

**UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE**

**Fakulta humanitních studií**



**Angažovanost v kontextu českých uměleckých skupin**

***Bakalářská práce***

Autor práce: František Teplý

Vedoucí práce: PhDr. Václav Hájek, Ph.D.

Praha 2016

Prohlašuji, že jsem předkládanou práci vypracoval samostatně. Veškeré použité prameny a literatura byly řádně citovány. Současně souhlasím s jejím eventuálním zveřejněním v tištěné nebo elektronické podobě. Práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 8. 1. 2016

.....

podpis

### *Poděkování*

Na tomto místě bych rád poděkoval panu PhDr. Václavu Hájkovi, Ph.D., za odborné vedení mé bakalářské práce a cenné rady při konzultacích, a PhDr. Anitě Pelánové, Ph.D., a PhDr. Pavlíně Morganové, Ph.D, za poskytnutí významných rad. Dále bych rád poděkoval svojí rodině za neskonalou podporu.

## Obsah

1	ÚVOD.....	5
2	TERMINOLOGIE.....	7
2.1	ANGAŽOVANÉ UMĚNÍ.....	8
2.2	ESTETIZACE POLITIKY.....	11
2.3	AKTIVISMUS V UMĚNÍ.....	12
3	HISTORIE VZNIKU UMĚLECKÝCH SKUPIN.....	14
3.1	PŘEDMODERNÍ KULTURNÍ DĚNÍ.....	14
3.2	MODERNA, AVANTGARDA A VZNIK SKUPINOVÉ TVORBY.....	15
3.3	DRUHÁ POLOVINA DVACÁTÉHO STOLETÍ.....	18
3.3.1	1948 A SOCIALISTICKÝ REALISMUS.....	19
3.3.2	1956 A TVŮRČÍ SKUPINY.....	20
3.3.3	1968 A NORMALIZACE.....	22
3.3.4	1989 A POREVOLUČNÍ OBDOBÍ.....	23
3.4	NOVÁ ANGAŽOVANOST.....	25
3.4.1	DAVID ČERNÝ.....	26
3.4.2	JIŘÍ DAVID.....	27
4	ČESKÉ UMĚLECKÉ SKUPINY - SOUČASNÉ UMĚNÍ.....	29
4.1	KAMERA SKURA.....	29
4.2	PODE BAL.....	30
4.3	RAFANI.....	35
4.4	GUMA GUAR.....	38
4.5	ZTOHOVEN.....	41
5	SKUPINOVÉ VÝSTAVY.....	44
6	ZÁVĚR.....	45
7	SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ.....	47
7.1	LITERATURA.....	47
7.2	ZDROJE ONLINE.....	48

# 1 ÚVOD

Angažovanost. Pojem, který se v rámci umělecko-historického diskursu českého výtvarného umění stále objevuje, a jehož význam se proměňuje od minulého století do současnosti. V české historii nalezneme spojení mezi projevy angažovanosti a uměleckými formami, ze kterých vychází. V praxi lze sledovat více různých aspektů umění, jejichž sdělení se vázalo na čas dané doby spolu s jejím společenským a politickým klimatem. Samotná povaha umění se dočkala přeměny především ve vztahu k politickému dění v zemi. Umělcův život byl v českém kruhu komplikován politickými změnami, které mnohdy omezily jeho tvůrčí růst legislativními opatřeními. Zahnán do kouta, umělec se snažil vyprostit z nelehké situace a začal poznávat nové metody vyjadřování, jejichž spektrum se až do nedávna významně rozšiřovalo. Nedá se říct, že by umělecká angažovanost v českém výtvarném umění zažívala momenty vzrůstu a úpadku. Něco podobného by se stalo pouze v případě, kdyby byla zachována jeho forma. Pojem angažovanosti se však vícekrát dějinně redefinoval. Ne vždy se jednalo čistě o angažovanost vedenou umělci, ale v případě oficiálního umění komunistické ideologie docházelo ke vzniku stranického umění vedeného shora. V minulém století jsme byli svědky dovršení *l'art pour l'artismu*, neboli umění pro umění, přičemž došlo k uzemnění umělecké autonomie a ke zjevnému zpolitizování umění. To se projevilo i opačně. Umělecké projevy začaly být natolik politicky angažované, že sama politika začala být umělci estetizována. Není proto divu, že ve výtvarném umění dochází k propojení umění a politiky. V devadesátých letech míra společenské a politické angažovanosti značně stoupla a právě porevoluční období zformovalo politický obrat v umění, který je dnes stále aktuální.

Forma angažovanosti byla vždy charakterizována motivací umělce. Umělecká angažovanost neznamenalala pouze tendenci potlačit uměleckou autonomii za účelem navodit změnu ve veřejném prostoru, ale projevovала se i na jiných frontách, konkrétně v otázkách sociálních. Diversita jejích forem se projevila rozkolem umělecké subjektivity a vytvořením specifického rámce vztahů. V českém výtvarném umění je úzce spojena s uměleckou spoluprací, která se s ní v historii proměňovala bok po boku. Pakliže se rozvíjely aspekty angažovanosti, došlo také k transformaci konceptu umělce. Ve světě umění se taková proměna projevila aktivní spoluúčastí mezi jednotlivými umělci, kteří začali spolupracovat

v procesu formování lidského světa kolem sebe. V současnosti se na výtvarné scéně pohybují skupiny umělců, kteří společně participují v jednom celku. V kontextu estetizace politiky se společnost těší aktivističtějšími projevy ze stran umělců. Angažovaný projev v dnešním slova smyslu však procházel postupným vývojem ruku v ruce s obměnou koncepce autorství. Moje bakalářská práce sleduje historický proces a prezentuje uměleckou angažovanost současné výtvarné scény.

V následujícím textu se nesnažím předložit seznam všech uměleckých spolků a skupin v českém umění, ani se nepokouším zhodnotit skupinové aktivity, a nejedná se dokonce ani o historický přehled. Výčet, který ve své bakalářské práci shrnuji není vyčerpávající, a koreluje s vývojem nestabilní terminologie. Umělecké skupiny mi slouží jako příklad proměny autorství. V průběhu minulého století se koncepce autorství změnila a odborně se dá vysledovat v rámci skupinové tvorby. Změnilo se především pojetí umělecké skupiny, jejíž původní charakter sdružení jednotlivců se přetransformoval v kolektivní tvorbu, jak ji známe dnes. Téma skupinové tvorby budu sledovat chronologicky. Stejně jako se změnila forma autorství, změnil se i pohled na uměleckou angažovanost. Ve své práci se pokouším paralelně sledovat historický vývoj skupinové tvorby v českém umění během minulého století spolu s vývojem umělecké angažovanosti. Bakalářská práce prezentuje dialog mezi skupinovou tvorbou a politickou situací v zemi. Klade si za cíl představit historický vývoj uměleckých skupin v českém umění v přímé konfrontaci s politickými událostmi v zemi.

## 2 TERMINOLOGIE

V následující kapitole se zaměřím na odborné termíny, které ve své bakalářské práci používám. Považuji za relevantní nastínit problematiku jednotlivých pojmů, jež se velmi blízko pojí se skupinovou tvorbou. Na základě použité literatury jsem sestavil základní kategorie, které se v souvislosti s uměleckou angažovaností<sup>1</sup> v českém kontextu objevují. Rád bych popsal a analyzoval termíny angažované, politické a aktivistické umění. Následně se je pokusím vymezit mezi sebou a poté i vůči samotným uměleckým skupinám. Skupinovou tvorbu na současné umělecké scéně lze všemi vyjmenovanými pojmy charakterizovat a doposud chybí v uměnovědné literatuře a i mezi samotnými teoretiky ustálený názor. V rámci své bakalářské práce se pokusím navrhnout dostatečně relevantní pojem, kterým by se dal charakter skupinové tvorby popsat.

S jednotlivými termíny bylo v české historii rozdílně zacházeno a proto je zapotřebí přednést, jak se k nim společnost staví dnes. V letech 1948 až 1989 docházelo ke spojení oficiálního umění v Československu se společenským děním a jeho úlohou byla podpora státní politiky. Umělec v té době nevytvářel sám ze sebe a nesnažil se ani reagovat na politickou a sociální situaci v zemi. Jeho angažovanost se v tvorbě projevovala jako zhotovená objednávka. Činností umělce nebylo svobodné vyjádření jako je tomu dnes, nýbrž propaganda. Oficiální směr té doby je v uměnovědné literatuře označen jako *socialistický realismus*.<sup>2</sup> Po roce 1989 došlo k legitimaci svobody vyjadřování a umělci začali poznávat západní umění. Ve světě, který se vzpamatovával z komunistického režimu a který ještě stál jednou nohou v postmodernismu, umělci začínali objevovat nové metody a postupně začínali používat jiná média. Angažovanost a různorodost názorů se znatelně projevovala v kolektivu.

---

<sup>1</sup> "Umělecká angažovanost, tj. snaha vyvíjet aktivitu, která nemá význam pouze v izolované oblasti estetických prožitků, ale může mít reálný dopad na uskutečňování společenských změn, je proto nevyhnutelně spojena s kritikou uměleckých institucí a základních stavebních kamenů moderní koncepce umění: (individuálního) autorství a uměleckého díla jako vzácného artefaktu, jehož umělecká hodnota je vyjadřována ekvivalentem ceny. Jedním z důsledků této kritiky institucí moderního umění je mimo jiné snaha pohybovat se mimo jejich rámec, v prostoru každodenního skutečného světa, nebo také obecně ve veřejném prostoru." In Zálešák, J. *Umění spolupráce*. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, Vědecko-výzkumné pracoviště, 2011, s. 120.

<sup>2</sup> "Umělecké tvorbě byla ve všech jejích sférách předepsána metoda socialistického realismu. Šlo zde v principu o realistické – ale zároveň i vizionářské – znázorňování idealizované socialistické skutečnosti podle pokynů Stalinových ideologických strategií." In Halík, P. *Padesátá léta*. In Bregantová, P., Švácha, R., et. al. *Dějiny českého výtvarného umění V. 1939/1958*. Praha: Academia, 2005, s. 280.

Pozdější a progresivnější část zaznamenala znatelný nárůst uměleckých skupin. Pavlína Morganová devadesátá léta líčí jako transformační období na pozadí politických změn v porevoluční společnosti.<sup>3</sup> Vznik nových skupin přinesl i změnu koncepce autorství. Zatímco minulý režim dal vzniknout skupinám, charakterově blízkým spolku, jejich členové byli veřejně známí a dohromady vytvářely kolektiv. Skupiny z transformačního období, stejně jako ty současné, se liší v hlavním pojetí. Vystupují jako jeden celek a jako jeden celek společně tvoří. Publikum mnohdy jména členů nezná, ale název skupiny si pamatuje. Pozměněný charakter skupinové tvorby je stěžejní v pochopení koncepce autorství. Současné skupiny vystupují jako jednotlivci. Nejsou to spojení jednotlivci, ale umělec vytvořený jednotlivci. Podobně jako se může jevit změna charakteru skupiny, se jeví i změna terminologie. České umění zažilo velkou transformaci v angažovaném umění. Existuje slovníková definice minulého režimu, avšak současná teorie již termín chápe jinak. Zároveň dochází k nešťastnému zacházení s politickým uměním a jeho mnohdy nazývanou podmnožinou, aktivistickým uměním. Následující podkapitoly seznámí čtenáře s probíranou terminologií a představí angažovanost a aktivismus v českém umění.

## **2.1 ANGAŽOVANÉ UMĚNÍ**

Termín je odvozen od pojmu angažovat se<sup>4</sup> a ve vztahu k umění se jeho význam proměňoval v průběhu české historie. V *Encyklopedii výtvarného umění* je angažované umění označováno následovně: "*V české marxisticko-leninské estetice, pojem pro označení umělecké tvorby plnící politické úkoly socialistické revoluce, socialistické politiky za účelem propagace politických cílů a bývá často spojováno se socialistickým realismem*".<sup>5</sup> Nový význam přichází až po roce 2000, kdy již není považován za pejorativní označení pro vynucenou účast umělců ve prospěch státní ideologie, nýbrž se snaží oslovit veřejnost, a poukázat na její chyby. Význam se v historii měnil v závislosti s politickou situací v zemi, a rozdíl v uchopení pojmu přineslo transformační období let devadesátých, kterým se budu zabývat v dalších kapitolách.

---

<sup>3</sup> Morganová, P. *České výtvarné umění v období transformace*. In *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*. 9/2010, s. 39.

<sup>4</sup> "Učinit někoho účastným, projevovat aktivní zájem o něco, o někoho angažovat se ve sporu, pro přítele, politicky." In Kraus, J., Petráčková, V. *Akademický slovník cizích slov 2. díl L-Z*. Praha: Academia, 1995, s. 602.

<sup>5</sup> Poche, E. *Encyklopedie českého výtvarného umění*. Praha: Academia, 1975.



Stěžejním textem mojí bakalářské práce je kniha *Umění spolupráce* od Jana Zálešáka, který v textu vícekrát tvrdí, že umění samo o sobě může být vždy politické.<sup>6</sup> V tom spočívá problém definovat politické umění, za které označujeme pouze tu tvorbu, která má politický obsah. Zároveň se ale termín překrývá s angažovaným uměním a proto může být problém je od sebe oddělit. Existují ale i jiná pojetí, podle kterých se pouze politické umění kriticky zajímá o politická a společenská témata. Jednotlivé termíny se proto snažím dostatečně představit a v následujících kapitolách provedu průřez historií české uměnovědné literatury a zmíním jejich různé formy.

Ať už hovoříme o koncepci autorství v kontextu skupinové tvorby či vývoji angažovaného umění na české scéně, je dobré mít na paměti, že se na obou sférách uplatňovalo spojení politiky a umění. Programové propojení politiky s uměním v minulosti komentuje například skupina Pode Bal. V rozhovoru s Lenkou Kukurovou prohlásila: "*České umění bývalo spíš poetické, zasněné. Jakýkoliv aktivismus a angažovanost v umění byly v minulém režimu zdiskreditovány; před deseti lety byly tyto negativní konotace ještě velice silné, teď už jsme se ale přizpůsobili světovým trendům. Veškeré umění, které je vidět, se podílí na společenském diskursu. A je tedy svým způsobem angažované.*"<sup>7</sup> V práci uvidíme, že se angažovanost vždy projevovala různými aspekty a ne vždy nutně to bylo zásahem do politiky. Dílo, které Pode Bal popisuje lze nazvat jako angažované či politicky angažované umění. Takové dílo vzniká v politickém kontextu a otevírá příležitost pro konfrontaci s veřejností. Podstatou angažovaného umění je vytvoření díla, které reaguje na společenská témata do takové míry, že vyvolává ve veřejnosti zpětnou reakci. Není tedy divem, že spousta děl je vystavována mimo galerijní prostředí a stává se přímou intervencí v běžném životě. Polemizovaný sociální obrat nastal během devadesátých let, kdy se umělci přesouvali z institucí do veřejného prostoru. Ukázkovým příkladem je projekt *Super Start*, kterou vytvořila umělecká skupina Kamera Skura, o níž se budu později detailně zajímat v rámci výčtu uměleckých skupin, kterým reprezentovala česko-slovenský pavilon na festivalu výtvarného umění v Benátkách v roce 2003. Práce vznikla ve spolupráci se skupinou Kunst-Fu a ztvárnila třímetrovou sochu Ježíše Krista, stylizovaného jako gymnastu na kruzích

---

<sup>6</sup> Zálešák, J. *Umění spolupráce*. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, Vědecko-výzkumné pracoviště, 2011.

<sup>7</sup> Kukurová, L. *Traumata bez kulichů*. In Advojka [online]. OneCode Publisher, 2010 [cit. 2015-12-01]. Dostupné z <http://www.advojka.cz/archiv/2010/9/traumata-bez-kulichu>

v konfrontaci se skandujícími diváky na projekčních plátnech.<sup>8</sup> Projekt byl po skončení festivalu přesunut do polské Vratislavi, kde během výstavy mladého českého a slovenského umění vzbudil bouřlivé reakce u široké veřejnosti. Věřící dílo označili za urážející a trvali na tom, aby bylo odstraněno.<sup>9</sup> Skupina Kamera Skura projekt jako náboženskou provokaci nemířila. Naopak ukázala, jak vysoko je v Čechách postavený kult sportovců a jaké hodnoty jsou lidmi opomíjeny. Samotná tvorba nehraje roli artefaktu, ale slouží jako koncept, se kterým skupina dále pracuje. Kontroverzní, až provokativní výstup je formou uměleckého vyjádření, které angažované umění poskytuje uměleckým skupinám.

Otázky veřejného života však nejsou tématem pouze uměleckých skupin, ale také jednotlivců. Angažovanost v českém umění v jiném než marxisticko-leninském pojetí lze spatřit i mimo skupinovou tvorbu. Nejznámějšími českými umělci, kteří svou tvorbu v devadesátých letech reagovali na politické a společenské dění byli Jiří David a David Černý. Jejich stěžejní díla představím v medailonku určeném jako konfrontace ke skupinové tvorbě porevolučního období. Na české výtvarné scéně je angažované umění přítomné, a lze jej tedy chápat jako aktivní snahu individua vyjádřit svůj postoj. Angažovanost v současnosti nehraje roli objednávky mířené od mocenského systému, ale jako právo lidské bytosti vyjádřit se.

Zmínky o angažovaném umění lze nalézt i v zahraniční literatuře, i když minimálně. Z důvodu rozdílné politiky západní svět nerozeznával pojem umělecké angažovanosti tak, jako tomu je v kontextu českého umění. V západní umělecké terminologii se objevuje slovníkové heslo engagement<sup>10</sup>. Osmdesátá léta v USA bychom mohli spojit s aktivistickým uměním a následný proud rozeznával umění politické. V západních končinách termín angažované umění nebyl nikdy chápán jako samostatná umělecká disciplína. Příkladem západní terminologie může být názor německé kurátorky Mellity Kliegeové, která v katalogu k výstavě *Engagierte Kunst* prohlašuje, že účelem angažovaného umění není etablovaným

---

<sup>8</sup> Král, J. *Kamera Skura*. In Artlist [online]. Centrum pro současné umění Praha, 2015 [cit. 2015-12-01]. Dostupné z

<http://www.artlist.cz/skupiny/kamera-skura-222/>

<sup>9</sup> Šumberová, V. *Český Kristus na kruzích rozčílil Poláky*. In Idnes [online]. MAFRA, 2006 [cit. 2015-12-01]. Dostupné z

[http://kultura.zpravy.idnes.cz/cesky-kristus-na-kruzich-rozcilil-polaky-fg0-/vytvarne-umeni.aspx?c=A060511\\_193351\\_show\\_aktual\\_mgb](http://kultura.zpravy.idnes.cz/cesky-kristus-na-kruzich-rozcilil-polaky-fg0-/vytvarne-umeni.aspx?c=A060511_193351_show_aktual_mgb)

<sup>10</sup> pozn. autora- anglický překlad slova angažovanost. V německé literatuře je výjimečně používán termín *engagierte kunst*.

uměleckým termínem ani synonymem pro politické umění.<sup>11</sup> Jeho účel definovala myšlenka, že společenskou změnu přinese zvyšování povědomí o problematice u jednotlivce. Angažovanost v českém umění nacházíme ve dvou formách - jednou je to angažovanost diktovaná totalitní ideologií a podruhé se jedná o uměleckou angažovanost vedenou zdola.

## **2.2 ESTETIZACE POLITIKY**

Ve výtvarném umění se v souvislosti s angažovanou skupinovou tvorbou setkáme s termínem politické umění. Jeho definice leží na dvou rovinách. Na jedné straně je názvem uměleckého žánru. Na straně druhé je myšlenkou formulovanou Janem Zálešákem, že každé umění je ve své podstatě politické. Podle slovníkové definice leží jeho základ ve slově politika<sup>12</sup>. Pojem zůstává v české uměnovědné literatuře blíže nevymezen. Jak jsem již dříve zmínil, každá forma umění může nést politické sdělení. Z postojů, které jsem zmínil v podkapitole o angažovaném umění plyne, že nějakou tvorbu můžeme nazvat angažovanou, aniž by měla politický podtext, a její autor záměrně reagoval na změny ve společnosti. O politickém umění je tedy řeč tehdy, kdy se jedná o dílo, které je iniciované jako kritická reakce na politiku v zemi. Pokud budeme zkoumat kulturně historický kontext umění v závislosti na pojmu politiky či politizace umění, zjistíme, že umění je vždy určeno společenskou situací.

Pro definici pojmu jsem se obrátil na zahraniční literaturu. Robert Atkins ve slovníku pojmů *Art speak* říká: " (...) že každé umění je svým způsobem přímo či nepřímo politické, (...) ".<sup>13</sup> Každé umění je podle něj reakcí na stav, ve kterém se umělec zrovna nachází, a je rovněž ovlivňováno prostředím. Atkins dále podotýká, že: "*V současnosti politické umění poukazuje na díla se zřejmým politickým námětem, jež vznikla za účelem kritiky současného stavu.*" Z toho jasně vyplývá, že záměrem díla je autorovo svobodné rozhodnutí vyjádřit se, a není nikterak iniciováno shora mocenskými vlivy jako ideologická objednávka, čímž je politické umění odlišeno od umění angažovaného minulého režimu.

---

<sup>11</sup> Kliege, M. *Zwischen bewusstseinsarbeit und ästhetischem Zitat : engagierte Kunstformen der siebziger und neunziger Jahre im Vergleich*. In *Engagierte Kunst*, katalóg 70/90. Neues Museum Nürnberg, 2004, s. 14.

<sup>12</sup> Barták, J., Bradnová, H. *Encyklopedický slovník*. Praha: Odeon, 1993, s. 850.

<sup>13</sup> Atkins, R. *Artspeak*. New York: Abbeville Press Publishers, 1990, nepag.

Umělec vytváří dílo vztahující se k politickým problémům, prostřednictvím kterého divákovi představuje široké schéma názorů a možností, ale na něm samotném už záleží, jaký postoj bude zastávat. Podmínkou definování zůstává, aby tvorba zůstala uměleckým dílem, a nestala se politikou. Přesto zůstává v zásadě politické to umění, které usiluje o vstup do veřejného prostoru. Charakteristickým zástupcem na české scéně je skupina Pode Bal. V souborném katalogu skupiny je přetištěn rozhovor s Petrem Motyčkou, který říká, že: *"Význam označení politické umění je hlavně v tom, že jeho tvůrce není lhostejný k problémům ve společnosti, a cítí potřebu se k nim kriticky vyjadřovat prostřednictvím svého díla. Herbert Marcuse kdysi napsal, že mechanizovaný život vytváří mechanizované myšlení, jakýsi kolektivní trans. Umění by mělo takový trans narušovat. Myslím si, že umělci, kteří se otevřeně hlásí k 'politickému umění', pocítují odpovědnost k prostředí, ve kterém žijí."*<sup>14</sup> Samotný pojem u nás zůstává pouze pomocnou berličkou a jeho referování se může stát zavádějící.

### **2.3 AKTIVISMUS V UMĚNÍ**

Následující termín se nachází na hraně uměleckého žánru. Aktivistické umění si lze představit jako podmnožinu politického umění. Oba žánry jsou umělcovou reakcí na společenské dění a kulturní změny, přesto lze nalézt znatelný rozdíl. Zatímco politické umění je pouze reakcí, aktivistické umění nabádá diváka ke změně postoje a vytváří s ním dialog, prostřednictvím kterého se jej pokouší zapojit. Intervence diváka do uměleckého díla je často spojena s nějakou formou umělecké angažovanosti.

Aktivismus v umění si lze snadno představit v západním kontextu. V USA se objevil již na přelomu 70. a 80. let v souvislosti s šířením epidemie AIDS. V té době probíhala intenzivní diskuse o válce ve Vietnamu a mezi častá témata patřila i rasová diskriminace a feminismus. Tehdejší doba poskytla silné zázemí pro uměleckou reakci a angažovanost umělců často hraničila s aktivismem. Lenka Kukurová v katalogu k výstavě *Czechpoint* píše, že aktivismus v umění se projevuje v metodologii a konkrétních cílech umělce, který pracuje s revolučními praktikami a pokouší se o změnu. V tom vidí hlavní rozdíl s angažovaným a politickým

---

<sup>14</sup> Pode Bal, *Pode Bal*. Praha: Divus, 2008, s. 202.

uměním, které pouze představuje problém, mnohdy ironicky, a o kterém referuje.<sup>15</sup> Aktivistická tvorba se snaží aktivovat publikum ke konkrétní činnosti nebo k převzetí nějakého názoru. Aktivistické umění má ambice v aktivismu a svou rivalitou se vymezuje z trhu s uměním. A pokud není prodejné, mizí z oficiálního spektra umění a ocitá se na hraně uměleckého žánru.

---

<sup>15</sup> Kukurová, L. *Aktivistické umenie*. In *Katalóg Czechpoint*. Praha: Kruh kurátorů a kritiků, 2008.

### 3 HISTORIE VZNIKU UMĚLECKÝCH SKUPIN

*"Smysl a hodnotu současného umění je možné docenit pouze ve vztahu k dějinám umění, které jsou jeho komentářem."<sup>16</sup>*

Na poli současného umění nalezneme bezesporu velký počet uměleckých skupin. Charakter jejich tvorby se vyvíjel v průběhu dějin a samotná forma autorství se měnila spolu s politickou situací v zemi. Abychom lépe pochopili, jak se změnila koncepce autorství ve skupinové tvorbě, musíme si detailně nastínit vývoj umělecké skupiny. Současná skupina je vyvrcholením dlouhého procesu, na kterém se podílelo vícero faktorů, proto je potřeba postupovat chronologicky a vždy zdůraznit ideologickou situaci v zemi, která měla ve vývoji dnešního politicky angažovaného umění stěžejní význam. Příčiny vzniku umělecké skupiny jdou nejlépe vysledovat v oficiálních prohlášeních, stanovách a manifestech. Podobné dokumenty jsou písemnými prohlášeními obsahující deklaraci představ, záměrů a cílů skupiny. Historický průřez jsem sledoval rovněž u takových skupinových prohlášeních, mnohdy shromážděných v uměnovědných antologiích. Popis procesu formování umělecké skupiny popisují v následujících kapitolách.

#### 3.1 PŘEDMODERNÍ KULTURNÍ DĚNÍ

Při hledání předchůdce umělecké skupiny bychom mohli narazit na umělecké spolky. Stopy nalezneme již v období po Národním obrození, jehož úkolem bylo pozvednout úroveň českého jazyka. Ne vždy bylo výtvarné umění ze strany panovníka štědře podporováno. Císař Josef II provedl mnoho společensky prospěšných reforem, záhy si však uvědomil, že urychlenost jeho jednání by mohla ohrozit náboženství a morálku<sup>17</sup>. Osvícenské tendence vymizely a bylo proto za potřebí, aby vznikla platforma, která by se o záštitu umělců starala. V roce 1796 vznikla *Společnost vlasteneckých přátel umění*, jejímž úkolem byla podpora výtvarného umění a vytvoření sbírky. Vývoj takového spolku bychom sledovali,

---

<sup>16</sup> Rafani, *Východiska. Metody tvorby. Dodatky a nadbytečné definice*. In *CO 14. 2003-2005*. Praha: VVP AVU, 2010, s. 424.

<sup>17</sup> Blažičková – Horová, N. *Dějiny českého výtvarného umění. III/1, 1780/1890*. Praha: Academia, 2001, s. 16.

pokud by nás zajímal přechod k institucionální podpoře výtvarného umění. Účelem spolku byl mecenášský dohled na kulturní vývoj země, minimálně v intelektuálních kruzích<sup>18</sup>. Společnost vlasteneckých přátel umění stála za zřízením *Akademie výtvarných umění*<sup>19</sup> a *Obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění*<sup>20</sup>. Následné zestátnění sbírek vedlo ke vzniku Národní galerie. Vidíme tedy, že spolek byl předchůdcem umělecké instituce, nikoli spolkem v takovém kontextu, ve kterém by se dala sledovat skupinová tvorba.

### **3.2 MODERNA, AVANTGARDA A VZNIK SKUPINOVÉ TVORBY**

První opravdový náznak umělecké skupiny lze vypátrat v souvislosti s vývojem moderního českého malířství. Přechod z devatenáctého století kladl důraz na umělcovu individualitu a pozice umělce se proměňovala, což si žádalo novou formu podpory. V roce 1887 vznikl *Spolek výtvarných umělců Mánes*, který zastával příznivý postoj k vývoji umění, pořádal výstavy a snažil se vyrovnat krok s vývojem soudobého umění.<sup>21</sup> Název odkazoval k malíři Josefu Mánesovi a spolek udával směr českého výtvarného umění, jehož podnětem bylo moderní malířství. Vznik spolku byl impulsem k nástupu nové generace malířů v kontextu vývoje evropského umění. Nová generace výtvarníků se začala obracet proti starému umění a hledala nové způsoby k vyjádření aktuálních myšlenek. Čeští umělci reagovali na zahraniční směry a i přes rozdílnou uměleckou osobnost se snažili být součástí tvůrčího celku, což umělcům poskytovalo možnost srovnání s ostatními uměleckými díly, potřebné pro umělecký rozvoj. V pozdějším kontextu avantgard lze sledovat umělcovo vnímání sebe sama v rámci kolektivu a to už je jen mezním bodem na cestě ke vzniku uměleckých skupin.

V první polovině dvacátého století se nastupující generace českých umělců, absolventů AVU, ovlivněných fauvismem a expresionismem, spojila ve skupině *Osma*, která svými dvěma výstavami z let 1907 a 1908 odstartovala vývoj české avantgardy a zároveň vznik skupinové tvorby v českém umění. Vůdčími osobnostmi byli Emil Filla a Bohumil

---

<sup>18</sup> Vlnas, V. *Obrazárna v Čechách 1796 – 1918*. Praha: Gallery s.r.o. ve spolupráci s Národní galerií v Praze, 1996, s. 26.

<sup>19</sup> Slavíček, L. *Sobě, umění, přátelům: kapitoly z dějin sběratelství v Čechách a na Moravě*. Brno: Barrister & Principal, 2008, s. 151.

<sup>20</sup> Vlnas, V. *Obrazárna v Čechách 1796 – 1918*. Praha: Gallery s.r.o. ve spolupráci s Národní galerií v Praze, 1996, s. 95.

<sup>21</sup> Lamač, M. *Myšlenky moderních malířů: od Cézanna po Dalího*. Praha: Odeon, 1989, s. 380.

Kubišta, mezi další členy patřili Bedřich Feigl, Willi Nowak, Antonín Procházka, Otakar Kubín, Max Horb, Lenka Scheithaureová-Procházková, Vincenc Beneš a Emil Artur Pittermann.<sup>22</sup> Skupina diskutovala o principech a tématech moderního umění. Osma nebyla národní skupinou - v předválečném období bylo pro české výtvarníky přirozené stýkat se s těmi německými. Navíc Češi obdivovali Francii a výtvarníci hlouběji prožívali tendence francouzské malby. Tvorba skupiny bývá v uměnovědné literatuře spojována s expresionismem za silnou intenzitu vyjádření sebe sama jednotlivých autorů. Výtvarníci skupiny Osma nepatřili do žádného spolku a všichni pocházeli z chudších poměrů. Přesto lze mezi nimi vyzorovat angažovanost ještě předtím, než se z ní stala mocenská objednávka. Jejich angažmá spočívalo v teoretické kritice nového umění. Spojili se, aby studovali zákonitosti obrazu. *"O mladých reprezentantech české nové vlny se říká, že jsou nepůvodní, že svou tvorbu odvozují ze zahraničních katalogů a časopisů. Znají prý tvorbu, [...], jen z reprodukcí. Navíc jsou tito mladí k výtkám epigonství lhostejní. Takový pojem nemá pro ně žádný smysl, eklektismus nepovažují za nectnost, ale za možnost, které se nezřikají."*<sup>23</sup>

V roce 1909 část umělců proniká do Spolku výtvarných umělců Mánes, což pro skupinu znamenal pomalý konec. Z té se posléze několik umělců odpojilo a v čele s Emilem Fillou založili *Skupinu výtvarných umělců* a vydávají avantgardně orientovaný časopis *Umělecký měsíčník*.<sup>24</sup> Skupinu tvořili nejen malíři (Emil Filla, Josef Čapek, Václav Špála), ale i sochař (Otto Gutfreund) a architekti (Pavel Janák, Josef Chochol). Filla ve své tvorbě více tíhnul ke kubismu, zatímco další členové hájili volnější formu futurismu, což vedlo k tvůrčím rozporům uvnitř skupiny. Proto se skupina pokoušela vytvořit výtvarný styl, aplikující prvky kubismu i na jiné formy, jako je architektura či design. Samostatné nebo skupinové, dílo Emila Filly v sobě ukrývá myšlenky politického umění. Jeho názor: *"Umělec svým dnešním dílem kritizuje a hodnotí vše znovu a to znamená: staví nový étos nového člověka."*<sup>25</sup>, představuje politickou reakci umělce. Co do formy, oba zmíněné umělecké směry se příliš nelišily. Rozdíl nalezneme v programovém významu. Zatímco kubismus pokračoval v tradici

---

<sup>22</sup> Ibidem, s. 381.

<sup>23</sup> Zhoř, I. *Mladí pražští výtvarníci*, katalog výstavy. Brno: Vysokoškolský klub, 1986. In Ševčík, J., *České umění 1980-2010: texty a dokumenty*. Praha: VVP AVU, 2011, s. 139.

<sup>24</sup> Lamač, M. *Myšlenky moderních malířů: od Cézanna po Dalího*. Praha: Odeon, 1989, s. 382.

<sup>25</sup> Lahoda, V. *Emil Filla*. Praha: Academia, 2007, s. 476.



l'art pour l'artismu, futurismus propagoval myšlenky určité ideologie, která dosavadní hodnoty odmítla.<sup>26</sup>

Následně byl vývoj moderního umění v Evropě přerušena první světovou válkou, která měla na kulturní prostředí v Čechách drtivý dopad. Jistoty a konvence předešlého světa se zhroutily, na pole výtvarného umění válka přinesla nová poznání, změnila vztahy mezi lidmi a umělci se snažili zobrazit skutečnosti a realitu života. 28. října roku 1918 došlo k deklaraci samostatné Československé republiky, která nastartovala kontinuitu výtvarného umění. Moderní umění bylo zpátečnickými konzervativci ostře kritizováno. V reakci na to vystoupila na umělecké scéně skupina *Tvrdošijní* (1918), která v nově vznikajícím státě usilovala o nabytí kulturní svébytnosti českého národa. Její členové Václav Špála, Jan Zrzavý, Josef Čapek, Rudolf Kremlička, Vlastislav Hofman, Otakar Marvánek se svým projevem lišili a hájili předválečné výrazy oproti novým stylům, místo kterých se snažili o svůj vlastní rukopis.<sup>27</sup>

*"Čeští malíři museli mnohokrát suplovat roli profesionálních teoretiků, vykládat cíle a metody moderního umění, s důrazem položeným často i na informativní stránku svých statí."*<sup>28</sup> Potřeba vyjádřit se nebyla v meziválečném období pouze disciplínou výtvarného umění. Na společenské podmínky v zemi reagovali i spisovatelé a básníci. V roce 1920 byla založena skupina *Devětsil*<sup>29</sup>, jejímiž členy byli jak výtvarníci, tak spisovatelé, básníci, architekti, fotografové, divadelníci, herci, hudebníci a kritici nové generace.<sup>30</sup> Jejich tvorba nebyla laděna ani politicky, ani sociálně. Tvorba se točila kolem humanismu a umělci se obraceli k obyčejnému člověku. Umělci se angažovali v kulturním obrození českého národa ve snaze zaměřit se na pozitivní obraz světa.

Českou společnost sužovala ve třicátých letech 2. světová válka. Skupiny, které od této epochy vznikly, představovaly volnější spojení individualit umělců, nikoli spolkovou strukturu. Surrealisté se odebrali do ústraní. *Sedm v říjnu* (1939 – 1941) usilovali o vznik

---

<sup>26</sup> Pozn. autora: zformulováno v Manifestu futurismu od Filippa Marinettiho v roce 1909. Problematikou se dále zabývá Peter Bürger v publikaci *Teorie avantgardy*. In Bürger, P. *Teorie avantgardy. Stárnutí moderny. Stati o výtvarném umění*. Praha: VVP AVU, 2015.

<sup>27</sup> Lamač, M. *Myšlenky moderních malířů: od Cézanna po Dalího*. Praha: Odeon, 1989, s. 383.

<sup>28</sup> Ibidem, s. 384.

<sup>29</sup> Zakladatelé: Karel Teige, Jaroslav Seifert, Vladislav Vančura, Adolf Hoffmeister. Umělci: Jindřich Štýrský, Toyen, Otakar Mrkvička, Antonín Heythum, František Muzika.

<sup>30</sup> Seifert, J. *Všecky krásy světa*. Praha: Československý spisovatel, 1982, s. 341.

nového umění, které by vycházelo pouze z malířství a sochařství. Kritizovali dosavadní vývoj umění, které ovlivňovaly sféry mimo výtvarnou oblast.<sup>31</sup> Během 2. světové války vznikla také skupina *Ra* (1947) (29), která odmítla podbízení se okolnímu světu ve své tvorbě. Takovým přístupem odmítla angažovat se ve veřejném dění a začala tvořit "ze sebe".

Dramatické změny ve vývoji českého umění přinesla druhá světová válka. Česká společnost se přímo seznámila s totalitním režimem a humanitní charakter byl oslaben. Během války se formovala *Skupina 42* (1942), jejíž projev prezentoval dramatickou atmosféru a stísněný prostor čtyřicátých let. Podobně jako Devětsil, skupinu netvořili pouze představitelé výtvarného umění, ale i básníci, fotografové a teoretici. Členové skupiny<sup>32</sup> se inspirovali městskou periferií a životem obyčejných pracujících lidí. Ve své práci převážně navazovali na předválečné avantgardní směry. Nešlo tedy pouze o reakci na válečné dění v Evropě.<sup>33</sup>

### **3.3 DRUHÁ POLOVINA DVACÁTÉHO STOLETÍ**

Následující kapitola představí historický vývoj druhé poloviny dvacátého století. Ten jsem rozdělil do čtyř bloků, podle toho, do jaké míry byla skupinová tvorba spjatá s politickou situací v zemi. Skupiny fungovaly jako zastřešení tvůrčích individualit, nikoli jako kolektivní identita<sup>34</sup>, která je spojována se skupinovou tvorbou z let devadesátých. Stále zde panuje individuální autorství, ovšem zastřešující struktura poskytuje umělcům větší kvantitu, širší produkční zázemí a pokud budeme mluvit o spolupráci, tak vzájemnou inspiraci a pomoc. Jednotlivci však zároveň stále vystupují pod svým vlastním jménem a na uměleckém trhu každý vystupuje sám za sebe.

Umělci hledali způsob, jakým by si udrželi postoj pro dosažení potřebných ústupků. Platforma umělecké skupiny jim umožňovala vystavovat mimo ideologický směr levicově

---

<sup>31</sup> Kropáček, P. *Sedm v říjnu*. In Morganová, P., Ševčík, J. *České umění 1938-1989: programy, kritické texty, dokumenty*. Praha: Academia, 2001, s. 33.

<sup>32</sup> Malíři: František Hudeček, František Gross, Kamil Lhoták, Jan Kotík, Bohumil Matal, Jan Smetana, Karel Souček.

<sup>33</sup> Pozn. autora: členem byl i významný český teoretik umění Jindřich Chaloupecký. Jeho jméno je v kontextu současného umění spojováno především s Cenou Jindřicha Chaloupeckého, prestižním oceněním českých výtvarníků do 35 let

<sup>34</sup> "tj. společná shoda členů o podstatných rysech skupiny, o tom, kdo k ní patří a kdo nikoli, a co by skupina měla a co by neměla dělat." In Linhart, J., Vodáková, A. *Velký sociologický slovník*, A-O. Praha: Karolinum, 1996.

angažované politiky. Je zřejmé, že právě skupiny měly významný podíl na revitalizaci výtvarného umění v Čechách.

### 3.3.1 1948 A SOCIALISTICKÝ REALISMUS

Už během druhé světové války se komunisté připravovali na převzetí moci v zemi. Rok 1948 znamenal pro český stát nové směřování připojením k Sovětskému svazu a vznik oficiální státní ideologie, která vládla následujících čtyřicet let. Únorový převrat odstartoval vládní opatření, nemířené k likvidaci protikomunistické opozice, která byla odstraněna v prvních letech českého státu v rámci sovětského mocenského bloku. Proti státní ideologii se umělci postavit nemohli a častou reakcí nesouhlasu s režimem byla zpočátku emigrace. Málokdo v té době připouštěl liberálnější možnost autonomního funkce umění. Ševčíkovi traumatické vědomí oficality vidí následovně: *"Subverzivní funkce neoficiálního českého umění se realizovala zejména tak, že se vztahovalo ke skutečné realitě, za niž pokládalo autenticky žitou každodenní existenci. Existenciál - žitá realita zraňovaného člověka, k tomu navíc jeho spirituální reflexe a pěstované estetické hodnoty měly chránit před politickým zneužitím a měly být ustalujícím prvkem umění. Umění se chápalo nejspíš jako podobenství nebo jako sublimace skutečnosti."*<sup>35</sup>.

Komunistický režim rozpustil umělecké spolky a skupiny a podmanil si kontrolu tvůrčí činnosti. Takové omezování kreativity oslabovalo individuální vyjádření umělců a umělecká tvorba se dostala do rukou institucí a organizací. Téhož roku vznikl Svaz Československých výtvarných umělců (dále jen SČSVU), jehož členem se musel stát každý, kdo chtěl být umělcem. *"Cílem a úkolem SČSVU je: sdružovat a vést všechny Československé výtvarné umělce a teoretiky, historiky a kritiky umění za tím účelem, aby vytvářeli umělecká a teoretická díla, která by byla pravdivým odrazem života našeho lidu a tím pomáhala úsilí našich národů v jejich boji za vybudování socialismu v naší zemi."*<sup>36</sup>.

Úlohou umělce bylo šířit levicový umělecký směr vycházející z marxismu-leninismu - socialistického realismu. Nový proud byl nástrojem kulturního útlaku, nahradil avantgardu a byl uplatňován komunistickými stranami, neboť moderna první poloviny dvacátého století

<sup>35</sup> Ševčíková, J., Ševčík, J. *Jana Ševčíková - Jiří Ševčík: texty*. Praha: Tranzit, 2010, s. 317.

<sup>36</sup> Morganová, P., Ševčík, J. *České umění 1938-1989: programy, kritické texty, dokumenty*. Praha: Academia, 2001, s. 184.

byla příliš elitářská a nevyhovovala totalitnímu režimu. Podstatné bylo, aby vzniklo umění srozumitelné pro širokou veřejnost. Abstraktní malba šla proti proudu. Pro lid byla až příliš složitá oproti realistické malbě. Socialistický realismus vystihuje sovětská myšlenka : "*Umění patří lidu.*"<sup>37</sup> Uměnovědná literatura hovoří následovně: "*Umění mělo nadále zůstat revoluční silou, ale v nekonfliktním vztahu se státem a jeho institucemi, s nimiž bude usilovat o stejné cíle.*"<sup>38</sup>. Důležité bylo, aby vznikalo umění, které by napomáhalo budování socialistického státu. Vznik neoficiálního umění mimo institucionální prostor nebyl reakcí na modernistickou koncepci umění, nýbrž byl namířen vůči ideologii státu a cenzuře jako jejímu nejúčinnějšímu nástroji. Pohyb mimo instituce dále popisuje Jan Zálešák: "*V jistém smyslu je koncepce umění v období socialismu blízká charakteru angažovaného umění. Nejde tady ovšem o uměleckou angažovanost jako tlak 'odspoda', nýbrž jako vymezování se vůči dominantnímu systému, který upřednostňuje umění jako autonomní oblast izolovanou od sociální a politické reality, nýbrž o propagandu sloužící hegemónické státní moci.*"<sup>39</sup>

### 3.3.2 1956 A TVŮRČÍ SKUPINY

Radikální dopad na českou výtvarnou scénu mělo v padesátých letech povolení zakládat tvůrčí skupiny v rámci SČSVU, který s umělci komunikoval prostřednictvím vydávaných časopisů, především Výtvarnou prací. Možnost zakládat ideové skupiny zazněla v článku *Hlas mladých*<sup>40</sup>. Nejen umělci, ale i vedoucí SČSVU si uvědomovali, že stav, ve kterém byli výtvarníci rozdělováni podle svého bydliště, nebude mít dlouhé trvání. V referátu přípravného výboru (SČSVU) z roku 1956 zazněla možnost zakládat tvůrčí skupiny: "*Co má být posláním a smyslem tvůrčích skupin? Vnést do našeho výtvarného umění plodné ovzduší, umožňovat diskusi, vzájemnou výměnu názorů i uplatňování rozmanitých tvůrčích a stylových hledisek ve výtvarné tvorbě všech oborů (...). Jejich jádro bude utvořeno z členů a kandidátů, blízkých si názory a tvůrčími prostředky. Mohou se v nich sdružovat i výtvarníci z povolání. Tvůrčí skupiny mají podniknout plodnou a vzájemnou spolupráci malířů, sochařů a grafiků*

<sup>37</sup> Kahuda, F., *Aby umění patřilo lidu*. In *Kultura II.*, č. 2, 8. ledna. Praha, 1958, s. 3.

<sup>38</sup> Morganová, P., Ševčík, J. *České umění 1938-1989: programy, kritické texty, dokumenty*. Praha: Academia, 2001, s. 105.

<sup>39</sup> Zálešák, J. *Umění spolupráce*. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, Vědecko-výzkumné pracoviště, 2011, s. 121.

<sup>40</sup> *Hlas mladých*, Výtvarná práce III, č.24, 1955, s.2. In Morganová, P., Ševčík, J. *České umění 1938-1989: programy, kritické texty, dokumenty*. Praha: Academia, 2001, s. 184.

*a průmyslových výtvarníků a teoretiků a lze v nich počítat též se spoluprací architektů, kteří mají intenzivní zájem o problémy výtvarného umění.*"<sup>41</sup>

Nové stanovy umožňující zakládat tvůrčí skupiny byly přijaty na konferenci v roce 1956 a krátce na to vzniká skupina *Máj 57*<sup>42</sup>. Mladá generace se postavila proti předem daným angažovaným tématům a hlásila se k meziválečné moderně a k dílu Pabla Picassa, Henri Matisse, Bohumila Kubišty, Emila Filly, Jana Zrzavého, etc<sup>43</sup>. Skupina byla sjednocena především na základě výtvarného názoru a generační blízkosti jejich členů a navazovala na tradici vybojovanou spolkem Mánes. Členové skupiny usilovali o to, aby jejich tvorba byla výrazem citů současného člověka.<sup>44</sup>

Josef Gruner v eseji *Krotká generace* píše o nové generaci umělců z let padesátých, že odmítá být oficiální a chce být moderní.<sup>45</sup> V odkazu českého moderního umění pokračovala skupina *Trasa 54* (1957), hájící myšlenku, že umění je předobrazem budoucnosti, má být věčné a nemá zkrášlovat skutečný svět.<sup>46</sup>

Padesátá léta však neznamena pouze vznik tvůrčích skupin hlásících se k odkazu moderního umění. Skupina *Říjen* (1958) se přihlásila k oficiální ideologii výtvarného umění. Ve svém ustavujícím prohlášení se vyjádřila následovně: "*Jsme přesvědčeni, že socialistické umění vyžaduje cílevědomou, lidu důsledně věrnou a oddanou práci umělců a že jeho rozvoj je nemyslitelný bez ideové teorie a kritiky.*"<sup>47</sup> Mimo proud skupin navazujících na meziválečnou modernu patřili *Šmidrové*, kteří se vyznačovali řadou nevýtvarných aktivit, charakteristických nahrazením tvorby artefaktů životní praxí. Díky nim a podobným

---

<sup>41</sup> *Hlavní referát přípravného výboru SČSVU, Výtvarná práce IV, č.18-19, 1956, s.4-7. In Morganová, P., Ševčík, J. České umění 1938-1989: programy, kritické texty, dokumenty. Praha: Academia, 2001, s. 185.*

<sup>42</sup> *Morganová, P., Ševčík, J. České umění 1938-1989: programy, kritické texty, dokumenty. Praha: Academia, 2001, s. 216.*

<sup>43</sup> Skupina se poprvé představila v roce 1957 ve složení: Jiří Balcar, Andrej Bělocvětov, Vlastimil Beneš, Běla Čermáková, Ladislav Dydek, Libor Fára, Richard Fremund, Miloslav Hájek, Dagmar Hendrychová, František Chaun, Miloslav Chlupáč, Jitka Kolínská, Jiří Martin, Marie Martinová, Jiří W. Neprakta, Vojtěch Nolč, Dana Nováková, Zdeněk Palcr, Robert Piesen, Jiří Rathouský, Jaromír Skřivánek, Miroslav Vystřčil, Karel Vysušíl.

<sup>44</sup> *Morganová, P., Ševčík, J. České umění 1938-1989: programy, kritické texty, dokumenty. Praha: Academia, 2001, s. 217.*

<sup>45</sup> *Brukner, J., Krotká generace (Poznámky na okraj mladého výtvarnictví). In Květen III, č.9, Praha, 1958, s. 496-497.*

<sup>46</sup> *Pohribný, A. Trasa 54. In Morganová, P., Ševčík, J. České umění 1938-1989: programy, kritické texty, dokumenty. Praha: Academia, 2001, s. 220.*

<sup>47</sup> *Morganová, P., Ševčík, J. České umění 1938-1989: programy, kritické texty, dokumenty. Praha: Academia, 2001, s. 222.*

skupinám si české kulturní prostředí zachovalo svou nezávislost. Formace neměla úplně charakter tvůrčí skupiny, šlo spíše o spolek lidí, které spojovala jednotná myšlenka tvořit umění mimo model, který v padesátých letech převládal.

V podobném duchu se umění vyvíjelo na začátku šedesátých let. Skupina *Aktuální umění* (1964), sdružující mladé umělce kolem Milana Knižáka, předznamenala nové směřování skupinové tvorby. Snažila se oprostít od tradičních uměleckých postupů a hledala nové formy vyjádření. Přihlásila se k akčnímu umění, které využívalo samotné přítomnosti člověka jako transformace uměleckého sdělení. "*Její činnost byla od počátku spojena s happeningy, které v průběhu let nabývaly různých forem, od pouličních akcí usilujících o zapojení publika, přes akce v přírodě, které měly často charakter rituálů.*"<sup>48</sup>

### 3.3.3 1968 A NORMALIZACE

Rok 1968 přinesl pro Československo období útisku, který se projevil i ve výtvarném umění. Svaz československých výtvarných umělců byl zrušen, následně nahrazen vznikem Svazu českých výtvarných umělců a vznik tvůrčích skupin byl v české historii opět zakázán. Útlum skupinových aktivit zahnal neoficiální umělce z veřejného života do prostředí undergroundu. Snaha udržet si tvůrčí svobodu dala vzniknout tajné organizaci *Bude Konec Světa* (1974). Ta se nesnažila odporovat soudobému režimu, nýbrž v jeho rámci hledala určitou nezávislost. Její členové vytvářeli fiktivní strukturu v již existujícím světě.<sup>49</sup>

Eliminace skupinové tvorby znamenala porušování lidských práv ze strany vládnoucí politické moci, což vedlo ke vzniku *Charty 77*, kterou podepsalo více než dva tisíce významných osobností. Nově vzniklá platforma se nesnažila být opoziční politickou činností, nýbrž si za cíl své existence pokládala vést konstruktivní dialog s politickou a státní mocí. Ve vydaném prohlášení je oznámeno, že k myšlence vytvořit *Chartu 77* vedla víra ve smysl občanské angažovanosti. Takový výrok lze vyložit jako další bod ve vývoji angažovaného umění.<sup>50</sup>

---

<sup>48</sup> Zálešák, J. *Umění spolupráce*. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, Vědecko-výzkumné pracoviště, 2011, s. 88.

<sup>49</sup> Ibidem.

<sup>50</sup> *Prohlášení Charty 77*. In Morganová, P., Ševčík, J. *České umění 1938-1989: programy, kritické texty, dokumenty*. Praha: Academia, 2001.

Na začátku osmdesátých let se výtvarné umění začalo probouzet z normalizačního šoku a na českou scénu nastoupila postmoderní generace. Mimo oficiální proud a v ústraní undergroundu probíhaly výstavy, vytvářející „protipól generacím starším, pro něž bylo výtvarné umění stále otázkou transcendence a stavělo na ustálených formálních principech, jejichž kořeny můžeme nalézt v umění šedesátých let.“<sup>51</sup> Pavlína Morganová dále vysvětluje angažovanost následovně: „Umění sice bylo děláno pro umění<sup>52</sup> – z lásky k umění, z nemožnosti umění v takto těžké a pokroucené době nedělat – ale vždy bylo zatíženo tím, že nutně sehrávalo roli opozice vůči oficiálnímu umění. Dílo samo o sobě mohlo být neangažované, ale postoj umělce prostě musel být vzhledem k okolnostem politický.“<sup>53</sup>

Generaci umělců osmdesátých let reprezentuje skupina *Tvrdohlaví* (1987), kteří pokračují v odkazu meziválečné skupiny Tvrdošíjní z roku 1918. Název evokoval nejen svého předchůdce, ale i snahu čelit komunistickému režimu v zemi. Skupina si kladla za cíl revitalizovat kulturní identitu země a svojí prací reagovala na společenské a politické podmínky, setrvávající pro české výtvarné umění a neumožňující uměleckou spolupráci. Na české scéně chyběl prostor pro konfrontaci mezi jednotlivými umělci, díky kterému by vzniknul potřebný dialog mezi jednotlivými výtvarnými přístupy. Umělecká tvorba byla však stále závislá na vůli Svazu českých výtvarných umělců a Tvrdohlaví se postavili riziku, že jejich tvorba nebude vystavena v oficiálních prostorách. Vznik skupiny mimo jiné odstartoval obrození skupinové tvorby a znamenal předzvěst konce normalizační represe z roku 1968.

### 3.3.4 1989 A POREVOLUČNÍ OBDOBÍ

Rok 1989 znamenal pro celou Evropu období revolučních změn. V listopadu téhož roku padla berlínská zeď, symbol komunistické totality v očích lidí z celého světa a postupná proměna k počátkům demokracie zasáhla i Československo. Komunistická strana se vzdává mocenského monopolu a dochází k uvolnění celé společnosti. Otevřené hranice státu a svoboda cestování do země přinášejí myšlenky ze západu, ukončují izolovanost českého

---

<sup>51</sup> Morganová, P. *České výtvarné umění v období transformace*. In *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*. 9/2010, s. 63.

<sup>52</sup> *L'art pour l'art*.

<sup>53</sup> Morganová, P. *České výtvarné umění v období transformace*. In *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*. 9/2010, s. 65.

kulturního prostředí a obnovují kontakt se světovou současnou scénou. Možnost vycestovat za hranice státu a zrušení cenzury však na poli výtvarného umění iniciovalo možnost rozvinout soudobé tendence. Angažované umění pro umělce přestává být propagandou státní ideologie a představuje možnost, jak se vyrovnat se sametovou revolucí a reagovat na události, které následovaly. Období po sametové revoluci přináší svobodu uměleckého vyjádření, a umělci začínají okupovat veřejný prostor a více se angažovat v otázkách sociálních a politických. Přesto se první polovina devadesátých let nese v duchu nepolitického umění.

Doposud jsem se snažil ukázat, jak se skupinová tvorba v českém umění vyvíjela v závislosti na politickém dění v zemi. Přednesl jsem stručný nástin spolků, které vedly k prvním skupinám umělců. Činnost uměleckých skupin se postupem času měnila a stejně tak i její charakter. Popsal jsem, jakým způsobem vypadala česká scéna s nástupem moderny, přednesl jsem, jaké skupiny vznikaly během avantgardy. Ukázal jsem, jak vypadalo meziválečné umění a následně jsem text rozdělil do čtyř tematických bloků, které považuji za stěžejní ve vývoji skupinové tvorby během komunistického režimu. Státní ideologie měnila podmínky kulturní scény a po dobu čtyřiceti let umění rozdělovala na oficiální a neoficiální, a diktovala umělecký obsah. Se státní ideologií, která čtyřicet let měnila podmínky kulturní scény, se vyrovnávalo umělecké klima devadesátých let. Spojení umění s politickými otázkami neproběhlo okamžitě. Státem proklamovaný jediný směr, socialistický realismus, odsuzoval umění, které nebylo politické a vyhýbalo se skutečnosti. Neoficiální umění bylo v opozici vládní moci a představovalo univerzální, nepolitické umění s prvky abstrakce, konceptualismu a akční formy. Podobná tendence ještě prvních pár let v devadesátých letech pokračovala, a přesto, že českou scénu tvořili postmoderní umělci, nová generace pomalu odstupovala od postmoderny osmdesátých let. Umělci cítili, že již nepotřebují záštitu skupiny a na umělecké scéně hledali individuální postavení. Ve druhé polovině devadesátých let se však situace znovu změnila a umělci začali vyhledávat kolektivní postoj pro prezentace v rámci generačně blízkých osob ve stylu meziválečných skupin.

Příliv myšlenek a inspirací ze západu urychlil rozkvět nových technologií. Umělci objevují nové výrazové prostředky a vznikají soukromé a nestátní galerie řízené z grantů a nadací, což jim umožňuje vytvářet sociální kontext a lépe konfrontovat svoje práce jak



s ostatními umělci, tak s veřejností. Porevoluční doba otevírá dveře novým médiím a komerční reklamě.

Jednou z prvních skupin první poloviny devadesátých let byla skupina *Pondělí* (1990) (Petr Lysáček, Milena Dopitová, Pavel Humhal, Michal Nesázal, Petr Písařík), která využívá principy každodennosti a pracuje se všedními předměty, které ve stylu konceptuálního umění ze sedmdesátých let zasazuje do nového kontextu. Ve své tvorbě převážně pracovali s objektem a instalací.<sup>54</sup> V průběhu devadesátých let vznikaly další skupiny, často z prostředí uměleckých škol, například *Luxsus*, *Mina*, *Bezhlavý jezdec*.

### **3.4 NOVÁ ANGAŽOVANOST**

V devadesátých letech dostává termín angažované umění jiný rozměr. Odstraní ze sebe nálepku totalitního režimu a začal se tvářit jako projev občanského protestu. Jak jsem však zdůraznil v předchozí kapitole, taková změna byla typická až pro druhou polovinu devadesátých let. Samotný termín je posunut do ústraní a ve vztahu umění a politiky je angažovanost nazírána jako rezignace vlastního vyjádření a slepého následování řízeného směru ideologií shora. Dokonce ani čeští teoretikové umění pojem angažovanost ve spojitosti s uměním nepoužívali. Teprve až po roce 2000 se termín v kontextu výtvarného umění objevuje znovu, tentokrát ne jako vzpomínka na minulost, nýbrž jako „*postoj individua k celku, který vychází z osobní zainteresovanosti a svobodné touhy se aktivně podílet na jeho proměně*“<sup>55</sup>. V současném umění dochází k propojení angažovaných projevů s politickým uměním a v uměnovědné literatuře začíná být používán termín politicky angažované umění, které je na současné umělecké scéně přítomné a respektované. Hlavními náměty politicky angažovaných skupin jsou otázky veřejného života, aktivistické procesy na obranu menšinových skupin a reakce na společenské a politické klima. Umělci opustili od esteticky pojatého institucionálního prostoru a obrátili se k politickému, veřejnému prostoru. Začali hojně vystavovat na ulicích, náměstích a médiích. Ševčík obhájí politické umění, které představuje angažované projevy devadesátých let, kdy termín angažované umění stále nesl pejorativní označení propagandistického umění: „*Zdá se nám ospravedlnitelné, že*

---

<sup>54</sup> Morganová, P., Ševčík, J. *České umění 1938-1989: programy, kritické texty, dokumenty*. Praha: Academia, 2001, s. 407.

<sup>55</sup> *Ibidem*, s. 225.

se někteří umělci a kritikové zajímají také o 'vnější', sociální a politické determinace. Neznamená to nutně, že političnost umění spočívá jen v povrchním politickém tématu a přímém vztahu ke konkrétním, specifickým a personifikovatelným jevům. Politikum je už sama skutečnost, že existujeme v širších souvislostech, do nichž patří jak umělec, tak jeho produkty. Politikum je také, jak a které výtvary symbolického systému-umění jsou zveřejňovány, jak působí, jak se stávají součástí institucionálních struktur, jak je zdůvodňována jejich legitimita, jak je chápána kompetence umělce.<sup>56</sup>

Devadesátá léta vsutku značila značný obrat umělců ke spolupráci, ale nebyla to pouze skupinová tvorba, která se na vývoji současného umění v Čechách podílela. Po roce 1989 umělci zprvu pocítili volnost a uvědomili si, že nepotřebují záštitu strukturované skupiny, pod kterou by vystupovali. V následující kapitole představím samostatné umělce a jejich tvorbu, která nejenže se podílela na přechodu mezi postmodernou a novou generací z devadesátých let, ale rovněž znamenala přechod ve vnímání angažovanosti ve výtvarném umění. Krátký medailonek nabídne komparaci k angažovanosti ve skupinové tvorbě.

### 3.4.1 DAVID ČERNÝ

Krátce po roce 1989 dal o sobě vědět David Černý (1967) ve spojitosti s otevřením hranic dílem *Quo Vadis* (1990), kterým reagoval na odliv Němců do Západního Německa. Dílo mělo podobu kráčejícího automobilu (trabant) natřeného zlatou barvou a pro umělce tvorbu značilo přechod od estetické formy sochařské instalace k angažovanosti ve společenském a politickém dění, což zdůraznil umístěním díla do veřejného prostoru<sup>57</sup>. Trabant byl odkazem k minulosti a je spojován s minulým režimem v kontextu manipulace s občany zprostředkováním pohodlného a rodinného vehiklu. Čtyři lidské nohy představovaly volný pohyb obyvatel východní Evropy, nicméně v očích publika *Quo Vadis* neslo spíše humorný podtext. Socha byla později natrvalo instalována v zahradě velvyslanectví Spolkové Republiky Německo v Praze, kde je dodnes.<sup>58</sup>

---

<sup>56</sup> Zálešák, J. *Umění spolupráce*. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, Vědecko-výzkumné pracoviště, 2011, s. 124.

<sup>57</sup> Pozn. autora : dnešní Staroměstské náměstí.

<sup>58</sup> In David Černý [online]. [cit. 2015-12-01]. Dostupné z <http://www.davidcerny.cz/start.html>

Mediální pozornosti se Černý těšil o rok později znovu s akcí *Růžový tank* (1991). Památník Rudé armády, stojící na tehdejší Štefánikově náměstí, přetřel na světle růžovou, umístil na něj vztyčený prostředník a dílo podepsal. Celá akce proběhla bez povolení, po pár dnech byl tank armádou natřen zpět na zeleno a posléze mu byl navrácen světle růžový kabát. Autor vytvořil dialog mezi vražednou zbraní a něžnou barvou evokující pacifismus, díky kterému bylo dílo ospravedlněno od trestního stíhání za manifestaci nenásilí.<sup>59</sup> Dodnes je Růžový tank symbolem odsunutí sovětské armády z české země.

Černého tvorba je polaritou umění a politiky. Autor obě scény propojuje a angažuje se v projektech, kterými se hlásí k politickým názorům. Jeho dílo se odstupem času proměňovalo a politická nekorektnost se vyostřovala. Po devadesátých letech vznikají novější díla, ze kterých si dovolím jmenovat především instalaci *Žralok* (2005), která byla reprízou a novým nastudováním mrtvého žraloka naloženého ve formaldehydu od Damiana Hirsta. Černý převádí model smrti do tehdejšího prostředí a namísto žraloka ponořil sochu svázaného Sadáma Husajna. Instalaci představil tehdy obávaného diktátora jako dravce, kterého si lze prohlédnout v bezprostřední blízkosti.

### 3.4.2 JIŘÍ DAVID

Zatímco David Černý ve svém díle vytváří polaritu mezi politickou a uměleckou scénou se zaměřením na estetickou stránku, pro Jiřího Davida (1956) je důležitější síla sdělení díla. Výtvarník byl jedním z vůdčích osobností postmodernismu z druhé poloviny osmdesátých let, kterou prezentoval v rámci tzv. šedé zóny<sup>60</sup> v opozici k oficiálním výstavám. Podstatné pro vývoj výtvarného umění je, že se Davidova tvorba i přes značný příklon k malbě a fotografii drží angažovaných tendencí politického umění do současnosti. Jiří David se k angažovanému umění minulého režimu staví kriticky. Tvrdí, že umění je vytěsněno politikou na okraj veřejného prostoru a poukazuje na nemožnost koexistence umění se společností. Dále cituji jeho slova: "*K čemu se tedy lze u nás v tomto smyslu vůbec vztahovat? Vždyť i ojedinelé, kriticky cílené reflexe provozu společnosti skrze provoz umění, jak se zdá, již ani ve své současné relativitě nestačí. Míří totiž většinou a skoro bezvýhradně zpět na pole umění a tam jsou již po této snaze málo 'sexy'. Tedy pro umění již předvídatelné,*

---

<sup>59</sup> Ibidem.

<sup>60</sup> Pozn. autora : označení pro neoficiální umění.

*unavené a očekávatelné, pro širší veřejnost bohužel však i tak stále většinou nechtěné, ale i neviditelné, nečitelné, nejasné, a tím domněle elitní."*<sup>61</sup>

---

<sup>61</sup> Morganová, P., Ševčík, J. *České umění 1938-1989: programy, kritické texty, dokumenty*. Praha: Academia, 2001, s. 613.

## 4 ČESKÉ UMĚLECKÉ SKUPINY - SOUČASNÉ UMĚNÍ

### 4.1 KAMERA SKURA

*"Pro umění jsme ochotni zemřít přirozenou smrtí"*<sup>62</sup>

Relativní nezájem o produkci uměleckých artefaktů. Důraz na kolektivní identitu. To jsou znaky, společné pro české skupiny v současném umění. Nové projevy politické angažovanosti v umění se rozchází se základním modernistickým paradigmatem skupiny jako zastřešení autorských individualit.<sup>63</sup> Nejstarší z vybraných zástupců porevoluční výtvarné scény je Kamera Skura z druhé poloviny devadesátých let. Vznikla v roce 1996 spojením studentů ateliéru intermédií Petra Lysáčka na Katedře výtvarné tvorby Ostravské univerzity - Martin Adamec, Martin Červenák, René Rohan a Jiří Mašek.<sup>64</sup> Členové však vystupují anonymně. S tím je spojené záměrné oslabování významu jednotlivých autorských individualit ve prospěch kolektivní identity skupiny jako celku. Ve svých postkonceptuálních objektech, instalacích a akcích se zabývá osobní sebemytologizací. Ironická seberealizace koresponduje s hlavním námětem její tvorby, spolu s destrukcí stálých sociálních a kulturních témat. Podstatný znak nalezneme v textu Michala Kolečka pro retrospektivní katalog skupiny: *"Aktivity skupiny Kamera Skura tak vlastně navazují na archetypální vnímání umění, kdy umělecké dílo je uvnitř, a přesto vně společenské reality, přirozeně z ní vyrůstá, ale svou podstatou ji narušuje."*<sup>65</sup>

V rané tvorbě se skupina věnovala kolektivním performancím. Vizualizace vytvářely společný autoportrét skupiny, složený z jednotlivých portrétů jejích členů. Performativní způsob tvorby kladl důraz na kolektivní identitu a vedl k odsunu artefaktů na druhotnou roli. Angažovanost v její tvorbě lze najít podobně v reakci na problematiku reklamy, masmédií a konzumerismu, což bylo typické pro

---

<sup>62</sup> Koleček, M., *Kamera Skura. Úvodní slovo*. In Ševčík, J., *České umění 1980-2010: texty a dokumenty*. Praha: VVP AVU, 2011, s. 393-394.

<sup>63</sup> Zálešák, J. *Umění spolupráce*. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, Vědecko-výzkumné pracoviště, 2011, s. 224.

<sup>64</sup> Ševčík, J., *České umění 1980-2010: texty a dokumenty*. Praha: VVP AVU, 2011, s. 392.

<sup>65</sup> Koleček, M., *Kamera Skura. Úvodní slovo*. In Ševčík, J., *České umění 1980-2010: texty a dokumenty*. Praha: VVP AVU, 2011, s. 393-394

české umění z konce devadesátých let. Z takové tradice vycházel projekt *Super Start*, připravený pro 50. benátské bienále (2003) ve spolupráci se slovenskou skupinou Kunst-fu. Dílo jsem popsal ve druhé kapitole pojednávající o použité terminologii. Vhodným dodatkem jsou slova Jana Zálešáka: "*I když v tomto projektu můžeme celkem snadno identifikovat 'jemnou' společenskou kritiku, rozhodně se nejedná o aktivistický projekt, což je konstatování, které lze vztáhnout na tvorbu Kamery Skury jako celek.*"<sup>66</sup>

Ironie, se kterou skupina pracuje, by mohla souviset s protikladným prostředím Ostravy. Michal Koleček (2002) město charakterizuje protiklady chudoby a bohatství, krásy a ošklivosti, nízkého a vysokého. Umělecká produkce skupiny je zlehčována odváděním pozornosti prostřednictvím humoru. Svou prezentací často vytváří absurdní, leč úsměvné, protiklady, které divákovi předkládá k vyhodnocení. Stejně jako zůstávají zřetelné protiklady, skupina zpochybňuje dokonalosti konzumního světa. Podstatným znakem skupiny byla kolektivní spolupráce, prostřednictvím které se jednotliví umělci angažovali.

## **4.2 PODE BAL**

*"Panoval takový zvláštní mýtus, že umění a politika jsou úplně oddělené oblasti, které se vzájemně vylučují. Jedním z cílů Pode Balu bylo tenhle nesmysl vyvrátit."*<sup>67</sup>

Devadesátá léta pamatují vznik skupiny, která se ve svých pracích začíná zabývat politickým uměním. Umění devadesátých let se stalo prostorem umělecké svobody. Nová doba však táhla jedince s ambicemi změnit společnost do politiky. Porevoluční období a nově umělci okupovaný veřejný prostor byly vhodným "podhoubím", který osciloval v potřebu vytvářet angažované umění, které by nebylo propagandou. V roce 1998 byla v prostorách parlamentu České republiky, vyhrazených prezentacím výtvarného umění, nainstalována opoziční kampaň (*Prohibice parlamentu*) na protest proti novele trestního zákona zabývající se drogovou problematikou.<sup>68</sup> Vystavením politicky namířeného díla v čistě politických prostorách na sebe prvně upozornila skupina Pode Bal. Kromě drogové problematiky

---

<sup>66</sup> Zálešák, J. *Umění spolupráce*. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, Vědecko-výzkumné pracoviště, 2011, s. 224.

<sup>67</sup> Kukurová, L. *Traumata bez kulichů*. In Advojka [online]. OneCode Publisher, 2010 [cit. 2015-12-01]. Dostupné z <http://www.advojka.cz/archiv/2010/9/traumata-bez-kulichu>

<sup>68</sup> PODE BAL, *Pode Bal*. Praha: Divus, 2008, s. 178.

se skupina dotýkala i jiných porevolučních témat, politického extremismu, práv menšin, genderových otázek, české kulturní minulosti a kritiky uměleckých institucí.

Výstava série plakátů zaměřených na držení měkkých drog pro svou revoluční političnost setrvala. Skupina sama neočekávala, že by expozice měla významný vliv na průběh vládního rozhodování, ale vyjádření k problematice chápala jako občanskou povinnost. V souborném katalogu se později vyjádřila, že hlavním cílem bylo vytvořit dialog o drogové problematice a vyzvat odborníky, kteří by podle skupiny měli řešit tehdejší situaci.<sup>69</sup> Využívání reklamních strategií ve prospěch a medializaci svých projektů zůstává charakteristickým rysem její tvorby. Pode Bal navazuje na antireklamní přístupy jako jsou negativní reklama, komerční šum, změna mediálních sdělení, guerillové projekty. Kritikou reklamy mění pohled diváka na komerční sdělení.

Skupinu zformovali Antonín Kopp, Petr Motyčka a Michal Šiml. K dočasným členům patřili Leoš Válka, Martin Krpec a Hana Valihorová. Podobu názvu skupiny lze slyšet ve francouzském spojení "peau de balle", které slavně použil Marcel Duchamp. Samotná skupina se však nechala slyšet, že je název složeninou slov POnožky DEsetileté BAletky.<sup>70</sup>

Důležitým rysem skupiny je její mnohdy ironicky zabarvené manažerské vystupování, především z důvodu profesního zázemí jejích členů ve sféře reklamy a marketingu. Profesionalita, flexibilita, rychlá komunikace se odráží v prezentaci vytvořených projektů a ve skupinovém vystupování. Ve své tvorbě využívá mediálního sdělení, vytváří reklamní a komerční strategie a obrazovou informaci v oblasti médií a reklamy přetváří v politickou angažovanost. Takový vizuál je v dnešní společnosti všudypřítomný a málokdy vyvolá zpětnou vazbu. *"Pode Bal ovšem banální medializovaný obraz moci pozvedl do roviny uměleckého obrazového sdělení a přesunul ho do odlišného kontextu - do posvěceného prostoru výstavní síně. Tady se najednou nebezpečná nálož vezená na vehiklu grafického média octla v prostoru, který ji dává obecnější platnost."*<sup>71</sup> Její provokativnost tkví v prostém faktu, že se jedná o umění a nikoli o politiku. Společnosti nepředává zhotovený artefakt pro umělecký trh, nýbrž je kritickou sociální praxí. Tvorbou koketuje s otázkou, zdali je umění efektivní silou a zda může přinést změnu. Veřejnost

---

<sup>69</sup> Ibidem.

<sup>70</sup> *Pode Bal*. In Artlist [online]. Centrum pro současné umění Praha, 2015 [cit. 2015-12-01].

Dostupné z <http://www.artlist.cz/skupiny/pode-bal-911/>

<sup>71</sup> PODE BAL, *Pode Bal*. Praha: Divus, 2008, s. 183.

je hybný činitel, který přijetím díla či jeho odmítnutím a prohlášením jej za neumění, rozhoduje o intenzitě samotného sdělení. Kontroverze v posvěceném prostoru galerie se dotýká reality a nakonec i politického prostoru.

Zmíněná myšlenka schopnosti umění být účinnou silou se váže s dalším výrazným dílem - *Malík urvi*. Výstava proběhla v roce 2000 v Galerii Václava Špály v Praze, a zobrazila 36 portrétů známých osobností současného politického, kulturního a ekonomického života spolu s informacemi o jejich bývalé spolupráci s tajnou komunistickou policií (StB), KGB a o jejich současných vysokých postech mimo komunistický aparát. Fotografie byly digitálně upraveny natištěným textem a grafickými schémata. Výstavou *Podě Bal* kritizoval morální stav české společnosti. Prezentací osob spjatých s minulým režimem ve veřejné sféře reagoval na jejich dosazování ve vysokých sférách, nevyřešenou komunistickou minulost a zlé svědomí českého národa. Z výstavy byla mediální událost a působiště projektu se rozšířilo i mimo galerijní prostor, konkrétně do vozů MHD a časopisu *Annonce*. Výstava však v sobě nesla jistý paradox. Skupina pouze uvedla, že informace k doplnění portrétů čerpala z veřejně přístupných zdrojů, především z médií. Informace vytržené z kontextu jsou však způsobem, jakým pracují média, od kterých se sama skupina distancuje. Autenticitu skupina dotváří pomocí rozostřených velkoformátových fotografií, připomínající zvětšené novinové snímky. *Podě Bal* se často zabývá povahovými rysy Čechů a ve své tvorbě je kritizuje za pohodlnost a nezáměr nést zodpovědnost za výsledky vlastního jednání. Podle nich český občan usiluje o své vlastní pohodlí a na nepříjemnosti minulosti zapomíná.<sup>72</sup>

Kromě politiky ostře kritizuje i výstavní instituce. Do křížku se dostal s někdejšími vedením Národní galerie v Praze, Milanem Knižákem, který jej vyprovokoval svými lhostejnými názory vůči veřejnosti. V roce 2002 skupina nalepila dvě části rozříznuté cihly z vnější a vnitřní strany skleněných dveří Veletržního paláce, jako metaforu vandalského aktu.<sup>73</sup> Provokativní guerillová intervence (*Institucionalizované umění*) se sice nedočkala výrazného mediálního ohlasu, nicméně zahájila dialog s odbornou i laickou veřejností. Vedení Národní galerie skupinu žádalo o odstranění instalace, načež žádalo i peněžní náhradu. Skupina žádosti nevyhověla a na následné nedobrovolné odstranění reagovala

---

<sup>72</sup> Ibidem.

<sup>73</sup> Zálešák, J. *Umění spolupráce*. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, Vědecko-výzkumné pracoviště, 2011, s. 143.



prohlášením, že se jednalo o porušení autorských práv, jelikož skupina instalaci označila jako dílo věnované Národní galerii.

Jak jsem již zmínil v kapitole o použité terminologii, sama skupina se svou tvorbou řadí do kategorie politického umění. Ochota skupiny veřejně obhajovat určitý postoj přidává na političnosti díla. Jan Zálešák popsal tři základní kategorie, podle kterých dělí nástroje, které skupina používá.<sup>74</sup> První jsou možnosti reklamy a marketingových strategií, které lze vystopovat v raných dílech (viz. *Prohibice parlamentu*). Do druhé kategorie zařadil intervence do veřejného prostoru. Pamatujme například instalaci *Institucionalizované umění*. Ve třetí kategorii nalezneme projekty založené na přenosu informací z politické sféry do uměleckého prostoru. Poslední kategorii reprezentuje výstava *Malík urvi*.

Hodnotit Pode Bal jako zástupce politicky angažovaného umění není tak snadné. Skupinu bychom mohli kritizovat za její hranou angažovanost. Taktiky, které skupina využívá, jsou velmi podobné těm, které ve svých reklamních a marketingových strategiích používají korporace a mohli bychom ji kritizovat také za to, že se dlouhodobě neodevzdává nějakému životnímu postoji. Nedostatek autenticity lze spojit s produkcí umění mimo institucionální prostor. Použití reklamních taktik a vlastní organizace skupiny však Pode Bal neodsunují za rámec politicky angažovaného umění. Rozdíl mezi skupinou a mediálním či veřejným světem skrývá sdělení jednotlivých projektů. Zatímco média často veřejnost informují o skandálních událostech prostřednictvím zkratkovitých hesel a nedostatkem obsahu, Pode Bal podobnou taktiku používá, aby veřejnost přilákal k vytvoření diskuse o dané společenské problematice. Sám neříká svůj osobní názor. Reakcí na aktuální společenská a politická témata vzniká prostor k zamyšlení.

Politicky angažované umění je důkazem schopnosti hlásit svůj názor mimo obvyklý rámec. Devadesátá léta znamenala velký odsun umělců do veřejného prostoru v duchu západního umění. Tím není myšlena produkce pomníků a veřejných zakázek či pouhý výstup z galerijního prostoru do veřejného prostranství. Je to umělecký projev, kterým umělci usilují o to, aby se jejich díla stala součástí každodenního života a tak hledají publikum mimo návštěvníky uměleckých institucí. U příkladu intervence skupiny Pode Bal v Národní galerii v Praze jde vidět, že ne vždy je dílo veřejností přijato. Oproti veřejnému prostoru umožňují

---

<sup>74</sup> Ibidem, s. 145.

galerie vhodnější a přívětivější zázemí kontroverznějším projektům. Vystavené dílo je mnohdy automaticky považováno za umění a je mu přikládáno hlubší sdělení, navíc institucionální prostor dává divákům na výběr, zda výstavu shlédnou či ne. Kdežto ve veřejném prostoru je divák chtě nechtě konfrontován s dílem. Takové dílo se s větší pravděpodobností dočká širšího ohlasu a následné medializaci. Pode Bal touto technikou připomíná médii podkovanou realitu, prostřednictvím které nahlížíme na svět. Ve svých projektech spojuje různé informace zobrazené v médiích a jejich prezentací mění jejich význam. Poukazuje na problematiku, o které média veřejnost zkresleně informuje.

Pode Bal byl na konci devadesátých let průkopníkem politického umění a výrazně ovlivnil nadcházející generaci politicky angažovaných umělců, kteří začali reagovat na tehdejší společenskou situaci v Čechách.

V poslední době se skupina vrátila k reflexi současného vnímání minulosti, především komunistických zločinů. Počínem z roku 2015 byla silně pobuřující skulptura, vytvořená za účelem připomenout téma železné opony a zločinů s ní spojené, v rámci konference, kterou uspořádala Platforma evropské paměti a svědomí<sup>75</sup>. Dílo bylo nejprve instalováno v Bruselu a v červenci minulého roku bylo převezeno do pražského Musea Kampa. Instalace, pojmenovaná Rekonstrukce jako tragédie a fraška, nesla výpravný podtitul: "*Roztrhání NSH (narušitele státních hranic), občana východního Německa Hartmuta Tautze 'samostatně útočícími psy' československé pohraniční jednotky při pokusu překročení hranic v srpnu 1986 ze Slovenska do Rakouska v oblasti Petržalka, zatímco pohraničník Ivan Hirner a vojín Oldřich Kovář přihlížejí.*"<sup>76</sup> Popsaný příběh byl pro skupinu zásadní z několika důvodů. Představuje smutný a tragický konec mladého člověka, který padne v nerovném boji s mocnějším nepřítelem - komunistickou ideologií. Ukázkový příklad vzpomíná na bezmocnost těch, kteří se pokusili překročit hranice během minulého režimu. Pode Bal také připomíná skutečnost, že příslušníci pohraniční stráže, kteří dnes žijí spokojeným životem, neposkytnutím pomoci

---

<sup>75</sup> Pozn. autora : založena v Praze dne 14. října 2011.

<sup>76</sup> Šumberová, V. *Museum Kampa představilo kontroverzní sochu skupiny Pode Bal*. In *České noviny* [online]. DISQUS, 2015 [cit. 2015-12-01]. Dostupné z

<http://www.ceskenoviny.cz/zpravy/museum-kampa-predstavilo-kontroverzni-sochu-skupiny-pode-bal/1238480>

chlapce vlastně sami zavraždili. Krvácející skulptura znázorňuje způsob poranění, kterému nakonec podlehnul. Za jeho smrt dodnes nebyl nikdo souzen, ba ani obviněn. Dílo připomíná dnešní generaci mladých lidí události z dob minulého režimu, a ukázkou modelu svobodného světa, který kdysi nebyl na dosah každému. Pochopitelně by se dalo dále interpretovat v souvislosti s uprchlickou krizí z postižených oblastí severní Afriky. Nicméně od takového odkazu se Pode Bal distancuje.

### **4.3 RAFANI**

*"Naše spojení je vyšší formou individuality"<sup>77</sup>*

V listopadu roku 2000 nastupuje na uměleckou scénu skupina Rafani, jejíž název evokuje vzteklost dravé zvěře, která na svoji existenci upozorňuje hlasitým a výhružným štěkotem. Během doby působení se vystříдалo hned několik členů: Marek Meduna, Luděk Rathouský, Petr Motejzík, Radím Kořínek, Jiří Franta, Petra Čiklová, Václav Magid, Viktor Frešo, Ondřej Brody, Marek Matějka, David Kořínek, Zuzana Blochová.<sup>78</sup> Poprvé se zviditelnili výstavou v Galerii Akademie výtvarných umění, které vévodila malba čtyř členů ve stejnokrojích - černé kalhoty, růžové košile, černé kravaty - na jedné stěně a na druhé nápis *"Naše spojení je vyšší formou individuality"*. Již na první výstavě se návštěvníci setkali s charakteristickým projevem skupiny - doprovodnými texty, přesněji řečeno čtenými projevy, objasňující kontext, důvody a cíle tvorby. Skupinovými texty Rafani shrnují své myšlenky a výroky, a pokouší se zformulovat kolektivní ideovou platformu, která se po čase stala natolik nezávislá, že mohla plně odstoupit z galerijního provozu. Díky textům lze jednoduše shrnout a charakterizovat východiska skupiny, které si ona sama definuje.

Svou činnost charakterizují následovně: *"Naše tvorba je zasazena do života společnosti jak v obsahové, tak i ve formální rovině. Volíme si za témata sociální jevy a chápeme se jich uměleckou formou odkazující původem ke konkrétním společenským souvislostem, nebo využíváme jako prostředek přímo určité skupiny společnosti. Vydělená*

---

<sup>77</sup> Zálešák, J. *Umění spolupráce*. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, Vědecko-výzkumné pracoviště, 2011, s. 148.

<sup>78</sup> Ševčík, J., *České umění 1980-2010: texty a dokumenty*. Praha: VVP AVU, 2011, s. 596.

*část společnosti, ta může být zároveň tématem, tvárným materiálem i diváckou obcí.*"<sup>79</sup>  
Zkoumají mezní situace občana ve společnosti a zaměřují se na témata osobní i společenské zodpovědnosti, morálky a práva. Nadále si ponechávají roli umění - jejich úkolem není řešit společenské problémy, pouze na ně upozorňují. Divákovi je posléze ponechána volba osobního klíče k uměleckému sdělení. Do středu pozornosti se pokoušejí stavět témata, která jsou ze společenského vědomí vytlačována.

U popisu skupiny je třeba zmínit i strukturu. Rafani se hlásí k jednotné skupinové identitě, ve které dochází k destrukci rozdílů mezi jejími členy a dohromady vytváří jednotný model, jehož následné výstupy jsou výsledkem společného konání. Skupina není zázemím pro různé umělce, ale je souhrnem všech jejích členů, kteří se podílí, jak na rozvoji osobnosti skupiny, tak na společné tvorbě. Rafani fungují jako živý organismus, který si svou vlastní kontinuitu udržuje kooperací všech svých částí za pomoci vedené debaty.

Cíl činnosti si vytyčili ve stanovách: *"Stavíme na každodenní zkušenosti širokých vrstev, analyzujeme ji a hledáme ty body, které přesahují sféru každodennosti. Snažíme se uvědomělou uměleckou formou rezonovat jejich zájmy, sny, obavy i ambice. Vyjadřujeme soulad s jejich představami, promlouváme jazykem hořké pravdy. Chceme vytvořit vysoce strukturovanou a vnitřně přísně organizovanou celospolečenskou platformu, jejímž cílem je dosažení budoucnosti s vyšší kvalitou lidství."*<sup>80</sup>

Jejich raná tvorba se pohybovala na poli uměleckého aktivismu, díky čemuž se dostávali do středu pozornosti médií, která její činnost vnímala jako politickou a o umělecké formě jejich aktivit mnohdy pochybovala. Rafani však aktivisticky překračují hranice umělecké formy a obhajují autonomní uměleckou činnost, kterou bychom měli chápat jako umění a ne pouze jako aktivismus. V akci *Láska* (2000), přetřeli Lennonovou zeď na pražské Kampě - symbol svobodného vyjadřování - zelenou barvou a napsali na ni slovo "láska". Nátěr musel být na náklady skupiny odstraněn. Vlnu zájmů médií vyvolala další akce s názvem *Demontrace demokracie* (2002), během které spálili tři černobílé verze české vlajky na Václavském náměstí v Praze. Akce zkoumala hodnoty a symboly demokratického

---

<sup>79</sup> Rafani, *Východiska. Metody tvorby. Dodatky a nadbytečné definice*. In *CO 14. 2003-2005*. Praha: VVP AVU, 2010, s. 422-430.

<sup>80</sup> Ševčík, J., *České umění 1980-2010: texty a dokumenty*. Praha: VVP AVU, 2011, s. 596 - 607.

systemu a skončila zatčením a předvedením členů k výslechu<sup>81</sup>. Jan Zálešák vzpomíná na akci v brněnském Domě umění, pro výstavu finalistů *Ceny Jindřicha Chalupického* za rok 2006.<sup>82</sup> Tehdejší činnost skupiny silně hraničila s aktivismem a vymezovala se vůči uměleckému projevu, kdy její členové za peníze pro vytvoření projektu, vařili jídlo pro kolemjdoucí před galerií.

Témata volí s rozvahou, citlivě, aby sepsaným komentářem zprostředkovali potřebné vyjádření. Domnívají se, že pokud společnost odmítá přijmout formu sdělení, snaží se tím potlačit jeho význam. Výše zmíněnou kritiku komentují následovně: *"Za účelem dosažení větší syrovosti a obsažnosti uměleckého sdělení, které se tematicky dotýká konkrétního společenského jevu, je možné názorně přijmout roli jeho typických zástupců. (...) Míru přijetí je vhodné zvažovat případ od případu, někdy postačí přijmout za své jen některé rysy určité role, v jiné situaci klade sám jev daleko vyšší nároky na ztotožnění se s rolí. (...) Umělecká skupina Rafani se proto nebojí přijmout jakoukoli roli a posléze nést za její přijetí svůj díl odpovědnosti."*<sup>83</sup>

Podobně jako Pode Bal, i Rafani ve své tvorbě kritizovali Národní galerii v Praze. V roce 2006 připravili projekt pro brněnskou výstavu politického umění *Mezi námi skupinami II*. Vedení Národní galerie požádali o zapůjčení díla s vybranými kritérii pro výběr - obraz nesměl být nikdy v Národní galerii vystaven, ba ani k jiné výstavě zapůjčen a měl být namalován neznámým autorem z období normalizace<sup>84</sup>. Vybrán byl obraz *Nad propastí* od Magdaleny Cubrové z roku 1979. Malbu následně uložili do vodotěsné schránky a symbolicky v duchu názvu ji spustili do přehradu Orlík. Jako výstup projektu Rafani natočili video, které vedení výstavy neschválilo a namísto něj vystavilo pouze prohlášení ředitele instituce. Skupina kritizovala institucionální moc nad rozhodováním o hodnotě uměleckých děl a zařazování určitých děl do sbírek, adresováno jako protest tehdejšímu řediteli Milanu Knižákovi. Celá akce vyvolala mediální skandál a obraz byl následně vyloven a navrácen zpět do depozitáře Národní galerie, kde dnes odpočívá stejně jako kdysi na dně přehradu Orlík.

---

<sup>81</sup> Zálešák, J. *Umění spolupráce*. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, Vědecko-výzkumné pracoviště, 2011, s. 154.

<sup>82</sup> Ibidem, s. 156.

<sup>83</sup> Rafani, *Východiska. Metody tvorby. Dodatky a nadbytečné definice*. In *CO 14. 2003-2005*. Praha: VVP AVU, 2010, s. 422-430.

<sup>84</sup> Zálešák, J. *Umění spolupráce*. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, Vědecko-výzkumné pracoviště, 2011, s. 160.

Zmíněná akce byla naposledy dokumentovaná manifestačním textem. Chtěli zvýšit hodnotu umělecké autonomie, věnovat se umění hledající sebe sama a plně opustili oblast textového vyjadřování pro zvýšení síly sdělení uměleckého díla. Stáhli se z pozornosti médií a ve svých pracích se pokoušeli nalézt ztracený moment překvapení, kdy divákovi nevysvětlují přesný záměr, a způsob, jak má nad dílem přemýšlet, už je plně v jeho režii. Apelovali tím především na návrat do uměleckého prostoru, pro který je stěžejní výstava a nikoli text, který diváka doprovází. Teprve po několikaletém období, kdy více zaměřili na vlastní kolektivní identitu, se vrací k doprovodným textům. Jedna z posledních performancí, *O neviditelném* z roku 2015, byla doplněna o písemné instrukce<sup>85</sup>. V loňském roce se představili na samostatné výstavě v pražské galerii Nevan Contempo, kde vystavila několik instalací a videoprojekcí pod názvem *Síla*. Projekt opustil oblast politicky angažovaného umění a zaměřil se na vlastní umělecké vyjádření. Jednotlivé objekty představují různé druhy síly, lidské či animální a politické, a divák získává volnost v jejich interpretaci.<sup>86</sup>

#### **4.4 GUMA GUAR**

*"Když uvěříš, můžeš se parádně seknout."<sup>87</sup>*

V roce 2003 nastoupila na českou výtvarnou scénu nová skupina, která se od výše zmíněných předchůdců lišila svým původem - na rozdíl od nich nevznikla na akademické půdě jako studentská skupina, ale vzešla z prostředí alternativního životního stylu a světa subkultur. Spolupráci mezi umělci Milanem Mikuláštkem, Richardem Bakešem a Danem Vlčkem zprvu rozpoutala stejná hudební preference (tekno) a následně i shoda v politických názorech. Své postoje a kritiku společenských jevů míří na úroveň veřejného prostoru, ale nestrání se ani institucionální prezentaci. Ve své tvorbě připomíná realitu mimo masmediální svět a mediální obrazy, které jsou terčem kritiky, ale zároveň jejich mechanismy používá, převádí do galerijního jazyka. Citovaný výrok je konstatováním teze o manipulaci,

---

<sup>85</sup> In Rafani [online]. [cit. 2015-12-01]. Dostupné z <http://rafani.blogspot.cz/2015/12/instrukce-k-performanci.html>

<sup>86</sup> Rafani, *Síla*, tisková zpráva. In Artmap [online]. [cit. 2015-12-01]. Dostupné z <http://www.artmap.cz/rafani-sila>

<sup>87</sup> Ptáček, J., *Al hurra Guma Guar!*. Umělec, 2004, roč. 8, č. 1, s. 88-91. In Ševčík, J., *České umění 1980-2010: texty a dokumenty*. Praha: VVP AVU, 2011, s. 609-611.

využívanou masmediálními politikami. Navádí diváka, aby se zamyslel nad předkládanými výroky předtím, než jim sám uvěří.

Způsob, jakým odhalují pokřivenost klamavého mediálního zrcadla, popisuje Jiří Ptáček: *"Guma Guar obvykle intervenuje do kontextu místa, kam vstupuje. Ať šíří po ulicích a klubech aktivistické samolepky, odjede na Czechtek s vlastním soundsystémem nebo organizuje výstavu artefaktů, volí způsob, který se zakládá na mainstreamové produkci, ale svou intonací se jí vymyká. (...) Svět se bude dál řídit, prostoupen hlubokou lidskou bolestí, a Guma Guar nenavrhuje řešení. A pakliže naznačí dílčí pravidla tohoto procesu (prezentuje jej), obrátí se vzápětí ke svému vlastnímu způsobu prezentace a dekonstruuje ho tím, že ho učiní nevěrohodným. Masmédia jako mocný zdroj pravdy o skutečnosti mají schopnost nás do identity přihlašovat a bezbolestně do ní ukládat. Guma Guar pouze vynáší na světlo hranice, v nichž se prvotní akce a následná reakce pohybují."*<sup>88</sup>

Charakteristická je kombinace mediálních obrazů a aktivistické agitace v galerijním prostoru. Lze namítnout, že tím je aktivistický projev neutralizován. Pokud se podíváme na tvorbu Pode Balu a Rafanů, jejich politicky laděná činnost byla vždy veřejným vystoupením mimo galerijní prostor. Guma Guar za veřejný prostor považuje i galerii. Potenciální mediální společenský diskurs vznikne tehdy, pokud se díla chopí média. Tvorbu lze označit jako ojedinělou na české výtvarné scéně v tom smyslu, že představuje politický aktivismus. Místo umělecké autonomie se zajímají o politiku, nicméně vystupují v rámci galerijního prostředí, které jim poskytuje institucionální podporu pro vyjadřování svých názorů.

Založení skupiny je spojeno s otázkou možnosti umělce, kterou si členové kladli. Shodli se, že vystupovat ve skupině jako jeden celek je pro vyjadřování politických postojů snazší. Prezentace v kolektivu však znamenala striktní dodržování zásady nereprezentovat se individuálně mimo rámec skupiny.

Jedním z politicky angažovaných děl je bezesporu digitální fotomontáž papeže Benedikta XVI. s uřatou hlavou Eltona Johna v pravé ruce (*Všichni jste buzeranti!*), vystavená v roce 2006 v polské Galerii Kronika. Dílo lze interpretovat mnoha směry. Jasný je odkaz k antickému výjevu Persea s hlavou Medúzy a v kontextu současného světa popravy

---

<sup>88</sup> Ibidem, s. 610.

islamisty. Prvotním účelem bylo upozornit na odmítavý postoj katolické církve k homosexualitě. Vystavení takto kontroverzního díla v křesťanském Polsku vyhrotilo k jeho odstranění z expozice.<sup>89</sup>

V roce 2008 se setkali s nejvýraznějším případem polistopadové politicky motivované cenzury v oblasti výtvarného umění. Projekt *Kolektivní identita*, připravený pro Galerii Artwall, představoval reklamní kampaň, složenou z šesti velkoformátových tisků. Samotná galerie byla v Praze ojedinělostí, neboť poskytovala umělcům nejen institucionální zázemí, ale také možnost vystavovat ve veřejném prostoru ve velmi frekventovaném území, a mít tak větší dopad mimo obvyklé publikum výtvarného umění. Projekt byl realizován jako mediální aktivismus a zobrazoval předělanou kampaň společnosti Praha olympijská, která usilovala o konání Olympijských her v roce 2006 v Praze. Namísto známých sportovců použili portréty českých osobností, které ztělesňují propojení politiky a zločinu, zatímco ponechali skutečné logo společnosti Praha olympijská, včetně původního sloganu "*Všichni jsme v národním týmu*". Projektem kritizovali vládní elitu za najímání agentur používajících public relations technik pro získání přízně u voličů, hrazené z peněz z veřejných zdrojů. Podle skupiny se tím čeští občané sami zříkají svých práv, předávají je do rukou druhých a z vlastních peněz si dobrovolně nechávají vymývat mozky. Magistrát hlavního města Prahy následně ukončil provoz galerie a velkoformátové tisky byly později poničeny neznámým vandalem.<sup>90</sup>

Na začátku této podkapitoly jsem zmínil rozdílnost s Rafany a Pode Balem. V jejich tvorbě však nalezneme i společný, negativní postoj vůči někdejšímu generálnímu řediteli Národní galerie v Praze, Milanu Knižákovi. V roce 2008 Guma Guar připravila v Galerii Vernon projekt s názvem *Milan Knižák: Podivný Kelt*, v jehož rámci se přejmenovala na skupinu *Milan Knižák* a na výstavě apropriovala vlastní díla hlavního protagonisty, načež je nabízela za navýšenou cenu. Výdělek měl být určen na udílení prestižního uměleckého ocenění jménem právě Milana Knižáka. Útok byl namířen především z důvodu nesouhlasu s postem

---

<sup>89</sup> Zálešák, J. *Umění spolupráce*. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, Vědecko-výzkumné pracoviště, 2011, s. 166.

<sup>90</sup> " V tom panuje jistý terminologický chaos. Zajímá mě umění, které se nějakým způsobem angažovaně staví ke společnosti, řeší se v něm společenské problémy. Může to být na různých úrovních, někdy se používá označení sociální, jindy politické, angažované nebo aktivistické umění. Já za nejpříznačnější považuji termín kritické umění." In Guma Guar, *Kolektivní identita*. In Artyčok [online]. [cit. 2015-12-01]. Dostupné z <http://artycok.tv/lang/cs-cz/272/kolektivni-identita>



praktického umělce, který svou moc zneužívá k poškozování umělců, kteří jemu samotnému nevyhovují. Samotný umělec přitom v šedesátých letech založil uměleckou skupinu Aktual, která pořádala akce, výstavy a happeningy ve veřejném prostoru. On sám se v minulosti podílel na vývoji angažovaného umění na české scéně a dnes je kritizován stejným způsobem, který mu byl kdysi vlastní.

Otevřený aktivismus a skandální produkce jdou ruku v ruce s vandalismem. Příklad velkoformátových tisků vystavených v Galerii Artwall není jediný. Skupina se s podobnou odezvou setkala téhož roku ještě jednou s výstavou *Meze tolerance* v rámci výstavního cyklu Galerie Hlavního města Prahy nazvaného *Hustý provoz*. Kritika byla tentokrát mířena k polistopadovému vztahu české společnosti ke komunistické straně a sílícímu antikomunismu. V roce 2008 byl soudem zakázán Komunistický svaz mládeže, kterému nabídli prostory galerie k prezentaci. Vystavením programových materiálů, letáků, vlajek a dalších dokumentací nehájili levicovou část politického spektra, ale vyjádřili podporu principu svobody slova, který byl podle nich takovýmto zákazem porušen. I přes bezpečnostní opatření a institucionální podporu, byla výstava po mediální pozornosti poničena neznámými vandaly. Guma Guar na takovou odezvu nahlíží optimisticky. V rozhovoru Lenky Dolanové s Milanem Mikuláštkem pro nezávislý kritický čtrnáctideník A2 zaznělo: *"Věc nekončí galerijním artefaktem; nám jde vždy především o kontext. Aktivistický nebo angažovaný umělec by měl být vlastně spokojený, když někdo věc zničí nebo napadne, protože pak je vidět, že dílo nějakým způsobem funguje. Případně se dostane do médií, a tak se o něm dozví daleko víc lidí. (...) Nesmí se z toho stát automatismus, snažíme se to dávkovat, záměrně ne vždycky děláme otevřený aktivismus. Termín kritické umění zahrnuje spektrum od přímočarého a 'povrchního' umění ve veřejném prostoru až po konceptuálně náročnější instalace nebo videa. (...) Pokud můžu mluvit za Guma guar, tak jsme vždycky rádi, když se něco takového povede. Jiná věc je být v takové situaci jako kurátor galerie – když nám hrozí, že to tady zavřou. V principu je ale dobré, že se otevřel nějaký problém a nastal průvan."*<sup>91</sup>

## 4.5 ZTOHOVEN

---

<sup>91</sup> Dolanová, L. *Že pryj jsme to přehnali*. In Advojka [online]. OneCode Publisher, 2009 [cit. 2015-12-01]. Dostupné z <http://www.advojka.cz/archiv/2009/11/ze-pry-jsme-to-prehnali>

*"Jestliže se vytratí láska a porozumění, jestliže lidstvo přestane vnímat významy sdělení těch, kteří jsou jejich součástí a bude zkoumat pouze formy a ne obsahy, zbudou jen otazníky, které se rozsvěcují spolu s diskursem o budoucnosti českého trůnu a směřování lidstva vůbec. Jsou vám tedy otazníky bližší než jistota tepajících srdcí?"<sup>92</sup>*

Poslední z vybraných zástupců uměleckých skupin je velmi obtížné zařadit do specifické kategorie. Svou tvorbou se ocitají zcela na hraně umění a formují se spíše v obecný aktivismus. Na rozdíl od zmíněných předchůdců se drží vně galerijního prostředí a zcela napadají veřejný prostor. Podstatná je i jejich prezentace, kdy vystupují zcela anonymně a kladou důraz na skrývání vlastní identity a vytváření pseudonymů vlastních členů, již relativně početného kolektivu, z kterého nejznámějším zůstává umělec Roman Týc<sup>93</sup>.

Citovaný komentář je výňatkem prohlášení skupiny k jedné ze svých prvních prací *Otazník nad Hradem* (2003). Akce spočívala v intervenci do objektu neonového srdce Jiřího Davida instalovaného na Pražském hradě. Srdce bylo spojené s Václavem Havlem, který jej od sametové revoluce používal jako součást svého podpisu. Do objektu zasáhli zakrytím levé poloviny srdce, následkem čehož vzniknul nad hradem otazník. Interpretace se různí. Zásah můžeme chápat jako polemiku nad světem bez lásky nebo odkaz k Havlovi nástupci v prezidentském úřadu.<sup>94</sup>

Podobného ilegálního zásahu do veřejného prostoru se dopustili téhož roku znovu, s guerillovým projektem *Znásilněný podvědomí*. Navazovali tím na techniky antireklamy, které používal Pode Bal v galerijním prostředí. Ve foyer stanice metra Dejvická, nahradili původní reklamní plakáty v lightboxech novými, s natištěným otazníkem spolu s webovou stránkou skupiny. Gestem tak reagovali na dopad spotřební kultury a nebezpečnou moc reklamy, která obklopuje lidský život na každém rohu a zneužívá podvědomí lidí. Ztohoven se pokusili o odhalení lživé tváři reklamy, kterou sama zneužívá tak, jako to ona dělá s námi.

---

<sup>92</sup> Ztohoven, *Otazník nad hradem*. In Ztohoven [online]. [cit. 2015-12-01]. Dostupné z [http://www.ztohoven.com/?page\\_id=32](http://www.ztohoven.com/?page_id=32)

<sup>93</sup> Zálešák, J. *Umění spolupráce*. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, Vědecko-výzkumné pracoviště, 2011, s. 170.

<sup>94</sup> Zálešák, J. *Umění spolupráce*. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, Vědecko-výzkumné pracoviště, 2011, s. 171.

Spolu s kritikou reklamy si vybrali i klamavý obraz vytvářený médii. V roce 2007 podnikli akci s názvem *Mediální realita*, který se těšil velké oblibě. Následně musela čelit dopadu své činnosti, kdy byli obviněni z trestného činu šíření poplašné zprávy. Celá akce spočívala v nabourání se do vysílání pořadu České televize, *Panorama*. Mezi klidné záběry českých hor odvysílali simulovaný obraz atomového výbuchu. Ztohoven uvedli myšlenku o pravdivosti sdělení, které je předkládáno na obrazovkách televizí, článkách na internetu a v novinách, a připomenuli, že realita, která je nám mnohdy předkládána jako skutečná, může být naopak smyšlená. Obecně lze říct, že akcí navazovali na projekt Znásilňný podvědomí, ve kterém napadli veřejný prostor hlavního města Praha. Tehdy zpochybnili reklamní prostor. S projektem *Mediální realita*, napadli mediální prostor a vzali si na špacír hlasatelský prostor veřejnoprávní televize.

Názory na skupinu se různí. U laické veřejnosti mimo umělecké publikum získává body navíc svým srozumitelnějším projevem a jednoduchostí aktivistického sdělení. Tvorbu lze zařadit kromě aktivismu do vod politického umění za namířenou kritiku médií a reklamy.

V loňském roce 2015 se přihlásili ke slovu znovu, když vnikli na střechu Nového královského paláce na Pražském hradě a odstranili standartu prezidenta republiky. Tu nahradili obřími trenýrkami rudé barvy, načež skupinu zadržela policie. Mluvčí hlavy státu, Jiří Ovčáček, performanci označil za vandalství a hodnotil ji jako znehodnocení státního symbolu a neúctu k vlasti. Sama skupina stáhnutí vlajky za nedůstojné nepovažuje a dokonce předkládá argumenty, proč by akce neměla být referována jako trestný čin. Dovolím si citovat body, kterými proklamovali aspekty prezidenta České republiky, Miloše Zemana<sup>95</sup>:

*"Nad Pražským hradem zavlála zástava muže, který se nestydí:*

- *vykazovat zdravotně postižené děti ze společného vzdělávání,*
- *kundovat v médiích, aby odvedl pozornost od svého výletu oligarchovým soukromým tryskáčem,*
- *jmenovat svým poradcem rozvědčíka Čínské lidové armády,*

---

<sup>95</sup> Ztohoven, *Prezidentovo špinavé prádlo*. In Ztohoven [online]. [cit. 2015-12-01]. Dostupné z <http://www.ztohoven.com/?p=642>

- *jmenovat jiným svým poradcem nevěrohodného obchodníka s ruskou ropou, který odmítá zveřejnit své CV,*
- *držet ve funkci kancléře prezidenta ČR šmelináře bez bezpečnostní prověrky,*
- *vzdávat hold armádě, která utopila studentské hnutí v krvi, na místě, kde se to stalo,*
- *stýkat se s pochybnými diktátory,*
- *nechat stíhat člověka, který po něm údajně měl hodit vejce,*
- *zostouzet svou lží národního hrdinu, který přežil válku v koncentračním táboře,*
- *vrávorat opilý nad českými korunními klenoty a vystavovat špinavé prádlo světu na odív mnoha dalšími způsoby."*

## 5 SKUPINOVÉ VÝSTAVY

Během posledních dvaceti let jsme byli svědky participativních tendencí na poli výtvarného umění. Se zvyšující se politickou a sociální angažovaností skupinové tvorby se měnil i pohled na samotné umění. Dovolím si citovat slova Jiřího Ševčíka, která popisují vztah umění a veřejnosti: *"Umění má především sociální funkci, ale současně je svobodnou realizací touhy. To se nevyklučuje, protože ta druhá věc se odehrává taky ve společenském prostoru a společnost se s tím musí vyrovnávat, většinou ve velkém konfliktu. Role a podoba umění ve společnosti se proměňuje podle kontextu a za umění se v různých společnostech a v různých souvislostech pokládaly velmi rozdílné věci. Platí to i dnes."*<sup>96</sup>

Není divu, že se někdy veřejnost kriticky staví k různým projevům skupinové tvorby. Za účelem blíže seznámit širší publikum se sdělením současných uměleckých skupin, vznikaly v českém prostředí skupinové výstavy. V průběhu mého textu jsem u vybraných zástupců zmínil účast na některých výstavách. Na tomto místě bych rád zmínil ty, které se značně podílely na zvýšení podvědomí o skupinové tvorbě. České umění představily výstavy *Politik-um*<sup>97</sup> v roce 2002, *Mezi námi skupinami II*<sup>98</sup> v roce 2004 a *Czech Point*<sup>99</sup> v roce 2006.

<sup>96</sup> Ševčíková, J., Ševčík, J. *Jana Ševčíková - Jiří Ševčík: texty*. Praha: Tranzit, 2010, s. 429.

<sup>97</sup> Zálešák, J. *Umění spolupráce*. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, Vědecko-výzkumné pracoviště, 2011, s. 144.

<sup>98</sup> *Mezi námi skupinami II / Přehlídka současných uměleckých skupin*. Brno: Dům umění města Brna, 2006.

<sup>99</sup> Zálešák, J. *Umění spolupráce*. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, Vědecko-výzkumné pracoviště, 2011, s. 141.

## 6 ZÁVĚR

V první kapitole jsem se snažil nastínit problematiku terminologie spojenou s uměleckou angažovaností. Představil jsem různá pojetí termínů angažovaného, politického a aktivistického umění. Ukázalo se, že v českém kontextu výtvarného umění se termíny překrývají a často bývají zaměňovány. K tomu v oblasti uměnovědné literatury dochází především z hlediska historického. Projevy angažovanosti závisely silně na konkrétní politice. Komunistický režim zdiskreditoval jakékoli projevy angažovanosti v umění - aktivismus a politizace umění byly v oficiálním umění tabu. Období po roce 1989 znamenalo významný posun v pojetí angažovaného umění. S otevřením hranic se čeští umělci začali přizpůsobovat světovým trendům. Nicméně duch minulého režimu byl stále přítomný a samotné slovo angažovanost lidem ještě stále připomínalo totalitní tendence, ze kterých se chtěli vymanit. Není proto divu, že se pejorativní význam vytratil až s koncem devadesátých let, kdy dochází k formulaci termínu politicky angažovaného umění jako synonyma k umění politickému. S nástupem nového milénia vznikají umělecké skupiny, které změnily pojetí angažovaného umění. Aktivisticky plánované projekty získávají velkou pozornost médií, a dostávají se do podvědomí široké veřejnosti mimo tradiční umělecké publikum. Podstatným momentem je nově nabyté angažmá výtvarného umění v rámci společenské a politické sféry. Porevoluční období rozšířilo pole působnosti výtvarného umění do veřejného prostoru, který začal být na konci devadesátých let hojně okupován umělci.

V dalších kapitolách jsem se snažil na vybraných zástupcích ukázat proměnu koncepce autorství, která se spolu s uměleckou angažovaností vzájemně ovlivňovala. V textu jsem se zaměřil na vývoj skupinové tvorby. Zdůraznil jsem přechod od formálního zastřešení umělců ke kolektivní identitě. Část bakalářské práce jsem věnoval rozsáhlému pojednání o podstatných činitelích v kontextu českého výtvarného umění. Kamera skura, Pode Bal, Rafani, Guma Guar a Ztohoven jsou na české scéně průkopníky nové formy angažovanosti. Nástupem na uměleckou scénu pronikly do veřejného prostoru a v českém prostředí se začali podílet na společenském diskursu. Takovou participaci lze v jejich pojetí nazvat angažovanou.

Jedním z cílů mojí práce bylo navrhnout možný směr, kterým by se dala skupinová tvorba označit. Jak se ukázalo, jednotná definice není možná. V průběhu minulého století se koncepce autorství proměňovala a skupinová tvorba šla ruku v ruce s politickou situací v zemi. Ať už se angažovala v rámci podpory státní ideologie či proti ní. Skupinová tvorba získala přechodem do nového tisíciletí nový význam, a zařadit ji do jedné kategorie z historického hlediska není možné. Problematiku angažovaného umění je potřeba vždy formulovat dle časového zařazení umělecké skupiny. Pro skupinovou tvorbu v českém současném umění lze bezesporu použít termín angažované umění, přestože byl během minulého režimu chápán jinak. V české praxi se v současnosti setkáme s kumulací určitých termínů, spadajících do oblastí aktivismu a politické či sociální angažovanosti.

Bakalářská práce shrnuje vývoj skupinové tvorby v souvislosti s různorodostí angažovanosti a je přehledovou studií, která uvádí čtenáře do problematiky českých uměleckých skupin. Shromážděný materiál poskytuje prostor k dalšímu zpracování. V úvahu přichází například komparace skupinové tvorby s angažovanými jednotlivci.

## **7 SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ**

### **7.1 LITERATURA**

**Atkins, Robert: Artspeak. Abbeville Press Publishers. New York 1990**

**Barták, Jan; Bradnová, Hana: Encyklopedický slovník. Odeon, Praha 1993**

**Blažíčková-Horová, Naděžda; Petrasová, Taťána; Lorenzová, Helena: Dějiny českého výtvarného umění. Academia, Praha 2001**

**Bregantová, Polana; Švácha, Rostislav: Dějiny českého výtvarného umění V. 1939/1958. Academia, Praha 2005**

**Brukner, Josef: Krotká generace (Poznámky na okraj mladého výtvarnictví). In Květen III. Praha 1958**

**Bürger, Peter: Teorie avantgardy. Stárnutí moderny. Stati o výtvarném umění. VVP AVU, Praha 2015**

**Gablik, Suzi: Selhala moderna?. Votobia, Olomouc 1995**

**Kahuda, František: Aby umění patřilo lidu. In Kultura II. Praha 1958**

**Kliege, Melitta: Zwischen bewusstseinsarbeit und ästhetischem Zitat : engagierte Kunstformen der siebziger und neunziger Jahre im Vergleich. Neues Museum Nürnberg 2004**

**Kraus, Jiří; Petráčková, Věra: Akademický slovník cizích slov. Academia, Praha 1995**

**Kukurová, Lenka: Aktivistické umenie. In Katalóg Czechpoint. Kruh kurátorů a kritiků, Praha 2008**

**Lahoda, Vojtěch: Emil Filla. Academia, Praha 2007**

**Lamač, Miroslav: Myšlenky moderních malířů: od Cézanna po Dalího. Odeon, Praha 1989**

- Linhart, Jiří; Vodáková, Alena: Velký sociologický slovník, A-O.** Karolinum, Praha 1996
- Mezi námi skupinami II / Přehlídka současných uměleckých skupin.** Brno: Dům umění města Brna, 2006.
- Morganová, Pavlína: České výtvarné umění v období transformace.** VVP AVU, Praha 2010
- Morganová, Pavlína; Ševčík, Jiří: České umění 1938-1989: programy, kritické texty, dokumenty.** Academia, Praha 2001
- Mervart, Jan: Umělecké svazy a jejich konsolidace za rané normalizace.** NLN, Praha 2015
- Pode Bal: Pode Bal.** Divus, Praha 2008
- Poche, Emanuel: Encyklopedie českého výtvarného umění.** Academia, Praha 1975
- Seifert, Jaroslav: Všecky krásy světa.** Československý spisovatel, Praha 1982
- Slavíček, Lubomír: Sobě, umění, přátelům: kapitoly z dějin sběratelství v Čechách a na Moravě.** Barrister & Principal, Brno 2008
- Ševčík, Jiří: České umění 1980-2010. Texty a dokumenty.** VVP AVU, Praha 2011
- Ševčíková, Jana, Ševčík, Jiří: Jana Ševčíková - Jiří Ševčík: texty.** Tranzit, Praha 2010
- Rafani: Východiska. Metody tvorby. Dodatky a nadbytečné definice.** In CO 14. 2003-2005. VVP AVU, Praha 2010
- Vlnas, Vít: Obrazárna v Čechách 1796 – 1918.** Národní galerie v Praze, Praha 1996
- Zálešák, Jan: Umění spolupráce.** VVP AVU, Praha 2011

## **7.2 ZDROJE ONLINE**

- David Černý** [online] [cit. 2015-12-01]. Dostupné z <http://www.davidcerny.cz/start.html>
- Dolanová, L.: Že prý jsme to přehnali.** In Advojka [online]. OneCode Publisher, 2009 [cit. 2015-12-01]. Dostupné z <http://www.advojka.cz/archiv/2009/11/ze-pry-jsme-to-prehnali>



**Guma Guar: Kolektivní identita.** In Artyčok [online]. [cit. 2015-12-01].

Dostupné z <http://artycok.tv/lang/cs-cz/272/kolektivni-identita>

**Král, J.: Kamera Skura.** In Artlist [online]. Centrum pro současné umění Praha, 2015 [cit. 2015-12-01].

Dostupné z <http://www.artlist.cz/skupiny/kamera-skura-222/>

**Kukurová, L: Traumata bez kulichů.** In Advojka [online]. OneCode Publisher, 2010 [cit. 2015-12-01].

Dostupné z <http://www.advojka.cz/archiv/2010/9/traumata-bez-kulichu>

**Pode Bal.** In Artlist [online]. Centrum pro současné umění Praha, 2015 [cit. 2015-12-01].

Dostupné z <http://www.artlist.cz/skupiny/pode-bal-911/>

**Rafani: Síla,** tisková zpráva. In Artmap [online]. [cit. 2015-12-01].

Dostupné z <http://www.artmap.cz/rafani-sila>

**Šumberová, V. Český Kristus na kruzích rozčilil Poláky.** In Idues [online] 2006 [cit. 2015-12-01]. Dostupné z [http://kultura.zpravy.idnes.cz/cesky-kristus-na-kruzich-rozcilil-polaky-fg0-/vytvarne-umeni.aspx?c=A060511\\_193351\\_show\\_aktual\\_mgb](http://kultura.zpravy.idnes.cz/cesky-kristus-na-kruzich-rozcilil-polaky-fg0-/vytvarne-umeni.aspx?c=A060511_193351_show_aktual_mgb)

**Šumberová, V.: Museum Kampa představilo kontroverzní sochu skupiny Pode Bal.** In České noviny [online] 2015 [cit. 2015-12-01].

Dostupné z <http://www.ceskenoviny.cz/zpravy/museum-kampa-predstavilo-kontroverzni-sochu-skupiny-pode-bal/1238480>

**Ztohoven: Prezidentovo špinavé prádlo.** In Ztohoven [online] [cit. 2015-12-01].

Dostupné z <http://www.ztohoven.com/?p=642>