jednou z nich byla americká umělkyně **Barbara Kruger**. Kladla vybrané obrazy a kritická hesla (někdy převrácená klišé), která otevírala prostor pro jiné druhy tvoření obrazů a recepcí [2].⁴⁶

Od osmdesátých let se ve feministickém umění stále více uplatňují témata menšin (rasových a sexuálních) rozbíjející původně bílou a heterosexuální uniformitu feministického hnutí.⁴⁷ V roce 1985 vzniklo v New Yorku anonymní sdružení **Guerilla Girls**, které kritizovalo sexismus uměleckého světa i kulturního světa obecněji. Členky této skupiny na veřejnosti zásadně vystupují v gorilích maskách [3] a víme o nich jen to, že jsou černé pleti. Jednou z klíčových aktivit je plakátová tvorba, ve které je uplatněno jednoduché, vtipné a agresivní sdělení, doplněné statistikou či grafy. Díla poukazují na společenskou diskriminaci na základě pohlaví a barvě pleti. Estetika skupiny reaguje na tendence v umění či na médium, pro které je plakát zpracováván. V mnoha případech pracují s tradičními symboly, které vkládají do nových souvislostí tak, aby vždy zdůraznily základní poselství – tj. poukázaly na akt, že diskriminace na základě pohlaví a rasy existuje v nejrůznějších odvětvích lidské činnosti. Ironickým způsobem také poukazují na nepoměr zastoupení žen ve sbírkách veřejných muzeí a na ignorování žen a rasových menšin zavedeným galerijním systémem [4].⁴⁸ Ač tyto akce mohou připadat zbytečně nátlakové, po létech jejich práce lze zaznamenat, že se aktivně podílely na probíhajících změnách v uměleckém životě: umělkyně - ženy již nejsou vnímány jako kuriozity, ale jako přirozená součást uměleckého světa.

⁴³ Viz Karel Matouš ZAVADIL (pozn. 39), s. 120.

⁴⁴ Martina PACHMANOVÁ, *Věrnost v pohybu, Hovory o feminismu, dějinách a vizualitě*, Praha 2001, nepag.

⁴⁵ Zuzana ŠTEFKOVÁ, *Femistické umění*, <http://artlist.cz/?id=165>, vyhledáno 18. 7. 2008

⁴⁶ Viz Hal FOSTER et al. (pozn. 36), s. 18.

⁴⁷ Ibidem, s. 18.

⁴⁸ <http://www.guerrillagirls.com/>, vyhledáno 18. 7. 2008

Mnohé muzeální instituce mění své stálé expozice, dávají větší prostor ženám či umělcům různých ras.⁴⁹

Politika se v sedmdesátých letech dostává i do tvorby **Hanse Haackeho**. Jeho dílo, zabývající se institucionální kritikou, bylo vždy svým způsobem kontroverzní a přelomové. Nikdy se žádným způsobem neobával vyjádřit myšlenku, že bohatí sponzoři svými dary ovlivňují to, co muzea a galerie vystavují, čímž ovlivňují veřejné mínění. Kvůli tomuto názoru byla zrušena jeho první samostatná výstava v roce 1971 v Guggenheimově Museu v New York.⁵⁰ Představená díla *Shapolski et al. Manhattan Real Estate Holdings* a *Sol Godman and Alex DiLorenzo Manhattan Real Estate Holdings* se skládala s nahromaděných faktů, které byly volně k dispozici ve veřejné knihovně v New Yorku. Tyto odhalující údaje se týkaly majetkových vztahů a nekalých vlastnických praktik realitních kanceláří několika rodin. V projektech šlo pouze o jednoduché, věcné pátrání – díla ve formě obyčejných oznámení nenesou žádné obvinění ani polemický tón [5].⁵¹

II.2.3. Nový aktivismus 80.let

Raná osmdesátá léta přinášejí ve Spojených státech, Velké Británii a Západním Německu umění zasvěcené progresivní politice reagující na konzervativní vládu, které bychom mohli pojmenovat jako „nový aktivismus“. Podnětem byly různé překrývající se události - vojenská intervence ve Střední Americe, korporační převzetí moci na Wall Street, trvajících hrozba nukleární války, fobické útoky náboženské pravice, odpor proti rasové integraci a s ní souvisejícím občanským právům a také proti výdobytku feministek nebo omezení sociálního zabezpečení. Ve světě umění pak byla nejvíce reflektována epidemie AIDS, lhostejnost většiny vlád k ní a brutální kladení viny za ni gayům. S postupem desetiletí bylo politické umění ve Spojených státech podněcováno i četnými útoky a jinými násilnými událostmi rasově nebo sexuálně orientovanými stejně jako ideologickými konflikty, které proti sobě postavily umělecký svět a ty vládní agentury, které byly částečně založeny proto, aby jej podporovaly.⁵² Umění na to reagovalo dvěma způsoby. První z nich měl tendenci zobrazovat politiku bezprostředně a přímým způsobem tak, že politické pozice byly chápány dané obsa-

⁴⁹ Viz. Tomáš POSPISZYL (pozn. 31), s. 176.

⁵⁰ http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art_id=1358, vyhledáno 18. 7. 2008.

⁵¹ Viz Hal FOSTER et al. (pozn. 36), s. 545.

⁵² Ibidem, s. 605.

hy. Druhý pak měl tendenci k politice zobrazení, v níž byly tyto pozice chápány jako konstruovaná zobrazení, kterým je nutno klást otázky jak na formální, tak na ideologické rovině.⁵³

V odporu proti nepokryté manipulaci na uměleckém trhu vytvářeli někteří umělci kolaborativní, kolektivní nebo komunální projekty, jako například skupina **CO-LAB** z New Yorku. Tyto kolektivy často hledaly alternativní prostory, někdy pro krátkodobé výstavy v opuštěných obchodech, někdy aby sloužily komunitám, které byly nedotčeny uměleckým světem. Aktivita skupiny **Group Material** v New Yorku se pohybovaly od výstav a partyzánských intervencí (například nelegální výlep plakátů) až po komunální projekty. Posláním této skupiny – „*udržovat kontrolu nad prací a směřovat energii na poptávku společenských podmínek spíše než na poptávku uměleckého trhu*“ – zachycuje ducha hnutí těchto politicky motivovaných umělců.⁵⁴

Rozvoj politického umění v osmdesátých letech obrátil zájem na politicky angažované umělce, jako byl například **Leon Golub**, který aktualizoval v nových námětech své grafické obrazy zvěrstev páchaných americkými vojáky ve Vietnamu [6].⁵⁵ Se zobrazováním politiky se však prolínala i politika zobrazení, která vedla některé umělce k napodobování situacionistických strategií, zejména přepracování veřejných symbolů a mediálních obrazů subverzivním druhem společenských významů a dějinných vzpomínek. Například **Alfredo Jaar** nahradil v řadě substitucí reklamy v metru glorifikující firmy a banky barvitými fotografiemi s texty popisujícími do detailu jejich skutečné vykořisťující praktiky v zahraničí.⁵⁶

Nejefektivnější „neosituacionistické“ intervence byly vytvořeny četnými uměleckými skupinami, které se v roce 1987 sdružily v **ACT-UP**, aby podnikly přímou akci k ukončení krize AIDS.⁵⁷ Tyto skupiny užívaly podle příležitosti různá média a techniky – různé plakáty přisvojených obrazů a vymyšlených textů pro specifické demonstrace, subverzivní přepracování reklam a novinových stránek pro širokou veřejnost. Čerpaly ze širokého spektra uměleckých přístupů: fotomontáží Johna Heartfielda, grafiky pop-artu, šokujícího umění performance, reflexivity institucionální kritiky, obrazově důvtipného umění aropriace a řízného humoru feministických umělkyně. Skupiny ACT-UP věděly, že ideologická válka kolem AIDS se odehrává v médiích stejně

⁵³ Viz Hal FOSTER et al. (pozn. 36), s. 606.

⁵⁴ Ibidem, s. 607.

⁵⁵ Ibidem

⁵⁶ Ibidem, s. 605.

⁵⁷ Ibidem.

jako na ulicích. Vytvářely se znaky a události, které nejen kritizovaly a opravovaly média, ale také si pohrávaly s jejich procesy a tendencemi [7].⁵⁸ Jednou z nejvýznamnějších aktivistických skupin reagujících nejen na problematiku AIDS, ale i konzervativní vládu, byla **Gran Fury** založené v roce 1988. „*Nepotřebujeme kulturní renesanci; potřebujeme kulturní postupy aktivně se podílející v zápase proti AIDS. Nepotřebujeme překonávat epidemii, potřebujeme ji ukončit.*“⁵⁹ V jejich tvorbě se objevilo mnoho poutavých aktivistických grafik a plakátů, například *Kissing Doesn't Kill* (Polibek nezabíjí) [8], který napadal dezinformaci šířenou médii, že je polibek riskantním chováním, protože slina může s velkou pravděpodobností způsobit přenos nákazy. Napodobením kódů kapitalistických prožitků a vizuálním sváděním chtěli zaujmout diváka a obrátit jeho pozornost ke kritické situaci AIDS.⁶⁰

Na počátku 80. let vzniklo ve Slovinsku kontroverzní politické sdružení **Neue Slowenische Kunst** (NSK) jakožto zastřešující organizace oddělených, ale tematicky spřízněných uměleckých skupin. Patří mezi ně hudební skupina *Leibach*, divadelní skupina *Scipion Nasice Sisters*, designérská skupina *New Collectivism*, která vyvolala skandál, když předělala nacistický plakát, který následně vyhrál národní soutěž, a výtvarná skupina *Irwin*. Jejich praktiky se staví do opozice k západnímu umění i východní ideologii sociálního realismu. Prostřednictvím různých strategických činů usilují o porozumění své pozici na uměleckém poli, které se nachází „v šedé zóně politické akce a estetické lhostejnosti.“⁶¹ Irwin cituje ve svých dílech řadu umělců, nejčastěji Kazimíra Maleviče, který byl jedním z průkopníků abstrakce v rámci avantgardy. V akci z roku 1992 *Černý čtverec na Rudém náměstí* v Moskvě je tato inspirace zjevná [9].⁶² Jednotlivé skupiny se zformovaly na myšlenkách a fungování skupin jako byly *Bauhaus* nebo *Fluxus*. Spojnicí mezi jednotlivými skupinami je myšlenka eklektického národa. Podle Dušana Mandiče, člena výtvarné sekce IRWIN, jsou „všechny malé východní národy eklektické, protože de facto jen přejímají impulsy od velkých národů, jako jsou Italové či Francouzi.“⁶³

⁵⁸ Viz Hal FOSTER et al. (pozn. 36), s. 605.

⁵⁹ Viz Nina FELSHIN (pozn. 2), s. 13.

⁶⁰ Ibidem, s. 13.

⁶¹ Rozsévači (rozhovor s Dušanem Mandičem a Romanem Uranjekem), *Umělec international*, 2002, č. 4, r. 6, s. 12 – 17.

⁶² Ibidem.

⁶³ Ibidem.

II.3. Politické umění ve 20. století; v období první republiky, období komunistického Československa a prvních let po politických změnách v roce 1989.

Jádrem této kapitoly je vývoj proměny obsahu a funkce politického umění od doby vzniku Československého státu do prvních porevolučních let. Z důvodu širokého časového rozpětí se tato kapitola omezuje pouze na stručný historický nástin bez hlubokých sond a podrobné analýzy dané problematiky. Vyzdvihují zde zásadní momenty, které nastíní dobovou situaci a na příkladech několika charakteristických děl ukazují v nutné zkratce vývoj „politického umění“. Téma této kapitoly by si jistě zasloužilo důkladnější prozkoumání a podrobnější rozbor, ale jak už jsem předeslala v úvodu, stěžejní část mé práce není zaměřena na historickou sondu, ale zkoumá a zabývá se aktuální situací.

První podkapitola je věnována období první republiky. Poválečná avantgarda se snažila o změnu společnosti - měla tedy cíl politický, ale její umění nevyjadřovalo explicitně politické problémy. Naopak usilovala o absolutní nezávislost, nezainteresovanost a svobodu. Zmiňuji zde proletářské umění spojené s angažováním politické levice, tematicky zaměřené na sociální problémy a každodenní život, z něhož posléze vycházel umělecký svaz Devětsil, který fungoval jako spojnice různých avantgardních tendencí a angažoval se v kulturně-politickém životě. Ovzduší konce 30. let je prosyceno obavou a strachem z válečného konfliktu. Atmosféra napětí, očekávání a strachu začíná do umělecké tvorby reflektovat a zaznamenávat všechny otřesy ve společenské struktuře Evropy.

Druhá podkapitola je vymezena dobou vlády komunistického režimu, tzn. rokem 1948, kdy se po únorovém převratu v tehdejší Československu prosadila absolutní vláda komunistické strany, a konče sametovou revolucí v roce 1989. Ve své práci jsem se zaměřila na kritické tendence v umění. Přesto považují za nezbytně nutné k pochopení dobového kontextu nastínit i uměleckou tvorbu plnící služební úkoly moci, která byla označovaná jako angažovaná. Angažované umění znamenalo v marxistické estetice *„uměleckou tvorbu plnící politické úlohy socialistické revoluce, socialistické společnosti; spojení tvorby s politickými úkoly socialistické revoluce.“*⁶⁴ Kritické tendence je možné pozorovat v akčním umění. To se vyznačovalo vždy hlubokou revoltností proti jakékoliv systematizaci a omezenosti lidského myšlení, proti

⁶⁴ Viz Dušan KONEČNÝ (pozn. 10), s. 28-31.

banalitě a schematizaci lidského života, a v neposlední řadě proti jakékoliv nesvobodě.⁶⁵

Poslední podkapitola zahrnuje oproti předešlým relativně krátký úsek. Týká se porevolučního období, které se nese ve znamení velkých politických, ale i kulturních změn. Vybírám zde několik umělců, kteří v době první poloviny devadesátých let v různé míře zaujímali kritické postoje.

II.3.1. První republika (1918-1938)

Rok 1918 se nese v duchu odpoutání od Vídně, vzniku nového samostatného československého státu a opojení z mírového života. Jeden z nejčastějších námětů v počátcích první republiky je spojován s tematikou první světové války a s československými legiemi v zahraničí. Legionářskou tematiku a rozkvět legionářské kultury je možné chápat jako oficiální propagaci vlastenectví. Vedle tohoto oficiálního směru bylo umění prvních let Československa ve znamení vitalismu, naturalismu nebo pragmatismu, které „*oslavovaly to, co charakterizuje člověka, který unikl z řádění a ničení válečného: jeho hlad po životě, jeho lásku k nejprostším věcem a poměrům životním, jeho rozkoš z pouhé životní existence.*“⁶⁶

Oproti předválečné radikálnosti dochází v poválečném umění k náhlému obratu k umírněnosti. Jednou z nejdůležitějších příčin bylo prohlédnutí a znovu nastolení hodnot nového humanismu. Ústředním motivem poválečného realismu, který se pohyboval od sociálně orientovaného civilismu (za vrchol sociálního umění dvacátých let je považována skupina Ho Ho Ko Ko: Holan–Holý–Kotrba–Kotík, později nazývaná jako Sociální skupinou)⁶⁷ až k nové věcnosti (např. Milada Marešová)⁶⁸ se stal člověk. S tím souvisel i návrat k jednoduchosti a snaha o antielitářské pojetí výtvarného umění.⁶⁹

Na počátku dvacátých byl příznačným směrem v umění silný sociální zájem, který měl široké obsahové vyznění. Od smířlivého postoje a záznamu každodenní

⁶⁵ Vlasta ČIHÁKOVÁ-NOSHIRO, Úvodem, *Umění akce* (kat. výstavy), Praha-Mánes, 1991, s. 1.

⁶⁶ F. X. ŠALDA, Krásná literatura česká v prvních desetiletích republiky, *Šaldův zápisník II/1929-30*, s. 130.

⁶⁷ *Sociální civilismus patřil k dominantním tendencím dvacátých let, které byly zaměřeny na městskou nebo venkovskou ikonografii. Využíval řadu stylů. Jeho cílem nebyla kritika sociální reality, ale spíše soucit, procítěné utrpení, harmonizace konfliktu.* Vojtěch LAHODA, Civilismus, primitivismus a sociální tendence v malířství dvacátých a třicátých let, in: Vojtěch LAHODA, Mahulena NEŠLEHOVÁ, Marie PLATKOVSKÁ (ed.) et al., *Dějiny českého výtvarného umění 1890-1938* (IV/2), Praha 1998, s. 65.

⁶⁸ *Její dílo Dobročinný bazar z roku 1927 patří k nejvýraznějším výkonům české nové věcnosti.* Viz Vojtěch LAHODA et al. (pozn. 67), s. 83.

⁶⁹ *Ibidem*, s. 61.

obyčejnosti až ke snaze přebudovat svět revolučním gestem. Hlavním nástrojem k přebudování světa uměleckým gestem se mělo stát nové **umění proletářské**. Důležitou a vlivnou osobností byl básník S.K. Neumann, který zdůrazňoval, že proletářská kultura bude vznikat v období neklidu a bude dobou „*hledání, osvobození, revoluce výchovy, nikoliv však oné tvůrčí práce skutečné, která vyžaduje jisté společenské pohody*“.⁷⁰ Nejrozvinutějším druhem proletářského umění nebylo malířství, ale poezie. Básník Jiří Wolker bývá někdy označován za nepsaného ideologa proletářského umění. Jeho metaforický slovník využívala i řada výtvarníků, například motiv námořníka, továrny [10], nemocnice, milenky nebo poutníka.⁷¹

Myšlenka proletářského umění se stala základem při založení spolku **Umělecký svaz Devětsil** (1920-1931), který se stal ohniskem české avantgardy, v němž se v průběhu dvacátých let soustředila většina progresivních spisovatelů, malířů, architektů, fotografů, divadelníků, hudebníků, kritiků a publicistů mladé generace. Tímto široce založeným seskupením prošlo v různých fázích jeho existence více než šedesát autorů, narozených většinou kolem roku 1900. Od počátku byl hlavním iniciátorem, iniciátorem a teoretickým mluvčím skupiny Karel Teige [11].⁷² Založení Devětsilu přineslo zásadní změnu názorové orientace mladé generace, která náhlým příklonem k ideálům proletářského umění chtěla nahradit svou dosavadní uměleckou progresivnost progresivností politickou. V první fázi hledali devětsilští umělci východisko v pokoře a tradici, v příklonu k nejprostším věcem a elementárním hodnotám života. Tato fáze, označovaná jako poetický naivismus, skončila na Jarní výstavě, konané v síni Krausoumné jednoty v květnu 1922.⁷³ V roce 1923 se Devětsil otevřel široké mezinárodní spolupráci a stal se na krátký čas průsečíkem vlivů přicházejících z východu i západu a vytvářejících ve středoevropské Praze zvláštní směs, z níž se měl brzy zrodit specifický model devětsilské estetiky. Nový program nebyl podmíněn jen Teigeho cestou do Paříže, ale současně i hlubším poznáním sovětského porevolučního umění. Hlavním komunikačním nástrojem Devětsilu s evropskými avantgardními centry byly především časopisy. Vydávali například časopis DISK, Pásmo, ReD [12], díky kterým se mohla veřejnost seznámit se všemi aktuálními tendencemi a osobnostmi současného světového umění. Výrazem moderní orientace Devětsilu se stala v roce 1923 výstava

⁷⁰ S. K. NEUMANN, Proletářská kultura, in: Štěpán VLAŠÍN ed., *Avantgarda známá i neznámá I.*, Praha 1970, s. 127.

⁷¹ Viz Vojtěch LAHODA et al. (pozn. 67), s. 94.

⁷² František ŠMEJKAL, Výtvarná avantgarda dvacátých let / Devětsil, in: Vojtěch LAHODA et al. (pozn. 67), s. 148.

⁷³ *Ibidem*.

Bazar moderního umění, která předznamenala dvě základní polohy budoucího devětsilského programu - poetismus a konstruktivismus.⁷⁴ V roce 1933 v poněkud omezeném rozsahu přechází Devětsil z iniciativy Vítězslava Nezvala na platformu surrealismu.⁷⁵

Československé umění třicátých let mělo poměrně širokou a multikulturální základnu výtvarného vývoje. Umělecké komunity se však přes jistou míru spolupráce příliš neotvíraly vzájemným vlivů. Po roce 1933 se v Evropě po nástupu Hitlera k moci v Německu dochází k zjevné konfrontaci politických názorů. V tomto momentě byla důležitá Mezinárodní výstava karikatury a humoru, uskutečněná v Praze na jaře roku 1934. Zúčastnil se i **John Hearfield**, jeden z nejvýznamnějších průkopníků politicky zaměřené fotomontáže, jehož vliv můžeme vysledovat v surrealistických kolážích Karla Teigeho.⁷⁶ Hearfieldovy ostré antihitlerovské fotomontáže vyvolaly řadu skandálních situací, včetně protestu říšského velvyslance, který oficiálně vystoupil proti umělcově účasti na výstavě. Postupně byly práce z výstavy odstraněny, především provokativní fotomontáž *Adolf Nadčlověk* [13].

Kolem poloviny třicátých let dochází k zásadním změnám v politické situaci ve světě, kterou charakterizovala narůstající agresivita fašismu. Tato událost se výrazně promítla do umělecké tvorby, která začíná reflektovat dobové napětí a zaznamenávat všechny otřesy ve společenské struktuře Evropy. Nové umění reagovalo na situaci zásadní proměnou svých vyjadřovacích prostředků a využitím dramatických motivů spojených s protestem a varováním.⁷⁷ Tento trend se ještě vystupňoval v době španělské občanské války, kdy se začínají objevovat politicky angažovaná díla.⁷⁸ Umělci se navracejí k dávným tradicím, využívají mytické symboly či podobenství antického světa, aby dosáhli co největší srozumitelnosti a pochopení u širokého okruhu diváků.

Jednou z klíčových osobností v meziválečné době je bezpochyby **Emil Filla**, jehož zájem o politiku se stal stálou formou jeho tvorby. V jeho názorech, že „*umělec svým dnešním dílem kritizuje a hodnotí vše znovu a to znamená: staví nový étos nového člověka,*“⁷⁹ vyjadřuje jednu z klíčových myšlenek politického umění, tzn. kritický postoj. Před první světovou válkou prchá Filla přes Francii do Holandska, kde se

⁷⁴ [FŠ] František ŠMEJKAL, heslo Devětsil, in: Anděla HOROVÁ (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění I*, Praha 1995, s. 135.

⁷⁵ Ibidem.

⁷⁶ Viz Vojtěch LAHODA et al. (pozn. 67), s. 143 – 145.

⁷⁷ František ŠMEJKAL, Surrealismus 1932- 1938, in: Vojtěch LAHODA et al. (pozn. 67), s. 289.

⁷⁸ Ibidem.

⁷⁹ Vojtěch LAHODA, *Emil Filla*, Praha 2007, s. 476.

vedle intenzivní malířské tvorby soustředil na práci v českém odboji. Toto holandské angažmá ukazuje, že otázka politické reakce umělce a jeho umění byla pro Filla velmi palčivá.⁸⁰ Ve třicátých letech se jeho společenská a především politická angažovanost vyostřovala. Václav Nebeský jej považoval za „zoon politikon“, za politika svého druhu, jelikož Fillovo vedoucí postavení v uměleckém výtvarném spolku Mánes a v magazínu Volné směry mělo svým způsobem charakter politický. Jako jeden z prvních malířů reagoval na vzrůstající nebezpečí fašismu a na krvavé běsnění španělské války. V roce 1937 se Filla zúčastnil protifašistického shromáždění, pořádaného spolkem výtvarných umělců Mánes v Praze.⁸¹ Varováním před vzrůstajícím nebezpečím fašismu byly cykly zápasů zpracovávající náměty z antické mytologie, z českých a slovenských lidových písní (*Bude vojna, bude*, 1939 [14]) a především pak cyklus nazvaný jako *Boje a zápasy* s motivy zvířat [15]. Jednalo se o jasnou alegorii stavu evropské civilizace. Symbolické zobrazení přepadení a ničení, zápasu slabšího se silnějším, kdy je výsledek boje předem dán. Nejde v nich o boj v pravém slova smyslu, ale o zničení, rozsápání a pozření, což je jasným důsledkem zákona přírody a boje o přežití.⁸² Podle Vincence Kramáře není „*co do typu a rozsahu Bojů a zápasů nic obdobného v soudobé evropské tvorbě, pokud reagovala na politické a sociální dění uplynulých let (vyjmuta jsou ovšem díla politických a sociálních karikaturistů z povolání)*. Filla tu tvořil něco velmi rázovitého a ojedinělého.“⁸³ Ani ne dva roky poté, co varoval Filla před fašismem, se sám stal jeho obětí. V roce 1939 byl zatčen a převezen do koncentračního tábora Buchenwald. Na rozdíl od mnoha dalších přežil a hned v roce 1945 mu byla v Mánesu uspořádána výstava, na níž byla vystavena díla z let 1938–1939, vesměs z okruhu Bojů a zápasů.⁸⁴ Motiv vzdoru, zápasu a touhy po svobodě byl výrazně reflektován i v cyklech **Josefa Čapka** *Oheň* (1939) a *Touha* (1939). Umělce stihl stejný osud jako Emila Filly, za protifašistickou činnost byl v září 1939 zatčen a odvezen do koncentračního tábora, kde v roce 1945 umírá.⁸⁵

Na španělskou občanskou válku reaguje kromě Filly i řada dalších umělců.⁸⁶ Na počátku roku 1937 je u nás vydán *Výborem pro pomoc demokratickému Španěl-*

⁸⁰ Viz Vojtěch LAHODA (pozn. 79), s. 476.

⁸¹ Ibidem.

⁸² Ibidem.

⁸³ V. KRAMÁŘ, *Fillovy Boje a zápasy*, Praha 1947, in: Vojtěch LAHODA (pozn. 79), s. 493.

⁸⁴ Viz Vojtěch LAHODA (pozn. 79), s. 518.

⁸⁵ Vojtěch LAHODA, SVU Mánes a modernismus v letech 1939 – 1948, in: Rostislav ŠVÁCHA, Marie PLATKOVSKÁ ed., *Dějiny českého výtvarného umění 1939/1958* (V), Praha 2005, s. 131.

⁸⁶ *Picasso maluje v roce 1937 obraz Guernica jako reakci na vybombardování baskitského města*. Viz Hal FOSTER et al. (pozn. 36), s. 285.

sku sborník, na němž se podíleli zástupci všech složek naší kultury.⁸⁷ Ke španělské občanské válce zaujali angažované politické stanovisko jednak imaginativně orientovaní malíři (např. **Josef Šíma** - *Revoluce ve Španělsku*, 1936 [16]), ale i příslušníci surrealistické skupiny, mezi nimiž můžeme jmenovat například **Jindřicha Štýrského**, který reagoval na zavraždění významného španělského básníka Federica Garcíi Lorcy (*In memoriam F.G. Lorcy*, 1937 [17]) nebo **Toyen** s několika cykly evokujícími apokalyptické hrůzy války (*Přízraky pouště*, 1937; *Střelnice*, 1940 [18]; *Schovej, se válko!*, 1944).⁸⁸

II.3.2. Politické umění v době komunistického Československa

Navzdory všem politickým problémům a hospodářským obtížím byla první poválečná léta obdobím prudkého rozvoje v oblasti vědy a kultury. Československo se především okamžitě otevřelo světu, veřejnost měla možnost seznamovat se s kulturním děním v zahraničí. Pestrý obraz nabízel také pohled na aktivitu naší domácí kultury. Únorový převrat udělal však za nadějným vývojem naší kultury náhlou a tragickou tečku.⁸⁹ Padesátá léta se pro budoucnost stala jakýmsi zvláštním osudovým pojmem charakterizovaným únorovým převratem v roce 1948, kdy se vlády ujala komunistická strana.⁹⁰ Tato léta se rovněž nesou ve znamení hrůzných politických procesů a různých represivních opatření, které měly vést k bezohledné likvidaci protivládní opozice. Pozornost byla zaměřena především proti příslušníkům nekomunistických stran, nekomunistického odboje za 2. světové války a katolické církvi. Byl vytvořen pečlivě propracovaný systém politických procesů, jejichž obětí se stalo asi 230 tisíc občanů.⁹¹ Vlna represí v letech 1948 – 1953 rozbila veškerou protikomunistickou opozici. Na rozdíl od protektorátu se nepodařilo zorganizovat významné podzemní hnutí odporu. V prvních měsících po únoru se sice v zemi objevilo množství letáků, vyzývajících k odboji proti novému režimu, ale tato aktivita neměla dlouhého trvání. Nejmasovějším projevem nesouhlasu s komunistickým režimem byla emigrace.⁹²

⁸⁷Nalézáme zde básně, kresby, hudební skladby, politické projevy i odborné studie o španělském umění podepsané jmény: E. F. Burian, J. Čapek, K. Čapek, E. Filla, V. Kramář, Z. Nejedlý, S. K. Neumann, V. Nezval, I. Olbracht, J. Štýrský, V. Tittelbach, Toyen, V. Vančura a mnoho dalších. František ŠMEJKAL, Surrealismus 1932-1938, in: Vojtěch LAHODA et al. (pozn. 67), s 289.

⁸⁸ [FŠ] František ŠMEJKAL, heslo Toyen, in: Anděla HOROVÁ ed. (pozn. 74), s. 867.

⁸⁹ Pavel HALÍK, Padesátá léta, in: Rostislav ŠVÁCHA, Marie PLATKOVSKÁ ed. (pozn. 85), s. 279.

⁹⁰ Ibidem, s. 265 – 266.

⁹¹ Petr MAREŠ, Tomáš GRULICH, Nástup a důsledky stalinismu v Československu, in: Pavel BĚLINA, Jiří POKORNÝ, *Dějiny země koruny České*, Praha 1993, s. 249 – 273.

⁹²Ibidem.

Sjezd národní kultury v dubnu v roce 1948 oficiálně zahájil národně-socialistickou revoluci v české kultuře. Hlavním programem bylo vytvoření jednotné Národní fronty, sjednocení všech oblastí kultury a vytyčení nové kultury státu. Na sjezdu vystoupila řada předních domácích osobností (Klement Gottwald, Václav Kopecký, Zdeněk Nejedlý, Ladislav Štoll atd.).⁹³ Referáty Ladislava Štolla, Václava Kopeckého a Zdeňka Nejedlého potvrdily kulturní politiku strany s její novou orientací k hodnotám klasického národního umění, k revolučním tradicím husitství, národního obrození, dělnického hnutí a k metodě socialistického realismu.⁹⁴ Umění mělo zůstat revoluční silou, ale v nekonfliktním vztahu se státem a jeho institucemi, s nimiž bude usilovat o stejné cíle. Strana definitivně potlačila avantgardu a vyloučila odlišné názorové proudy.⁹⁵ Ve všech oblastech života a kultury začala násilně prosazovat sovětské vzory, jimž se avantgardní umělci museli podříditi.⁹⁶ Doposud nezávislé kulturní a umělecké spolky zanikly a na jejich místě byly vytvořeny centralizované instituce. Na konci března 1948 byla ustavena celostátní organizace *Svaz československých výtvarných umělců*, který soustředil odborové, hospodářské a ideologické funkce postupně rušených spolků a ostatních výtvarných organizací. Svým Provoláním k výtvarníkům vytyčil některé zásady umělecké tvorby platné pro celá další desetiletí.⁹⁷ Mezi nejdogmatictější formulované rozборы socialistického realismu patřila stať Vladimíra Šolty.⁹⁸ V pětiletém období nejhlubší totality (1948-53) byl Šolta jedním z hlavních zastánců klasické národní tradice, realismu a tematického umění. V kampani proti modernímu umění používal terminologii a argumenty Ždanovy estetiky a Stalínových spisů.⁹⁹ Na IX. sjezdu KSČ v roce 1949 obhajoval Václav Kopecký nutnou převýchovu národa v návaznosti na historickou revoluční tradici naší země a také nevyhnutelné očištění společnosti od škodlivých vlivů Západu. Usnesením sjezdu byla Kopeckého řeč vycházející z textů a projevů Alexandra Ždanova prohlášena za závaznou pro české umění.¹⁰⁰

⁹³ Jiří ŠEVČÍK, Pavlína MORGANOVÁ, Dagmar DUŠKOVÁ, *České umění 1938- 1989*, Praha 2001, s. 128.

⁹⁴ Ladislav ŠTOLL, Skutečnosti tváří v tvář, *Sjezd národní kultury 1948*, Sbíрка dokumentů, Kulturně politická knihovna, sv. 6, Orbis, Praha 1948, s. 66-99. Václav KOPECKÝ, Každý kout vlasti zkulturníme, op. cit., s. 114-134. Zdeněk NEJEDLÝ, O realismu pravém a nepravém, *Var I*, č. 8, 15. 7. 1948, s. 225 – 232.

⁹⁵ Viz Jiří ŠEVČÍK, Pavlína MORGANOVÁ, Dagmar DUŠKOVÁ (pozn. 93), s. 105.

⁹⁶ Ibidem, s. 279.

⁹⁷ Provolání k výtvarníkům, *Tvorba XVII*, č. 12, 1948, s. 234.

⁹⁸ Vladimír ŠOLTA, K některým otázkám socialistického realismu ve výtvarném umění, *Výtvarné umění I*, č. 3, 1950-51, s. 108 - 132.

⁹⁹ Viz Jiří ŠEVČÍK, Pavlína MORGANOVÁ, Dagmar DUŠKOVÁ (pozn. 93), s. 141.

¹⁰⁰ Ibidem, s. 138.

Na oficiální scéně se udrželi jen ti, kteří respektovali oficiální ideologické požadavky a zcela se podřídili politickému tlaku nebo alespoň naznačili ochotu přiblížit se určenému vzoru. Silný tlak na kanonizaci a sovětizaci české kultury se v oficiální výtvarné tvorbě projevil dvěma základními směry. První byl radikálně stalinský a prosazoval mechanické převzetí reálných vizuálních vzorů sovětské oficiální tvorby (např. Adolf Zábranský, Karel Skála, Vojtěch Tittelbach, Jan Čumpelík [19]) Druhý, liberálnější směr hájil národní variantu socialistického realismu a zahrnoval řadu realistických projevů s nejrůznějšími východisky (např. Karel Pokorný, Vincenc Makovský, Václav Rabas, Karel Souček, Otakar Švec [20]). Radikální změna na české výtvarné scéně nastala koncem 50. let s možností zakládat tvůrčí skupiny v rámci Svazu československých výtvarných umělců.¹⁰¹ První této možnosti využila skupina **Máj 57**, která se stala jakýmsi pokusem o uměleckou svobodu. Ve druhé polovině padesátých a první polovině šedesátých let 20. století skupina sdružovala umělce, kteří odmítali oficiální diktát totalitní moci v umění, kladli důraz na uměleckou svobodu a na právo vystavovat bez politických omezení. Na první výstavě na jaře v roce 1957 se představil široký okruh umělců, kteří upozornili veřejnost na svoji generaci a zároveň prolomili cestu výstavním možnostem soudobého moderního umění, čímž sehrála významnou roli v kulturně politickém kontextu. Po každoročních oficiálních přehlídkách socialistického umění v padesátých letech byla prvním hromadným vystoupením mladé generace, která se dosud pohybovala mimo oficialitu. I přes nelibost a kritický oficiální postoj skupina uspořádala několik dalších výstav, během nichž se proměňovalo složení členů i jejich výtvarný projev. Činnost skupiny měla význam do roku 1964, kdy politické a kulturní uvolnění otevřelo možnosti se individuálně prosadit. Od ostatních skupin se Máj 57 lišil především širokým názorovým rozpětím a programovou otevřeností. Umělci vycházeli z modernistických tradic českého a světového, zejména francouzského umění do roku 1948, a tím udrželi kontinuitu moderního umění v dobách totality.¹⁰²

Historicky nejznámější mezinárodní událostí padesátých let se stala bruselská výstava **Expo 58**, která byla po dlouhé odmlce způsobené druhé světovou válkou a následující studenou první velkou světovou výstavou. Stala se jakýmsi politickým gestem prodchnutým dobovým optimismem a nadějí v lepší budoucnost bez celosvětovo-

¹⁰¹ Viz Jiří ŠEVČÍK, Pavlína MORGANOVÁ, Dagmar DUŠKOVÁ (pozn. 93), s. 184.

¹⁰² Adriana PRIMUSOVÁ, *leták k výstavě Máj 57*, Praha - Císařská konírna, 2007.

vých válečných konfliktů.¹⁰³ Expo 58 je považováno nejen za významnou společenskou křižovátku a historický mezník světové poválečné historie, ale také jako synonymum legendárního československého úspěchu završeného celou řadou ocenění (Laterna magika, Polyekran, díla českých sklářů ad.).¹⁰⁴

Šedesátá léta jsou prodchnuta relativním pocitem svobody, nicméně však neustále podmiňovaná politickým systémem. Ve výtvarném umění dochází k vnitřním proměnám a ke vzniku různorodých výtvarných orientací, často protikladných, které hledají či zkoumají hranice umění a skutečnosti. Jako forma opozice k oficiálnímu umění a zároveň i protest vůči politické situaci vystupovalo **akční umění** rozšiřující prostředky výtvarného umění o podněty z oblasti divadla, hudby a tance. Tento druh umění zahrnuje rozmanité tendence, jejichž společným rysem je důraz na čistou kreativitu, časový rozměr uměleckého díla a novou úlohu umělce i diváka.¹⁰⁵ Vznik a vývoj akčního umění v široké výtvarné hnutí v první polovině šedesátých let se stal důležitým zlomem ve vnímání výtvarného umění. Začalo se pracovat s novými formami vyjádření a s dosud nepoužívanými výrazovými prostředky. Umělecké dílo se mění v akci, v níž předváděné děje spojí autory s účastníky a neomezí se jen na prostředí galerie nebo muzea. Rozšíření umění akce a vliv na povahu českého neoficiálního umění od poloviny šedesátých let zhruba do let osmdesátých měli především umělci jako Milan Knížák a skupina Aktual, Zorka Ságlová, Eugen Brikcius, Jan Steklík či Křižovnická škola čistého humoru bez vtipu se širokým okruhem spisovatelů, básníků a hudebníků.¹⁰⁶ Mezi klíčové osobnosti první vlny akčního umění byl **Milan Knížák** a skupina **Aktual** (Milan Knížák, Jan Trtílek, Soňa Švecová, Vít Mach a Jan Mach). V *Manifestu aktuálního umění* propagují cíle nového aktuálního umění, které by rozbilo tradiční estetické normy a vrátilo umění jeho původní význam [21].¹⁰⁷ V roce 1964 Milan Knížák připravil přednášku *Proč právě tak*, která byla multimediální demonstrací jeho názorů a zároveň svébytným úvodem do umění akce.¹⁰⁸ Atributem většiny prvních akcí bylo vystoupení na veřejnosti a snaha proniknout do každo-

¹⁰³ Daniela KAMEROVÁ, Vanda SKÁLOVÁ, *Bruselský sen. Československá účast na světové výstavě EXPO 58 v Bruselu a životní styl 1. poloviny 60. let.* (kat. výstavy), Praha 2008.

¹⁰⁴ Ibidem.

¹⁰⁵ Pavlína MORGANOVÁ, *Akční umění*, Praha 1999, s. 7.

¹⁰⁶ Věra JIROUSOVÁ, *Akce 60. let, Umění akce* (kat. výstavy), Praha-Mánes 1991, s. 3.

¹⁰⁷ Skupina Aktuálního umění a Aktual, in: Jiří ŠEVČÍK, Pavlína MORGANOVÁ, Dagmar DUŠKOVÁ (pozn. 93), s. 297.

¹⁰⁸ Milan KNÍŽÁK, *Proč právě tak, Nutná činnost*, 1965, nepag.

denního života ostatních lidí, důraz je kladen na kolektivní aktivity.¹⁰⁹ Aktivity Milana Knížáka a Aktualu nabyly v 60. a 70. letech nejrůznějších forem: od jednoduchých her, jež novým způsobem odkrývaly nejobyčejnější aspekty života, přes spontánní uliční happeningy propagující myšlenky aktuálního umění až po složité obřady, které proměňovaly mysl účastníků (např. *Ležící obřad*, 1968). Jedna z prvních akcí, určená pro přátele i náhodné kolemjdoucí, byla procházka po *Novém světě*, kterou zorganizovali v prosinci 1964 [22]. Pro průvod účastníků bylo připraveno plno neobvyklých překvapení: setkali se například s plastikou ze sbalených starých šatů, kontrabasis-tou hrajícím v leže na zádech na dláždění. V roce 1967 realizoval Aktual jednu z nej-náročnějších akcí *Manifestaci pospolitosti*, která svým charakterem i obsahem může být chápána v rámci kategorie politického umění. Knížák se svými přáteli rozeslal tisíce dopisů, v nichž vyzýval k aktivní spoluúčasti a ke zvýšenému úsilí o zlepšení vztahů mezi státy, národy, rodinami, o upevnění lidské pospolitosti, snášenlivosti a zkvalitnění osobních vztahů mezi lidmi. Každého z oslovených žádali o další šíření této utopistické, ale sociálně závažné myšlenky. V rámci manifestace uspořádal Aktual řadu akcí, které měly prohloubit vzájemnou pospolitost a nabourat lidskou lhostejnost, od jednoduchého podávání rukou až po realizované výzvy: „*Před domem, ve kterém bydlíš, prostři stůl a obědvej. Pozvi kolemjdoucí.*“ Součástí této vzletné akce se staly různé rituály hraničící mezi životem a uměním.¹¹⁰

Koncem šedesátých let rozvinulo několik amerických a anglických umělců nový druh tvorby zaměřený na krajinu, nazvaný později jako *land-art*. Svým postojem souvisí s akčním uměním. Východiskem tohoto typu umění byla reflexe krajiny jako základního prostoru lidského bytí, uvědomění si ekologické devastace přírody naší civilizací spojené a nové možnosti umělecké tvorby. Silným ekologickým nábojem se v českém prostředí vyznačovaly dvě akce **Jana Steklíka** *Ošetřování stromů* (1970) a *Ošetřování jezera* (1970).¹¹¹

Na přelomu 60. a 70. let nastal normalizační zlom, který znamenal výrazné omezení svobody projevu, a tím ovlivnil všechnu produkci výtvarného umění. Pokrokové aktivity šedesátých let byly odsouzeny a za preferovanou normu byl opět vyhlášen socialistický realismus a angažovaná tvorba v duchu jejich postulátů. Umělci a

¹⁰⁹ Viz Pavlína MORGANOVÁ (pozn. 105), s. 25.

¹¹⁰ Ibidem, s. 33.

¹¹¹ Jiří VALOCH, *Akce 70. let, Umění akce* (kat. výstavy), Praha-Mánes, 1991, s. 7.

kritici, kteří se nechtěli ztotožnit s doktrínou socialistického realismu, začali být aktivní na neoficiální scéně.¹¹² V dílech z tohoto období často najdeme, ať už jednoznačné nebo zašifrované, kritické odkazy na soudobou politiku a stav společnosti. Jedním z nich byl například **Petr Štembera**, patřící mezi nejvýznamnější představitele českého *body-artu*. Tělo prezentoval jako determinant lidské situace ve světě. Sklon k asketismu jej vedl na počátku sedmdesátých let k celé řadě osobních a velice náročných akcí. Ve svých performancích se primárně zabýval prozkoumáním, poznáním a posléze přijetím vlastního těla (*Narcis 1*, 1974 [23]). V roce 1975 realizoval například *Štěpování*, kdy si vložil do vlastní paže část rostliny a nechal oba organismy na sebe vzájemně působit.¹¹³ V jeho tvorbě se často objevuje záměrné vystavování bolesti a nebezpečné situaci. Tak vznikaly nejradikálnější akce, někdy demonstrované před publikem, někdy v intervenci s ním. Jakoby nesmyslné sebetrýznění je u Štembery často iracionální odpovědí na temnotu normalizační doby, ve které performance vznikaly.¹¹⁴ Ve své přednášce v Bratislavě uvedl: „*Nebýt obludné atmosféry zde v 70. letech, nevzniklo by téměř nic z akčního umění, určitě ne v té podobě, jak bylo realizováno.*“¹¹⁵ Závěrečnou kapitolu umělcovy práce tvoří několik akcí s vyhrčenými politickými významy, v nichž bezprostředně reagoval na situaci po vzniku Charty 77 a zběsilou kampaní proti ní a také na časté konfrontace s orgány Státní bezpečnosti.¹¹⁶ V Hradci Králové realizoval performance *Lukostřelec*. Důležitou součástí byla nacistická košile, která představovala pro autora symbol komunismu (podle něj jsou všechny totalitní režimy jednotné). Na diváky pak namířil luk se šípem namočeným do lahvičky s nápisem jed.¹¹⁷ V roce 1978 několik performancí *Bez názvu*, jejichž nejčastějším motivem bylo plazení se v nepříjemných nebo i nebezpečných podmínkách. O rok později tematizoval ohrožení člověka masovými médii v akci *Kuře*. Dalšími politizujícími performancemi z roku 1979 byly například *Bez názvu* (Jogi) a *Dějiny Polska*. Důvodů k ukončení tvorby na konci 70. let bylo několik, především však pocit vyčerpání, ale i nechuť zapojit se do uměleckého světa, ve kterém se performance začala institucionalizovat.¹¹⁸

¹¹² Tereza PETIŠKOVÁ, Oficiální umění sedmdesátých a osmdesátých let, in: Rostislav ŠVÁCHA, Marie PLATKOVSKÁ ed., *Dějiny českého výtvarného umění 1958/2000 (VI/1)*, Praha 2007, s. 447.

¹¹³ Viz Jiří VALOCH (pozn. 111), s. 7.

¹¹⁴ Viz Pavlína MORGANOVÁ (pozn. 105), s. 115.

¹¹⁵ Pavel ŠTEMBERA, přednáška - *Pár vět pamětníka 70. let*, Bratislava 1997, in: Pavlína MORGANOVÁ (pozn. 105), s. 115-116.

¹¹⁶ Viz Jiří VALOCH (pozn. 111), s. 117.

¹¹⁷ Viz Pavlína MORGANOVÁ (pozn. 105), s. 118.

¹¹⁸ *Ibidem*, s. 119.

Dalším umělcem, který reagoval na absurdnost doby, byl **Jan Mičoch**. Na rozdíl od Štembery zapojoval více do akcí diváky (například v akci *20 minut*, kdy požádal jednoho z diváků, aby stupňoval tlak nože na břicho tak, pokud nezpozoruje, že je nesoustředěný [24]). Téma smrti a zároveň pocit nepřekonatelne vzdálenosti se objevil v nejznámější Mičochově rané akci *Zavěšení* (1974). Absolutní izolace od světa byla v této akci realizována tím, že se umělec se zavázanýma očima a ucpanýma ušima nechal zavěsit za nohy a ruce v obrovském půdním prostoru.¹¹⁹ Dostal se tak do stavu, který je možné zažít ve smrti nebo spánku. Z podobných důvodů jako Štembera odchází i Mičoch z umělecké scény. Poslední akci uskutečňuje v roce 1980.¹²⁰

Na počátku osmdesátých let sílila občanská nespokojenost. Nečekaný ohlas u publika vyvolalo několik uskutečněných výstav (např. *Malostranské dvorky*, 1981; *Konfrontace I-V*, 1984-1987). Nebývalý zájem veřejnosti vyděsil představitele oficiální kulturní politiky, kteří proti vystavovatelům sice zasáhli, ale bariéry bránící zveřejňování alternativní kultury se začaly pomalu hroutit.¹²¹

Druhou polovinu osmdesátých let výrazně ovlivnila umělecká skupina **Tvrdohlaví**, která byla založena se souhlasem Svazu výtvarných umělců. Radikálně odmítali být součástí politické opozice a undergroundu zejména kvůli omezení svobodného uměleckého tvoření, kterou příslušnost k politické opozici v sobě zahrnovala. Demonstrovali vůli žít, tvořit a komunikovat „*ve společnosti nevýlučné, „primární“ a to bez ústupků politické moci ale také bez aktů politickou moc provokujících.*“¹²² Slabost a bezradnost režimu na konci 80. let, a všeobecné uvolnění jim umožnilo tento pokus uskutečnit. Od roku 1970 byli navíc první uměleckou skupinou, která vznikla. Po stránce výtvarné byla skupina Tvrdohlavých nejednotná, stejně jako značně rozdílné byla i povahová a kulturní orientace členů.¹²³ Jedním z členů skupiny Tvrdohlaví a spoluorganizátor prvních Konfrontací (výstavy umělců konaných na různých místech Prahy bez úředního povolení a schválení) byl **Jiří David**. Název výstavy měl vyjádřit

¹¹⁹ Viz Pavlína MORGANOVÁ (pozn. 105), s. 121.

¹²⁰ Ibidem.

¹²¹ Jiří ŠETLÍK, Léta sedmdesátá a osmdesátá, in: Viz Rostislav ŠVÁCHA, Marie PLATKOVSKÁ ed. (pozn. 112) s. 383.

¹²² Ludvík HLAVÁČEK, Postmoderna a neoexpresionismus, in: Rostislav ŠVÁCHA, Marie PLATKOVSKÁ ed. (pozn. 112), s. 749-750.

¹²³ Ibidem,

silnou potřebu výměny názorů mezi vystavujícími autory.¹²⁴ V roce 1988 zveřejňuje David text *Totální distance v období sociální vybledlosti*, který je současně i osobním, výtvarným manifestem reflektujícím první autentické období postmoderny 80. let, která pracovala s fragmenty národních a sociálních symbolů zbavených patosu a sentimentality.¹²⁵ Obrazové série nazvané *Domov* jsou jasnou deklarací tohoto přístupu [25]. Politické motivy můžeme najít i ve fotografických sériích vytvořených v druhé polovině devadesátých let. O nich se podrobněji zmiňuji v následující podkapitole.

V roce 1988 byla v Holešovicích zrealizovaná velká výstava *Fórum 1988*, která představovala aktuální a autentické tendence současného umění.¹²⁶ Nebývalý zájem diváků o expozici patrně povzbudily neúspěšné pokusy o její zákaz i její odsouzení ve sdělovacích prostředcích. Výstava se stala symbolickou opozicí vůči vládnoucímu režimu, který se rok na to zhroutil.

II.3.3. Politické umění po roce 1989

Revoluční změna v listopadu 1989 znamenala zpočátku euforické opojení. Všechny doteď platné pravdy přestaly ze dne na den platit. Spolu s otevřením hranic se po dlouhé době opět obnovuje kontakt se současným světovým děním. Tvorba i postoje prvních porevolučních generací se poměrně rychle a přirozeně internacionalizovaly, a to jak v oblasti individuálních kontaktů s mezinárodním provozem umění, tak i z hlediska forem vyjádření. Nastalou situaci okomentoval v katalogu pro IV. bienále Jiří Koleček: „*Toto uvolnění ale bylo soustavně konfrontováno s nestandardní sociální realitou, s hysterickou percepcí současného umění ze strany veřejnosti a také ze stagnující úrovní vlastního institucionálního rámce [...].*“¹²⁷ Konfrontace zřejmě přispěla k tomu, že nedošlo k očekávanému rychlému rozkvětu všech umění a věd, jak se po proměně společenské situace a vytoužené osvobození kultury z pout ideologické služebnosti očekávalo.¹²⁸ Po sametové revoluci se především měnil sociálně-ekonomický statut všech oblastí kultury. Jako nový fenomén přibýly soukromé a nestátní galerie fungující díky grantovému systému udělovanému velkými institucemi (např. Ministerstvo kultury) a nadacemi. Umělecké aktivity podporovalo také Soroso-

¹²⁴ Jiří DAVID, Profil, <http://www.tvrdohlavi.cz/>, vyhledáno 2. 7. 2008.

¹²⁵ Jiří DAVID, Totální distance v době sociální vybledlosti, samizdat *Někde Něco 11*, 1988, s. 40 - 41.

¹²⁶ Viz Jiří ŠETLÍK (pozn. 121), s. 383.

¹²⁷ Michal KOLEČEK, Kausa: Současné české výtvarné umění (kat. výstavy), *IV. bienále mladého umění ZVON 2002* (kat. výstavy), Galerie hlavního města Prahy, s. 14-15.

¹²⁸ Anděla HOROVÁ, Střízlivá euforie let devadesátých, in: Viz Rostislav ŠVÁCHA, Marie PLATKOVSKÁ (ed.) *Dějiny českého výtvarného umění 1958/2000 (VI/2)*, Praha 2007, s. 865 - 875.

vo centrum soudobého umění.¹²⁹ Významně se také proměnila situace na uměleckých školách. Po převratu se školy nejdříve naplnily studenty, kteří za totality nemohli studovat. Brzy však začali přicházet politickým diktátem nezátížení uchazeči a vznikala díla, z nichž se pomalu vytrácelo trauma.¹³⁰ Akademii výtvarného umění v Praze hned v roce 1990 zreformoval Milan Knížák, kterému se podařilo vytvořit pozoruhodnou sestavu ateliérů s volným pohybem mezi jednotlivými ateliéry.¹³¹

Výtvarná scéna, rozdělená na oficiální, neoficiální, podzemní a exilovou, volala záhy po přirozeném scelení a navrácení jevů, lidí a věcí tam, kam náležejí. K prvním úkolům patřilo zmapování minulých i stávajících dějů, bilancování a potřeba rehabilitovat poškozené minulým režimem.¹³²

Výtvarné umění v porevoluční době se vyznačovalo koexistencí nejrůznějších okruhů tvorby a individuálních přístupů. Jedním z nich byl příklon k sociálním tématům a chápání umění jako kritickou praxe. Tento trend se rozšířil hlavně v druhé polovině devadesátých let.¹³³

Devadesátá léta předznamenaly dvě kontroverzní práce **David** **Černého**. První z nich byl monumentální projekt *Quo vadis* (1990) umístěný na Staroměstském náměstí [26]. Jednalo se o trabant natřený zlatou barvou, který měl místo kol kráčející nohy. Ironické zobrazení trabantu, který se vydal do světa, symbolizovalo fenomén Východní Evropy. Reakci veřejnosti komentoval Tomáš Pospiszyl slovy: „*Ta věc donutila k reakci i lidi, kteří se o umění vůbec nezajímají; zjištění, že je možné je oslovit, naštvat, probudit.*“¹³⁴ Ještě větší diskusi než *Quo Vadis* však způsobilo natření smíchovského tanku na růžovo [27]. Přemalování památníku osvobození Prahy Rudou armádou zrealizoval Černý jako neveřejnou akci, jediným odkazem byl podpis. Opět využil symbolickou kvalitu barvy, která v sobě nese zakódované významy. Růžový tank se stal skandální akcí s velkým mediálním dosahem, který rozpoutal celonárodní diskusi. „*Není den, kdy by se o Růžový tank někdo neotřel v novinách, je to dokonalá trefná metafora doby. Až je toho moc, až si do toho začínají lidi vkládat jiné významy, se kterými se nedá souhlasit. Mediální vlna se prostě nedá kočírovat. Nako-*

¹²⁹ Ludvík HLAVÁČEK, Co je Sorosovo centrum současného umění, *Ateliér VII*, 1998, 4. 11., s. 7.

¹³⁰ Ibidem.

¹³¹ Milan KNÍŽÁK, Bez traumatu, *Nejmłodší* (kat. výstavy), Národní galerie v Praze 2003, s. 8.

¹³² Viz Anděla HOROVÁ (pozn. 128), s. 865 - 875.

¹³³ Viz Jiří ŠEVČÍK, Pavlína MORGANOVÁ, Dagmar DUŠKOVÁ (pozn. 93), s. 18.

¹³⁴ Ibidem, s. 16.

*nec se objevují i hloupý turistický trička [...].*¹³⁵ V dalších projektech se David Černý zabýval například masovou kulturou (*Kity*, 1992) nebo otázkami české tradice a historie (*Svatý Václav*, 1999). Svátý Václav, patron českých zemí, sedí s hrdým výrazem na břicho mrtvého koně. Tomáš Pospiszyl komentoval projekt slovy: „*Národnímu symbolu chcípnu kůň, ale jede se dál, všechno je vlastně pořádku.*“¹³⁶ Kupodivu tato sarkastická metafora nepobouřila natolik jako ostatní Černého projekty.

Dalším výtvarníkem, v jehož tvorbě se po sametové revoluci začaly objevovat kritické narážky na společenskou situaci, byl **Jiří David**. Ve fotografickém cyklu *Moji Rukojmí* (1998) tematizuje dětské násilí. V roce 2002 vytvořil cyklus fotografií zvaný *Bez soucitu*. Vybral 17 světových politických osobností, o nichž se domníval, že mají vliv na současný svět (např. Putin, Rafat, Ládín, Chirak, Havel) a digitální manipulací jim vytvořil slzy. V jednom rozhovoru se David zmiňuje o důvodech vzniku tohoto projektu. Cítil, že se potřebuje vyjádřit k tomu, co se děje, k politice, médiím, násilí nebo manipulaci. Vyjádření mělo být jednoznačné, aby jej pochopila široká veřejnost. Zároveň měl mít projekt silný emotivní podtext a být sdělný, aby umožňoval širší obsahové čtení.¹³⁷

Od poloviny devadesátých let výrazně ovlivňuje českou scénu **Jiří Černický**. Řada jeho prací má politický nebo sociální aspekt, který konfrontuje s nejintimnější sférou domova. Umělec tvrdí, že není přímo politicky angažovaný, ačkoliv mnoho záležitostí jistou míru angažovanosti na první pohled mají. Využívá témata dotýkající se politiky a často je parafrázuje.¹³⁸ Do povědomí vstoupil projektem *Slzy světu* (1994). Během několikaměsíční pouti přenesl slzy umístěné ve skleněném teploměru do kláštera Lalibela v Etiopii. Dílo nebylo jen symbolickým gestem, ale především osobním nasazením a propojením umění se životem. Zděšení a varování před rychlostí civilizace vyjádřil v projektu *Průmyslově vyráběná schizofrenie* (1998). Jednalo se o parafrázi Munchova *Křiku* v podobě motorkářské přilby ve tvaru protáhlé zužující se lebky [28]. V době výroby spolupracoval jako designér s německou automobilkou, která za druhé světové války podporovala transporty Židů. Tímto krokem provedl sociální sondu do průmyslové společnosti, která ovlivňuje světové dění. Ve stejné době spolupracoval ještě s malou firmou v Moldavsku, kde vyráběl helmu *Progress* po-

¹³⁵ Tomáš POSPISZYL, *David Černý - Promrdaný roky*, příloha časopisu *Umělec*. Praha 2002, s. 23-24.

¹³⁶ *Ibidem*, s. 57.

¹³⁷ Petr VOLF, *Davidovy slzy*, *Reflex*, č. 7, 14. 2., 2002, s. 50.

¹³⁸ Jana JIRKALOVÁ, Jan SKŘIVÁNEK, *Nechci být jednostranný (Rozhovor s Jiřím Černickým)*, *Art & antiques*, 2008, březen, s. 36.

strádající průhled pro oči.¹³⁹ Nápad udělat ve stejné době jednu věc na Východě a jednu na Západě byla podmíněna autorovou zvědavostí, zda je vůbec možné ovlivnit, aby forma reflektovala kontext místa vzniku. Důležitou součástí projektu byl článek, ve kterém autor vysvětloval okolnosti vzniku.¹⁴⁰

V roce 1996 vstupuje na uměleckou scénu ostravská skupina **Kamera Skura**. Pracují s aktuálním vizuálním jazykem, většinou kombinují fotografii s jinými médii. V roce 2002 na pražském Bienále u Zvonu zaujali obrovskými fotografiemi autoportrétů s názvem *Žijeme tady s vámi* [29]. Šlo o osobitou, trochu vážnou a trochu ironickou, repliku na antirasistické plakáty firmy Benetton. Proslavili se účastí na Benátském bienále v roce 2003. Pro Československý pavilon vytvořili společně s ostravskou skupinou Kunst fu projekt *Superstart* skládající se z postavy Ježíše v podobě gymnasty zavěšeného na kruzích. Okolo svatého sportovce, teatrálně nasvětleného bodovými světly jako v kostele, byly rozmístěny monitory s povzbuzujícím obecnstvem. Superstart měl být narážkou na dnešní dobu, kdy se sportovci stávají zbožštěnými hvězdami.¹⁴¹

Jedna z prvních, která na počátku devadesátých let začala pracovat s digitálně manipulovatelným obrazem, byla **Veronika Bromová**. Zpracovávala kontroverzní, tabuizovaná témata, ve kterých použila vlastní fotografie. Inspirace vychází z feminizmu, rodového diskursu a polemiky o zobrazování ženského těla. Mnohé fotografické projekty, které se obracejí ke kritice lidského těla, jsou pro diváky šokující a těžko stravitelné. Velkou pozornost na mezinárodní scéně získala cyklem *Pohledy* (1996), ve kterém digitální manipulací odstranila kůži a odkryla vnitřní pohled na tělesnou schránku své sestry. V sérii fotek *Zemzoo* (1999) nafotila v reflexním prostředí své tělo svázané hadičkami a polepené stahující průsvitnou páskou [30]. Spoutané tělo odkazuje k tématu svobody a omezení.¹⁴² V díle *Efekt defekt* (2000) reflektovala problém konzumu a reklamy. Instalace se skládala z kinetických objektů figurek v životní velikosti, umístěných na umělém trávníku pokrytém odpadky – obaly rozličných potravin.¹⁴³

¹³⁹ Olga MALÁ ed., Jiří Černický (kat. výstavy), Galerie hlavního města Prahy, 1999.

¹⁴⁰ Viz Jana JIRKALOVÁ, Jan SKŘIVÁNEK (pozn. 138), s. 37.

¹⁴¹ Vladan ŠÍR, Ježíš v Benátkách (Rozhovor s René Rohanem ze skupiny Kamera Skura), *Umělec international*, 2002, č. 3, s. 14-17.

¹⁴² Olga MALÁ, *Hot boundaries*, <http://www.veronikabromova.cz/english/text.html>, vyhledáno 7. 8. 2008.

¹⁴³ *Efekt defect, tisková zpráva k výstavě*, galerie Behemót, Praha 2000.

II.4. Vývoj a současný stav diskuze o politickém a angažovaném umění v Čechách

V této kapitole se snažím nastítnit koncept dvou výstav politického umění, soustředuji se na odlišnosti v pojetí a zamýšlím se nad jejich cílem. V poslední podkapitole se pak věnuji dokumentu *Artivisté*¹⁴⁴, který nabízí zajímavou syntézu názorů a pohledů na současné kritické tendence u českých umělců.

II.4.1. Politik-um/New Engagement

(Pražský Hrad, Tereziánské křídlo, 15.5.-10.6. 2002, kurátoři Ludvík Hlaváček a Keiko Sei)

První celková reflexe politického umění přišla na území České republiky v roce 2002 v podobě mezinárodní výstavy *POLITIK-UM/New Engagement*, pořádané Centrem současného umění na Pražském hradě [31]. Výstava se stala první iniciativou v oblasti politického umění. Reagovala jednak na živý vývoj světového politického umění v posledním desetiletí, jednak na domácí situaci v umění, politice a občanských aktivitách. Jednotlivé projekty představovaly širokou škálu osobních přístupů k tématu. Výstavu a symposium připravovalo Centrum pro současné umění ve spolupráci se Správou Pražského hradu, Goethe Institutem, velvyslanectvím Mexika, Izraele a USA.¹⁴⁵ Hlavní ideou výstavy měla být nová veřejná angažovanost, která již není spojována s vynucováním ve prospěch vládnoucí ideologie.¹⁴⁶ V tiskové zprávě jsme se mohli dočíst, že smyslem výstavy byla snaha „*probudit nebo prezentovat nové vědomí, že žijeme ve svobodné demokratické společnosti, ve které angažování znamená vědomí toho, že se někde něco špatného děje a pokusit se to řešit [...]. Ideou výstavy byla veřejná angažovanost a překročení estetických hranic.*“¹⁴⁷ Ze zprávy lze vyčíst silný demokratický apel, vymezující se proti předcházejícímu období komunismu a akcentující svobodu, politického projevu umělce/individua. Volnost koncepce výstavy se odrazila v mediální a tematické různorodosti exponátů. Na scénu byly uvedeny příklady toho, co může být dnes politické umění, jakožto i termín samotný. O jeho diferencovanější vymezení se ale nepokusila. To však nesnižuje její význam a kvalitu. Jako méně kvalitní se ukázala následná mediální diskuze, která se potenciál-

¹⁴⁴ David KOŘÍNEK, *Artivisté* (dokument ČT 2), 26. 1., 2006.

¹⁴⁵ Viz Ludvík HLAVÁČEK (pozn. 27).

¹⁴⁶ Viz. Ludvík HLAVÁČEK (pozn. 18).

¹⁴⁷ Ibidem.

ně mohla zabývat kritickým uchopením problematiky politického umění, ale z větší části se chopila pouze souvisejících afér o zakázání instalace výstavy ve veřejných prostorách nádvoří, kontroverzní instalaci skupiny Poda Bal a obecně o střetu „podezřelého“ politického umění s oficiálními prostory Pražského hradu.¹⁴⁸

Projekty českých umělců přijatých na tuto výstavu představovaly širokou škálu názorů na způsob uměleckého, občanského a lidského angažování. Mnohá díla byla spjata s okolnostmi, za kterých vznikala. Někteří umělci glosovali konkrétní politické události nebo situace, které se prostřednictvím médií staly veřejným tématem. Skupina **Poda Bal** vytvořila billboard, na kterém byla spojena tvář prvního prezidenta Masaryka s logem populární americké sítě restaurací KFC. Námětem projektu *O vzniku druhů Jana Jakuba Kotíka* se stal pro změnu bývalý americký prezident Ronald Reagan. Jeho zářící portrét byl napojen na topinkovač s výrazným logem General Electric [32]. Umělec reagoval na Reaganovu fotografii z doby, kdy jako začínající herec moderoval televizní program věnovaný této firmě. Jiné projekty aktualizovaly lidské činnosti, v nichž se skrývají nebezpečné či citlivé prvky - například vývoj technických možností kontroly lidí (Julia Scher, *Bezpečnost podle Julie XLIV*), nebezpečí číhající v nevinných dětských hrách (Alena Kotzmannová, *Tichá hra*) nebo v každodenních mírumilovných činnostech (Zdeňka Kolečková, *Starý předpis*). **Martin Zet** vystavil univerzálního českého vládce, vytvořeného prolnutím portrétů prezidentů z poštovních známek [33]. *Burka* od **Jiřího Černického** zachycovala dvě fotografie zahalené žebrající postavy. Oděv, který obvykle zakrývá tělo i tvář afgánských žen, sešil umělec z vlajek řady národů [34].¹⁴⁹

II.4.2. Czechpoint

(Galerie NoD, Galerie C2C, listopad-leden 2006/2007, kurátorky Tamara Moyzes a Zuzana Štefková)

V roce 2006 na výstavu POLITIK-UM vědomě navázala mezinárodní výstava a festival politického umění *Czechpoint* [35]. Oproti výstavě Politik-m/New Engagement se jednalo nejen o výstavu, ale i o festival s široce koncipovaným doprovodným programem. Vyvrcholením výstavy a zároveň možnou platformou pro kritickou bilanci představovala konference *Politické umění v kontextu*, která nabízela množství různorodých

¹⁴⁸ Viz. kap. II.7.

¹⁴⁹ Nicholas SAWICKI, *Politik-um/New Engagement, Ateliér*, 2003, č. 14-15, 11. 7., nepag.

rodých příspěvků týkajících se politického a aktivistického umění v širokém kontextu.¹⁵⁰

Kurátorky Tamara Moyzes a spolukurátorka Zuzana Štefkova se snažily zaplnit čtyřletou mezeru a představit mladou generaci, která mezitím nastoupila v konfrontaci s již zavedenými tvůrci, a zmapovat výběr politických témat, která jsou pro ně důležitá. Výběr umělců a jejich přístup ke zpracování politické tematiky byl záměrně různorodý, stejně jako zastoupená média sahající od malby, fotografie a objektu, k videu, animaci a konceptu. Název Czechpoint vycházel z anglického pojmu check point - kontrolní stanoviště. Podle slov Zuzany Štefkové se Praha stala v přeneseném slova smyslu místem akcentované politické angažovanosti a kontrolním stanovištěm nabízejícím setkání různorodých politických názorů a komentářů.¹⁵¹ Z českých umělců se zde představili například David Černý, Jan Tichý, Jiří Franta, skupina Guma Guar [36] nebo Pode Bal, kteří zahájili první část výstavy v galerii NoD performance s názvem *Converse*.¹⁵² Krátká prezentace byla ironickou narážkou na globalizaci a na nekalé marketingové praktiky velkých korporálních firem. Vytvořili a představili „kulturně konvertovaný produkt“ přispívající k stabilitě a míru mezi muslimským a západní světem [37, 38].¹⁵³

Prvotním impulsem k celému projektu Czechpoint měla být možnost lépe definovat koncept politického a aktivistického umění. Dále měla výstava přehodnotit postoje, že je umění často vnímáno jako nadčasové a proto důsledně apolitické.¹⁵⁴ Během konference došlo i na otázku, co to vlastně politické umění je. Ukázalo se však, že problém je mnohem komplikovanější, než se organizátorky domnívaly. Kurátorce Tamaře Moyzes šlo o politikum v užším smyslu, tedy o umění, které nějakým způsobem reaguje na politické problémy a míra političnosti je přímo úměrná politické situaci v zemi jeho původu.¹⁵⁵ Ačkoli hlavní kurátorka proklamovala snahu představit politikum v užším smyslu a zaměřit se na „aktivní političnost“, z konkrétních exponátů

¹⁵⁰ např. Zuzana Štefková, Tamara Moyzes: *Proč se vůbec bavíme o politickém umění? Pár poznámek k výstavě politického umění Czechpoint*; Lenka Kukurová: *Aktivistické umění-diverzita okrajů*; Mira Keratová: *Slovenské politické umění*; Beata Hock: *Aktivistické umění v kontextu Maďarska*; Vít Šisler: *Aktivistické počítačové hry: Mezi uměním, politikou a zábavou* etc., <http://jlbjlt.net/index.php?id=show&event=703>, vyhledáno 17. 7. 2008.

¹⁵¹ Zuzana ŠTEFKOVÁ, *Tisková zpráva k výstavě Czechpoint*, <http://www.c2c.cz/?id=2060>, vyhledáno 2. 5. 2008.

¹⁵² Jan VIDLIČKA, *Mezinárodní výstava a festival politického umění* (videozáznam, datum zveřejnění 21.11. 2006), <http://artycok.tv/lang/en-us/47/czechpoint/>, vyhledáno 2. 5. 2008.

¹⁵³ Ibidem.

¹⁵⁴ Zuzana ŠTEFKOVÁ, *doprovodný leták k výstavě Czechpoint*, Praha 2006.

¹⁵⁵ Václav MAGID, *Politické umění mimo kontext*, *Ateliér*, 2007, č. 1, s. 2.

bylo zřejmé, že se zde setkáváme, stejně jako v případě výstavy *Politik-um*, s velice volnou koncepcí bez přímé definice politického umění.

Na konferenci se v množství různorodých příspěvků základnímu definování pojmů politického/aktivistického umění nejbližší věnovala Lenka Kukurová příspěvkem *Aktivistické umění-diverzita okrajů*. Představila zde dva typy politického umění. V prvním případě je umění v širším smyslu vždy politické, neboť je determinováno vnějšími podmínkami svého vzniku a na druhé straně politické umění jako takové je „*umění, které vědomě kriticky zkoumá společenské problémy*“.¹⁵⁶ Jinými slovy, umělec není schopen uniknout z kontextu, a míra jeho reakce na situaci a tedy i typ politického umění se rozlišuje na základě intencionality. Kontext buď vyvolá nevědomou reakci nebo umělec záměrně a explicitně vyjádří společenský problém. V rámci koncepcie politického umění v užším slova smyslu vymezuje Kukurová ještě podmnožinu s názvem aktivistické umění, jehož nutnými podmínkami podle jejího názoru jsou 1. zaměření na téma, o němž chybí ve společnosti diskuze, 2. vznik na základě individuálního rozhodnutí odmítajícího ideologickou objednávku (opět se setkáváme s prvkem intencionality), 3. pohyb ve veřejném prostoru. Aktivistické umění usiluje o to motivovat diváka k řešení, k zaujetí postoje. Nabízí divákovi možnost stát se spoluvůrcem a účastníkem.¹⁵⁷ Tento druh umění, už podle svého názvu, má za cíl aktivizovat diváka poukázáním na upozadovaný problém skrze veřejný prostor. Zatímco politické umění může být vymezeno hranicemi ideologie i zdi galerie, aktivistické umění se ze své podstaty snaží všem hranicím unikat.¹⁵⁸ Vystává provokativní otázka, zda tak neuniká i z množiny pojmu umění, což můžeme naznačit zkrácením termínu na aktivismus vynecháním přídomku umění nebo slovy Lenky Kukurové *diverzita okrajů*.

Rozsah představených uměleckých děl se přihlásil k pojetí politického umění v širším slova smyslu, které každému uměleckému projektu přiznává jistou míru političnosti kvůli jeho zakotvenosti ve společensko-politickém kontextu. Přestože organizátorky zařídily širokou propagaci výstavy, zprodukovaly řadu doprovodných programů včetně přednášek, stala se výstava víceméně cílem stálé galerijní klientely.

¹⁵⁶ Viz. Lenka KUKUROVÁ (pozn. 14) nepag.

¹⁵⁷ Ibidem.

¹⁵⁸ Ibidem.

II.4.3. Dokument Artivisté

Důkazem vzrůstajícího zájmu o kritické tendence v umění je dokument *Artivisté*, vysílaný Českou televizí v roce 2006. Název vznikl spojením slova art a aktivismus a vychází ze současného uměleckého směru, který se v několika posledních letech začal rozmáhat v důsledku rozšíření antiglobalizačních a protiválečných protestů ve světě.¹⁵⁹ Autoři pojali dokument jako sondu do dané problematiky v českém prostředí. Záměrem bylo upozornit, jak lidé s kritickým myšlením vnímají problémy české společnosti i globální problémy a reflektují současnost ve své umělecké tvorbě. Představeni byli současní umělci a skupiny, pro jejichž práci je charakteristický „artivistický“ přístup ke světu - tedy kritický, angažovaný a aktivní. Zároveň se dokument snažil ukázat základní obrysy těchto uměleckých postojů a vysvětlit motivace tvůrců.¹⁶⁰ Hlavními aktéry byli jak umělci (např. Jiří David, Jan Jakub Kotík), umělecké skupiny (Pode Bal, Rafani, Guma Guar), tak i kurátoři a výtvarní kritici (Jan Ševčík). Dokumentu nemůžeme upřít zásluhy o pokus zmapovat jeden ze současných trendů. Bohužel některé informace musely být v důsledku televizní podoby zkráceny, což vedlo k určité zhuštěnosti a místy i k nesprávné interpretaci faktů, na což si stěžovala například skupina Guma Guar.¹⁶¹

¹⁵⁹ Viz David KORŮNEK (pozn. 144).

¹⁶⁰ Ibidem.

¹⁶¹ GUMA GUAR, *rozhovor na téma Politické umění* (nahrávka pořízena 16. 4. 2008).

II.5. Současní představitelé politického umění v Čechách

V posledních deseti letech se mezi českými umělci v různé míře stále více objevuje potřeba reflektovat společenská a politická témata. Pokud budeme vycházet z předpokladu, že politické umění je takové, které vědomě a kriticky zkoumá společenská a politická témata, můžeme v našem kontextu najít okruh umělců a projektů, kde se tento fenomén větší nebo menší měrou v různých polohách a formách odráží. Kromě dvou výstav označovaných jako politické se objevuje řada individuálních či skupinových projektů programově zaměřených na kritiku a ironizování preferovaných modelů konzumní kultury a médií, politických, historických nebo společenských otázek. Kritice konzumerismu byla věnována například skupinová výstava *Hrubý domácí produkt* (2006).¹⁶² Fenomén reklamy a médií se stal hlavním tématem další skupinové výstavy nazvané *30 % OFF* ve Špálově galerii v Praze (2008).¹⁶³ V souvislosti s kritickými postoji bych zmínila skupiny Pode Bal, Kamera Skura, Rafani, Guma Guar a Ztohoven. Politické téma se částečně dostává i do tvorby Davida Černého (např. *Quo Vadis*, 1990; *Natření tanku na růžovo*, 1991; *Kity*, 1993) Jiřího Černického (*Burka*, 2002) Martina Zeta (*Bohemiae Vicesimi Saeculi*, 2002), Jiřího Davida (*Bez soucitu*, 2002) nebo Jana Jakuba Kotíka (např. *Ať žije velitel*, 2003; *S,M,L,XL*, 2003, *SuperLincoln*, 2006). Ve slovenském kontextu reflektují společenská témata nejvýrazněji Radovan Čerevka (*Iranian complex*, 2008) nebo Mário Chromý (*Vážení soudruzi*, 2006). Z feministických umělkýň bych zmínila Tamaru Moyzes (*Píseň písni*, 2004; *TV t_error*, 2007) a Janu Štěpánovou (*Věrní zůstaneme*, 2007).

Mnozí z výše uvedených umělců se ale často brání samotnému pojmu a zařazení do kategorie politického umění. Vyhraněný názor mají například členové skupiny Pode Bal, kteří se považují za politickou pouze v širokém slova smyslu politický, tzn. že se nemohou vymanit z nějakého kontextu političnosti, protože ten je inherentní.¹⁶⁴ „My v Pode Balu toto slovní spojení nepoužíváme, říkáme, že každé umění je politické [...]. Politické umění je mediální nálepka, která pomáhá českým novinářům simplifikovat pro masové publikum.“¹⁶⁵ Obdobně reaguje i skupina Rafani. „V rámci umění přejímáme různé role, třeba roli aktivistů. Rozhodně ale nejsme aktivisty, stej-

¹⁶² Ludvík Hlaváček, *Hrubý domácí produkt*, *Ateliér*, 2006, č. 11, 31. 5., s. 2 a 16.

¹⁶³ *Výstava, zabývající se nejrůznějšími projevy, které se týkají reklamy, tvorby image, spotřebního chování a marketingových strategií a zároveň odkrývá rubovou stranu těchto jevů. Výstava ukazuje příklady možných posunů vůči obecným modelům chování.* <http://www.spalovka.cz/vystavy.html>, vyhledáno 15. 2. 2008.

¹⁶⁴ Petr MOTYČKA, *rozhovor na téma politické umění* (nahrávka pořízena 7. 3. 2008).

¹⁶⁵ Michal ŠIML, *rozhovor na téma politické umění* (e-mailová korespondence 9. 5. 2008).

*ně jako nejsme demonstranty, považujeme se za umělce, to je ta hlavní role, všechny ostatní jsou pomocné [...]. Politikum, se kterým pracujeme, se dotýká v podstatě každého umělce, a to i když je apolitický. Každé umění lze vztáhnout ke společnosti. Prezentace umělecké tvorby je vyjadřováním nebo vstupováním do veřejného dialogu, tudíž do politického dialogu.*¹⁶⁶

Některé projekty by se podle charakteru, způsobu provedení a komunikace s divákem vykazují spíše charakter aktivistického umění, které je podle optiky Lenky Kukurové vnímané jako podmnožina politického umění.¹⁶⁷ Znak aktivismu podle mého názoru nejvýrazněji vykazuje tvorba skupiny Guma Guar.

Při vymezování a zařazení umělců/kyň nebo uměleckých skupin do kategorie politického umění jsem částečně vycházela i z internetové stránky Centra pro současné umění *Artlist*.¹⁶⁸ Autorkou karty zaměřené na politické umění je Zuzana Štefková, která zde uvádí jména jako Michael Bielický, David Černý, Milena Dopitová, Jan Jakub Kotík, Jan Nálevka, Otto Placht, Ivan Vosecký a skupiny Guma Guar, Pode Bal, Rafani.¹⁶⁹

Základním těžištěm této kapitoly je rozbor tvorby skupin Guma Guar, Rafani a Pode Bal podložený osobním setkáním a rozhovory s jednotlivými umělci. Paradoxně se tyto skupiny samy za politické nepovažují (výjimku tvoří Guma Guar - ta se označení nebrání) a odmítají kategorii politického umění jako snahu medií simplifikovat výtvarné projevy vykazující určitou dávku kritické reflexe.¹⁷⁰ Pokud se budeme držet vymezení politického umění podle L. Kukurové, tak podle mého názoru právě tyto tři skupiny v českém prostředí nejvýrazněji souvislejší způsobem kritizují například média, konzumní způsob života, politické a sociální problémy nebo se ptají po reflexi totalitních ideologií jako je komunismus a nacismus.

Politické a aktivistické kulturní praktiky se vyznačují velkou dávkovou kolaborativních praktik, které vítězí nad individuální tvorbou. Zdá se, že v této oblasti týmová práce převažuje nad osobním úsilím a jeví se jako účinnější k dosažení zamýšleného cíle. Skupinová identita potlačuje a zpochybňuje představy uměleckého světa o individuálním autorství, soukromém výrazu a kultu umělce. Představy o nezávislosti

¹⁶⁶ Jan HORÁK, Otevřený prostor (rozhovor s Markem Merunou a Jiřím Frantou o Rafanech), *Sešit NoD*, květen, 2008, nepag.

¹⁶⁷ Ve většině případů je aktivistické umění chápáno jako podmnožina kategorie, která se v současnosti označuje pojmem politické umění. Viz. Lenka KUKUROVÁ (pozn. 14), nepag.

¹⁶⁸ Zuzana ŠTEFKOVÁ, *Politické umění*, <http://www.artlist.cz>, vyhledáno 2. 2. 2008.

¹⁶⁹ Ibidem.

¹⁷⁰ Viz Petr MOTYČKA (pozn. 164).

projevu a autorství navíc zdůrazňuje fakt, že složení skupin je v čase proměnlivé, členové přicházejí a odcházejí.¹⁷¹ Podle Ludvíka Hlaváčka fakt, že se jedná o skupinovou tvorbu, je zřejmě podmíněno tím, že se prací ve skupině překračuje těžiště niternosti a umělci se chtějí spíše angažovat.¹⁷² Například pro Pode Bal není volba skupinové tvorby jako uměleckého subjektu náhodná. Je to reakce na dobu, která přeje organizacím a anonymitě, ať už v podobě politických stran, velkých korporací nebo „stínových“ struktur.¹⁷³

České umělecké skupiny velmi často přejímají a interpretují umělecké impulsy odjinud. Neexistuje zde tradice, na kterou by bylo možné navázat. Kritická reakce na politickou skutečnost v Československu byla samozřejmě přítomná v neoficiálním umění po celou dobu politické nesvobody, ale její východiska oproti západnímu světu byly rozdílné.¹⁷⁴ Inspirace v českém umění velkými centry je vzhledem k zintenzivňující se potřebě otevřeně se vyjadřovat k politické a sociální skutečnosti a k překonání představy o oddělení umění, logickou reakcí, nikoliv jen formálním přejímáním importovaných strategií.¹⁷⁵ V rafanské tvorbě můžeme vysledovat silnou inspiraci a některé shodné rysy se slovinskou politickou skupinou Neue Slowenische Kunst, hlavně s výtvarnou sekcí IRWIN a hudební skupinou Leibach. NSK často čerpá z výtvarné symboliky totalitárních nebo extrémně nacionalistických hnutí, ve výtvarném stylu si často přivlastňují totalitní kýč. Výtvarná sekce IRWIN a hudební část Leibach upřednostňují kolektivní spolupráci před individuální tvorbou. Nikdy nepodepisují svoji práci individuálně, místo toho používají značky nebo ověřující a schvalující označení.¹⁷⁶ Podle slov členů skupiny Rafani pociťují větší vliv hudební sekce Leibach a celkově i inspiraci hudebními skupinami: „*Hudební skupiny vystupují na pódiu a ta situace prostě umožňuje rozehrát práci s image, kdežto na vernisáži, kde člověk stojí uprostřed lidí a potom se po skončení představení nebo projevu zase mezi lidmi rozptýlí, není odstup od publika dostatečný, aby hra s image šla hrát ad absurdum [...]. Limity image představuje uniforma.*“¹⁷⁷ U skupiny Pode Bal bychom mohli v někte-

¹⁷¹ Viz Nina FELSHIN (pozn. 2), s. 14.

¹⁷² Viz Ludvík HLAVÁČEK (pozn. 27).

¹⁷³ Denisa KERA, Pavel KOČICKA, *O sboru kastrátů z impotentní výbavou anebo fascinace veřejným prostorem* (Rozhovor s členy skupiny Pode Bal), <http://www.podebal.cz/2006/pdf/PB-interview.pdf>, vyhledáno 1. 4. 2008.

¹⁷⁴ Viz Lenka KUKUROVÁ (pozn. 14), nepag.

¹⁷⁵ Ibidem.

¹⁷⁶ <http://www.nskstate.com/index.php>, vyhledáno 22. 7. 2008.

¹⁷⁷ Lenka VÍTKOVÁ, *Hlášená demonstrace: rozhovor se skupinou Rafani*, <http://www.divus.cz/umelec/cz/pages/umelec.php?id=1375&roc=2007&cis=3#clanek>, vyhledáno 3. 4. 2008.

rých projektech najít paralelu s německým umělcem Hansem Haackem. Skupina Guma Guar se částečně inspiruje dadaismem, především kolážovou tvorbou Johna Hearfielda nebo situacionistickými strategiemi.¹⁷⁸ Často se také odvolávají na řadu umělců ze šedesátých let. Inspiraci nalézají převážně u Josepha Beyuse.

Skupiny, kterými se budu dále zabývat, reflektují v některých projektech totožná témata. Způsob zpracování a pojetí je ale do značné míry odlišný. Týká se to například institucionální kritiky, konkrétně kritiky vedení Národní galerie v čele s Milanem Knížákem, kterou reflektují Pode Bal v projektu *Institucionalizované umění* (2002)¹⁷⁹ nebo skupina Guma Guar v *Podivém Keltovi* (2007).¹⁸⁰ Sudetoněmecká otázka je stěžejním tématem nejen v rafanské retrospektivní výstavě *Šternberk* (2005)¹⁸¹, ale i v projektu skupiny Pode Bal *Zimmer frei* (2002)¹⁸² prezentovaného v rámci výstavy politického umění *Politik-um/New Engagement*.¹⁸³

Následující podkapitoly vycházejí z velké části z osobního setkání s členy jednotlivých skupin. Za skupinu Pode Bal se mnou diskutoval Petr Motyčka, z Rafanů Luděk Rathouský a Marek Meduna, za Guma Guar Milan Mikuláščík.

Jako výchozí jsem zvolila otázku:

- Považujete se za aktivistickou, politickou nebo angažovanou skupinu?

Dále pak následovaly související otázky:

- Jaký vidíte rozdíl mezi aktivistickým, politickým a angažovaným uměním?
- Jaký vidíte mezi jednotlivými pojmy rozdíl?
- Jak jste se na začátku jako skupina definovala a jak se Vaše tvorba v průběhu času měnila?
- Jakými se zabýváte tématy? Považujete některé své projekty jako kritiku společenských nebo politických témat?

¹⁷⁸ Ondřej KOBZA, Pracujeme s šokem a provokací zcela vědomě, *Literární noviny*, 2006, č. 29, s. 15.

¹⁷⁹ <http://podebal.cz>, vyhledáno 22. 7. 2008.

¹⁸⁰ <http://www.myspace.com/MILANKNIZAK>, vyhledáno 22. 7. 2008.

¹⁸¹ Edith JERÁBKOVÁ, Rafani, *Ateliér*, 2005, č. 4, 21. 5., s. 6.

¹⁸² <http://podebal.cz>, vyhledáno 5. 3. 2008.

¹⁸³ *Ibidem*.

II.5.1. Rafani

Skupina Rafani vznikla v roce 2000 na vernisáži v pražské galerii AVU, kterou zahájili ve svátečních růžových košilích. Součástí akce byl kolektivní portrét a slogan v podobě nástěnné malby: „*Naše spojení je projevem vyšší formy individuality.*“¹⁸⁴ Samotný název skupiny významově odkazuje k „*dravosti, drzosti, vzteklosti, ale i k domestikaci dravé zvěře využívané ke hlídání a ochraně. Navenek je činností Rafanů především štěkot a vrčení - čím jsou hlasitější a výhružnější, tím lépe splňují svou roli.*“¹⁸⁵ Od počátku se definovali jako umělecká skupina masového charakteru, která pracuje na základě kolektivnosti jednání a široké vnitřní demokracie. Od konce roku 2001 jsou zaregistrováni na Ministerstvu vnitra jako občanské sdružení. Fungují jako otevřená platforma, která umožňuje zapojení široké veřejnosti do procesu realizace uměleckých projektů a tím se může podílet i na aktivitách, které by mohly „*přispět ke zlepšení či ovlivnění kulturního ovzduší v České republice.*“¹⁸⁶

Rafani se mění průběžně od výstavy k výstavě, procházejí určitými předěly a změnami strategie. To se týká i složení, které je proměnlivé. Definice a východiska stanovená na začátku víceméně stále platí, zůstávají zarámování uměním.¹⁸⁷ K roli umělců ještě přejímají jiné role, například roli aktivistů. Přesto se však za aktivisty nebo dokonce demonstranty rozhodně nepovažují. „*Považujeme se za umělce, to je hlavní role. Všechny ostatní role jsou pomocné.*“¹⁸⁸ Týmová práce kolektivu je v našem prostředí spíše výjimečná, ačkoliv by se mohlo zdát, že díky tradici uměleckých skupin datující se v podstatě už od nejranější moderny je to model vyzkoušený a relativně stabilní. V souvislosti s aktivitou Rafanů může být pojem umělecká skupina zavádějící i přesto, že jej členové používají. České umělecké skupiny obvykle definuje jen obecný umělecký program a charakter generačního vystoupení.¹⁸⁹ Součástí jejich skupinové identity je organizovanost provozu a promyšlení organizační struktury stejně jako umělecká tvorba. Veškeré výstupy, ať už koncepčního, organizačního, uměleckého či propagačního charakteru jsou důsledkem společné práce a odrá-

¹⁸⁴ Rafani, <http://artlist.cz/index.php?id=131>, vyhledáno 4. 3. 2008.

¹⁸⁵ Rafani, *Východiska*, <http://artlist.cz/index.php?id=976>, vyhledáno 14. 6. 2008.

¹⁸⁶ Rafani, *Český les* (kat. výstavy), Galerie Malá Špálovka, Praha 2002.

¹⁸⁷ Viz Jan HORÁK (pozn. 166).

¹⁸⁸ Ibidem.

¹⁸⁹ David KULHÁNEK, O Rafanech, *Cena Jindřicha Chaloupeckého, Finále 2006* (kat. výstavy), Dům umění města Brna, 2006, s. 45-52.

žejí celistvý ráz skupiny.¹⁹⁰ Dojem kolektivní identity zesiluje navíc ještě stejnokroj nebo uniforma, která je nedílnou součástí při jejich veřejných vystoupeních.

Za cíl své umělecké tvorby si stanovili utopistický, neuskutečnitelný ideál „*budoucnosti s vyšší kvalitou lidství*“.¹⁹¹ Ta má být podle nich zajištěna dokonale vyváženým poměrem rovnosti všech a svobody každého. Umění považují za neoddělitelnou součást života společnosti a tedy i za prostředek, skrze nějž mohou na společnost působit. Umění podle nich může upozorňovat na problémy, ale neřeší je. Tvorbu zasazují do života společnosti, vybírají si různé sociální jevy, které uchopují uměleckou formou odkazující původem ke konkrétním společenským souvislostem, nebo využívají jako prostředek přímo určité skupiny společnosti. Usilují o rozklad zavedených stereotypů a odhalují jejich skryté předpoklady.¹⁹²

V počáteční fázi jejich tvorby dominovala určitá politická angažovanost a adresnost, díky které byli vnímáni nejen širokou veřejností, ale i uměleckým prostředím v rámci kategorie politického umění.¹⁹³ Současný koncept se však od počátečního směřování odklání. Podle slov Ludka Rathouského se Rafani v počátečním období nebránili tomu, že je jejich umění nazýváno politickým. V následujících projektech se ale politika začala objevovat čím dál více latentně. Navíc ji vnímají jako přirozenou součást umělecké tvorby, která je bezprostředně determinována a podmíněna stavem společnosti a sociálním kontextem místa, kde vzniká.¹⁹⁴ „*Politikum, se kterým pracujeme, se dotýká v podstatě každého umělce, a to i když je apolitické. Každé umění lze vztáhnout ke společnosti, nikdo nežije ve vzduchoprázdnu a všechno je veřejné vyjadřování. Prezentace umělecké tvorby je vyjadřováním nebo vstupováním do veřejného dialogu, tudíž do politického dialogu [...]*“.¹⁹⁵

Zlom v jejich tvorbě přišel s novým konceptem, který odmítá psaná slova jak v samotném uměleckém díle, tak i při jeho prezentaci. Nová strategie jde proti tomu, co jim bylo vlastní, tzn. manifestační texty, dokumentace tvorby, výstav či projektů. Podle slov Marka Meduny došlo k posunutí uvnitř skupiny. Ztížila se produkční stránka a byli donuceni volit jiné postupy.¹⁹⁶

¹⁹⁰ Viz David KULHÁNEK (pozn. 189), s. 46.

¹⁹¹ Ibidem.

¹⁹² Ibidem.

¹⁹³ Například v článku: Magdalena ČECHLOVSKÁ, *Politické umění chodí v Česku zatím málo ven*, in: http://ihned.cz/?&p=000000_d&article%5Bid%5D=19984840, vyhledáno 3. 8. 2007.

¹⁹⁴ Luděk RATHOUSKÝ, *rozhovor na téma Politické umění* (nahrávka pořizena 16. 3. 2008).

¹⁹⁵ Ibidem.

¹⁹⁶ Viz Jan HORÁK (pozn. 166).

Jestliže se rozhodli skrýt všechny psané informace, zřejmě tím naznačili, že je třeba jejich tvorbu číst jinak a jinde. V novém konceptu interpretují vlastní minulost, navracejí se k projektům jako k syrovým formám nebo pouhým objektům, jež působí bez popisného komentáře jako solitérní znaky. Ztráta popisků je poměrně radikální odstup, který může zapůsobit i jako popud k větší transformaci rafanské identity.¹⁹⁷

II.5.1.1. Témata a postupy

Praxe Rafanů od počátku směřuje k inzerování u nás málo zkoušených formátů uměleckých realizací a veřejného vystupování. Důležitými aspekty práce jsou vývoj a spjatost s lokální problematikou a s místní uměleckou scénou. „*J sme lokální umělci a zajímají nás lokální témata*,“ říká Marek Meduna.¹⁹⁸

Vyjadřují se pomocí různých prostředků: počínaje performance, environmentem až po instalace či objekty. Dovedně manipulují se skrytými významy témat (*přemalování pražské zdi Johna Lennona*, 2000), s interpretacemi (*Identikit*, 2001), s atavismy (*Sudety*, 2002). Pracují s prvky mystifikace, fikce, mixace, manipulace, s významovými záměnami a posuny či hypertrofií určité dílčí významové roviny tématu. Společným jmenovatelem razantních akcí byl dříve úvodní vysvětlující projev, výrazně umístěné logo štěkající psí hlavy a uniforma.¹⁹⁹

Postupně odstupují od stylizace odkazující k ideologickým komunitám, což je přirozený a logický následek vyplývající z jejich současné koncepce. „*Když se člověk zbaví textu, zbaví se i možnosti pracovat s tématy jako skinheads, komunismus, protože text je k tomu téměř vždy potřeba.*“²⁰⁰ Hlavním tématem dříve byla identita, která je podle slov Marka Meduny „*nyní už jen pomůcka, jak vyjádřit rys skupinosti [...]. Dříve jsme pracovali s ambivalencí, vzali jsme téma, motiv a zavedený názor na problematiku jsme zbytněli a tím přivedli diváka k tomu, aby si ověřil svůj názor na onu věc. Teď jsou naše témata abstraktnější, vystávají v určitém sledu performancí, vztahují se k současnosti, ale na mnohem abstraktnější úrovni. Důležité jsou určité děje a prvky, například: mizení, překrývání, začerňování, ztrácení a nalézání, ničení, počítání, navazování atd.*“²⁰¹

¹⁹⁷ Viz David KULHÁNEK (pozn. 189), s. 46–47.

¹⁹⁸ Marek MEDUNA, *rozhovor na téma Politické umění* (nahrávka pořizena 16. 3. 2008).

¹⁹⁹ [PVa], Pavel VAŇOUS, heslo Rafani, in: Anděla HOROVÁ ed., *Nová encyklopedie českého výtvarného umění - dodatky*, Praha 2006³, s. 630-631.

²⁰⁰ Viz Marek Meduna (pozn. 198).

²⁰¹ Viz Pavel HORÁK (pozn. 166).

II.5.1.2. Výstavy a projekty

Chronologicky představené projekty jsou pouhým výběrem, který svým námětem, zpracováním a povahou lze vnímat v rámci kategorie politického umění.

RAFANI - galerie AVU, Praha, listopad 2000

Rafani se poprvé představili výstavou v galerii AVU. Vytvořením skupinového autoportrétu čtyř figur s vykasanými rukávy „*ilustrovali předpokládané kritické vkročení do kulturně-sociálního éteru české společnosti* [39].“²⁰² Razantní nástup vyvolal řadu očekávání v podobě dalších akcí na pomezí ironie a skutečné kritiky.

Láska - Lennonova zeď, Praha, 14. listopadu 2000

Mediální pozornost na sebe členové skupiny upoutali akcí *Láska*, během které přetřeli známou Lennonovu zeď v Praze zelenou barvou v tónu využívaném v minulosti Veřejnou bezpečností k likvidaci nepohodlných nápisů. Poté opatřili tento nátěr slovem „láska“ [40]. Důvodem byl podle Marka Meduny fakt, že „*tato zeď představovala symbol jedné epochy, etapy. Když jsme to přemalovali, tak jsme překryli ideály, které s sebou nesla zeď, a zároveň jsme to přetřeli barvou, která byla v rozporu nebo spíš zvláštním vztahu k hodnotám, které zeď reprezentovala. Napsali jsme tam „láska“, což bylo opětovné vyjádření toho, o co tam původně šlo, to byl jeden rys. Druhý byl, že zeď byla založena na tom, že každý něco namaluje, a my jsme udělali to samé jako kdokoliv jiný, akorát v jiném měřítku.*“²⁰³

Boj - Olomouc , kavárna a besední sál Domu umění, listopad 2001

Tématem této výstavy byl problém rasové nesnášenlivosti a neonacismu. Členové skupiny se ztotožnili a identifikovali s hnutím skinheads. Součástí výstavy byly fotografie jednotlivých členů s vyholenými hlavami potřísněnými spermatem a s tetováním „kvaziskinheadskými“ motivy. Dále pak čtyři plakáty vycházející z tradic politické propagandy, jejichž ústředním prvkem byla hesla oscilující mezi demagogií a aktivismem.²⁰⁴

²⁰² David KULHÁNEK, Rafani jsou tady, *Umělec*, 2001, č. 4., roč. 6, s. 76 - 77.

²⁰³ Viz Jan HORÁK (pozn. 166).

²⁰⁴ <http://www.artlist.cz>, vyhledáno 6. 5. 2008.

Demonstrace demokracie - Václavské náměstí, Praha, říjen 2002

Demonstrace demokracie byla uspořádána v předvečer státního svátku na Václavském náměstí. Během ní byly zapáleny tři černobílé verze české vlajky.²⁰⁵ Přestože performance, která testovala hranici mezi využíváním a zneužitím práv a povinností občana vůči státu, skončila policejním zásahem, ředitel Národní galerie Milan Knížák ji odsoudil jako nedostatečně angažovanou a povrchní. *„Pálení vlajky na Václavském náměstí, která ani nebyla opravdovou vlajkou – jen šedivou parafrází, s níž mohli dělat cokoli, aniž by to bylo považováno za přečin. Známe umělce, kteří pálili skutečnou americkou vlajku, protože chtěli něco vyjádřit, a pak také nesli důsledky, byli vyslýcháni a zavíráni [...]“*²⁰⁶

Vstup a účast – Praha, 2002 / 2003

Mezi nejznámější akce Rafanů patří kontroverzní projekt ročního angažmá členů skupiny v komunistické straně. V roce 2002 Rafani vstoupili do KSČM, do její členské buňky v Praze 5, kde se po dobu jednoho roku aktivně účastnili stranického života, včetně předvolebního boje a účasti ve volebních komisích. V této akci šlo, oproti práci s hnutím skinheads, kde přejímali pouze atributy, o úplné ztotožnění. Po celou dobu více či méně skrytě monitorovali dění a poté popsali své zkušenosti. Vyvrcholením celého projektu byla výstava *Příčina* realizována ve třech výstavních institucích (Galerie NOD v Praze; galerie Médium v Bratislavě; Galerie v Benešově u Prahy).²⁰⁷ Původně měla instalace vycházet z komunistické estetiky, jako síň tradic s rudými prapory a obrazy v duchu socialistického realismu. Ve finále bylo záměrem dosáhnout spíše atmosféry *„určité bezprizornosti a pocitu něčeho, co tady je, ale už to zároveň mizí, jakoby to tu není, ale pořád i je, je to takový stín.“*²⁰⁸ Celá expozice měla nakonec muzejní charakter. Ve vitrínkách byly vystaveny průkazky a sběrový materiál. Součástí byl i videozáznam ankety, kterou uspořádali mezi členy domovské organizace KSČM [41]. Otázky se týkaly například důvodu ke vstupu do Komunistické strany, co osobně jim přineslo členství v Komunistické straně atd.

Inspirací k tomuto projektu byla kniha Thomase Bernharda *Obrys jednoho života*, kde v kapitole *Příčina* rodina Thomase Bernharda řeší, zda se stanou Rakuša-

²⁰⁵ Viz David KORÍNEK (pozn. 144).

²⁰⁶ Petr VOLF, *Vzrušení: rozhovory o umění z let 1995-2000*, Praha 2006, s. 325.

²⁰⁷ Rafani, *výstava Vstup a účast*, <http://artlist.cz/index.php?id=673>, vyhledáno 6. 3. 2008.

²⁰⁸ Viz Lenka VÍTKOVÁ (pozn. 177).

ny, nebo Němci, tedy jestli přijmou vinu za fašismus.²⁰⁹ V tiskové zprávě k výstavě Rafani uvedli, že vstup do komunistické strany byla dlouhodobá akce, která se tázala po příčinách chování v minulosti i přítomnosti s odůvodněním, že „*chtěli přistoupit k tomuto tématu skrze vědomí vlastní účasti a tím se dostat do pozice, která by nebyla nepodobná situaci většiny občanů za předchozího režimu.*“²¹⁰

Šternberg - galerie Štenberk, Štenberk, srpen 2005

Retrospektivní výstava *Šternberg* byla ohlédnutím za akcemi a výstavami, které postupně reflektovaly různým způsobem sudetoněmeckou otázku, a zkoušeli, zda jsme ochotni se zabývat naší minulostí (*Sudety*, duben 2001, náměstí Míru, Bílina – neuskutečněná výstava; *Böhmisch*, říjen 2001, kavárna Prohibice, Praha [42]; *Dotazník*, květen 2002, Strossmayerovo náměstí, Praha; *Český les*, listopad 2002, Galerie Malá Špálovka, Praha; *Porta Bohemica*, květen 2005, Galerie Půda, Jihlava). Byly zde zhodnoceny projekty zabývající se otázkou poválečného vývoje v Sudetech. Rafani jsou přesvědčeni, že v dějinách a prostředí Sudet je ukryt klíč k mnoha otázkám a problémům, které stále ovlivňují naši současnou evropskou existenci. „*I dnes je zde možné spatřit mnohé zárodky tendencí, které se později budou týkat celého území a které zde v jasnější a syrovější formě vystupují na povrch. Vnímáme Sudety jako kraj, která zároveň za sebou vleče břímě minulosti, tak i jako území bez historie, jako český Nový svět.*“²¹¹ V retrospektivní výstavě se opakuje sice stejné téma i ikonografie, ta je však interpretována novým vynalézavým způsobem. S převahou se zde uplatnila jedna z rafanských metod tvorby, metoda ukrytí, jež pracuje se všeobecnými pojmy a znaky, které však skrývá a manipuluje s nimi. Například výstava *Český les* se skládala s grafického cyklu, který ztvárňoval konflikt českého a německého etnika. Samotný motiv je zjemnělou, pitoreskní ilustrací neznámého pohádkového nebo mytického děje, do kterého Rafani ukryli prvky války a zjevné nebo tušené krutosti navíc ještě zdramatizované hesly vytrženými z kontextu Benešových poválečných projevů [43].²¹²

²⁰⁹ Viz Lenka VÍTKOVÁ (pozn. 177).

²¹⁰ Rafani, *Tisková zpráva k výstavě*, <http://artlist.cz/index.php?id=673>, vyhledáno 12. 3. 2008.

²¹¹ Viz Edith JEŘÁBKOVÁ (pozn. 181), s. 6.

²¹² Ivan MEČL, Rafani Bděte! Starý řád a nová realita, *Umělec international*, 2002, č. 4, roč. 6, s. 36.

Performance „Bez názvu“ - Národní galerie Praha, 20. listopad 2004

Akce, při níž se skupina umělců vykálela na podlahu v expozici českého a slovenského umění šedesátých let ve Veletržním paláci na protest proti způsobu vedení Národní galerie, byla skupině Rafani připsána neoprávněně a to zejména kvůli nepřesným a přejímaným informacím z médií. Akce se sice zúčastnili tři členové skupiny (Marek Meduna, Jiří Franta a Luděk Rathouský), svůj čin ovšem spojovali pouze s osobním přesvědčením každého jednotlivce a nepovažovali ho za projev postoje skupiny, jejímiž jsou členy. Dalšími protestujícími byli Ondřej Brody a Václav Magid (ten později a na krátkou dobu do skupiny Rafani vstoupil).²¹³ Forma performance byla podle jejich slov sice zcela vulgární a překračovala meze slušného chování, ale postavili tento způsob vedle způsobů chování ředitele NG a zároveň vyjádřili znepokojení s vedením galerie.²¹⁴ Tento protest označil Milan Knížák jako prázdné gesto. *„Pokud chtěli protestovat, měli vyjít do galerie na nejviditelnější místo, aby je všichni viděli, sundat kalhoty, vydělat se, pak se nechat vyhodit, zavřít a tak dále. Tohle všechno by k takové akci mělo patřit. Způsob, jakým to oni udělali, byla srabárna. Utekli jako smradi. Počítali s tím, že se to okamžitě rozkřikne, že toho budou plné noviny. Jenže se nic nedělo. Kdyby to sami nezveřejnili, nereagovali bychom.“*²¹⁵ Milan Knížák se ovšem mýlil v tom, že by se pokoušeli o akci informovat veřejnost. Zprávu o kálení v galerii do světa vypustil až Knížákův dlouholetý oponent Jiří David. Účastníci akce dokonce tvrdili, že jim Davidem zapříčiněná publicita vadila.²¹⁶ Protože v Knížákových reakcích lze rozpoznat jeho radikální názory na snahu umělců zviditelnit se, je důležité upozornit, že při zvážení všech okolností nebyla akce ve Veletržním paláci plánovaná jako medializovatelná událost, přestože se jí ve výsledku stala.

II.5.2. Pode Bal

Umělecká skupina Pode Bal vznikla v roce 1998. Tvoří jí převážně bývalí studenti Uměleckoprůmyslové školy v Praze. V současnosti, tzn. v roce 2008, tvoří Pode Bal tři lidé – Antonín Kopp, Michal Šiml a Petr Motyčka.²¹⁷ Definuji se jako *„otevřená umělecká skupina“*.²¹⁸ Jejich heslo „more than only art“ – (více než umění) ur-

²¹³ ČTK, *Rafani se vykáleli v Národní galerii*, <http://www.novinky.cz/clanek/44645-rafani-se-vykaleli-v-galerii.html>, vyhledáno 1. 10. 2007.

²¹⁴ <http://www.novinky.cz/clanek/44645-rafani-se-vykaleli-v-galerii.html>, vyhledáno 26. 4. 2008.

²¹⁵ Viz Petr VOLF (pozn. 206), s. 325.

²¹⁶ Viz Marek MEDUNA (pozn. 198).

²¹⁷ Viz Petr MOTYČKA (pozn. 164).

²¹⁸ <http://www.podebal.cz>, vyhledáno 11. 3. 2008.

čuje výstižně charakter tvorby, tedy překračování uměleckých hranic. Na počátku zvažovali určitou formě stylizace a striktní definici identity skupiny. Ve finále dospěli k tomu, že chtějí skupinu pojímat dynamicky, a to způsobem, jakým se vyvíjí. Určitá skupinová identita, která není oproti Rafanům striktně vymezena, vyplývá ze společné spolupráce.²¹⁹ Skupina si organizuje a komentuje svoje projekty sama, takže členové v jistém smyslu hrají též roli kurátorů.

V roce 1998 vznikla první výstava *Pode Balu* v rámci projektu *Prohibice parlamentu*, který reagoval na tvrdý zákon proti „měkkým drogám“. Parodické reklamní koláže upozorňovaly na pokrytecký postoj státu, který zároveň se zákazy jedné drogy vydělává na podpoře drog druhých (alkohol a cigarety). Tento projekt se shledal s úspěchem a dal impuls pro vznik skupiny.²²⁰

Podle Petra Motyčky se považují hlavně za uměleckou skupinu. Za politickou skupinu se považují v širokém smyslu slova politický, protože je obtížné vymanit se z nějakého kontextu političnosti. „*Aktivismus a angažovanost jsou jen částí naší tvorby, ke kterým se vracíme a někdy mohou být více či méně s námi spojené, ale nedefinujeme se tím. Nejlépe by nás charakterizovalo slovo experimentální.*“²²¹ Jejich práce je založena převážně na kritice vizuální komunikace. Na uměleckou scénu vnesli politická témata a zapojili se do diskusí zaměřených na drogy, zákony, parlamentní volby, problémy týkající se vystěhování Němců po druhé světové válce a na kritiku kulturních institucí.²²² V českém prostředí odstartovali zájem o reklamu a veřejný prostor jako médium umělecké kritiky. Důležitým pojmem v jejich tvorbě je antireklama (subvertising).²²³ Počátky protireklamního hnutí sahají k hnutí dada a k různým avantgardním směrům z počátku století. Všechna tato hnutí se snažila upozornit na manipulativní moc obrazů, ať už jako na filosofický problém, jak odlišit iluzi od skutečnosti, nebo na politický a ideologický boj skrytý za všemi obrazy. Antireklamní aktivismus, který bojuje proti reklamě velkých korporací svými subverzemi (podvrtné techniky) a ničením novodobých uctívaných symbolů, tak navazuje na dlouhou tradici a je vlastně nejsilnější kritikou obrazů od dob obrazoboreckých válek.²²⁴

²¹⁹ Viz Denisa KERA, Pavel KOČICKA (pozn. 174).

²²⁰ Ibidem.

²²¹ Viz Petr MOTYČKA (pozn. 164).

²²² <http://www.karlinstudios.cz/artists/podebal.htm>, vyhledáno 20. 6. 2008

²²³ Denisa KERA, *Antireklama – Subvertising*, <http://uisk.jinonice.cuni.cz/kerasylabus2002/03tema2.htm>, vyhledáno 2. 4. 2008.

²²⁴ Ibidem.

Široký záběr v jejich tvorbě se vyvíjí od reklamního „ikonoklasmu“ k performancím, které se v jedné etapě tvorby dotýkaly tématu pomníků, památek a paměti.²²⁵ Nejedním projektem vyvolal živou veřejnou debatu zaměřenou na citlivá společenská témata, jako byla například lustrace (*Malík urvi*, 2000), drogový zákon, Benešovy dekrety (*Zimmer Frei*, 2002). Různým způsobem nahlíží na fenomény české historie a současnosti (*TGM Chicken*, 1999), kritizují kulturní politiku Národní Galerie (*Institucionalizované umění*, 2002), zaměřují se i na problematiku globalizace a náboženského fundamentalismu (*Konverse*, 2006) nebo tematizují paměť národa a kolektivní odpovědnosti (*Flagelant Tshirts, Flagelanti*, 2006).²²⁶ Na rozdíl od Rafanů se v tématice nevymezují jen českým prostředím (projekt památníku utrpení 6. armády na Schwarzenbergplatz ve Vídni). Postupně se podle slov Michala Šimla stávají jejich práce více konceptuálnější. Výtvarné dílo chápou více jako myšlenkový koncept než jako předmětnou, smyslovou realizaci.²²⁷

II.5.2.1. Výstavy a projekty

Prohibice parlamentu - Poslanecká sněmovna v Praze, únor 1998

První projekt skupiny Pode Bal byl koncipován jako protest proti chystané novele drogového zákona §187a zaměřené proti tzv. měkkým drogám. Tuto novelu skupina chápala jako zásah proti občanským svobodám. Akce se nesla v duchu myšlenky, že prohibice nic neřeší. Plakáty byly koncipovány pro prostor poslanecké sněmovny [44]. Cílem v této kauze bylo podle Petr Motyčky podpořit dialog na dané téma a vyjádřit podporu odborníkům na drogovou problematiku, aby právě ti řešili drogovou situaci a nikoliv „populisté pomatenci a brouci pytlíci jako jsou například Severa, Vacek, Matulka, Borník, Tomášek a jim podobní [...]“.²²⁸

Větší množství státní drogy - Praha, říjen 1999

Hlavním tématem této výstavy byla kritika reklamy na legální „státní drogy“ jako jsou alkohol nebo cigarety. Skupina vytvořila plakáty, které namísto legálních drog propagovaly drogy zakázané jako je například heroin nebo kokain. Reklamu na cigarety dokonpovali varováním: „*Kouření jiných než státních drog ohrožuje vaši svo-*

²²⁵ <http://www.podebal.cz>, vyhledáno 2. 4. 2008.

²²⁶ Ibidem.

²²⁷ Viz Denisa KERA, Pavel KOČICKA (pozn. 173).

²²⁸ Pode Bal, *Katalog High*, dosud nepublikováno, s. 65.

vodu.“ Jiný známý inzerát na whisky s textem „*jediné riziko je nezkusit to*“ rozvrátili výměnou originálního vizuálu za obrázek ženy šňupající kokain [45]. Klíčem ke sdělení byla hra se slovy. Využili jednoduché formy koláže a strategie reklamy v obráceném významu, tzv. demarketing. Cílem absurdní juxtapozice bylo provokovat apatickou veřejnost, aby si uvědomila, jak masivně jsou státní drogy propagovány.²²⁹

Výstava TGM Chicken - Galerie MXM, Praha, červenec 1999

V této instalaci se zabývali tématem mýtů národa. Hlavním úmyslem bylo podle Petra Motyčky vyjádřit povahový rys českého člověka. Instalaci koncipovali jako jednolitý celek složený ze tří na první pohled tematicky rozdílných částí. Centrální motiv tvořil kruhový objekt TGM Chickem, parodie nadnárodního chrámu konzumerismu KFC, s portrétem prezidenta Masaryka. V tomto případě se nejednalo o persifláž KFC, jak se mohlo na první pohled zdát. Mělo jít o metaforu, kdy je symbol Masaryka devalvován pro účely rychlého národního uspokojení a také české cesty směřující k západnímu životnímu stylu. Redukcí na symbol byl ovšem TGM snížen na úroveň reklam na rychle uspokojující zboží, jehož nejlepším příkladem je právě tento typ rychlého občerstvení [46].²³⁰ Druhá rovina výstavy byla alegorií českého průměru v podobě normalizačního časopisu *Vlasty* s obrazy šťastných lidí, které byly prosvětleny ve stylu city lightů. Třetí rovina výstavy běžela na stěnách celé galerie v podobě následujícího textu: „*Po očištění všech mrtvol jsme zjistili, že dospělí byli zastřeleni zezadu do hlavy a nemluvnatům v peřince roztříštili vrahové hlavičku zřejmě palbou pušky...*“ Slova evokující zvěrstva páchaná ve jménu Benešových dekretů.²³¹

Malík Urvi, Galerie Václava Špály, leden 2000

Mediálně nejslavnější se stala kontroverzní výstava Malík Urvi aneb GEN: galerie etablované nomenklatury. Skrytá slovní hříčka v názvu, která měla posloužit k reklamnímu účelu, však nepobouřila natolik jako obsah. Zvětšené fotografie bývalých funkcionářů KSČ, SSM a spolupracovníků komunistické Státní bezpečnosti (StB), kteří i v současnosti veřejně působí, byly doplněny texty o jejich funkcích v minulém a současném režimu [47]. Zachycené blednutí fotografií a jejich celková špatná kvalita při zvětšení pracovaly s motivem veřejné ztráty paměti a pokusu o připomenutí. Vý-

²²⁹ Viz Pode Bal (pozn. 228), s. 12.

²³⁰ Ibidem, s. 11 – 12.

²³¹ Ibidem.

stava vyvolala velký i v zahraničí.²³² Paralelu bychom mohli najít s výstavami *Shapolski et al. Manhattan Real Estate Holdings* a *Sol Goldman and Alex DiLorenzi Manhattan Real Estate Holdings* (1971), které realizoval Hans Haacke. Projekty se skládaly s jednoduše nashromážděných faktů získaných z volně dostupných materiálů v knihovně v New Yorku. Tato fakta se týkala rozsáhlých obchodů realitních kanceláří dvou nebo tří rodin, které pod pláštěm různých holdingů a korporátních subjektů nashromáždily obrovská impéria slumových bytů v různých částech New Yorku. Tím, že vypátral vztahy a spojení mezi jednotlivými, často skrytými vlastníky, odkryl strukturu těchto slumových impérií. Šlo o jednoduché, věcné pátrání po majetkových vztazích, díla nenesla žádné obvinění ani neměla polemický tón.²³³

Zimmer frei - součást mezinárodní výstavy *Politik-um/New Engagement*, nádvoří Pražského Hradu, květen 2002

Instalace se zabývala několika aspekty poválečného odsunu sudetských Němců. V galerii byly vystaveny fotografie zdevastovaných libereckých domů, které patřily sudetským Němcům a dnes jsou ve vlastnictví českého státu. Adresy těchto domů byly vytištěny na velké gumové míče, které měly být volně rozmístěny na nádvoří Pražského Hradu [48]. Tam měl být umístěn i transparent *Zimmer Frei*. Díky intervenci politického odboru Správy Pražského Hradu, byly všechny exteriérové instalace výstavy, včetně této, na poslední chvíli zakázány (viz. kapitola II.7.).²³⁴

Flagelanti – galerie ARTWALL, Praha, květen 2006 [49]

Venkovní projekt *Flagelanti* navázal na performance uskutečněnou v pasáži Lucerna v rámci festivalu *Dialog kultur*, pro který *Pode Bal* vytvořili trička s nápisem: „*Jsem českéj srab, kterej čuměl, když nakládali Židy, hajloval náckům, mával komoušům a pak chtěl jistotu desetinásobku.*“ Venkovní instalace byla umístěna na nábřeží kpt. Jaroše, v galerii *Artwall*. Na panelech byly nainstalovány velkoformátové fotografie dětí, které měly na krku připevněný nápis zmiňující nějaké historické trauma. Text na cedulích nabízel diváků, že děti budou za tato traumata trpět. V den, kdy byly portréty na zeď umístěny, uspořádal *Pode Bal* flagelantský pochod městem.²³⁵

²³² Viz *Pode Bal* (pozn. 228), s. 19-28.

²³³ Viz Hal FOSTER et al.(poz. 36), s. 545.

²³⁴ Viz *Pode Bal* (pozn. 228), s. 49-55.

²³⁵ *Ibidem*, s. 107.

II.5.3. Guma Guar

Guma Guar vznikla v roce 2003. Presentuje se jako audiovizuální skupina. Původně vystupovali pouze jako hudební kapela, jejíž jméno se měnilo s každým koncertem. Postupně se uplatnil název Guma Guar, který je odvozen od rostlinného zahušťovadla E 412 přidávaného do různých potravin. Podle slov Dana Vlčka, jednoho z členů skupiny, cítili určité paralely s názvem - chtějí „zahustit“ společenskou atmosféru. V současnosti, tedy v roce 2008, působí ve skupině Milan Mikuláščík, Richard Bakeš a Dan Vlček.²³⁶

Od poloviny devadesátých let pracovali každý na sólových projektech. Postupně ale došlo k proměně názorů a rezignaci na vlastní autorství. Tvorba ve skupině je založena na vzájemné týmové spolupráci. Navíc jako skupina prosazují daleko efektivněji politické názory než v případě individuální tvorby. Skupina nemá přímý program nebo nějaký manifest, kterým by mohli shrnout své působení. Snaží se o kritiku současné společnosti. „*Kritický postoj považujeme za smysluplný, protože může být kontrolou demokratické společnosti.*“ Podle slov Milana Mikuláščíka jsou jejich výstupy určeny všem. Nechtějí vytvářet další objekty do muzea. Současné umění je podle něj příliš uzavřené samo do sebe, a pokud mu chce někdo porozumět, potřebuje zpravidla povědomí o dějinách umění dvacátého století.²³⁷ Většina projektů, které spojují podobná témata směřující ke společenské kritice, by se dala označit za aktivistické. Reagují na kontroverzní aktuální události nejen v českém, ale i světovém prostředí – válka v Iráku, kritika hegemonie Spojených států a globálních korporací. Při akci *Beauty free shop* (2005) nabízeli konzervy s lidským masem z irácké Falúdži, kde došlo vinou americké armády k nevídaným zvěrstvům, včetně použití fosforu [49]. Projekty zaměřené na české dění kritizovaly například kult sportovních fanoušků (*Offside*, 2004), policejní zásah na nepovolené technoparty CzechTek (*Czechtekk 2005 report*, 2005) a následně pak plakáty reagující na postoj tehdejšího předsedy vlády Jiřího Paroubka (*Hermann Paroubek*, 2006). Jejich pozornost se obrací i na vedení Národní galerie (výstava *Podivný Kelt*, 2008).²³⁸ Využívají širokou škálu médií, pracují s videem a projekty často vznikají až těsně před zahájením instalace nebo výstavy, aby reagovaly na co neaktuálnější události.²³⁹ Postmoderní zkušenost jim

²³⁶ Radio Wave, rozhovor se skupinou Guma Guar - *Zahušťující Guma Guar* (vysíláno 29. 4. 2008, 14:05), http://www.rozhlas.cz/radiowave/session/_zprava/449925, vyhledáno 29. 4. 2008.

²³⁷ Viz Milan KOBZA (pozn. 178), s. 15.

²³⁸ <http://gumaguar.bloguje.cz/>, vyhledáno 22. 7. 2008.

²³⁹ Viz Radio Wave (pozn. 236).

dovoluje použít různé prostředky jako je míchání, parafrázování nebo citace. Často ale na formální stránku díla rezignují.²⁴⁰ Ústup od formy a prvoplánovost v provokativních gestech je jim nezdárka vytýkána, ale zároveň slouží k tomu, jak atakovat bez složitých, intelektuálních smyček širokou veřejnost. Po umělecké stránce se zřikají estetických i uměleckých problémů. „*Snažíme se o antiestetiku, což je ve své podstatě ale nakonec také estetický program.*“²⁴¹ Platformu umění i galerie pak do určité míry využívají jako prostředek k tomu, aby vyslovili společensko-kritických názory a zároveň se dostali i do médií.²⁴²

Vedle výtvarných aktivit fungují také jako break-coreová hudební skupina. V hudbě estetické otázky řeší rozhodně víc, i když je to opět především na bázi hledání nových, obecně ne příliš esteticky vnímaných přístupů. Vystoupení navíc doprovázejí živým VJ setem, který stojí opět především na politickém sdělení.²⁴³

II.5.3.1. Výstavy a projekty

Skupina vytvořila mnoho projektů a zúčastnila se řady tuzemských i zahraničních výstav. Prozatím nevyšel žádný souhrnný katalog, ale téměř všechny práce jsou zdokumentovány na internetové stránce <http://gumaguar.bloguje.cz/>. Níže představené projekty vznikly v rámci jednoho roku. Jedná se o projekty, díky kterým skupina Guma Guar pronikla hlouběji do povědomí široké veřejnosti a vyvolala řadu mediálních diskuzí.

Milan Knížák - Podivný Kelt, Galerie Vernon, leden 2008

V rámci tohoto projektu se skupina přejmenovala a zároveň ztotožnila se současným ředitelem Národní galerie Milanem Knížákem. Několik dní před vernisáží byl založen e-mail s adresou milanknizak@gmail.com a také internetový odkaz s adresou myspace.com/milanknizak.myspace.²⁴⁴ V galerii nedaleko Veletržního paláce bylo pak vystaveno několik obrazů i trojrozměrných děl inspirovaných tvorbou Milana Knížáka [50]. Nejednalo se však o klasická falza, ale vytvoření nových děl v duchu Knížákova stylu. Nejdůležitější součástí expozice byl životopis psaný v ich-formě, vi-

²⁴⁰ Viz Milan KOBZA (pozn. 178), s. 15.

²⁴¹ Ibidem.

²⁴² Ibidem.

²⁴³ Viz Milan KOBZA (pozn. 178), s. 15.

²⁴⁴ <http://www.myspace.com/milanknizak>, vyhledáno 10. 7. 2008.

ditelně umístěný na výklad galerie. Do životopisu byla uvedena různá fakta, mimo jiné i neadekvátní zásahy do české kultury, diskutabilní nákupy pro Národní galerii atd.²⁴⁵ Fotografická dokumentace vystavených děl se objevila na již zmíněnou webovou adresu, kde bylo možné všechny objekty zakoupit. Celý komplet za symbolickou cenu 333 000 Kč (narážka na cenu NG 333 vyhlášenou Milanem Knížákem v rámci Národní galerie). Výstava měla typickou postmodernistickou formu, ve které autoři využili princip radikální apropriace, tedy přivlastnění nejen samotného umění Milana Knížáka, ale i jeho vlastního jména a identity. Důvodem ke vzniku nebyla formální hra s autorstvím, ale kritika působení a vedení Národní galerie.²⁴⁶

Meze tolerance - Staroměstská radnice, duben 2008

Mediálně známá a kontroverzní výstava reagovala na zákaz Komunistického svazu mládeže. Zákaz městského soudu považovali členové skupiny za vážný prohřešek proti právu na svobodu slova, a ačkoliv nejsou sympatizanty komunistické ideologie, rozhodli se protestovat proti tomuto rozhodnutí právě prostřednictvím výstavy, která se měla stát výzvou ke společenské diskusi.²⁴⁷ Ve výstavních prostorách Staroměstské radnice přenechali KSM částečně k dispozici prostor k prezentaci. Celá expozice vycházela po formální stránce z principu ready-mades. První část nabízela kopie korespondence mezi Komunistickým svazem mladých s justičními orgány a video s anketou, kde se členové skupiny ptali studentů z filozofické a právnické fakulty na to, jaký mají názor na zákaz KSM. V druhé části na jednu stěnu nakreslili revolucionáře Che Guevaru a na sousední stěny umístili transparenty z arzenálu KSM typu „*Kapitalismus - bída, hnus*“ či transparent oslavující svobodu na castrovské Kubě. Celek druhé části byl ještě doplněn videozáznamy z pouličních protestů KSM. Opět je zde patrný ústup od formy a zaměření na téma, v tomto případě potlačování a vážné porušení práva na svobodu slova.²⁴⁸

Expozice se stala trnem v oku neznámým pachatelům, kteří vtrhli na 1. máje do galerie a černým sprejem výstavu poničili. Pořadatelská instituce posléze výstavu uzavřela, aniž by cokoliv konzultovala s umělci, kteří ji chtěli ponechat otevřenou i se stopami po vandalství. Paradoxně - materiální újma byla minimální, ale pro galerii se

²⁴⁵ Edith JERÁBKOVÁ, *New New Knížák* (Rozhovor s autory výstavy Podivný Kelt), <http://www.tydenika-2.cz/archiv/2008/7/new-new-knizak>, vyhledáno 6. 7. 2008.

²⁴⁶ Ibidem.

²⁴⁷ <http://gumaguar.bloguje.cz/>, vyhledáno 21. 7. 2008.

²⁴⁸ Ibidem.

stal akt poškození dobrou záminkou k ukončení celé výstava, která už od počátku nebyla v prostoru radnice příliš vítaná [51].²⁴⁹ Původním záměrem tvůrců bylo upozornit na porušování svobody slova. Bohužel debata, která proběhla během výstavy a posléze po uzavření, se točila pouze kolem vandalského činu. Tím se opět se minula s původním záměrem tvůrců.

Kolektivní identita - galerie Artwall, Praha, červen 2008

Následně po vandalském zásahu v expozici na Staroměstské radnici na sebe skupina Guma Guar upozornila dalším projektem, ve kterém využila mediální kampaň *Všichni jsme v národním týmu* spojenou se snahou uspořádat v Praze Olympijské hry. Na místo zpěváků, herců či sportovců prezentovaných na původní kampani představila skupina „nepatřičné celebrity“ spojené s politicko-ekonomickou korupcí nebo podsvětím [52]. V nové ad absurdum dovedené kampani využila skupina techniky antireklamy, která byla založena na změně obrazu. Ponecháno bylo původní logo a slogan kampaně, což vyvolalo zcela předpokladatelně reakci ze strany pořadatelské organizace OPS Praha olympijská, která měla jak slogan, tak i logo zaregistrováno a použití bylo možné až po schválení touto organizací.²⁵⁰

Svým projektem se vyslovili v obecnějším rámci ke kritice způsobu, jak se pomocí reklamních strategií v současné demokratické společnosti vytváří souhlas mezi občany. V tiskové zprávě se objevil termín „výroba souhlasu“, užívaný americkým novinářem Waltrem Lippmanem (manufacturing consent). Tento pojem se zároveň objevil v názvu knihy amerického lingvisty Naoma Chomskeho, významného kritika současné kapitalistické společnosti, který se zabývá manipulováním vládnoucí vrstvy k dosažení svých cílů. Výrobou souhlasu se označuje stav, *„kdy jsou názory občanů usměřňovány pomocí různých reklamních technik tak, aby se hodily vládě a s ní spojené podnikatelské elitě k dosažení nějakého cíle. Vláda se snaží vytvářet souhlas mezi občany i s nepopulárními kroky, které chce podniknout a k tomu si najímá různé odborníky. Ti sledují nálady, touhy, sympatie či naopak nesympatie a přicházejí s příslušnými kroky, aby nevyhovující názory ve společnosti potlačili a manipulovali veřejnost tím správným směrem. Problém nastává v momentě, kdy se k těmto manipulacím a ovlivňování používá peněz veřejných zdrojů, jak se ve většině případů dě-*

²⁴⁹ Radek WOHLMUTH, *Jak vypadá napadená výstava mladých komunistů*, <http://aktualne.centrum.cz/kultura/umeni/clanek.phtml?id=607443>, vyhledáno 6. 6. 2008.

²⁵⁰ <http://gumaguar.bloguje.cz/>, vyhledáno 21. 7. 2008.

je.²⁵¹ Kampaň *Všichni jsme v národním týmu* stála čtyři milióny korun a podle slov pražského primátora pravděpodobnost, že by se olympiáda u nás uskutečnila, je téměř minimální.²⁵² Otázka, proč vznikla fiktivní kampaň, je zde zcela na místě.

Téměř po dvou týdnech od zahájení byla výstava poničena neznámými pachatelí, kteří přetřeli plakáty černou barvou. Podle pořadatelů výstavy nešlo o vandalský čin, ale o vyjádření nesouhlasu s poselstvím výstavy. Poničené obrazy byly ještě několik dní na místě ponechány „*jako doklad problematických aspektů hledání cesty ke svobodě projevu.*“²⁵³

²⁵¹ Guma guar, *tisková zpráva k výstavě Kolektivní identita*, <http://gumaguar.bloguje.cz/>, vyhledáno 22. 7. 2008.

²⁵² Ibidem.

²⁵³ Jan H. VITVAR, *Grázlové v národním týmu*, <http://www.respekt.cz/login.php?mes=no&odkudPrve=%252Fclanek.php%253FfIDCLANKU%253D1296%2526fIDROCNIKU%253D2008>, vyhledáno 3. 7. 2008.

II.6. Otázka cenzury výtvarného umění v Čechách a její vztah k politickému umění

V českém prostředí se po pádu komunistického režimu setkáváme s omezo-
váním, kontrolováním nebo cenzurou uměleckého díla opravdu už jen zřídka. Přesto
stále existují případy, kdy došlo k omezení vystavování nebo dokonce nařízení a od-
stranění uměleckých děl.²⁵⁴

Cenzura je podle slovníkové definice kontrola a omezování sdělování informa-
cí – ať už předávaných mluveným slovem, tiskem nebo dalšími formami vyjadřování.
Bývá zřizována státem, náboženskou organizací, armádou, vedením firmy apod. Ob-
vykle se týká veřejně sdělovaných názorů, ale v dobách nesvobody je kontrolováno i
soukromé sdělování názorů.²⁵⁵ V souvislosti s omezením vystavování bych zmínila
výstavu laureáta Ceny Jindřicha Chalupeckého Tomáše Vaňka. Výstava v Národní
galerii rozpoutala mediální diskusi na téma práva umělce použít ve svém díle motivy
jiného autora. Výtvarný projekt označený jako *Particip č. 22* vycházel z kreseb Josefa
Lady, jejichž varianty obohacené o erotické motivy nastříkal pomocí šablon na stěny
galerie. Dědicové Ladovy umělecké pozůstalosti se proti této prezentaci ohradili a
z jejich podnětu byla inkriminovaná část výstavy zahalena rouškou.²⁵⁶ Dalo by se říci,
že Národní galerie v této kauze selhala. Místo aby vystupovala ve funkci zprostřed-
kovatele a obhájce umění, dala od problému ruce pryč a omezila tím možnost svo-
bodné výtvarné prezentace.

Jinou formou zásahu, kontroly nebo omezování ve sdělování informací je au-
tocenzura, kdy informace filtruje sám autor nebo instituce s ním spolupracující, nej-
častěji ze strachu z určitého druhu nepříjemností či přímého postihu.²⁵⁷ O institucio-
nální autocenzuře se zmíním v podkapitole II.6.3. v souvislosti s případem zákazu
českého umění v Polsku.

K cenzurnímu zásahu může dojít i při financování aktivistického umění, které
je samo o sobě problematické, protože aktivistické umění je ze své podstaty neko-
merční. Pokud umělci spolupracují s nevládními organizacemi, jsou obvykle závislí
na grantovém systému institucí, ať už státních nebo soukromých. Tato spolupráce

²⁵⁴ Marek POKORNÝ, Příliš rychlý konec, *Respekt* XIII, 2002, č. 3, 14. 1.-20. 1., s. 15.

²⁵⁵ <http://cs.wikipedia.org/wiki/Cenzura>, vyhledáno 14. 2. 2008.

²⁵⁶ Jana MACHALICKÁ, Marta ŠVAGROVÁ, Autorské právo se střetlo s uměleckou svobodou, *Lidové noviny*, 2002, 10. 1., s. 3.

²⁵⁷ <http://cs.wikipedia.org/wiki/Cenzura>, vyhledáno 14. 2. 2008.

může být někdy účinná, ale též může způsobit i ztrátu svobody výpovědi. V tomto případě cenzura nenastává přímým zákazem díla, ale například přerušением spolupráce, neposkytnutím financí.²⁵⁸

V této kapitole se budu věnovat třem případům, kdy došlo k omezení vystavování ze strany instituce, podle některých názorů považovaný za cenzurní zásah, který se díky médiím dostal do širokého povědomí. První případ se týká skupiny Rafani, a jejich připravovaného projektu *Český les*, který byl těsně před otevřením výstavy v městské galerii Pod věží v Bílině zamítnut ředitelem galerie. Druhý případ představuje výstavu *POLITIK-UM/New Engagement* pořádanou Centrem pro současné umění na Pražském Hradě, kde se organizátoři museli potýkat se zákazem venkovních instalací. Třetí případ cenzurního zásahu v českém umění se odehrál na výstavě v sousedním Polsku. Ve své podstatě se jedná o stejný model, tedy zákaz nebo omezení výstavy z obavy z postihu.

II.6.1. Rafani: Český les

(Galerie Pod věží, Bílina, 6.2. 2001)

O cenzurním zásahu se v médiích mluvilo v souvislosti se zakázáním výstavy *Český les* v Bílině na severu Čech, ve které se Rafani pokusili reflektovat traumatickou historii odsunu českých Němců. Instalace se měla skládat ze dvou částí, v první místnosti les z vánočních stromků se zvukovou kulisou šumícího lesa, z jehož hloubky mělo být vzdáleně slyšet hromadně skandované „*Sieg heil*“. V druhé místnosti mělo být umístěno deset závěsných obrazů s citacemi sudetoněmecké siluetové vystřihovanky [53]. Po předložení tiskových podkladů k expozici ředitel kulturního centra sdělil, že koncepce a téma výstavy neodpovídá významu a poslání místního kulturního centra.²⁵⁹

Rafani otestovali míru odvahy místních autorit, a jak se ukázalo, strach a obavy z možných reakcí zvítězily. Místo vernisáže proběhla ve veřejném prostoru bílinského náměstí performance, která měla symbolický obsah k tomu, k čemu se chtěli umělci vztáhnout na výstavě.²⁶⁰ Za zvuku reprodukováné hudby, v tmavém oblečení a s bílou páskou na ruce, si členové skupiny Rafani ostříhali vlasy. Po skončení pro-

²⁵⁸ Viz Lenka KUKUROVÁ (pozn. 14), nepag.

²⁵⁹ Viz RAFANI (pozn. 184).

²⁶⁰ Viz Luděk RATHOUSKÝ (pozn. 194).

cedury byly vlasy smeteny a spáleny. Celý výjev se odehrál bez jediného slova. Během celé akce informoval asistent Rafanů kolemstojící diváky o důvodech performance a rozdával brožury s komentářem k celé kauze.²⁶¹

II.6.2. Politik-um/New Engagement

Výstava politického umění na Pražském hradě vzbudila rozruch ještě předtím, než byla otevřena. Obrat v přípravě nastal těsně před vernisáží, kdy Kancelář prezidenta republiky nepovolila realizaci projektů plánovaných na veřejná prostranství Pražského hradu, a to přesto, že se výstava připravovala téměř rok. Mluvčí prezidentské kanceláře Martin Krafl hájil toto rozhodnutí tvrzením, že na Hradě znali jen obecný koncept a s konkrétními projekty se seznámili až s velkým zpožděním.²⁶² Vysvětlení, proč organizátoři nekonzultovali včas s prezidentskou kanceláří koncepci výstavy, podala ředitelka výstavního oddělení Pražského hradu Duňa Panenková v dopise Ivo Mathému: „*Příznám se, že mě opravdu nenapadlo dát projekty schválit politicky. Nějak jsem tuto formu kontroly již vypustila ze svého života.*“²⁶³ Projekt s popisem a obrazy exteriérových objektů byl zaslán Nadaci Dagmar a Václav Havlových Vize 97 dva měsíce dopředu s žádostí o podporu a záštitu prezidenta nad výstavou.²⁶⁴

I přes zákaz venkovní expozice rozhodli v den vernisáže členové skupiny **Pode Bal** po nádvoří deset balonů potištěných obrázky domů zabavených po válce sudetským Němcům. Hradní policie po krátkém přihlížení většinu balonů propíchla s odůvodněním, že jde o provokaci a zesměšňování vážného tématu. Během jejich honby za poletujícími koulemi přidrátovali umělci na Býčí schodiště transparent „*Zimmer Frei*“. I na něj se policisté vrhli a během pár sekund ho ze schodiště strhli [54]. Členům ho odmítli vrátit a hodili jej do koše.²⁶⁵ Malé pozdvižení vyvolal ještě muž převlečený za policistu, kterého si na protest zákazu svého díla přivedl sochař **David Černý**. Skuteční policisté dotyčného muže legitimovali a přemlouvali, aby sundal ceduli připevněnou na uniformě s nápisem „*K najmutí*“ s uvedenou částkou tři a půl tisíce korun za hodinu.²⁶⁶

²⁶¹ Viz Luděk RATHOUSKÝ (pozn. 194).

²⁶² Tomáš POSPISZYL, Na Hradě není žádné „zimmer frei“, *Týden*, 2002, 13. 5., s. 27.

²⁶³ Ludvík HLAVÁČEK, Hrad proti umění? Ne, proti dialogu, *Lidové noviny*, 2002, 18. 5., s. 1 a 10.

²⁶⁴ Ibidem.

²⁶⁵ Jan H. VITVAR, Politické umění? Ano, ale jen trochu, *MF DNES XIII*, 2002, č. 112, 15. 5., s. 1 a 6C.

²⁶⁶ Viz Jan H. VITVAR (pozn. 265), s. 1 a 6C.

Projekty, které nebyly realizovány, se podle původního plánu měly nacházet na nádvořích Hradu, některé v těsném sousedství katedrály. Projekt **Martina Zeta** dokonce přímo v jejím portálu. V místě, kde dříve sedávali žebraři, měla být umístěna obrazovka a na ní polooblečený žebrařící psík. Při vstupu do Zlaté uličky si chystal pro návštěvníky Hradu překvapení **Daniel Bozhkov**. V mobilním stánku hodlal prodávat skutečné, ručně provedené umělecké předměty, mimo jiné i souborné vydání Franze Kafky, účelně zkrácené na 13 stránek. Jednou či dvakrát za den byl připraven nabídnout spěchajícím turistům provedení největším hradním komplexem na světě za pouhých 25 minut.²⁶⁷ Nejproblematičtější se staly návrhy uměleckého sdružení **Pode Bal**. Původní záměr umístit na Matyášovu bránu neonový nápis *Kunst Macht frei* (umění osvobozuje, parafráze nápisu Arbeit Macht frei) byl po konzultaci s řadou kolegů, včetně zaměstnanců Správy Pražského hradu a odpovědným kurátorem L. Hlaváčkem, vyloučen ještě před započítáním výstavy.²⁶⁸ Nahradit ho měl velký červený transparent *Zimmer frei* a několik latexových balonů, které se měly volně kutálet pod ním a nesly informace o konkrétních domech sudetských měst a jejich osudech.²⁶⁹ Tyto záměry pak byly uskutečněny v rámci zmíněné ilegální intervence během vernisáže.

II.6.2.2. Diskuse v tisku

Nejvíce článků ohledně této výstavy vyšlo v Lidových novinách, kde mimo jiné došlo k nejostřejší debatě a výměně názorů mezi kurátorem výstavy Ludvíkem Hlaváčkem, publicistkou Denisou Kerou a jím odpovídajícím kancléřem Ivo Mathém.²⁷⁰ Diskuzi otevřel Ludvík Hlaváček a rozebral zásah ze strany Kanceláře Pražského Hradu. Ivo Mathé mu oponoval vysvětlením, že „*vzhledem k obrovské návštěvnosti Hradu panuje obava z technických a komunikačních problémů*“.²⁷¹ Podle něj „*Pražský hrad funguje nejen jako výstavní prostor, ale i jako cíl návštěvníků ze všech koutů světa vybavených nepředvídatelnou mírou intolerance, jako symbol české státnosti, jako sídlo hlavy státu přijímající návštěvy různých vyznání a národností a jako*

²⁶⁷ Viz Ludvík Hlaváček (pozn. 263), s. 1 a 10.

²⁶⁸ Ludvík HLAVÁČEK, Jak zacházet s politickým uměním, *Lidové noviny*, 2002, 28. 5., s. 13.

²⁶⁹ Viz Ludvík Hlaváček (pozn. 263), s. 1 a 10.

²⁷⁰ Lidové noviny: Ivo MATHÉ, Jak to vidí zlobivý a netolerantní cenzor, *Lidové noviny*, 2002, 23. 5., s. 11., Ivo MATHÉ, Vypočítavý kýč na Hradě, *Lidové noviny*, 2002, 28. 5., s. 13., Denisa KERA, Převzácný prostor čistých iluzí, *Lidové noviny*, 2002, 5. 6., s. 11., Ludvík HLAVÁČEK, Jak zacházet s politickým uměním, *Lidové noviny*, 2002, 28. 5., s. 13., Ludvík HLAVÁČEK, Hrad proti umění? Ne, proti dialogu, *Lidové noviny*, 2002, 18. 5., s. 1 a 10.

²⁷¹ Jiří HŮLA, Umělecký boj bez rizika, *Lidové noviny*, 2002, 16. 5., s. 28.

*pracoviště několika stovek obyčejných lidí placených z velké části daňovými poplatníky disponujícími – zjevně frekventovaně - kritickým, konzervativním názorem.*²⁷² Nad tímto odůvodněním, tedy obavou hradní kancléře před netolerantními cizinci a kriticky konzervativními reakcemi pracovníků Hradu, se pozastavila ve svém příspěvku Denisa Kera. *„Proč jsou případné negativní reakce jednou označeny za kriticky konzervativní v případě českých zaměstnanců Hradu, zatímco v případě cizinců se jedná o projev „intolerance“? Nevjadřuje skrytá xenofobie tohoto výroku přesně to, na co upozorňuje odstraněná umělecká instalace?*²⁷³

Ludvík Hlaváček obvinil rozhodnutí prezidentské kanceláře z neschopnosti vést veřejný dialog.²⁷⁴ Kancelář prezidenta republiky mu odporovala argumentem, že *„autoři naopak praktikují ověřený styl jednosměrného dialogu a navíc zvolili nejkonformnější a nejbezpečnější metodu získávání publicity. Zůstávají v „zápečí“, aniž musejí cokoli komukoli vysvětlovat (neboli vést dialog). Oplývají invencí, imaginací a fantazií, nikoliv však osobní odpovědností.*²⁷⁵

Další diskuse se rozvinula mezi výše zmiňovaným vedoucím Kanceláře prezidenta republiky a publicistkou Denisou Kerou. Podle něj se publicistka *„raduje, jak její chráněnci nejsou schopni vnímat či respektovat genia loci a nejráději by převzácný prostor Hradu bezohledně využili k vlastní publicitě, tradičně doprovodnému jevu konjunkturalismu a kýče.*²⁷⁶ Ve stejných novinách se o několik dnů později objevila reakce Denisy Kery. *„Místo pokusu o věcnou kritiku uměleckých projektů Ivo Mathé útočí na členy skupiny Pode Bal jako na bezohledné kupce lačnicí po publicitě.*²⁷⁷ Stejně jako L. Hlaváček i ona odsuzuje nekultivovaný projev v tak důležité diskusi o cenzorském zásahu, nedostatek tolerance k jiným názorům a umění vést otevřený dialog.²⁷⁸

V Mladé Frontě Dnes se ke kauze vyjádřil mluvčí kanceláře Martin Krafl: *„Pro nás byly projekty kontroverzní, protože měly být v prostoru, kde se střídají státní návštěvy.*²⁷⁹ Ten také zmiňuje, že rozhodnutí nevyvolalo jen estetické hledisko, ale ur-

²⁷² Viz Ivo MATHÉ (pozn. 270), s. 13.

²⁷³ Denisa KERA, Odsun míčů z Hradu, *Lidové noviny*, 2006, 25. 5., s. 10.

²⁷⁴ Viz Ludvík HLAVÁČEK (pozn. 263), s.1 a 10.

²⁷⁵ Viz Ivo MATHÉ (pozn. 270), s. 11.

²⁷⁶ Viz Ivo MATHÉ (pozn. 270), s. 13.

²⁷⁷ Viz Denisa KERA (pozn. 270), s. 11.

²⁷⁸ Ibidem, s. 11.

²⁷⁹ Viz Jan H. VITVAR (pozn. 265), s. 1 a 6C.

čítou roli hrály i blížící se volby. Jednalo se o rozhodnutí prezidentské kanceláře, nikoliv prezidenta.²⁸⁰

V tisku se navíc objevilo obvinění skupiny Pode Bal z poškození Býčího schodiště, které propojuje třetí nádvoří s jižními zahradami Pražského hradu.²⁸¹ „Barbarským připevněním transparentu ocelovými lanky došlo k poškození kamenných pilířů. Materiální škoda nebude pravděpodobně příliš velká, byly však poškozeny originální součásti architektury navržené Josefem Plečnikem. Poškozená místa mají být opravena restaurátorem a náklady by měl nést ten, kdo poškození způsobil.“²⁸² Z videozáznamu pořízeného při připevňování transparentu na třetím nádvoří bylo ale zjevné, že poškození způsobili policisté, kteří pár minut po umístění nápis strhli [53]. Obvinění z materiální újmy se proto jeví jako příznačný způsob, jak diskuzi odklonit od problému cenzury a devalvovat ji odsouzenímhodným vandalismus.

II.6.2.3. Cenzurní zásah nebo jen omezení výstavy?

V mediích zaznělo v souvislosti s odstraněním venkovních exponátů slovo cenzura. Jednalo se však skutečně o cenzurní zásah par excellence? V novinových článcích se objevilo množství názorů od těch nejradiálnějších, která chápou celou akci jako cenzurní zásah až po články, kde se slovu cenzura vyhýbají a zmiňují se pouze o faktu odstranění instalací.²⁸³ Postižení umělci se ale jednoznačně přiklonili ke slovu cenzura. „Cenzurní zásah úředníků Hradu je důkazem jejich xenofobie a intolerance. Umění takhle ztrácí svobodu. Z výstavy politického umění se stává výstava politicky korektního umění.“²⁸⁴

Ludvík Hlaváček shledal v tomto rozhodnutí prezidentské kanceláře nepovolit exteriérové projekty, které bylo učiněno na poslední chvíli a bez možnosti dialogu, všechny znaky cenzury až na jeden podstatný: „důvodem evidentně není mocenskopolitická snaha umlčet oponenta, jak to u cenzury bývá, nýbrž pouze obava odpovědného úředníka z „nepříjemnosti“.“²⁸⁵ Prezident Václav Havel omezení výstavy za cenzuru nepovažoval a do deníku Právo napsal: „Žádostí o výstavy máme hodně, vždycky vybereme jen to, co se nám zdá dobré a pro dané místo vhodné. Tak si po-

²⁸⁰ Ibidem, s. 1 a 6C.

²⁸¹ (ÁČ), Poškodili na Hradě schody, *Právo* r. 12, 2002, č. 113, 16. 5., s. 17.

²⁸² (jlv), Pode Bal je nekulturní, míní Špaček, *MF Dnes* XIII, 2002, č. 114, 17. 5., s. 10.

²⁸³ Viz Denisa KERA (pozn. 270), s. 11.

²⁸⁴ Viz Jan H. VITVAR (pozn. 265), s. 1 a 6C.

²⁸⁵ Viz Ludvík HLAVÁČEK (pozn. 263), s. 1 a 10.

číná každý galerista. Neznamená to samozřejmě, že to, co jsme nevybrali, podleho cenzuře.²⁸⁶ Náznak cenzurního zásahu se objevil v článku Tomáše Pospiszyla v časopise Týden. Nakonec se přiklonil spíše k tomu, že šlo o důsledek neodbornosti ze strany pořadatelů projektu. „Paušální a na poslední chvíli vydaný zákaz všech, tedy i zcela nekontroverzních venkovních instalací zavání, když ne cenzurou, tak ne-profesionalitou přípravy citlivého projektu.“²⁸⁷ Jako cenzuru nekompromisně označila tento zásah Denisa Kera „Potenciální skandál je častým odůvodněním pro cenzuru, jak to dokazuje dopis hradního kancléře Iva Mathého v případě odstranění instalace *Zimmer frei*. Tato veřejná cenzura je navíc výrazem mnohem horší vnitřní cenzury a nepříjemných vzpomínek nebo myšlenek veřejnosti.“²⁸⁸ Podle ní se navíc „hranice svobody projevu v našem prostředí, čili hranice toho, co je skandální a cenzurované, díky performancím stávají skandálem cenzury. Skandál a cenzura nejen bytostně patří k definici moderního umění, ale mohou se stát i přímým předmětem uměleckého zájmu.“²⁸⁹

Mediální diskuze, kterou jsem se snažila nastítnit, se potenciálně mohla zabývat problematikou politického umění. Bohužel se ale z větší části chopila pouze související aféry se zakázáním instalace výstavy ve veřejných prostorách nádvoří, kontroverzní instalace skupiny Póde Bal a obecně o střetu politického umění s oficiálními prostory Pražského hradu. Na druhé straně může být vzniklá diskuze skoro ukázkovým případem, jak česká média zpracovávají informace z uměleckého světa a jakým způsobem je tlumočí čtenářům.

II.6.3. Cenzura v Polsku, lhostejnost v Čechách

Během roku 2006 se české umění v Polsku celkem třikrát potýkalo s cenzurou. „Cenzura, protesty, donášení do prokuratury. České umění má v Polsku problémy. To se mi líbí. V Čechách umění nikoho neoslovuje, je možné ukázat vše.“ Tak se vyjádřil k zásahu do českého umění kurátor William Hollister.²⁹⁰

²⁸⁶ Václav HAVEL, Někdo má nápady, někdo odpovědnost, *Právo*, r. 12, 2002, č. 117, 21. 5., s. 7.

²⁸⁷ Viz Tomáš POSPISZYL (pozn. 262), s. 27.

²⁸⁸ Viz Denisa KERA (pozn. 270), s. 11.

²⁸⁹ Ibidem.

²⁹⁰ Dorota JARECKA, Cenzura w Polsce, obojętność w czechach, *Gazeta Wyborcza*, 2006, 10. 4., <http://wyborcza.pl/1,75475,3663475.html>, vyhledáno 22. 7. 2008.

II.6.3.1. Galerie Avantgarda, Vroclav, Shadows of humour, duben 2006

Výstava českého umění v městské galerii Avantgarda ve Vroclavi byla první a největší českou výstavou v Polsku od doby revoluce.²⁹¹ Výstavu zorganizoval William Hollister, jeden z redaktorů mezinárodního časopisu *Umělec*. Byli pozváni autoři dvou generací debutujících už po sametové revoluci.²⁹² Expozice představovala politické umění, které se zabývalo problémy globalizace a marginalizace, národních stereotypů nebo nové identifikace, zpestřené specifickým českým humorem. V úvodu tiskové zprávy k výstavě byly zmíněny dva proudy: výrazně politický, kritický, který představovali umělci jako Ivan Vosecký, Jan Jakub Kotík, Guma Guar, Pode Bal, Rafani nebo Radovan Čerevka. Opačný proud, který vycházel z pozorování intimity a soukromí představil Jiří Černický, Kateřina Šedá, Michal Pěchouček nebo Lenka Klodová.²⁹³

V květnu 2006 se proti české výstavě ohradila polská katolická politická strana *Liga polských rodin*. Požádala vroclavskou galerii o zavření. Trnem v oku jim bylo dílo ostravské skupiny Kamera Skura *Superstart*, které představovalo atleta v podobě Ježíše zavěšeného na kruzích. Oporu a důvod zákazu našla strana v polském trestním zákonu, kde se píše: „*Kdokoliv je shledán vinným z urážky náboženského cítění veřejnou pomluvou objektu nebo místa uctívání Boha, může být vystaven pokutě anebo maximálně dvěma letům odnětí svobody.*“²⁹⁴ Instalace umístěná na Bienále v Benátkách v roce 2002 se skládala ze dvou komponentů. Dominantu tvořila centrálně umístěná figura na kruzích v pozici ukřižovaného Krista spuštěného z hvězdného nebe, druhou část pak ozvučená videoprojekce se záznamem fandícího publika. Ve Vroclavi byla instalována pouze první část [52]. Ideovým záměrem bylo vytvoření atmosféry vypjatého sportovního výkonu, nápadně připomínající sakrální výjev. Sport a kult, sport jako nové náboženství.²⁹⁵

²⁹¹ Paweł JARODZSKI, *Moji milí příznivci současného umění!*, (emailová korespondence s Williamem HOLLISTEREM, 31. 1. 2007).

²⁹² Agata SARACZYŃSKA, Czeska sztuka we Wrocławiu, *Gazeta Wyborcza*, 2006, 4. 12., <http://wyborcza.pl/1,75475,3278371.html>, vyhledáno 22. 7. 2008.

²⁹³ Iza KOWALCZYK, Shadows of Humour-przykra sprawa-czeska wystawa, http://www.obieg.pl/calendar2006/ik_kanibalizm.php, vyhledáno 12. 2. 2007.

²⁹⁴ Ustawa z dnia 6 czerwca 1997 r., Kodex karny, Artikul 196, <http://isip.sejm.gov.pl/servlet/Search?todo=file&id=WDU19970880553&type=3&name=D19970553Lj.pdf>, vyhledáno 5. 6. 2008.

²⁹⁵ Viz Vladimír ŠÍR (pozn. 141).

II.6.3.2. Galerie BWA, Bialsko Biala, Shadows of humour, září 2006

8. září 2006 byla výstava *Shadows of humour* v pozměněné verzi otevřena v galerii BWA v Bialsko-Bialej. Výstava byla stejná, pouze díla s křesťanskými prvky nebyla zahrnuta. Jednalo se o autocenzuru ze strany kurátora, který se nechtěl potýkat s případnými problémy. Po protestech ve Vroclavi byl místo díla *Superstart* vystaven *Shark* od Davida Černého. Jednalo se o parafrázi a navázání na práci britského sochaře Damiana Hirsta z r. 1991, představující žraloka naloženého ve formaldehydu s názvem *Nemožnost smrti v mysli žijícího*. Místo žraloka byla v akváriu umístěna umělá vznášející se socha svázaného Saddama Husajna [56].²⁹⁶

Den po vernisáži v sobotu 9. září zavolal do galerie BWA místostarosta města Zbiniew Michniowski a nařídil ředitelce galerie odsunout *Sharka*, pokud nechce přijít o místo. Ráno totiž viděl v časopise jeho reprodukci a dokonce se ani neobtěžoval jít do galerie, aby si práci prohlédl. „*Šel jsem za Michniowskim, ale nepodal mi žádné racionální vysvětlení. Mluvil jen, že je to dráždivé a vyvolává to v něm nepříjemný pocit,*“ řekl v rozhovoru pro *Gazetu Wyborczu Hollister*.²⁹⁷ Po vykázání z města byl objekt umístěn v galerii Szara v polském Těšíně. Michniowski volal starostovi Těšína a dožadoval se zakázání díla i zde. Starosta ve veřejném prohlášení uvedl, že „*pro vládu není na místě se plést do světa umění.*“²⁹⁸

II.6.3.3. Galerie Kronika, Bytom, Bad News, květen 2006

19. května 2006 v galerii Kronika v Bytomi v Horním Slezsku byla koncertem české skupiny Guma Guar zahájena výstava *Bad News*, která se zabývala funkcí médií v současné společnosti.²⁹⁹ Guma Guar se zde představila dílem *Všichni jste buzeranti*. Tato rozměrná koláž byla zamýšlena jako kritika diskriminace homosexuálů, která je v polské společnosti rozšířená a jejíž kořeny souvisejí se silným vlivem katolické církve na utváření veřejného mínění. Využili ikonografický model křesťanského umění a podle vzoru Judity s hlavou Holoferna vytvořili lacinou photoshopovou montáž Benedikta XVI. s hlavou proslulého britského gaye Eltona Johna. Pod tisk sprejem nastříkali nápis „*wszycscy jestescie ciotami*“ (všichni jste buzeranti) [57]. Jeden z členů skupiny, Milan Mikuláščík, komentoval počín slovy: „*Bad News byla skupinová výstava, která představovala samá relativně významná jména. My zde byli*

²⁹⁶ Piotr PIOTROWSKI, „Beyond Democracy“, *Centropa XIII*, 2008, č. 1, leden, s. 5-15.

²⁹⁷ Viz Dorota JARECKA (pozn. 290).

²⁹⁸ Viz Piotr PIOTROWSKI (pozn. 296), s. 11.

²⁹⁹ http://www.kronika.org.pl/bad_news_leaflet.pdf, vyhledáno 10. 2. 2007.

*jasnými outsidersy. Na takovém typu výstavy se vždycky snažíme ty ostatní přebít, aby naše dílo nezapadlo. Snažíme se vyjadřovat úderně, protože chceme, aby si naši práce divák všiml.*³⁰⁰

V květnu přijala prokuratura ve Slezsku oznámení od Srodowiska Wiarnych Tradycji Lacinskiej o páchání trestného činu zneužívání náboženských souborů, na jehož základě byl zahájen vyšetřující soudní proces. V září téhož roku vyslychala policie ředitele galerie Sebastiana Cichockého a Pawla Koje, ředitele bytomského kulturního centra, kterého je Kronika částí.³⁰¹ Absurdní byl v tomto případě fakt, že ředitel galerie se o této instalaci vyjádřil jako o nevhodné a jakmile skončila vernisáž, bylo dílo odstraněno, zřejmě v předtuše nastávajících nepříjemností. V místním tisku posléze uvedl, že plakát sundali umělci sami a odvezli do Prahy kvůli koncertu, pro který byl původně vyroben.³⁰² Milan Mikuláščík na tuto situaci rozhořčeně reagoval v rozhovoru pro Literární noviny: *„Proč nás vlastně na tuto výstavu pozvali? Máme z toho pocit falešné pseudo-politické výstavy. Navíc nás sami kurátorky obviňují z pouhé snahy zviditelnit se. Dívali jsme se do katalogu a podle něj naprosto splňujeme kritéria, která si polské kurátorky Magda Ujma a Joanna Zielińska pro výstavu určily. V textu katalogu se mimo jiné zmiňují, že chtějí testovat hranice umění.*³⁰³ V Polsku totiž došlo ke změně politických poměrů. Od moci ustoupili představitelé pravicové katolické strany, takže byl nakonec případ uzavřen bez soudního procesu.³⁰⁴

II.6.4. Srovnání

Při porovnání těchto událostí nacházíme určité společné rysy. V obou případech, jak v Polsku, tak i v Čechách to byl strach a obavy z nepříjemností, které vedly k odstranění nebo omezení expozice. V trestních zákonech obou států nacházíme obdobnou formulaci, která se týká veřejného hanobení náboženského přesvědčení a jejich postihu.³⁰⁵ Avšak ani v jednom znění se nemluví výhradně o křesťanském ná-

³⁰⁰ Viz Ondřej KOBZA (pozn. 178), s. 15.

³⁰¹ Viz Dorota JARECKA (pozn. 290).

³⁰² Viz Ondřej KOBZA (pozn. 178), s. 15.

³⁰³ Ibidem, s. 15.

³⁰⁴ Viz Radio Wave (pozn. 236).

³⁰⁵ Srovnání polského trestního zákona (pozn. 294): *„Kdokoliv je shledán vinným z urážky náboženského cítění veřejnou pomluvou objektu nebo místa uctívání Boha, může být vystaven pokutě anebo maximálně dvěma letům odnětí svobody“* a českého trestního zákona: *„Kdo veřejně hanobí některý národ, jeho jazyk, některou etnickou skupinu nebo rasu, nebo skupinu obyvatelů republiky pro jejich politické přesvědčení, vyznání nebo proto, že jsou bez vyznání, bude potrestán odnětím svobody až na dvě léta. Odnětím svobody až na tři léta bude pachatel potrestán, spáchá-li čin uvedený v odstavci 1 nejméně se dvěma osobami.“* Trestní zákon, zákon č. 412/ 2002sb, hlava pátá, odstavec 198, <http://www.zakonycr.cz/seznamy/1401961Sb.html>, vyhledáno, 22. 7. 2008.

boženství. Uplatňování tohoto zákona je mnohem horší než zákon samotný. To se bohužel odehrává v sousedním Polsku, kde je katolickými organizacemi využíván k likvidaci odlišného názoru, jako tomu bylo v případě několika uměleckých projektů, které svým tématem nevyhovovaly a dráždily veřejné činitele.³⁰⁶ Jeden z nich se stal ve varšavské galerii Zachęta v roce 2000. Dva poslanci Národní katolické strany se pokusili zdvihnout meteorit, pod kterým ležela hyperrealistická socha Jana Pavla II. vytvořená **Mauricio Cattelanem**. Umělec sice považoval incident za komunikaci se svým výtvořem, ale ředitelka galerie Anda Rottenbergová musela čelit útokům s anti-semitským podtextem, a nakonec opustila svůj ředitelský post. V případě polské umělkyně **Doroty Nieznalské** a díla nazvaném *Pašije* byla ona sama napadena a obviněna Ligou polských rodin. V procesu, který Liga iniciovala, byla umělkyně podle polského trestního zákona z roku 1997, odstavce 196³⁰⁷ odsouzena k veřejně prospěšným pracím za urážku náboženského cítění.³⁰⁸

Obavy z tohoto druhu postihu nejsou v českém prostředí namístě. Přesto se umělci potýkají s různými kurátorskými zásahy a dokonce i zásahy vládní moci, které vyvolávají otázky týkající se hranic umělecké svobody, nepostihnutelnosti umělce nebo dokonce trestního postihu. Jedním takovým případem byl projekt *Mediální reality* vytvořený skupinou **Ztohoven**. V červnu 2007 se jim podařilo proniknout do živého vysílání ČT2 a oživit ranní pořad Panorama fiktivním atomovým výbuchem v krkonošském Černém dole.³⁰⁹ Tímto činem narušili mediální prostor televize a zpochybnili jeho pravdivost, uvěřitelnost a upozornili na možnou záměnu mediálního obrazu světa za svět jako takový, reálný. „*Chtěli jsme vyjádřit obavy z toho, že to, na co se díváme v televizi, nemusí být úplně pravda.*“³¹⁰ Za napadení vysílání podalo okresní státní zastupitelství v Trutnově k soudu obžalobu členů skupiny Ztohoven, kteří se měli tímto aktem dopustit trestného činu šíření poplašné zprávy.³¹¹ To samozřejmě vyvolalo velký mediální ohlas i v mezinárodním kontextu.³¹² Na stranu umělců se postavili někteří pracovníci FF UK a připravili petici, kterou současného prezidenta

³⁰⁶ Paweł LESZKOWICZ, Feminist revolt, <http://bad.eserver.org/reviews/2005/leszkowicz.html>, vyhledáno 10. 2. 2007.

³⁰⁷ Viz Kodex karny (pozn. 294).

³⁰⁸ Zuzana ŠTEFKOVÁ, Cenzura po polsku, *Respekt*, č. 42, 14. 10., 2006,

<http://www.respekt.cz/clanek.php?fIDROCNIKU=2006&fIDCLANKU=1761>, vyhledáno 5. 3. 2007.

³⁰⁹ <http://www.novinky.cz/clanek/117267-hackeri-k-zaberum-atomoveho-vybuchu-nas-inspiroval-rumburak.html>, vyhledáno 20. 6. 2007.

³¹⁰ Petr VOLF, Takový umělecký bastard, *Reflex*, č. 34, 2007, s. 28 – 36.

³¹¹ <http://www.novinky.cz/clanek/129819-clenove-ztohoven-pujdou-za-atomovy-vybuch-na-ct-k-soudu.html>, vyhledáno 4. 3. 2008

³¹² Viz Petr VOLF (pozn. 310), s. 29.

Václava Klause žádali o milost.³¹³ V březnu na základě rozhodnutí okresního soudu v Trutnově byli obžalovaní členové skupiny zproštěni obvinění.³¹⁴ Na obhajobu umělců se přidal i generální ředitel Národní galerie Milan Knížák, který předal skupině Ztohoven za projekt *Mediální realita* cenu NG 333 určené mladým umělcům.³¹⁵

S výše zmiňovanými případy jistě souvisí i odpovědnost galeristy před umělci, co do výstavy zahrne a zda bude hájit jejich názory. Zářným příkladem byla výstava *Bed News* v polské galerii Kronika, kde zvítězil strach a obavy z nepříjemností. Pokud kurátor nesouhlasil s vystaveným projektem, měl přistoupit k zákazu ihned. Obdobný případ se zrušením instalace za zády umělců se stal i v Čechách při výstavě skupiny Guma Guar *Meze tolerance*, která proběhla na Staroměstské radnici. Po napadení a poničení instalace neznámými pachateli svěsil kurátor Karel Srp výstavu ještě před oficiálním termínem. To se odehrálo bez vědomí umělců, kteří se o zavření expozice dozvěděli až několik dní poté.³¹⁶

Obava vystavující instituce může pramenit nejen z očekávání nepříjemností, ale například i z přerušení přísunu grantu. S tím se potýkala opět skupina Guma Guar, tentokrát s projektem *Kolektivní identita* (viz.kap. II.5.3.1). Kurátoři galerie Artwall, v rámci níž byl tento projekt vystaven, nechali skupině podepsat úmluvu, že přebírají zodpovědnost za následky svých činů.³¹⁷

³¹³ Petice za omilostnění skupiny Ztohoven

Vážený pane prezidente,

my níže podepsaní Vás touto cestou prosíme o milost pro členy umělecké skupiny ZTOHOVEN. Za to, že dne 17.6.2007 narušili televizní vysílání pořadu Panorama obrazem jaderného výbuchu, jsou obviněni z šíření poplašné zprávy. Hrozí jim tak trest odnětí svobody až na tři roky.

Plně uznáváme, že členové uskupení ZTOHOVEN neoprávněně nakládali s majetkem České televize. Svým činem ale nechtěli poškodit zájmy této veřejné instituce, ani šířit poplašnou zprávu. Obraz, který vložili do vysílání, byl natolik absurdní, že jej za poplašnou zprávu rozhodně nelze považovat. Atomový hřib uprostřed horské krajiny totiž nenechával nikoho na pochybách, že jde o obrazovou nadsázku. Jeho smyslem nebylo postrašit televizní diváky, ale demonstrovat rozdíl mezi skutečností a obrazem světa vnímaného skrze masmédiá, a tím upozornit na důležitost kritického myšlení a vyhodnocování informací. Performance skupiny ZTOHOVEN také pomohla zviditelnit české současné umění ve světových médiích, která celou akci hodnotila vesměs kladně.

Nepřiměřená reakce České televize bohužel potvrdila fakt, že média ráda považují sama sebe za objektivního zprostředkovatele skutečnosti, čímž uvádějí své diváky v omyl. ČT tímto nesmyslným krokem zbytečně utrácí peníze daňových poplatníků a vede boj se skupinou umělců, místo aby nechala policii i soudy věnovat se závažnějším kauzám a sama se soustředila na zkvalitňování vlastních služeb.

Případně potrestání tohoto uměleckého činu by bylo nebezpečným precedentem a také mezinárodní ostudou ČR. Byli bychom snad jediným státem ve vyspělém světě, který v dnešní době posílá umělce za mříže.

<http://www.novinky.cz/clanek/134758-petice-zada-klause-o-milost-pro-skupinu-ztohoven.html>, vyhledáno 6. 3. 2008

³¹⁴ <http://www.novinky.cz/clanek/144358-video-soud-zrusil-zprostujici-rozsudek-v-kauze-ztohoven.html>, vyhledáno 6. 8. 2008.

³¹⁵ Cena NG 333, *leták k I. ročníku*, Praha 2008.

³¹⁶ Jiří PTÁČEK, *O projektu kolektivní identita*, <http://gumaguar.bloguje.cz/>, vyhledáno 23. 8. 2008.

³¹⁷ *Ibidem*.

II.7. Postoj umělecké kritiky k politickému umění

Přestože se čeští umělci minimálně deset let věnují politickým a společenským fenoménům, čeští kurátoři a kritici mají dluh k jejich odborné reflexi. Podle Michala Šimla ze skupiny Poda Bal preferuje zdejší kritika většinou spíše nenápadné tendence než jasně artikulovaný názor.³¹⁸

Po roce 1989 by se situace ve výtvarné kritice dala charakterizovat slovy jako je nediferenciovanost a roztříštěnost. Teoretické a kritické zázemí uměleckého provozu zůstalo nezakotvené a náchylné k neproduktivním polemikám. Mnoho cenných názorů se rozdrobilo do textů v katalogích, do přednášek a výstavních proslovů.³¹⁹ Podle Václava Magida texty, které v českém prostředí usilují o nějaké zobecnění v souvislosti s určitými fenomény současného umění, obvykle trpí dvěma neduhy. *„Prvním je absence návaznosti na existující debaty. Autoři vystupují jako průkopníci, kteří nemusí podpírat své teze žádnými prameny. A druhým je to, že texty většinou vznikají jako účelové produkty pro konkrétní příležitosti. Autorovou motivací pak není podělit se o nějaké poznání, ale poskytnout v určeném čase a ve stanoveném rozsahu materiál pro tu či onu publikaci v souvislosti s tou či onou událostí, obvykle výstavou. Výsledkem pak jsou v lepším případě volné literární útvary, v horším grafomanské slovní výlevy, v obou případech bez relevance v rámci aktuální oborové diskuse. Myšlenkovou hutnost nahrazují slohové dovednosti.*³²⁰

Mezi kritiky, kteří se vyjadřují k problematice politického umění, bychom mohli vymezit rozdílnou škálu přístupů. Jeden z nejradikálnějších, který popírá samotnou existenci českého politického umění, je reprezentován ředitelem Národní galerie Milanem Knížákem.³²¹ Jeho pregnantní stanovisko se dotýká skupin i jednotlivců, kteří se chtějí programově prosazovat schematickými gesty, jako například skupiny Rafani, Poda Bal nebo David Černý. Podle jeho názoru se jedná o *„netypické skupiny, jež se ještě řídí modernistickými principy. Touha být viděn za každou cenu je něco, co naposledy přinášela první postmoderní vlna – svou jasností ještě plně ukotvená v moderně. Jejich nesmířlivá a urážlivá stanoviska asi neplynou z vnitřního přesvědče-*

³¹⁸ Michal ŠIML, To není umění, to je politické umění, *Katalog k výstavě Czechpoint*, dosud nepublikováno, nepag.

³¹⁹ Viz Anděla HOROVÁ (pozn. 128), s. 865.

³²⁰ Viz Václav MAGID (pozn. 20).

³²¹ Viz David KORÍNEK (pozn. 144).

ní zaujímat jiný postoj, ale ze snahy o viditelné místo.³²² Zčásti podobný kritický postoj k politickému umění má také kurátor a kritik umění Tomáš Pospiszyl. V recenzi na výstavu Czechpoint uveřejněnou v časopisu Týden podotýká na účet politického umění, že je účinnou strategií, jak zaujmout média, což může vést k obsahové vyprázdňování a obtížně v něm lze najít, jestli jeho cílem není šok samotný. Připomíná také, že zájem umělců o politiku vyplývá s uzavřeností současného umění a limity jeho obecné srozumitelnosti.³²³ Obavy a strach z populismu v českém politickém umění rovněž vyjadřuje komentátor kulturních a společenských událostí, umělec a bývalý pedagog Jiří David.³²⁴

Společným jmenovatelem v kritických textech se podle výše uvedeného stávají snahy o zviditelnění spojené se schematickými gesty, obsahová prázdnota a zkratkovitost v kritice konkrétních problémů. Touha být viděn je podle mého přirozenou součástí umělecké praxe, zvláště pak u projektů reflektujících politická a společenská témata se očekává silná reakce publika nebo médií. Milan Mikuláščík ze skupiny Guma Guar v rozhovoru pro Literární noviny tento fakt nepopírá a naopak jej potvrzuje slovy, že se jako skupina snaží vyjadřovat úderně, aby si jich divák všiml.³²⁵ Umělci k tomu využívají různé formy provokace, někdy kontroverzní a ostré, které již několikrát vyvolaly ze strany kritizovaných vlnu protestů a nepochopení.³²⁶

II.7.1. Kritická reflexe mezinárodní výstavy politického umění Czechpoint

V reakci na výstavu Czechpoint se v médiích objevilo množství různorodých příspěvků, několik časopiseckých recenzí a v dohledné době by měl tiskem vyjít i souhrnný katalog. V tisku se konkrétně jednalo o články:

Václav Magid, „*Politické umění*“ mimo kontext, čtrnáctidenník o výtvarném umění Ateliér³²⁷

Jan H. Vitvar, *Kam se dostalo politické umění*, časopis Respekt³²⁸

³²² Viz Milan KNÍŽÁK (pozn. 131), s. 8.

³²³ Tomáš POSPISZYL, Všechna bída světa, *Týden*, 2006, č. 45, 6. 11., s. 104.

³²⁴ Viz Lenka LINDAUROVÁ (pozn. 23).

³²⁵ Viz Milan KOBZA (pozn. 177), s. 15.

³²⁶ Např. projekt skupiny Guma Guar Kolektivní identita, který kritizoval mediální kampaň spojenou se snahou uspořádat v Praze olympiádu a v obecnějším rámci pak napadal usměrňování názorů občanů pomocí reklamních strategií, byl označen primátorem Prahy za ideologicky zvrácený, pseudoumělecký brak, <http://gumaguar.bloguje.cz/>, vyhledáno 19. 6. 2008.

³²⁷ Viz Václav MAGID (pozn. 155), s. 2.

³²⁸ Jan H. VITVAR, Kam se dostalo politické umění, *Respekt*, 2006, č. 46, 12. 11., s. 20.

Jakub Stejskal, *O pojmu politické umění*, časopis A2³²⁹

Tomáš Pospiszyl, *Všechna bída světa*, časopis Týden³³⁰

Michal Šiml, *Příběh politického umění v novinách*, internetová stránka časopisu Art-servis³³¹

Radek Wohlmuth, *Politika umění nesvědčí. Nebo naopak?*, internetový portál Aktuálně.cz³³²

Většina z výše zmiňovaných recenzí se vyhnula klíčové otázce definice politického umění a zabývala se kritikou konkrétních uměleckých děl nebo naopak obecných záležitostí (viz. Pospiszyl, Vitvar, Wohlmuth). Naopak trojice recenzí Michala Šimla, Jakuba Stejskala a Václava Magida se snažila odpovědět na klíčovou otázku, co je politické umění, jejíž vyhocení bylo hlavním cílem festivalu Czechpoint.

Jedním z hlavních bodů, za něž byla výstava kritizována, byl nedostatečný průnik do veřejného prostoru. Jan H. Vitvar srovnával Czechpoint umístěnou v menších nezávislých galeriích s výstavou Politik-um/New Engagement³³³ odehrávající se v prostředí pražského Hradu a konstatoval, že *„přesun politické umění z oficiálních prostorů do experimentálních galerií mění celkový dojem přehlídky: co dříve mělo zasáhnout co největší výsek české veřejnosti, to je teď k dispozici k posouzení jen úzkému okruhu publika. Tohle politické umění tak neapeluje na náhodné kolemjdoucí, ale na stálou galerijní klientelu.“*³³⁴

Největší potíž výstavy Czechpoint spočíval podle Tomáše Pospiszyla v tom, že nebyl zaměřen *„na konkrétní politická témata, ale na pouhý fakt propojení politiky a umění. Veskrze sympatický a potřebný aktivismus umělců je podobným přístupem redukován do podoby estetické formy. Najednou nejsou důležité jednotlivé otázky, na které chtějí umělci upozornit, ale samotná estetika političnosti. A to jde proti samotnému principu politického umění.“*³³⁵ Podobný názor nalézáme i v článku Václava Magida. Výsledným efektem projektu není aktivizace diváka, ale naopak obávaná estetizace sociální problematiky. Výstava Czechpoint je podle jeho názoru *„politickou*

³²⁹ Viz Jakub STEJSKAL (pozn. 21), s. 9.

³³⁰ Viz Tomáš POSPISZYL (pozn. 323), s. 104.

³³¹ Michal ŠIML, Příběh politického umění v novinách, A2, 2006, č. 50, 13. 12., <http://www.tydenika2.cz/archiv/2006/50/pribeh-politickeho-umeni-v-novinach>, vyhledáno 19. 7. 2008.

³³² Radek WOHLMUTH, Politika umění nesvědčí. Nebo naopak?, *aktuálně.cz*, 2006, 8. 11., <http://aktualne.centrum.cz/kultura/umeni/clanek.php?id=279972>, vyhledáno 19. 7. 2008.

³³³ Viz kapitola II.4.

³³⁴ Viz Jan H. VITVAR (pozn. 328), s. 20.

³³⁵ Viz Tomáš POSPISZYL (pozn. 323), s. 104.

možná pouze v tom smyslu, že umění je vždy politické, protože je determinováno vnějšími podmínkami vzniku a i přes mezinárodní obsazení je stále typickým českým počinem.“³³⁶ V celkové shrnutí nenabízí projekt Czechpoint „nic víc než druhotný odvar mediální reprezentace politických témat, a nepřímo se tak podílí na designu politické moci, místo toho, aby ji kritizovala nebo vůči ní nabízela alternativní modely.“³³⁷ Michal Šiml články uveřejněné v časopise Respekt, v internetovém portálu Aktualne.cz a Týden nepovažoval za recenze či kritiky v plnohodnotném smyslu těchto pojmů. „Jsou to spíše glosy zklamaného návštěvníka.“³³⁸ Navíc kritizoval srovnání obou politických výstav, kdy se srovnává nesrovnatelné a nemluví se o obsahu, ale o formě. Popírá navíc přímou souvislost mezi výstavami, protože Czechpoint vznikl jako víceméně soukromá iniciativa.³³⁹

K samotnému pojmu a podstatě politického umění se vyjádřila trojice recenzentů Stejskal, Magid a Šiml. Politické umění můžeme podle M. Šimla nazývat širokou škálu aktivit. Samotný pojem chápe jako pomocný, zahrnuje jak umělecké reflexe politických a společenských fenoménů (tedy spíše angažované umění), tak i aktivistické projekty, které si kladou za cíl určitou situaci ve společnosti měnit.³⁴⁰

O prozkoumání historického vývoje vztahu umění a politiky se pokusil v článku *O pojmu politické umění* se Jakub Stejskal. U zrodu moderního chápání uměleckého díla upozorňuje na úlohu novověkých filozofů jako je například Friedrich Schiller nebo Immanuel Kant: „Umění, alespoň to moderní, má ve svém programu etický náboj. Svobodná bezzájmová hra umění má být symbolem odkazujícím ke svobodě člověka. Krása slouží dobru nejlépe, když mu neslouží vůbec.“ Především Kantův pojem nezainteresovanosti vytváří model autonomního a tedy apolitického uměleckého díla, které je uměním právě proto, že neslouží ničemu. Politické umění, které má oproti čistému umění cíl angažovat diváka, je kantovskou optikou kontradikce, protože umění vylučuje služebnost, zatímco politika ji implikuje. Stejskal kontradikci sousloví politické umění přirovnává k rčení „*boj za mír*“.³⁴¹

Nad otázkou, co chápat pod pojmem politické/aktivistické umění a proč jej dnes tak často slyšíme, se pozastavuje Václav Magid. Odkazuje a cituje přitom názo-

³³⁶ Viz Václav MAGID (pozn. 155), s. 2.

³³⁷ Ibidem.

³³⁸ Viz Michal ŠIML (pozn. 331).

³³⁹ Ibidem.

³⁴⁰ Ibidem.

³⁴¹ Viz Jakub STEJSKAL (pozn. 21), s. 9.

ry filosofa, esejisty a výtvarného kritika Borise Groyse.³⁴² V současnosti působí umění a politika v jednotném prostoru, politika se čím dál více estetizuje skrze média a dostupuje do fáze, kdy politik produkuje ohromné množství obrazů a stává se tvůrcem vizuality namísto umělce. Současné politické umění se podle Groyse zabývá *„reflexí nové situace v podmínkách totální estetizace politična a proměny samotného politika v umělce [...] Současný umělec využívá stejnou technologii mediální sebe-prezentace, jakou v mediální reprezentaci používá politik. Jediný rozdíl spočívá v tom, že zatímco politik je závislý na médiích, umělec se snaží uchopit systém reprezentace do vlastních rukou.“*³⁴³ Podstatou současného politického umění, jak jej chápe Groys, je osobitá kritika uměleckých produktů politické moci. Na základě příkladů současného sociálně angažovaného umění bychom mohli prohlásit, že politika na sebe přejímá funkci umění a naopak umění přebírá úlohu politiky.³⁴⁴

Podle Václava Magida se v českém kontextu za politické umění vydávají artefakty, které efektní zkratkou ilustrují konkrétní politické problémy. Za největší nebezpečí považuje estetizaci sociální problematiky.³⁴⁵ V článku reagujícím na výstavu Czechpoint Magid zůstává u kritických výtek a nenaznačuje, jaké umělecké strategie považuje za schopné aktivizovat diváka a jak se vyvarovat estetizaci sociální problematiky a zkratkovité ilustrace témat. Podíl na designu politické moci, strašák všech kriticky založených umělců, proto i po jeho poznámkách zůstává blíže nespecifikovanou entitou. Oporu, kterou Magid našel v teoretických názorech B. Groyse, bohužel nedovedl spojit s konkrétními uměleckými činy, které vyhovovaly jeho nárokům a které by mohl postavit do opozice k dílům prezentovaným na výstavě Czechpoint. Nakonec lze s lítostí konstatovat, že ani Magidova reflexe obecných rámců politického umění nebyla ukázkou kritiky „uměleckých produktů politické moci“, k nimž se – dle jeho logiky – řadí i umění podílející se na jejím designu.³⁴⁶

³⁴² Boris GROYS, *Umění. Design. Politika*, 2004, Moskva, <http://azbuka.gif.ru/important/groys-art-moscow-2004>, vyhledáno 3. 5. 2008

³⁴³ Viz Václav MAGID (pozn. 20), nepag.

³⁴⁴ Ibidem.

³⁴⁵ Ibidem.

³⁴⁶ Jirí PTÁČEK, *Rozhovor na téma Postoj umělecké kritiky k politickému umění* (nahrávka pořizena 20. 6. 2008).

III. Závěr

Moje teoretická práce si předsevzala zmapování problematiky politického umění v Čechách od doby první republiky až do současnosti, to znamená do roku 2008. Stěžejní částí byla dokumentace stavu na české umělecké scéně během posledních deseti let, kdy se začíná ukazovat vzrůstající trend sociální kritiky a jisté angažovanosti umělců ve společenských a politických problémech. Poměrně rozsáhlý materiál jsem podrobila selekci a uvedla jen díla, která se vědomě hlásí ke kritické reflexi společenských problémů. Během vymezování kategorie politické umění jsem narazila na nejednoznačnost pojmu. Tento ambivalentní postoj, který má zřejmě historický původ, se váže k totalitní zkušenosti.

Sociální kritika není na našem území novým fenoménem. Její tradiční linie tvoří jakousi konstantní tendenci, zesílenou zejména v meziválečném období. Po druhé světové válce dochází k násilnému prosazování angažované tvorby spojené s vládnoucím režimem a sociální kritika se stává programovým požadavkem v umění zaměřeným na kritiku jevů, které nejsou ideologicky žádoucí. Přelomovým obdobím je rok 1989, který se nese ve znamení velkých politických změn. Nastává jistá dočasná stagnace v umění. To není připraveno rychle reagovat na změny ve společnosti a na adaptaci ve směřování k západní formě demokracie, která sebou přináší nové problémy. V devadesátých letech je na západě důležitou složkou politického umění institucionální kritika. U nás je situace jiná. Postupně se začíná objevovat struktura moci a umělci hledají místa, ke kterým je třeba být kritický a témata, která jsou politicky a sociálně relevantní.³⁴⁷ Do umění začínají pomalu pronikat témata jako je reklama, konzumní styl života, televizní kultura, lokální i globální politické problémy. Během posledních deseti let můžeme v současném českém výtvarném umění zaznamenat stále vzrůstající programové zaměření na kritiku a ironizování preferovaných modelů konzumní kultury nebo politických otázek. Jednou z tendencí českého politického umění je vstupovat do veřejného prostoru a tak přímo komunikovat za pomoci divácky přístupných forem vyjádření jako je reklamní, počítačový nebo dokumentární jazyk.

Umělci využívají často kontroverzní témata, která balancují na hraně společenské únosnosti a v nejednom případě vedla k mediálnímu skandálu, ale i k omeze-

³⁴⁷ Jiří ŠEVČÍK, in: *Artivisté – dokument ČT* (pozn. 144), 2007.

ní nebo dokonce zákazu vystavování. Formy fungujících cenzurní postupů v uměleckém prostředí nevycházejí dnes již od státu, jak tomu bylo v době komunistického režimu, ale většinou se jedná o cenzuru nebo omezení ze strany kurátorů z obavy z nepříjemností, z přísunu grantů, možná i ztráty společenského statutu nebo individuálních důvodů.

Politické umění je u nás často neoprávněně považováno jako účinná strategie ke zviditelnění se v médiích. Zároveň jsou média ovšem napadena, že hrají roli falešného zprostředkovatele informací a upozorňují pouze na skandální akce nebo cenzurní zásahy, nikoliv na původní záměr a myšlenku tvůrců. Kritický potenciál uměleckých děl je tak degradován, ztrácí působivost a mění se v příspěvek informačního chaosu, který se často původně snažil kritizovat.

Charakteristickým rysem současného politického umění je jeho otevřenost, aktuálnost, nedefinovatelnost a neustále se proměňující potenciál. Umělci reagují na živé současné záležitosti, které se v průběhu doby stávají nečitelné a rychleji zastaralé. Většinou si proto nemohou nárokovat na univerzálnost výpovědi. To jim ale rozhodně neupírá zásluhy a naopak je přidanou hodnotou, co se týče efektivnosti působení. Tato práce měla být pokusem o zachycení a sumarizaci určitého momentu vývoje a může v budoucnu posloužit jako základ pro další zkoumání.

IV. Resumé

Moje teoretická práce na téma politické a angažované umění si předsevzala zmapování problematiky politického umění v Čechách od doby první republiky až do současnosti, to znamená do roku 2008. Zaměřila jsem se hlavně na kritické tendence v umění posledních deseti let. Během vymezování kategorie politické umění jsem narazila na nejednoznačnost pojmu. Tento ambivalentní postoj, který má zřejmě historický původ, se váže k totalitní zkušenosti, během které docházelo k záměrné depolitizaci kultury.

Charakteristickým rysem současného politického umění je jeho otevřenost, aktuálnost, nedefinovatelnost a neustále se proměňující potenciál. Umělci reagují na živé současné záležitosti, které se v průběhu doby stávají nečitelné a rychleji zastaralé. Z tohoto důvodu nelze moji práci chápat jako syntézu, nýbrž pouhý jako nástin aktuální situace, který může posloužit při dalším studiu.

IV. Bibliografie

Slovníky a encyklopedie:

Atkins, R.: *Art Speak*, Abbeville Press Publishers, New York 1990.

Blažíček, O., Kropáček J.: *Slovník z pojmů dějiny umění*, Praha, Odeon 1991.

Brandová, H. et al.: *Encyklopedický slovník*, Praha, Odeon 1998.

Havránek, B.: *Slovník spisovného jazyka českého*, Praha, Nakladatelství československé akademie věd 1964.

Horová, A. (ed.): *Nová encyklopedie českého výtvarného umění I*, Praha 1995.

Horová, A. (ed.): *Nová encyklopedie českého výtvarného umění - dodatky*, Praha 2006³.

Kraus, J., Petráčková V.: *Akademický slovník cizích slov*, 2. díl L-Z, Praha 1995.

Klimeš, L.: *Slovník cizích slov*, Praha, SPN 1981.

Poche, E. (ed.): *Encyklopedie výtvarného umění*, Praha, Academia 1975.

Knihy:

Bělina, P., Pokorný, J.: *Dějiny země koruny České*, Praha 1993.

Belting, H.: *Konec dějin umění*, Mladá fronta, Praha 2000.

Císař, K., Petišková, T. (ed.): *Dějiny umění 12*, Praha 2002.

Debord, G.: *Společnost spektaklu*, Praha 2007.

Dempseyová, A.: *Umělecké styly, školy a hnutí*, Praha, Slovart 2002.

Foster H., Krausová R., Bois Y.A., Buchloh B.: *Umění po roce 1900*, Slovart, Praha 2007.

Levin, K.: *Beyond walls and wars: Art; Politics, and Multiculturalism*, New York 1992.

Pachmanová, M.: *Věrnost v pohybu, Hovory o feminismu, vizualitě*, Praha 2001.

Lahoda, V.: *Emil Filla*, Praha 2007.

Lahoda V., Nešlehová M., Platkovská M. (ed.) et al., *Dějiny českého výtvarného umění 1890-1938 (IV/2)*, Praha 1998.

Morganová, P.: *Akční umění*, Praha 1999.

Smith-Lucie, E.: *Artoday*, Praha 1996.

Ševčík J., Morganová, P.: Dušková D., *České umění 1938- 1989*, Praha 2001.

Švácha, R., Platkovská, M. (ed.): *Dějiny českého výtvarného umění 1938/1958 (V)*, Praha 2005.

Švácha, R., Platkovská, M. (ed.): *Dějiny českého výtvarného umění 1958/2000 (VI/1)*, Praha 2007.

Švácha, R., Platkovská, M. (ed.): *Dějiny českého výtvarného umění 1958/2000 (VI/2)*, Praha 2007.

Katalogy:

- David Černý. Promrdaný roky, Divus, Praha 2003, Pospiszyl T.
- Czechpoint (dosud nevydaný katalog).
- Pode Bal - High (dosud nevydaný katalog).
- Nejmladší. Národní galerie v Praze, 2003, Knížák M.
- Umění akce, Praha-Mánes, 1991.
- Cena Jindřicha Chaloupeckého - Finále 2006, Dům umění města Brna, 2006.
- Jiří Černický. Galerie hlavního města Prahy, 1999, Malá O.
- Bruselský sen. Československá účast na světové výstavě EXPO 58 v Bruselu a životní styl 1. poloviny 60. let. Městská knihovna, Praha 2008, Kamerová, D., Skálová, V.
- IV. bienále mladého umění ZVON 2002. Galerie hlavního města, Praha 2002, Koleček, M.

Letáky a tiskové zprávy k výstavám:

- leták k výstavě Máj 57. Praha - Císařská konírna, 2007, Primusová, A.
- leták k výstavě Politik-um/New Engagement, Pražský hrad, 2002, Hlaváček, L.
- leták k 1. ročníku NG 333, Národní galerie, 2008.
- doprovodný leták k výstavě Czechpoint, Galerie C2C a NoD, 2006, Štefková, Z.
- tisková zpráva k výstavě POLITIK-UM/New Engagement, Pražský hrad, 2002, Hlaváček, L.
- tisková zpráva k výstavě Efekt defect, Galerie Behemót, 2000.
- tisková zpráva k výstavě Czechpoint, Galerie C2C a NoD, Praha, 2006, Štefková, Z.
- tisková zpráva k výstavě Kolektivní identita, Galerie Arwall, 2008, Guma Guar.

Časopisy:

A2

- Šiml, M.: Příběh politického umění v novinách, *A2*, č. 50, 2006.
- Stejskal, J.: O pojmu politické umění, *A2*, č. 48, 2006.

Aktuálně.cz

- Wohlmuth, R.: Politika umění nesvědčí. Nebo naopak?, *aktuálně.cz*, 2006.

Art & antiques

- Jirkalová, J., Skřivánek, J.: Nechci být jednostranný (Rozhovor s Jiřím Černickým), *Art & antiques*, březen 2008.
- Zavadil, M.: Jak vysvětlíme mrtvému zajíci...Příběh Josepha Beuyse, *Art & antiques*, říjen 2006.

Ateliér

- Hlaváček, L.: Hrubý domácí produkt, *Ateliér*, č. 11, 2006.
- Jeřábková, E.: Rafani, *Ateliér*, č. 4, 2005.
- Magid, V.: Politické umění mimo kontext, *Ateliér*, č. 1, 2007.
- Sawicky, N.: Politik-um/New Engagement, *Ateliér*, č. 14-15, 2003.
- Hlaváček, L.: Co je Sorosovo centrum současného umění, *Ateliér*, VII, 1998.

Lidové noviny

- Hlaváček, L.: Hrad proti umění? Ne, proti dialogu, *Lidové noviny*, 18. 5., 2002.
- Hlaváček, L.: Jak zacházet s politickým uměním, *Lidové noviny*, 28. 5., 2002.
- Hůla, J.: Umělecký boj bez rizika, *Lidové noviny*, 16. 5, 2002.
- Kera, D.: Odsun míčů z Hradu, *Lidové noviny*, 25. 5., 2006.
- Kera, D.: Převzácny prostor čistých iluzí, *Lidové noviny*, 5. 6., 2002.
- Machalická, J., Švagrová, M.: Autorské právo se střetlo s uměleckou svobodou, *Lidové noviny*, 10. 1., 2002.
- Mathé, I.: Jak to vidí zlobivý a netolerantní cenzor, *Lidové noviny*, 23. 5, 2002.
- Mathé, I.: Vypočítavý kýč na Hradě, *Lidové noviny*, 28. 5, 2002.

Literární noviny

- Kobza, O.: Pracujeme s šokem a provokací zcela vědomě, *Literární noviny*, č. 29, 2006.
- Václav MAGID, Zrušení nebo uskutečnění?, *Literární noviny*, č. 41, 2008.

Právo

- (ÁČ): Poškodili na Hradě schody, *Právo* r. 12, č. 113, 16. 5., 2002.
- (jhv): Pode Bal je nekulturní, míní Špaček, *MF Dnes* XIII, , č. 114, 17. 5., 2002.
- Havel, V.: Někdo má nápady, někdo odpovědnost, *Právo*, 21. 5., 2002.

Reflex

- Volf, P.: Takový umělecký bastard, *Reflex*, č. 34, 2007.

Respekt

- Pokorný, M.: Příliš rychlý konec, *Respekt* XIII, 14. 1. - 20. 1., 2002.
- Štefková, Z.: Cenzura po polsku, *Respekt*, č. 42, 2006.
- Vitvar, Jan H.: Kam se dostalo politické umění, *Respekt*, č. 46, 2006.

Týden

- Pospiszyl, T.: Na Hradě není žádné „zimmer frei“, *Týden*, 13. 5., 2002.
- Pospiszyl, T.: Všechna bída světa, *Týden*, č. 45, 2006.

Umělec international

- Kulhánek, D.: Rafani jsou tady, *Umělec international*, č. 4, 2001.
- Mečl, I: Rafani Bděte! Starý řád a nová realita, *Umělec international*, č. 4, 2002.
- Rozsévači (Rozhovor s Dušanem Mandičem a Romanem Uranjekem), *Umělec international*, č. 4, 2002.
- Šír, V.: Ježíš v Benátkách (Rozhovor s René Rohanem ze skupiny Kamera Skura), *Umělec international*, č. 3, 2002.
- Vítková, L.: Hlášená demonstrace (Rozhovor se skupinou Rafani), *Umělec international* č. 3., 2007.

Ostatní

- Jarecka, D.: Cenzura w Polsce, obojętność w czechach, *Gazeta Wyborcza*, 10. 4., 2006.
- Piotrowski, P.: „Beyond Democracy”, *Centropa XIII*, č. 1, 2008.

- Saraczyńska, A.: Czeska sztuka we Wrocławiu, *Gazeta Wyborcza*, 4. 12., 2006.

Internetové odkazy:

<http://artlist.cz/>

<http://artycok.tv/>

<http://www.cernicky.com/>

<http://www.davidcerny.cz/>

<http://gumaguar.bloguje.cz/>

<http://www.guerillagirls.com/>

<http://www.jiri-david.cz/>

<http://www.nskstate.com/>

www.podebal.cz

<http://www.veronikabromova.cz/>

www.ztohoven.com

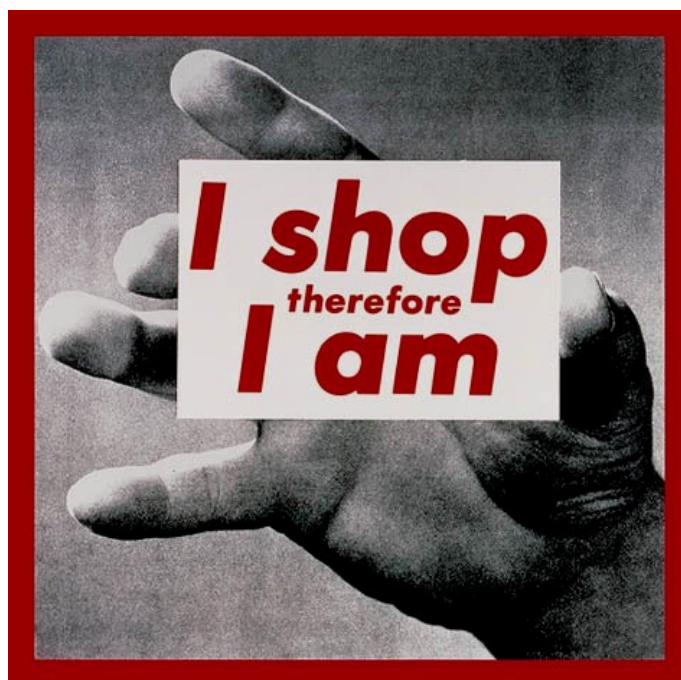
Ostatní

- Alvaer, J., Kulhánek, D., Magid., V. et al.: *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny 1-2*, Vědecko-výzkumné pracoviště Akademie výtvarných umění, Praha, 2007.
- Kořínek, D.: *Artivisté* (dokument ČT 2), 26. 1., 2006.
- Horák, J.: *rozhovor s Rafany*, sešit Experimentálního prostoru Roxy, Praha, květen 2007.
- Radio Wave: *rozhovor se skupinou Guma Guar - zahušťující Guma Guar* (vysíláno 29. 4. 2008, 14:05).
- Štěpánová, J.: *Aktivistické umění (diplomová práce)*, Katedra fotografie Fakulta užitého umění a designu, Ústí nad Labem 2007.

V. Obrazová příloha



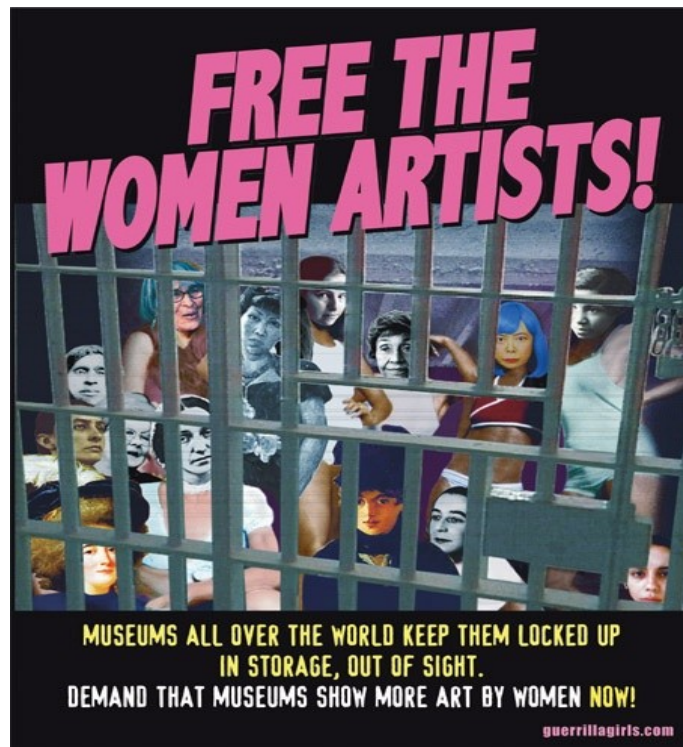
1. Joseph Beuys, Fluxus akce na Technické university v Cáchách, 1964.



2. Barbara Kruger, Bez titulu (I shop therefore I am), 1987.



3. Guerilla Girls.



4. Guerilla Girls, Free woman artists, 2007.



608 E 11 St.
Block 503 Lot 11
25 x 94' 1 story store bldg.
Business office of Shapolsky related corporations
Owned by 134 Ave. & Realty Corp., 608 E 11 St., NYC
Contracts signed by Sam Shapolsky, President ('56)
Harry J. Shapolsky, Pres. ('60)
Alfred Payer, Vicepres. ('58)
Principal Harry J. Shapolsky (according to 1961
ret-er- Secretary of Manhattan)
Acquired 1-27-1965 from Eureka Realities Inc,
608 E 11 St., NYC, Harry J. Shapolsky, President (64)
No mortgage (1971)
Assessed land value \$1,500.-, total 124,000.- (1971)



204 E 4 St.
Block 503 Lot 10
24 x 90' 6 story walk-up old law tenement
Owned by 507 E 11 St. Corp., 608 E 11 St., NYC
Contracts signed by Anthony Schimmi, President ('68)
Principal Harry J. Shapolsky (according to Real Estate
Directory of Manhattan)
Acquired 1-8-1965 through foreclosure from
Chiville Realty Corp. et al defendants
No mortgage (1971)
Assessed land value \$8000.- total \$27,000.- (1971)

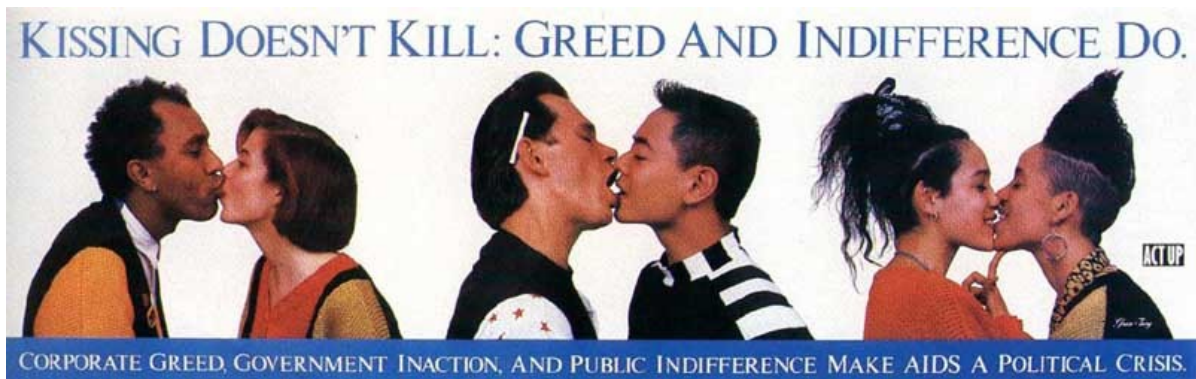
5. Hans Haacke, Shapolsky et al. Real Estate Holdings, 1971.



6. Leon Golub, Mercenaries IV, 1980.



7. ACT-UP, demonstrate, 1990.



8. Gran Fury, Kissing doesn't kill, 1988.



9. Irwin, Mystery of the Black Square, 1995.



10. František Muzika, *Továrna ve Vraném*, 1921.



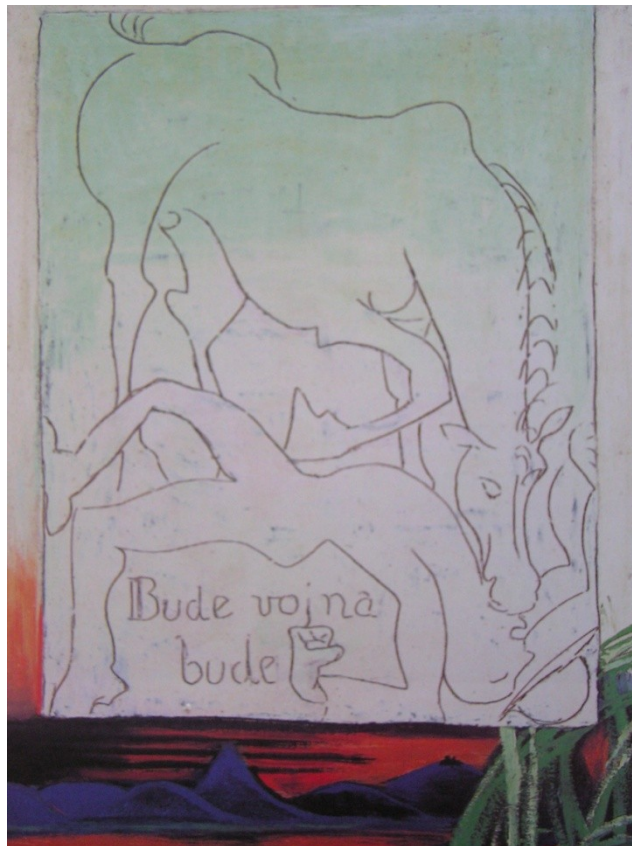
11. Karel Teige, *Pozdrav z cesty*, 1923.



12. Karel Teige, obálka *ReDu*, 1927.



13. John Heartfield, Adolf Nadčlověk, 1932.



14. Emil Filla, Bude vojna, bude, 1938.



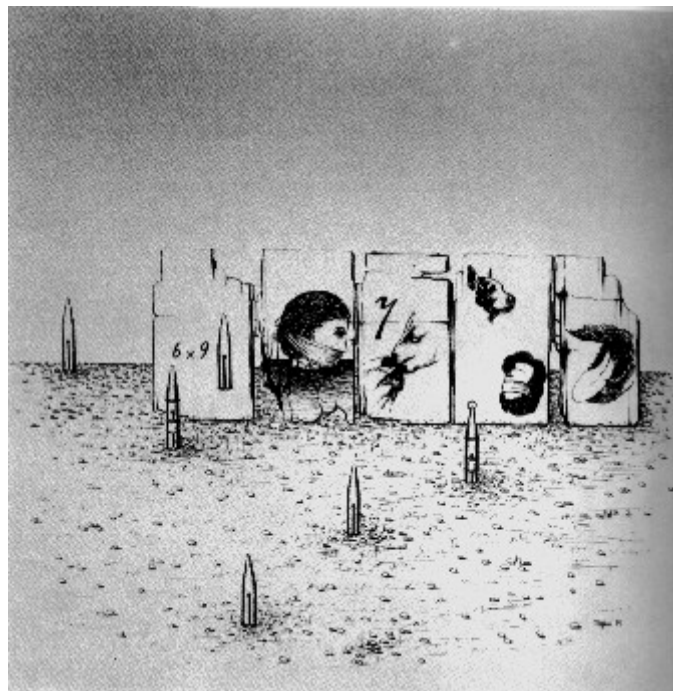
15. Emil Filla, Zápas koně se lvem, 1936.



16. Josef Šíma, Revoluce, 1936.



17. Jindřich Štýrský, In memoriam F. Garcia Lorcy, 1937.



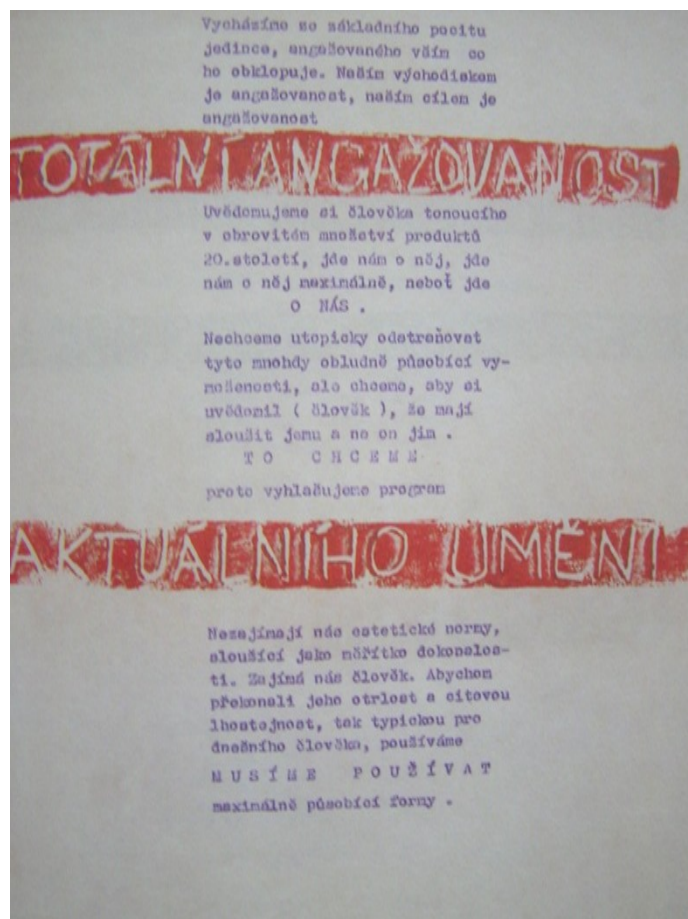
18. Toyen, z cyklu Střelnice, 1940.



19. Jan Čumpelík, Díkuvzdání československého lidu generalissimu J.V.Stalinovi, 1951, nedochováno.



20. Otakar Švec, Stalinův pomník na Letné, 1952 – 55, nedochováno.



21. Aktual, Manifest aktuálního umění, 1964.



22. Milan Knížák, Procházka po Novém světě, 1964.



23. Petr Štembera, Narcis 1, 1974.



24. Jan Mičoch, 20 minut, Praha, 1975.



25. Jiří David, Domov, 1988.



26. David Černý, Quo Vadis, 1990.



27. David Černý, Růžový tank, Praha-Smíchov, 1990.



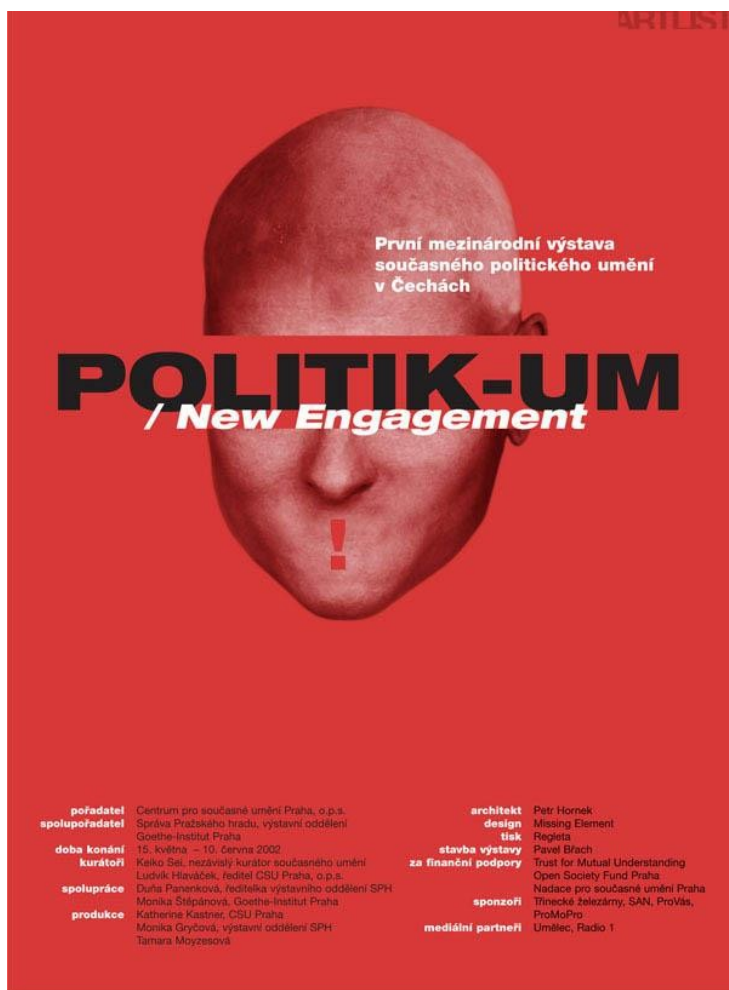
28. Jiří Černický, Uměle vyráběná schizofrenie, 1998.



29. Kamera Skura, Žijeme tady s vámi, 2002.



30. Veronika Bromová, Zemzoo, 1999.



31. Plakát k výstavě Politik-um/New Engagement, Praha, 2002.



32. Jan Jakub Kotík, O původu druhů, 2002.



33. Martin Zet, Bohemiae Vicesimi Saeculi, 2002.



34. Jiří Černický, Burka, 2002.



35. Plakát k výstavě Czechpoint, 2006.



36. Guma Guar, Vlajka, Galerie NoD, 2006.



37. **Pode Bal**, Ghutra Adidas (součást cyklu Converse), 2005.



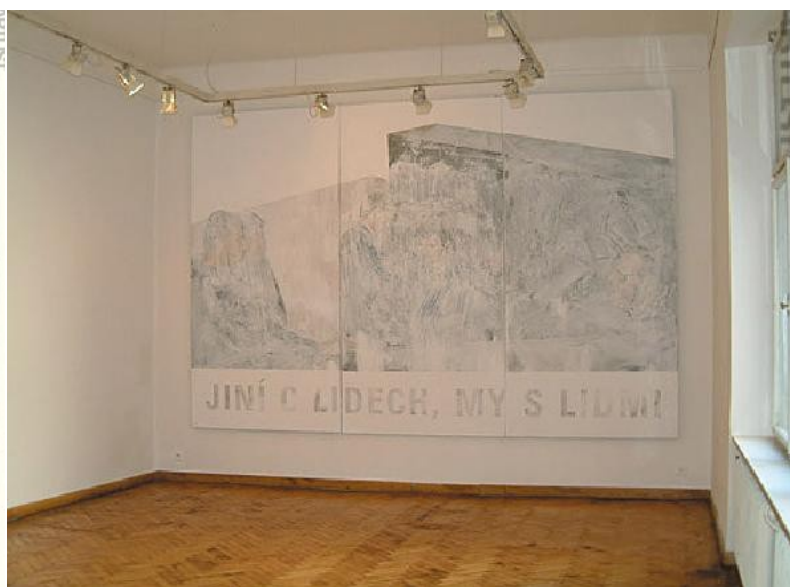
38. **Pode Bal**, Turban Gore-Tex (součást cyklu Converse), 2005.



39. Rafani, RAFANI, 2000.



40. Rafani, Láska, 2000.



41. Rafani, Vstup a účast, 2003.



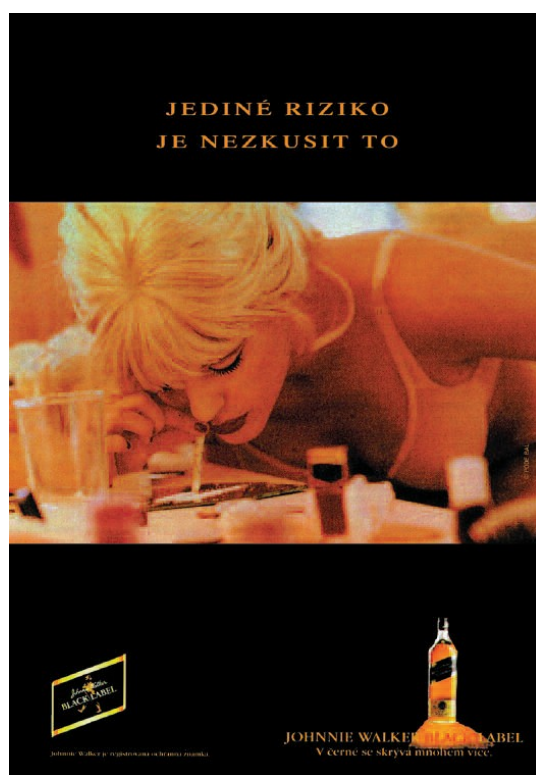
42. Rafani, Böhmisches, 2001.



43. Rafani, Český les, 2002.



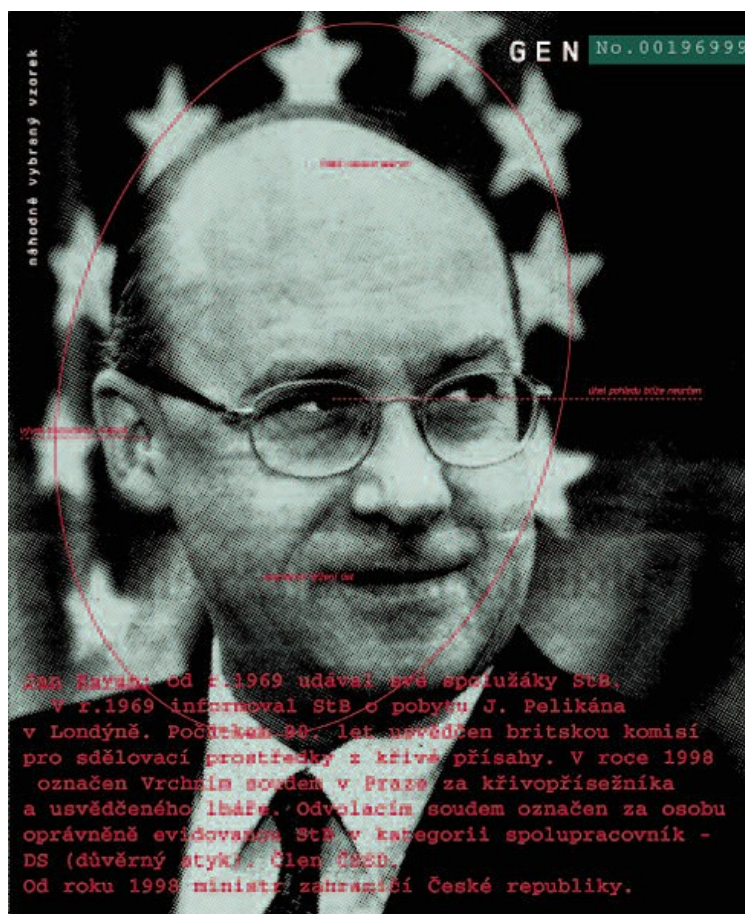
44. Pode Bal, Prohibice parlamentu, 1998.



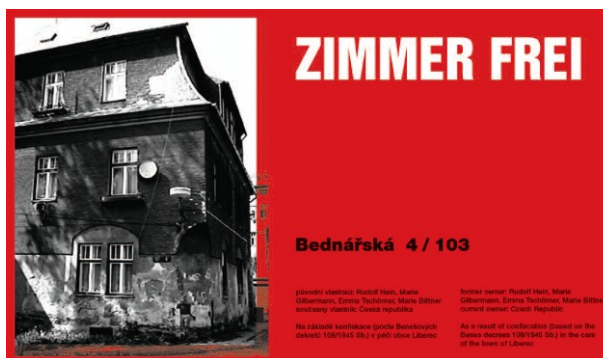
45. Pode Bal, Větší množství státní drogy, 1999.



46. Pode Bal, TGM Chicken, 1999.



47. Pode Bal, Malík urvi, 2000.



48. Pode Bal, Zimmer frei, 2002.



49. Pode Bal, Flagelanti, 2006.



50. Guma Guar, Human meat, 2005.



51. Guma Guar, Milan Knížák – Podivný kelt, 2008.



52. Guma Guar, Meze tolerance, 2008.



53. Guma Guar, Kolektivní identita, 2008.



54. **Pode Bal**, stržení nápisu Zimmer frei, 2002.



55. **Kamera Skura**, Superstart, 2002.



56. David Černý, Shark, 2005.



57. Guma Guar, Všichni jste buzeranti, 2007.

VI. Seznam vyobrazení

1. **Joseph Beuys**, Fluxus akce na Technické university v Cáchách, 1964. Reprodukce z knihy: Hal FOSTER (ed.), *Umění po roce 1900*, London 2007, s. 481.
2. **Barbara Kruger**, Bez titulu (I shop therefore I am), 1987. Reprodukce z internetové stránky http://www.maryboo-negallery.com/artist_info/pages/kruger/detail1.html, vyhledáno 7. 3. 2008.
3. **Guerilla Girls**. Reprodukce z internetové stránky: <http://www.guerrillagirls.com/>, vyhledáno 7. 3. 2008.
4. **Guerilla Girls**, Free woman artists, 2007. Reprodukce z internetové stránky: <http://www.guerrillagirls.com/>, vyhledáno 7. 3. 2008.
5. **Hans Haacke**, Shapolsky et al. Real Estate Holdings, 1971. Reprodukce z knihy: Hal FOSTER (ed.), *Umění po roce 1900*, London 2007, s. 545.
6. **Leon Golub**, Mercenaries IV, 1980. <http://www.artnet.com/awc/leon-golub.html>, vyhledáno 7. 3. 2008.
7. **ACT-UP**, demonstrace, 1990. Reprodukce z internetové stránky: <http://www.actupny.org/>, vyhledáno 7. 3. 2008.
8. **Gran Fury**, Kissing doesn't kill, 1988. Reprodukce internetové stránky: <http://www.penelopeironstone.com/AIDSlecture.htm>, vyhledáno 7. 3. 2008.
9. **Irwin**, Mystery of the Black Square, 1995. Reprodukce internetové stránky: <http://www.irwin-retroprincip.de/>, vyhledáno 7. 3. 2008.
10. **František Muzika**, Továrna ve Vraném, 1921. Reprodukce z knihy: Vojtěch LAHODA, Mahulena NEŠLEHOVÁ, Marie PLATKOVSKÁ (ed.) et al.: *Dějiny českého výtvarného umění 1890/1938 (IV/I)*, Praha 1998, s. 95.
11. **Karel Teige**, Pozdrav z cesty, 1923. Reprodukce z knihy: Vojtěch LAHODA, Mahulena NEŠLEHOVÁ, Marie PLATKOVSKÁ (ed.) et al.: *Dějiny českého výtvarného umění 1890/1938 (IV/I)*, Praha 1998, s. 151.
12. **Karel Teige**, obálka ReDu, 1927. Reprodukce z internetové stránky: http://www.sil.si.edu/ondisplay/czech-books/-thumbnails/sil99_039.jpg, vyhledáno 11. 7. 2008.
13. **John Heartfield**, Adolf Nadčlověk, 1932. Reprodukce z internetové stránky: <http://homepage.ntlworld.com/davelmer/cutandpaste/images/dada/heartfield/heartfiel d6.jpg>, vyhledáno 11. 5. 2008.
14. **Emil Filla**, Bude vojna, bude, 1938. Reprodukce z knihy: Vojtěch LAHODA, Mahulena NEŠLEHOVÁ, Marie PLATKOVSKÁ (ed.) et al.: *Dějiny českého výtvarného umění 1890/1938 (IV/I)*, Praha 1998, s. 144.

- 15. Emil Filla**, Zápas koně se lvem, 1936. Reprodukce internetové stránky: http://img.ihned.cz/attachment.php/13422170/sBelK5nznrFVpuJLRkdT8homiSEb2IM3N/90725_trhUm_filla.jpg, vyhledáno 11. 5. 2008.
- 16. Josef Šíma**, Revoluce, 1936. Reprodukce z knihy: Vojtěch LAHODA, Mahulena NEŠLEHOVÁ, Marie PLATKOVSKÁ (ed.) et al.: *Dějiny českého výtvarného umění 1890/1938 (IV/I)*, Praha 1998, s. 95.
- 17. Jindřich Štýrský**, In memoriam F. Garcia Lorcy, 1937. Reprodukce z knihy: Vojtěch LAHODA, Mahulena NEŠLEHOVÁ, Marie PLATKOVSKÁ (ed.) et al.: *Dějiny českého výtvarného umění 1890/1938 (IV/I)*, Praha 1998, s. 95.
- 18. Toyen**, z cyklu Střelnice, 1940. Reprodukce z internetové stránky: <http://www.ed.uiuc.edu/courses/EdPsy387-Sp95/Steven-Clark/project/Toyen/pict199.gif>, vyhledáno 11. 5. 2008.
- 19. Jan Čumpelík**, Díkuvzdání československého lidu generalissimu J.V.Stalinovi, 1951. Reprodukce z knihy: Rostislav ŠVÁCHA, Marie PLATKOVSKÁ (ed.): *Dějiny českého výtvarného umění 1938/1958 (V)*, Praha 2005, nedochováno, s. 347.
- 20. Otakar Švec**, Stalinův pomník na Letné, 1952 – 55, nedochováno. Reprodukce z internetové stránky: http://www.asu.cas.cz/~bezdek/moje_stranky/png/stalinuv_pomnik_zprava1aa.png, vyhledáno 11. 5. 2008.
- 21. Aktual**, Manifest aktuálního umění, 1964. Reprodukce z knihy: Jiří ŠEVČÍK, Pavlína MORGANOVÁ, Dagmar DUŠKOVÁ, *České umění 1938- 1989*, Praha 2001, s. 297.
- 22. Milan Knížák**, Procházka po Novém světě, 1964. Reprodukce z knihy: Rostislav ŠVÁCHA, Marie PLATKOVSKÁ (ed.), *Dějiny českého výtvarného umění 1958/2000 (VI/1)*, Praha 2007, s. 241.
- 23. Petr Štembera**, Narcis 1, 1974. Reprodukce z knihy: Rostislav ŠVÁCHA, Marie PLATKOVSKÁ (ed.), *Dějiny českého výtvarného umění 1958/2000 (VI/1)*, Praha 2007, s. 484.
- 24. Jan Mlčoch**, 20minut, Praha, 1975. Reprodukce z knihy: Rostislav ŠVÁCHA, Marie PLATKOVSKÁ (ed.), *Dějiny českého výtvarného umění 1958/2000 (VI/1)*, Praha 2007, s. 495.
- 25. Jiří David**, Domov, 1988. Reprodukce z internetové stránky: <http://www.jiri-david.cz/>, vyhledáno 11. 5. 2008.
- 26. David Černý**, Quo Vadis, 1990. Reprodukce z internetové stránky Českého centra pro současné umění: <http://www.artlist.cz>, vyhledáno 11. 5. 2008.
- 27. David Černý**, Růžový tank, Praha-Smíchov. Reprodukce z internetové stránky: Českého centra pro současné umění, <http://www.artlist.cz>, vyhledáno 11. 5. 2008.

- 28. Jiří Černický**, Uměle vyráběná schizofrenie, 1998. Reprodukce z internetové stránky: <http://www.cernicky.com/>, vyhledáno 11. 5. 2008.
- 29. Kamera Skura**, Žijeme tady s vámi, 2002. Reprodukce z internetové stránky Českého centra pro současné umění, <http://www.artlist.cz>, vyhledáno 11. 5. 2008.
- 30. Veronika Bromová**, Zemzoo, 1999. Reprodukce z internetové stránky: <http://www.veronikabromova.cz/>, vyhledáno 11. 5. 2008.
- 31. Plakát k výstavě Politik-um/New Engagement**, Praha, 2002. Reprodukce z internetové stránky Českého centra pro současné umění, <http://www.artlist.cz>, vyhledáno 11. 5. 2008.
- 32. Jan Jakub Kotík**, O původu druhů, 2002. Reprodukce internetové stránky Českého centra pro současné umění, <http://www.artlist.cz>, vyhledáno 11. 5. 2008.
- 33. Martin Zet**, Bohemiae Vicesimi Saeculi, 2002. Reprodukce internetové stránky Českého centra pro současné umění, <http://www.artlist.cz>, vyhledáno 11. 5. 2008.
- 34. Jiří Černický**, Burka, 2002. Reprodukce z internetové stránky: <http://www.cernicky.com/>, vyhledáno 11. 5. 2008.
- 35. Plakát k výstavě Czechpoint**, 2006, Reprodukce z internetové stránky: <http://www.c2c.cz>, vyhledáno 11. 5. 2008.
- 36. Guma Guar**, Vlajka, Galerie NoD, 2006. Reprodukce z internetové stránky: <http://aktualne.centrum.cz/kultura/umeni/foto.phtml?id=54908&cid=279972>, vyhledáno 11. 5. 2008.
- 37. Pode Bal**, Ghutra Adidas (součást cyklu Converse), 2005. Reprodukce z archivu Pode Balu.
- 38. Pode Bal**, Turban Gore-Tex (součást cyklu Converse), 2005. Reprodukce z archivu Pode Balu.
- 39. Rafani**, RAFANI, 2000. Reprodukce internetové stránky Českého centra pro současné umění: <http://www.artlist.cz>, vyhledáno 11. 5. 2008.
- 40. Rafani**, Láska, 2000. Reprodukce internetové stránky Českého centra pro současné umění: <http://www.artlist.cz>, vyhledáno 11. 5. 2008.
- 41. Rafani**, Vstup a účast, 2003. Reprodukce internetové stránky Českého centra pro současné umění: <http://www.artlist.cz>, vyhledáno 11. 5. 2008.
- 42. Rafani**, Bohmisch, 2001. Reprodukce internetové stránky Českého centra pro současné umění: <http://www.artlist.cz>, vyhledáno 11. 5. 2008.
- 43. Rafani**, Český les, 2002. Reprodukce z internetové stránky Českého centra pro současné umění: <http://www.artlist.cz>, vyhledáno 11. 5. 2008.

- 44. Pode Bal**, Prohibice parlamentu, 1998. Reprodukce z archivu Pode Balu.
- 45. Pode Bal**, Větší množství státní drogy, 1999. Reprodukce z archivu Pode Balu.
- 46. Pode Bal**, TGM Chicken, 1999. Reprodukce z archivu Pode Balu.
- 47. Pode Bal**, Malík urvi, 2000. Reprodukce z archivu Pode Balu.
- 48. Pode Bal**, Zimmer frei, 2002. Reprodukce z archivu Pode Balu.
- 49. Pode Bal**, Flagelanti, 2006. Reprodukce z archivu Pode Balu.
- 51. Guma Guar**, Milan Knížák – Podivný kelt, 2008. Reprodukce z archivu Guma Guar.
- 50. Guma Guar**, Human meat, 2005. Reprodukce z archivu Guma Guar.
- 52. Guma Guar**, Meze tolerance, 2008. Reprodukce z archivu Guma Guar.
- 53. Guma Guar**, Kolektivní identita, 2008. Reprodukce z archivu Guma Guar.
- 54. Pode Bal**, stržení nápisu Zimmer frei, 2002. Reprodukce z archivu Pode Bal.
- 55. Kamera Skura**, Superstart, 2002. Reprodukce z internetové stránky Českého centra pro současné umění: <http://www.artlist.cz>, vyhledáno 11. 5. 2008.
- 56. David Černý**, Shark, 2005. Reprodukce z internetové stránky: <http://www.davidcerny.cz/>, vyhledáno 11. 5. 2008.
- 57. Guma Guar**, Všichni jste buzeranti, 2007. Reprodukce z archivu Guma Guar.