

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE  
Katolická teologická fakulta

**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

2007

Hana Beranová

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE  
Katolická teologická fakulta

Hana Beranová

**SOCIÁLNÍ TÉMATIKA V ČESKÉM KONCEPTUÁLNÍM UMĚNÍ 90.  
LET 20. STOLETÍ**  
Speciálně v dílech Mileny Dopitové, Jiřího Černického a Krištofa Kintery

Vedoucí bakalářské práce: Mgr. Marie Rakušanová Ph.D.

PRAHA 2007

### **Poděkování**

Chtěla bych tímto poděkovat vážené paní Mgr. Marii Rakušanové Ph.D. za cenné rady a celému ústavu Dějin křesťanského umění za možnost studia.

### **Čestné prohlášení**

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně a v seznamu literatury uvedla veškeré informační zdroje, které jsem použila.

V Praze dne 2.5. 2007

Hana Beranová.....

# OBSAH

<b>ÚVOD</b> .....	<b>5</b>
<b>GENERACE UMĚLCU, NASTUPUJÍCÍ NA VÝTVARNOU SCÉNU V 90. LETECH 20. STOLETÍ</b> .....	<b>17</b>
Výstavy, galerie.....	11
<b>KONCEPTUALISMUS V ČESKÉM UMĚNÍ 90. LET 20.STOLETÍ</b> .....	<b>13</b>
<b>SOCIÁLNÍ TÉMATIKA V ČESKÉM UMĚNÍ 90. LET 20.STOLETÍ</b> .....	<b>15</b>
SKUPINA PONDĚLÍ.....	16
MILENA DOPITOVÁ.....	17
Dvojčensství/ Identita/ Rodina.....	18
Smrt.....	20
Přátelství/ Dospívání.....	21
JIŘÍ ČERNICKÝ.....	22
Performance/ Re-aktions.....	24
Design jako hra.....	25
Exkurz do společnosti.....	26
Overground.....	26
Malba.....	27
KRIŠTOF KINTERA.....	28
Jednotka.....	29
Instalace/ Objekty.....	30
<i>Podivní promlouvají</i> .....	30
<i>Disfunkční spotřebiče</i> .....	31
<i>Konzum</i> .....	32
<b>STRUČNĚ K SOCIÁLNÍ TÉMATICE V ČESKÉM UMĚNÍ NA POČÁTKU DRUHÉHO TISÍCILETÍ</b> .....	<b>34</b>
KATEŘINA ŠEDÁ.....	34
<b>ZÁVĚR</b> .....	<b>36</b>
<b>LITERATURA</b> .....	<b>39</b>
Použitá literatura.....	39
Články na webu.....	40
Odkazy na webu.....	40
Inspirativní literatura.....	41
<b>ANOTACE V ANGLICKÉM JAZYCE</b> .....	<b>42</b>

# Úvod

Předmětem této bakalářské práce je české umění devadesátých let dvacátého století. Důvodů, proč se věnovat právě oné tématice, je bezesporu mnoho. Za nejpádňější z nich však považuji fakt, že v současné době neexistuje jediná publikace, která by tuto etapu českého umění kompletně a uceleně prozkoumala. Zdá se, že až doposud chyběl historikům a kritikům umění dostatečný časový a ideový odstup. Dnes však již vidíme, víme a cítíme, že po pádu „železné opony“ zachvátila českou výtvarnou scénu velmi tvůrčí doba, která se stala přirozeně východiskem pro tvorbu dalších umělců. A z pohledu současné nejaktuálnější tvorby je nevyhnutelně třeba umění devadesátých let poznat a pochopit. V dnešní době se přeci pomalu začíná otázka umění devadesátých let v Čechách otevírat a je stále častěji aktuálním tématem pro diskuse, jak mezi historiky umění, tak mezi umělci samotnými.

Ona 90. léta byla dobou velkých politických i společenských změn. Expanze "západního" životního stylu a produktů na český trh nejen změnila sociální kontexty, ale také přinesla nové možnosti ohledně materiálů a z nich vycházejících postupů. Umělci plní energie a nadšení se snažili konfrontovat se západním uměním; snažili se reagovat na „západní tvorbu“. Přebírali přitom nejen výrazové prostředky a tvůrčí média, ale i zpracovávaná témata. Čeští umělci začali náhle experimentovat s novými materiály (barvy, elektronika, nová média, ...), které socialistický trh doposud nenabízel, a za pomoci novinek dokázali předefinovat, nebo nalézt svůj svébytný umělecký výraz. Nové postupy a materiály začaly přirozeně pronikat do rukopisu umělců a zároveň je také nevyhnutně vedli k formálně-obsahové reflexi společenských změn - nových formátů, médií a komunikačních zdrojů, které definovali politické a ekonomické proměny devadesátých let v Čechách.

Námětem této práce je především sociální tematika v české umělecké produkci devadesátých let. Ta ovlivnila tehdejší umělce evidentně ze všeho nejsilněji. Reflexe rodícího se konzumního světa, bující a prosazující se reklama, pokrytecká společnost a jiné aspekty masové kultury, nejsou přitom v umění ničím novým. Tam, kde se Čechy ocitly po roce 1989, tam se například Spojené státy americké nacházely již v letech padesátých. Stejně tak, jako u nás, i ve Spojených státech byla tato témata žhavá a inspirovala umělecký svět. Nejtypičtějším příkladem je hnutí "*Pop art*", které s reklamou přímo pracuje. Poválečná generace ve Spojených státech nejprve hledala naprostou občanskou i duchovní svobodu. Až časem se prokázalo, že svoboda může být i past a člověk si své meze neurčuje mnohdy sám.

Reakce na změny občanských práv a svobod se transformovaly analogickým

způsobem do českého prostředí, které se právě snažilo navrátit ke svobodě a demokracii. Umělci začali nově pracovat s instalacemi, jakožto s médiem, které jim umožňovalo adekvátní ztvárnění osobitých idejí. Celá jejich tvorba by se přitom dala přímo charakterizovat jako *snaha o vytváření určité společenské sondy*, která se často blížila až vědeckému výzkumu, jak se pokusím doložit na příkladech tvorby Dopitové, Černického či umělecké skupiny Pondělí.

Pro tyto autory je nejlepším výrazovým prostředkem konceptualismus, jenž se pro svou bezmeznost uměleckého vyjadřování, stal oblíbeným a často využívaným prostředkem mladých umělců. Fakt, že se sociální témata začala tak hojně zpracovávat v rámci konceptualismu, byl zřejmě způsoben hladem po novém pojetí umění.

V dnešní době, tedy v polovině prvního desetiletí druhého tisíciletí, se sociální tématicke věnují také mladší umělci. Nutno ovšem podotknout, že jim chybí verva, nadšení a aktualita, která naopak jejich starší kolegy v předešlém desetiletí tak silně popoháněla.

Dovoluji si proto zaměřit se ve své práci na umělce, kteří aktivně se sociálními tématy pracovali a pracují. Jsou jimi: Milena Dopitová, Jiří Černický, Krištof Kintera a umělecká skupina Pondělí. Každý z nich přitom na tuto problematiku nahlíží jiným pohledem. Myslím si, že v devadesátých letech dvacátého století se sociální témata začala zpracovávat častěji, než-li tomu bylo v předešlých dekáдах českého umění, a tak bych ráda na tento jev poukázala, jako na jedno z mnoha aktuálních témat pro generaci českých umělců devadesátých let.

## Generace umělců, nastupující na výtvarnou scénu v 90. letech 20. století

Po roce 1989, když se zvedla železná opona, zavládl v tehdejší Československu nakažlivý entusiasmus. Pod jeho vlivem začalo mnoho umělců pracovat s mimořádným nasazením „...byla to doba velké celospolečenské natěšenosti a progresu...a naivity! například: volit ODS byla jediná správná volba směrem k lepší budoucnosti. V tehdy současném umění stačilo zalejvat spod'áry do vosku, nechat v televizi poblíkávat různé barvy, nebo otiskovat svoje tělo kamkoliv na znamení intimity... a instalace byla OK! Bylo také dost snadné šokovat publikum....

Po patnácti letech lze hovořit o vystřízlivění. Ovšem v mnoha věcech je obecně více jasno. ODS volí „spíše nadprůměrně vydělávající lidé z měst“, absolventi ekonomických oborů a pinglové a taxikáři... Když si zaleju slipy do vosku, bude šokovaná už snad jediné moje pračka a prezentovat otisky svého těla není dnes znamením intimity, ale projevem sklerózy...“<sup>1</sup> Fakt, že se konečně po tolika letech otevřely hranice, nebyl vzrušující jen pro českou společnost, ale všeobecně pro svět. Východní blok se stal pro západní svět doslova atrakcí, a tak pro mladé české umělce nebylo složité s ním začít komunikovat. Umělci ze západu začali hojně navštěvovat socialismem postižený východ, pořádali u nás přednášky o svém umění a výstavy. V jejich případě to byla jakási „charita“ pro východní blok. Čeští umělci se tak mohli pomalu seznamovat a vyrovnávat se západním uměním. Porevoluční Československo zažilo ohromné změny a jedna z nich, která byla významná pro formování názorů nejmladší umělecké generace, proběhla krátce po revoluci na pražské Akademii výtvarných umění. Milan Knížák se stal rektorem a rychle vyměnil vyučující. Díky němu se na AVU dostali manželé Ševčíkovi, teoretici současného umění, kteří začali pracovat s mladými umělci. Snažili se jim otevřít dveře do uměleckého západního světa.

Expresivní, velká, bolestná gesta, která byla přízračná pro představitele „České grotesky“ jak tomu například v dílech Michaela Rittstaina, Jana Načeradského a dalších, ztratila pro nejmladší umělce výpovědní hodnotu. Nebyl už důvod skrývat se a „křičet“ skrze svou tvorbu. Umění přestalo být programově politicky angažované, neboť čtyřicetiletý boj s komunistickým režimem skončil. Umělci začali více zkoumat vlastní identitu a intimní sféry člověka. Umění najednou mohlo fungovat veřejně, mohlo promlouvat nahlas k lidem. Ale příliš velké porozumění a nadšení ze strany diváků po roce 1989 nevzniklo, a umění stále

---

<sup>1</sup> LINDAUROVÁ, Lenka: Čím víc sme sví, tím víc sme jejich.  
[http://www.artservis.info/leden/pages/rozhovor\\_leden.htm](http://www.artservis.info/leden/pages/rozhovor_leden.htm) (5.4.2007)

zůstává záležitostí pro zasvěcený okruh lidí.<sup>2</sup> Navzdory euforii, která v Čechách a všeobecně ve východní Evropě po revoluci vznikla, začalo se umění nejmladších českých umělců velice záhy věnovat novým závažným sociologickým problémům, spojeným s konzumní společností s jejími mechanismy. Reklama, hypermarkety, zahraničními seriály v televizi, multikiny, fastfoodové restaurace atd.

V zahraničních galeriích se po roce 1989 začaly konat výstavy zaměřené na umělce z východu. Vystavovaly v nich i významné osobnosti českého současného umění. Prezentováni byli zástupci všech generací. Tyto výstavy, umožňovaly divákovi získat přehled o široké škále odlišných světových příslušníků několika uměleckých generací.<sup>3</sup>

Výstavy, které se konaly v Německu, Spojených státech, Dánsku, Rakousku či Francii měly převážně kladnou kritiku, přesto však nemůžeme předpokládat, že bylo zahraničními diváky české umění plně pochopeno. To dokládají například reakce zahraničního publika na výstavu současného českého umění s názvem *Inffiziell*, která se uskutečnila v Řezně roku 1990 a jejímž kurátorem byl Petr Nedoma. Výstava byla později přenesena do Spojených států a jako jedna z prvních prezentovala české umění po pádu železné opony.

Podle Ludvíka Hlaváčka, současného kritika umění, spočíval hlavní problém, který vedl k nepochopení českého umění ze strany zahraničních kurátorů, kritiků a diváků, převážně v celkovém neporozumění českého prostředí za doby totalitního režimu a následné situace, která v tehdejší Československu zavládla.<sup>4</sup>

Následující text se bude zabývat umělci vstupujícími na začátku devadesátých let na českou uměleckou scénu., mladými výtvarníky, kteří nebyli tolik nezatíženi socialismem jako starší generace, která bojovala s nepřítelem bránícím jim ve svobodné tvorbě. Umělci, kteří začali pracovat a dostávat se do povědomí diváků v devadesátých letech, byli v mnoha případech za Sametové revoluce ještě studenti AVU nebo SUPŠ. Znechucení situací vládoucí na vysokých uměleckých školách za dob socialismu se mladí, začínající výtvarníci rychle chopili pro ně nových uměleckých možností. Vyrovnavání se s uměleckými trendy, které se k nám za dob totalitního režimu nedostaly, bylo přirozené. Proto se v českém umění v devadesátých letech u nejmladších umělců objevily konceptualistické tendence, příznačným výrazovým prostředkem se stala instalace.. Konceptuální umění se v českém prostředí objevovalo samozřejmě i dříve. Například Jiří Kovanda umělec velmi ceněný i v zahraničním publikem,

---

<sup>2</sup> LINADAUROVÁ, Lenka: Sbíрка Richarda Adama, in: LINDAUROVÁ Lenka/ MAISSNEROVÁ Anna (ed.), Česká malba 1985-2005, Sbíрка Richarda Adama. Brno 2006, 13-16

<sup>3</sup> ŠEVČÍKOVÍ, Jana a Jiří: Realita nebo iluze, in: Výtvarná kultura, 1990, 33-36

<sup>4</sup> HLAVÁČEK, Ludvík: Ohlasy na naše umění v zahraničí, in: Výtvarné umění I, 1991, 33-38; (Ludvík Hlaváček se ve svém článku odvolává na recenzi k výstavě od Valerie Smithové pro Artforum z ledna 1991)



prozkoumával principy a postupy konceptualismu už od sedmdesátých let dvacátého století. Připomenout je třeba také silnou tradici konceptualismu na Slovensku.

Nicméně zapomenout na prohnilé komunistické kořeny současné české společnosti také nemůžeme, nesmíme a nechceme. Umělci začínající pracovat v devadesátých letech nebyli sice tolik zatíženi socialismem, přesto však pracovali s odkazy na něj. Používali ke své práci sice odlišných materiálů a výrazových prostředků než jejich starší kolegové, ale jisté evokace prostředí socialistického Československa zůstávaly.

Významným aspektem úvah o umělcích nastupující na uměleckou scénu v devadesátých letech, je také fakt že kvůli nepříznivé finanční situaci a kvůli nedostupnosti kvalitních produktů byli mnohdy nuceni pracovat s lacinými materiály. Vlivem této skutečnosti docházelo přeci jen k odlišnosti současné tvorby české provenience (a vůbec tvorby umělců ze zemí bývalého sovětského bloku) ve srovnání se západní produkcí. Laciné materiály česká díla mohly devalvovat a posouvat často umělecký účín do zvláštní polohy.<sup>5</sup>

Důležitou událostí pro českou uměleckou scénu byl vznik ceny Jindřicha Chalupeckého<sup>6</sup>, podporující mladé umělce do 35 let. Byť jsou dosah ceny a její prestiž diskutabilní, motivuje mladé umělce k práci a zvyšuje alespoň minimální prezentaci současného umění v médiích.

Do generace devadesátých let spadá mnoho umělců, kteří se věnují různým médiím od klasické malby až po nová média. Někteří umělecké disciplíny propojují, jiní zůstávají věrni jen jednomu médiu, které postupem času v rámci svého osobitého stylu zdokonalují. V devadesátých letech se v Čechách stala nesmírně oblíbeným médiem instalace.<sup>7</sup> Důvodem pro toto její rozšíření byla nepochybně flexibilita, kterou nabízela. Mladí umělci začali svěřovat své umělecké koncepty různým médiím, videu, pomalu se rozvíjející digitální fotografii, grafickým animačním a jiným počítačovým programům. Úloha použitého materiálu se stala také velice důležitou významovou složkou uměleckých projevů této dekády. Po revoluci se dostali na trh také různé nové průmyslové výrobky, různé druhy plastů,

---

<sup>5</sup> rozhovor s Janou Ševčíkovou ze dne 27.3.2007

<sup>6</sup> Cena Jindřicha Chalupeckého – (založena 27.května 1990 v Lánech) Cena vznikla na počest teoretika a kritika umění Jindřicha Chalupeckého z popudu Václava Havla, Theodora Pištěka a Jiřího Koláře. První ročník se konal roku 1990 a i přes organizační potíže a změny, které cenu postihly za dobu trvání, je soutěž pořádána každoročně.

Nezávislá porota vybere z přihlášených uchazečů šest finalistů, kterým je uspořádána výstava. Kolem sedmnáctého listopadu je vybrán nositel ceny Jindřicha Chalupeckého, který obdrží finanční podporu a rezidenční pobyt v New Yorku.

<sup>7</sup> SRP, Karel: Něco o... objektu, prostoru a těle, in: Současné umění, katalog výstavy GHMP, Praha 1998, 25-30

syntetika, nové barvy, které se po revoluci dostaly na trh se staly dobrými nástroji pro umělecké experimenty.

Umělci, kteří se do generace devadesátých let řadí, mají sice mezi sebou někdy větší věkový rozestup, ale co je ve výsledku stmeluje a zasazuje do této porevoluční doby je čas, kdy začali aktivně pracovat. Po revoluci se mladým umělcům otevřely dveře do světa, začali hojně jezdit na rezidenční pobyty, a tak se setkávali se zahraničními kurátory a mohli se konfrontovat se světem. Otázkou ovšem je, zda tuto velkou porevoluční šanci náležitě využili. Už na počátku devadesátých let se polemizovalo o tom, jak se české umění začlení do evropského a světového umění. Umělecké směry a hnutí, které se za dob totalitního režimu vyvíjely ve světě, se po roce 1989 konečně dostaly v Čechách na povrch, a tak umělcům v tomto zmatku, informačním chaosu a entuziasmu, který najednou zavládl, nezbývalo nic jiného, než tento nový informační příliv rychle vstřebat a jít dál.

S instalací pracovali a dosud pracují umělci jako Milena Dopitová, Pavel Humhal, Krištof Kintera<sup>8</sup>, Jiří Černický<sup>9</sup>, Kateřina Vincourová, Jiří Příhoda<sup>10</sup>, Frederico Díaz. Konceptuálně pojatá fotografie se stala vyjadřovacím nástrojem pro Markétu Othovou a dvojici Jasanský-Polák. Veronika Bromová<sup>11</sup> si začala osvojovat nová média a s nimi spojenou digitální fotografii. Pro devadesátá léta byl výraznou osobou, ostentativně výstřední a angažovanou, David Černý<sup>12</sup>. Práce Kateřiny Vincourové, Veroniky Bromové a Mileny Dopitové se zabývají otázkami tělesnosti a do jisté míry genderové tematiky, která se v době jejich začátků začala v Čechách teprve pomalu projevovat. Práce Vincourové a Bromové se od Dopitové liší pro svou záměrnou efektnost a pestrost. Ta je také specifická pro tvorbu Jiřího Černického, Krištofa Kintery a z části i Jiřího Příhody a Frederica Díaze. Jiří Příhoda sice pracuje s efektem, ale jemně a nechává diváka proplouvat v tichosti jeho objekty a instalacemi, které tvoří z obyčejného prostředí neobyčejnou atrakci. Frederico Díaz vytváří díky nejmodernějším technologiím interaktivní objekty, jejichž nedílnou součástí jsou zvuky a proměňující se obrazy často reagující na pohyb diváka. Práce Kintery a Černického mají jistou podobnost díky jejich zájmu o performance a přímou práci s náhodnými diváky. Humhal s Dopitovou jsou si ze všech jmenovaných umělců nejbliže. Je to jistě dáno tím, že byli manželé a vycházeli ze stejného prostředí, kterým byla skupina Pondělí. Jejich konceptualismus je emociálně laděný a obrací se k otázce identity. A konečně fotografie

---

<sup>8</sup> <http://kristofkintera.com/>

<sup>9</sup> <http://www.cernicky.com/>

<sup>10</sup> <http://www.jiriprihoda.cz/>

<sup>11</sup> <http://www.veronikabromova.cz/>

<sup>12</sup> <http://www.davidcerny.cz/>

Markéty Othové a dvojce Jasanský-Polák (Lukáš Jasanský, Martin Polák): snímky těchto fotografů jsou černobílé a zaznamenávají běžné situace nebo místa. Markéta Othová si pro své záběry vybírá místa zdánlivě nudná a nezajímavá, tichá a přehlédnutelná. Divákům nenásilně demonstruje jejich nenápadnou krásu. Duo Jasanský-Polák zachycovali také osamocená a všední místa, ale s českými atributy. Pozůstatky socialismu se stávaly vyhledávanými náměty.

Svou společnou tradici a historii ve svých dílech reflektovali. Tím, že bylo složitější se v době jejich začátků konfrontovat s paralelně probíhajícím vývojem současného umění ve světě, ale také s domácím uměním předešlých dekad, nezbývalo jim tak nic jiného, než se přirozeně navracet ke svým sociálním kořenům.<sup>13</sup>

### **Výstavy, galerie**

V devadesátých letech se uskutečnilo několik akcí a výstav a alternativních prostorách. Nejčastějšími prostory k vystávám se staly vybydlené domy, soukromé byty a ateliéry, squaty. V jakési návaznosti na tradici osmdesátých let se výstavy a akce pořádaly také stále ve dvorech. Tento fakt byl spjat s nefunkčností uměleckého trhu a nespokojeností s politikou a státními institucemi. Tyto neoficiální akce nebyli jen tak samovolné, měly svého kurátora, který v ideálním případě vytvořil výstavnímu prostoru jasný profil. V oficiálních galeriích jako tomu bylo u galerií Mánes, galerii Václava Špály, galerii bratří Čapků nebo galerie Nová síň, byli vystavováni umělci vyjadřující se především k problémům, otevřeným postmodernou, která na počátku devadesátých let byla hlavním proudem. Nicméně galerie Václava Špály a Nová síň, byli v devadesátých letech výstavními prostory zaměřenými také na mezinárodní prezentaci. „Špálovka“, se ale po odvolání kurátora Jaroslava Krbůška stala komerční galerií bez uceleného programu. Podobně skončily bohužel i ostatní vyjmenované galerie.<sup>14</sup> Zmínku si také zaslouží brněnská galerie Na Bidýlku, kterou nyní vede Karel Tutsch. Galerie na Bidýlku má též důležitý význam pro české umění a jeho prezentaci nejen v centru, ale i v regionech.

Velké aktivity také vykazovali studenti pražské AVU. V ateliérech Vladimíra Skrepla, Jiřího Davida, Milana Knížáka a Michaela Bielického vznikalo nejprogressivnější podhoubí pro nejmladší uměleckou scénu. Pro výstavní aktivity druhé poloviny devadesátých let byl důležitou osobností také Milan Salák. Milan Salák stál u zrodu galerijního sdružení ARTLAB. Spolu s Jiřím Davidem a Janem Kadlecem zorganizoval řadu výstav, jejichž

---

<sup>13</sup> rozhovor s Janou Ševčíkovou ze dne 27.3.2007

<sup>14</sup> LINDAUROVÁ, Lenka: Trochu studu deset let poté, in: Umělec III, 1999, 6

společným jmenovatelem byla snaha o prolnutí výtvarného konceptu a kurátorské práce v rámci prezentace více autorů. Salákovým (spolu s J.Davidem a J.Kadlecem-sdružení ARTLAB ) nejvýznamnějším kurátorským projektem byla výstava 99CZ<sup>15</sup> . Ta se uskutečnila v domě na Václavském náměstí číslo popisné 15, na nádraží Praha-Vyšehrad a v experimentálním prostoru NoD v Dlouhé ulici<sup>16</sup> . „Výstavní projekt, který otevřeně kritizoval nezáměr českých galerijních institucí o aktivní výzkum v oblasti současného českého umění a práci profesionálních kurátorů. Výstava představila české umělce, kteří v 90. letech pracovali s médiem instalace a širším konceptuálním východiskem, součástí byla také samostatná prezentace mladé brněnské scény (ADS Brno). Jejím pokračováním byl projekt Vidiny, který představil mladou generaci českých malířů. Jednalo se o největší přehlídku současného umění v negalerijních prostorách, která proběhla v 90. letech“<sup>17</sup> . Výstava 99CZ představovala více než padesát umělců, kteří se od revoluce po rok 1999 podíleli na tom, co bývá dnes označováno jako „české instalační a konceptuální umění devadesátých let“ . Prezentace představovala linii českého konceptuálního umění, vyznačující se instalační polohou a obsahem ovlivněným postmoderní zkušeností.<sup>18</sup> Tato výstava zaujala v rámci výstavních aktivit devadesátých let velké významné místo . Protože se konala v roce 1999 , neoficiálně tak uzavřela české umění té doby a přenechala vznik nových uměleckých projevů začátku nového tisíciletí. Výstava 99CZ také svojí pozorností, věnovanou především konceptuálnímu umění, potvrdila dominantnost této umělecké tendence.

Snaha o vytvoření nezávislých galerií se vznikla již v devadesátých letech dvacátého století.. První takovou galerií byla MXM založená roku 1991 Tomášem Procházkou. Roku 1996 Jiří Švestka založil galerii orientovanou na progresivní umělce. Galerie Jiří Švestka patří mezi první české galerie, které začalo propagovat české umění na západě<sup>19</sup> . V roce 1997 byla založena galerie Jelení<sup>20</sup> jako jeden z programů Sorosova centra pro současné umění Praha. Před rokem 2000 byl také založen univerzální prostor NoD<sup>21</sup> . Po roce 2000 vznikli další důležité malé galerie: am 180<sup>22</sup>, Display<sup>23</sup>, Futura<sup>24</sup>, Eskort<sup>25</sup>, Entrance<sup>26</sup>, ETC<sup>27</sup>, Půda<sup>28</sup>, C2C<sup>29</sup>, Hunt Kastner Artworks<sup>30</sup>, galerie 5 patro<sup>31</sup>.

<sup>15</sup> <http://www.intimate.cz/99cz/#> (výstava se konala v Praze 22.9.-10.11. 1999 )

<sup>16</sup> WOHLMUTH, Radek: K bilančnímu výstavnímu projektu českého konceptuálního a instalačního umění 90. let, in: Lidové noviny (30.9. 1999) <http://www.intimate.cz/99cz/#> vyhledáno 5.4.2007

<sup>17</sup> [http://vvp.avu.cz/en\\_index.php?load=idatum\\_search\\_detail&table=vystavy&id=18](http://vvp.avu.cz/en_index.php?load=idatum_search_detail&table=vystavy&id=18) vyhledáno 5.4.2007

<sup>18</sup> SALÁK, Milan: Galerijní sdružení ARTLAB, Projekt 99CZ a proč právě takhle, in: <http://www.intimate.cz/99cz/#>, vyhledáno 5.4.2007

<sup>19</sup> <http://www.svestka.cz/>

<sup>20</sup> <http://www.fcca.cz/>

<sup>21</sup> <http://nod.roxy.cz/>

<sup>22</sup> <http://www.am180.org/>

<sup>23</sup> <http://www.display.cz/>

## Konceptualismus v českém umění 90. let 20.století

Než se dostanu k samotnému „sociálnímu umění“ a následně k nejvýraznějším představitelům tohoto žánru na české scéně, tak se budu stručně věnovat problematice média instalace.

Instalace je spojována též s názvem environment (prostředí). Vznikla již ve dvacátých letech, když Marcel Duchamp začal vystavovat své ready-mades a všeobecně, když dadaisté začali experimentovat s prostorem jako se součástí samotného uměleckého díla. S prostorem pracovalo následně mnoho dalších umělců, kvůli výzvě kterou pro ně prostor, ať už uzavřený nebo venkovní, představoval. Zásahy do prostoru jsou neomezené. Land artisté byli schopni přetvořit krajinu za použití těžké techniky, Gordon Matt-Clark zas zasahoval již do hotové architektury odvážnými řezy, Robert Smithson přetvářel krajinu do fantastických útvarů, Magdalena Jetelová si pohrávala s interiéry, kterým dodávala nový rozměr. Instalace využívali jak pop artisté tak i minimalisté, zmínění land artisté nebo konceptualisté.

Obecně by se dalo říci, že instalace představuje jakýsi průnik mezi mnoha uměleckými styly. Instalace jako médium umělce spojuje po formální stránce, avšak obsahově je může rozdělovat. Představuje totiž dostatečně pružnou formu pro vyjádření umělcovy myšlenky. Překračuje i bourá hranice mezi jednotlivými uměleckými médii a zároveň různá umělecká média propojuje (malbu, sochu, happening, performance atd.) a stejně tak i umělecké obory (tanec, divadlo, hudbu, ...), i neklasické „umělecké“ formy (reklamní fotografii, počítačové hry, věci všední potřeby, jako je třeba jídlo nebo hygienické potřeby, ...). Tím, že se v instalaci propojí nejrůznější prvky, vzniká často dosti různorodý a neotřelý „multimediální systém“<sup>32</sup>, který nutí člověka k zamyšlení. V tomto smyslu se pak můžeme přiklonit třeba i k tvrzení Pavla Lišky, že totiž instalaci, neboli environment, lze přirovnat k barokní architektuře. Barokní architekt se snažil využít malířské, štukatérské a sochařské výzdoby, aby vytvořil dokonalou prostorovou iluzi. A podobně také umělec pracující s instalací usiluje

---

<sup>24</sup> <http://www.futuraprojekt.cz/>

<sup>25</sup> <http://www.galerieeskort.net/>

<sup>26</sup> <http://entrancegallery.com/>

<sup>27</sup> <http://www.etcgalerie.com/>

<sup>28</sup> <http://www.galeriepuda.net/>

<sup>29</sup> <http://www.c2c.cz/>

<sup>30</sup> <http://www.huntkastner.com/>

<sup>31</sup> <http://www.artkunst.cz/>

<sup>32</sup> Multimediální systém, tento termín jsem si vypůjčila od Pavla Lišky z jeho textu o instalaci v katalogu Mileny Dopitové

o propojení dostupných elementů a o docílení dokonalé iluze, která diváka na jedné straně může mást a na druhé mu může otevírat nové obzory.<sup>33</sup>

Umělci, kterým se tato práce dále zaobírá, jsou konceptualisté, kteří si zvolili jako prostředek ke své tvorbě převážně právě instalace, přestože vedle tohoto média využívají i klasičtější výrazové postupy jako jsou např. malba, instalace, fotografie, video a mnoho dalších prvků. Všichni však bez pochyby spojuje práce s vlastním tělem, jako s nejsvébytnějším tvůrčím fenoménem. Každý z nich si přitom podržel svůj osobitý rukopis charakterizovaný značnou dávkou originality.

---

<sup>33</sup> LIŠKA, Pavel (ed.): Enviroment-Instalace, in: Milena Dopitová: Installations 1992-1993 = Istallationen 1992-1999 (kat.výst.), Brno, 1999

## Sociální tematika v českém konceptuálním umění

Nejvýraznějšími osobnostmi na poli českého konceptualismu, kterým umělci reflektují převážně námi již tolik omílaná sociální témata, jsou bezesporu Milena Dopitová, Krištof Kintera a Jiří Černický. Vedle těchto individuálních tvůrčích osobností nelze také nezmínit dnes již zaniklou uměleckou skupinu Pondělí, která se na počátku devadesátých let intenzivně se sociální tematice věnovala.

### Pondělí

Skupina Pondělí byla založena krátce před „Sametovou revolucí“, na podzim roku 1989, studenty Akademie výtvarných umění Pavlem Humhalem, Petrem Lysáčkem, Petrem Písaříkem, Petrem Zubkem a Michalem Nesázalem. V druhé polovině osmdesátých let vznikly v českém prostředí další dvě výrazné umělecké skupiny, které se od sebe generačně odlišovaly, „Volné seskupení 12.15 pozdě, ale přece“<sup>34</sup> (1987) a skupina „Tvrdohlaví“<sup>35</sup> (1989). „Pondělníci“ se oproti „Tvrdohlavím“ a 12.15 značně diferencovali, jejich program byl nastaven odlišně a také formálně a obsahově šel jejich zájem jiným směrem. Členové skupiny Pondělí nevycházeli z domácích tradic jako tomu bylo u Tvrdohlavích, ale brali si inspiraci v mezinárodním měřítku.<sup>36</sup> Bez pochyby tato odlišnost byla způsobena tím, že členové Pondělí byli až o deset let mladší a skupinu zakládali jako studenti pražské AVU. Skupina Pondělí fungovala aktivně jen tři roky, to však bylo zahrnuto v jejich skupinovém programu. Nechtěli zevšednět, nechtěli jít proti svému programu. Jako koncepční stabilní skupina poprvé vystoupila na světlo roku 1990 na výstavě v Galerii mladých v Praze. Roku 1991 nechal Pavel Humhal, vůdčí osobnost skupiny, v časopise Výtvarné umění otisknout teoretickou studii, která se dotýká postmoderní problematiky a stala se jakýmsi rámcovým programem skupiny Pondělí.<sup>37</sup>

<sup>34</sup> Volné seskupení 12.15 pozdě, ale přece-skupina vznikla v červnu roku 1987 a byla složena již poměrně profilovanými výtvarníky jakými byli Jiří Beránek, Jaroslav Dvořák, Kurt Gebauer, Petr Pavlík, Jiří Sopko, Tomáš Švéda, Josef Vomáčka, Václav Bláha, Ivan Kafka, Vladimír Novák, Jiří Načeradský a Michael Rittstein. Po společné výstavě „Špět ábr Doch“ ve Vídni roku 1996 seskupení zaniklo.

<sup>35</sup> Tvrdohlaví–umělecká skupina, která byla založena 3. června 1987 ve Slovanské kavárně Obecního domu mladými českými umělci. Inspirací jim byli avantgardní Tvrdošíjní. Do skupiny patřilo deset členů: František Skála, Jaroslav Róna, Jiří David, Petr Nikl, Čestmír Suška, Michal Gabriel, Zdeněk Lhotský, Stanislav Diviš, Štefan Milkov a Václav Marhoul, který nebyl umělcem, ale manažerem celé skupiny. Tvrdohlaví neměli jednotný program, ale snažili se oponovat SVU. Roku 1991, 19. června byla skupina rozpuštěna. V roce 1999 se uskutečnila čtvrtá a poslední skupinová výstava Tvrdohlavích ve Valdštejnské jízdárně v Praze.

<sup>36</sup> ŠEVČÍKOVI, Jana a Jiří: Současná česká malba, in: LINDAUROVÁ Lenka, MAISSNEROVÁ Anna (ed.), Česká malba 1985-2005, Sbíрка Richarda Adama. Brno 2006, 17-19

<sup>37</sup> ŠEVČÍKOVI, Jana a Jiří (ed.): Velká přestávka in. Pondělí - Velká přestávka (2001). Brno, 2002

Práce členů skupiny Pondělí byla založena na konceptuálním umění, pracovala s divákem, komunikovala s ním. Snažili se vymanit z obvyklých uměleckých tendencí a na scénu přivedli nový objekt. Konceptuální umění je přitahovalo i z důvodu, že bylo v době totalitního režimu něčím zakázaným. Jejich pohled na umělce byl značně racionální „*Umělec se stává pouhým zprostředkovatelem, neboť sestoupil z piedestalu glorifikovaného autorství a jeho osobnost tak není v díle přítomna*“<sup>38</sup>. Pro Pondělníky bylo důležité, aby informace obsažené v uměleckých předmětech byly formulované srozumitelně. Provokovaly je všední záležitosti, proto název „Pondělí“, jako jeden ze dnů v týdnu, kterým pro nás začíná všední pracovní týden. Jejich krédo bylo „*nezanedbávej maličkosti a povinná cvičení*“, nechtěli sloužit velkým idejím a velký význam měla pro Pondělníky práce s realitou.

Skupina Pondělí spolupracovala i s jinými uměleckými skupinami, které v bývalém Československu fungovaly. Byla to například skupina Bratrstvo, která byla vytvořena též mladými umělci, studenty. Spolu se skupinou Bratrstvo (1989-1993) a dalšími umělci vystavovalo Pondělí na výstavě s názvem Nová intimita v prostoru ULÚV v Praze. Pavel Pepperstain komentuje na základě výstavy skupinu Pondělí značně poeticky „*Podle mě dostupných informací se skupina Pondělí dělí na dvě vnitřní podskupiny – Dunaj (Humhal, Dopitová, Zubek) a Alpy (Nesázel, Lysáček, Písařík)*“<sup>39</sup> Dále přirovnává podskupinu „Dunaj“ k „pracovním výsadkářům“ a dává jim úlohu tělesných „kontaktních orgánů“, které komunikují se světem a tím jsou „extenzivní“. Podskupinu „Alpy“ pasoval do role „introverzní“ čili v rámci skupiny mají funkci „orgánů vnitřní sekrece“, tedy mají větší vztah k intimitě, kterou ztvárňují v objektech velmi komorně. Měli zásluhu na otevření tématu týkající se „veřejné intimity“. Snažili se přímo komunikovat se společností a řešit problémy, které si tehdejší společnost neuvědomovala nebo si je uvědomovat nechtěla. Skupina Pondělí byla složena z vnímavých a citlivých lidí, kteří se nebáli prezentovat své tělo jako objekt, který poukazuje na možné hrozby. Jejich výpovědi byly založeny na určitých vnějších znacích, které je obklopovaly.<sup>40</sup>

Pavel Humhal do skupiny Pondělí přivedl Milenou Dopitovou, svou tehdejší partnerku, i přes to, že skupina měla být složená jen z mužských členů. Milena Dopitová přiznává, že jí skupina Pondělí a hlavně Pavel Humhal velice ovlivnili. S Humhalem měli zájem o podobná témata, ostatně jako celá skupina, ale jejich zájem byl více směřován na tělesnost, identitou a

<sup>38</sup> Pavel Humhal, Nový Zákon, in: Výtvarné umění, 1991, č.1, 54

<sup>39</sup> PEPPERSTAIN, Pavel: Prohlídka některých nových pamětihodností českého uměleckého života očima cizince, in: Výtvarné umění I, 1991, 23-46

<sup>40</sup> LIŠKA, Pavel (ed.): Miela Dopitová, Installations 1992-1993 = Installationen 1992-1999 (kat.výst.), Brno, 1999



sociální otázky. Pavel Humhal je ale více obecný než Milena Dopitová. Ta se zaměřuje často i na svou vlastní identitu a studuje člověka jako součást svého sociálního prostředí oproti Humhalovi. Zajímavé je, že i přes počáteční nesouhlas zakládajících Pondělníků o přijmutí Mileny do skupiny se nakonec stala právě Milena Dopitová nejproduktivnějším a nejznámějším členem skupiny.

Výraznou osobností skupiny Pondělí je také Michal Nesázel, umělec, do jehož díla se vryla zkušenost z dětství a dospívání. Od 14 let žil sám na venkově obklopen domácími zvířaty, která se v jeho tvorbě objevují v podobě různých plastových hraček nebo kreseb. Zvířátka různých podob zapojuje do svých instalací a objektů a přenechává jim roli vypravěčů. Ilustruje bajky podvědomě známých snových příběhů. V roce 1992 byl Michal Nesázel na stipendijním pobytu v Austrálii, kde vytvořil ilustrovaný cyklus Taco-třínohý pes, který byl následně roku 1992 oceněn cenou Jindřicha Chlupeckého.

## Milena Dopitová

Milena Dopitová přistupuje k sociálním tématům velice emotivně. Ženskou rukou v devadesátých letech opracovávala, obšívala a upravovala předměty, které tvořily konečnou instalaci. Nyní se věnuje převážně videu. Její práce jsou skutečnou dokumentací současné společnosti. Práce s vlastní identitou je jí vlastní, neboť pochází z jednovaječných dvojčat. Tvorba Mileny Dopitové je zaměřená na sociální témata už jen z toho hlediska, že pracuje s vlastní rodinou. Právě rodina a vztahy všeobecně se stávají pro Milenu Dopitovou nejčastěji zpracovávanými tématy.

Milena Dopitová se narodila roku 1963 ve Štenberku, žije v Praze. Vystudovala Gymnázium a po maturitě začala studovat Střední uměleckou školu v Uherském Hradišti. Poprvé představila své instalace na počátku devadesátých let, ještě za studií na pražské AVU, kde byla v ateliéru Milana Knížáka (1986-1994). Ateliér Milana Knížáka si vybrala, protože jí jeho postoj přišel značně odlišný „*Jeho přístup však nenabízel pouze odlišnost, nýbrž i maximální zodpovědnost a úsilí. Chtěl od všech maximální angažovanost... Měl úžasnou sílu v tom, že uměl vyprovokovat studenta k maximálnímu nasazení a výkonu.*“<sup>41</sup>

Již na AVU si Milena Dopitová zvolila jako formu ke své práci prostorové instalace a objekty, které jí nejlépe dovozovaly a dovozuji velmi svobodně vystihovat myšlenky. „*Pro mě znamená instalace instrument, který mi umožňuje uchopit svou myšlenku prostřednictvím více*

---

<sup>41</sup> LIŠKA, Pavel (ed.): Milena Dopitová, Installations 1992-1993 = Installationen 1992-1999 (kat.výst.), Brno, 1999

*druhů medií... v instalaci vzniká jakási síť propojení mezi jednotlivými elementy z různých medií, v jejímž prostředí se myšlenka tematizuje či rozostřuje do nejrůznějších poloh*<sup>42</sup>

Zázemí, které pražská AVU vytvářela, bylo ideální pro její formování. Studenti měli už v osmdesátých letech přístup k zahraničním časopisům o současném umění. Díky tomu byli informováni o uměleckých tendencích ve světě. Ze začátku byla pro Milenu Dopitovou důležitá i komunikace s teoretiky dějin umění Milenou Slavickou a manžely Ševčíkovými, se kterými spolupracovala i po studiu na významné pražské galerii MXM<sup>43</sup>.

Sociálními tématům se autorka věnuje od počátku svého aktivního působení na umělecké scéně. Na konci osmdesátých let se stala členkou umělecké skupiny Pondělí, skládající se z mladých dosud studujících výtvarníků na pražské AVU. Skupina Pondělí se sociální témata zpracovávala programově. Pro Milenu Dopitovou je specifická práce s svým tělem a s tím spojenou vlastní identitou. Často tak naráží na sourozenecké vztahy, konkrétně dvojčensví. Ostatně rodina, mezilidské vztahy, tabuizovaná témata jsou jí vlastními. Citlivě reflektuje současnou dobu skrze své objekty, instalace a v nynější době si oblíbila samotné video. Důležitým článkem a vodítkem k přečtení autorčiných prací jsou nikdy nechybějící promyšlené názvy. Milena Dopitová ve svých projektech citlivě zpracovává choulostivé náměty

## Dvojčensví/Identita/Rodina

Významným hlediskem pro práci Mileny Dopitové je dvojčensví. Často ve své tvorbě zobrazuje sebe a svou sestru, jednovaječné dvojče. Již její první práce se jmenovala „Já a moje sestra. Dvojčata“ (1991) /1/. Inspirací byl fakt, že Milena Dopitová je z jednovaječných dvojčat, zabývala se tedy zdvojením identity a tím dokonale mátna diváka otázkou, zda je na fotografiích jeden člověk nebo dva. V instalaci byly použity dvě černobílé velkoformátové fotografie, kde byla zobrazena Milena na jedné fotografii a její sestra na druhé. Obě v koupacích čepicích, které jim cíleně zakrývaly vlasy, aby se schovaly všechny možné odlišnosti. Portréty byly vyfotografované ze stejného úhlu se stejným osvětlením. Před snímky byli nainstalovány dvě židle se stolem, vše opletené růžovou vlnou, čímž chtěla autorka zřejmě naznačit možnost, že portrétovány byly osoby dvě.

---

<sup>42</sup> LIŠKA, Pavel (ed.): Milena Dopitová, Installations 1992-1993 = Installationen 1992-1999 (kat.výst.), Brno, 1999

<sup>43</sup> Galerie MXM (1991-2003), bývalá pražská soukromá galerie zaměřena převážně na současné umění, převážně malbu. Byla založena roku 1991 Tomášem Procházkou, po jeho tragické smrti galerii převzal Jan Černý, který galerii MXM vedl do roku 2003.

Námět dvojčerství se také částečně objevuje o víc jak deset let později, v novějším, již zmiňovaném projektu „Sixtysomething“ (2003) /2, 3/. Ten reflektuje ústřední témata autorky, jimiž jsou odlišnost, identita a proměna osoby prostřednictvím společenských pravidel, tlaků a moderních institucí. V krátkém filmu je zachycena Milena se svou sestrou, jak jsou maskované a oblékané jako starší ženy. Druhý film ukazuje jak tančí v parku. Fotografie zachycují tytéž starší dámy jak se procházejí po parku, popíjí čaj nebo hrají na klavír.

Inspiraci Milena načerpala především v pražské Stromovce, kde viděla důchodce tančit v rytmu dechovky za slunečného letního dne. Tento moment autenticky zachytila i na video. *„Pohled na tančící, bavící se páry byl pro mě neuvěřitelně emocionální. Byl to pohled na staré lidi, kteří na hodinu nebo dvě zapomenou na své starosti, choroby nebo zesnulé blízké a začnou se bavit a být šťastní a na okamžik zase mladí. Bylo to velmi krásné a velmi smutné“*<sup>44</sup>

Zmiňované video tančícího staršího páru v parku předvedla Dopitová v newyorské galerii Ronalda Feldmana. Video bylo doplněno objekty v podobě motýlích křídel, které byly rozvěšeny do prostoru galerie tak, aby nenásilně doplňovaly videoprojekci. Křídla motýlů měla evokovat křehkost a prchavost lidské existence. Tato instalace nesla název „Smím prosit?“ (2001) /4/. Poprvé zde byl řešen problém stáří a stárnutí.

Tyto práce se nedotýkají jen otázky stárnutí, ale i familiárních či partnerských vztahů, které stárnutí nutně ovlivňuje. Na „Sixtysomething“ je také velmi pozoruhodné, jak celý projekt prožívala Milenina sestra. Na rozdíl od Mileny, která na ten konkrétní den, kdy se vše realizovalo (focení, maskování, natáčení), byla připravena a vše měla promyšlené a naplánované předem, byl to ostatně její projekt. Odezva její sestry byla rozporuplná. Těžce se vyrovnávala s ideou stáří. Zajímavě reagovalo i publikum, které „Sixtysomething“ vidělo. V USA se s představou stáří srovnávali obtížněji než, jak uvádí Milena, ve Švédsku, kde je stáří vážené období života.

Milena Dopitová intuitivně odkryla bolavé místo, které dnešní společnost čím dál častěji zužuje. Na „Sixtysomething“ navazuje také práce, která byla vytvořena pro karlínské bienále 2005, „Vím, že můžeš slyšet tuto píseň“. Téma stáří je tak obsáhlé, že bude i nadále Milenu podněcovat, jak sama přiznává.

---

<sup>44</sup> PACHMANOVÁ, Martina: Smím prosit? S Milenou Dopitovou o umění a koloběhu života, in: Umělec I, 2005, 46-53

## Smrt

Myšlenkou smrti se Milena Dopitová zabývá v projektech „Nepočítám ze svou proměnou“ (1993), „Zed' přání“ (1995), „S, M, L, XL, XXL“ (1999), „Oholit, nalíčit“ (2000). Autorku k tomuto tématu přivedla zkušenost ze své rodiny, konkrétně prožití klinické smrti její matky. Velice citlivě zde zpracovávala otázku smrti a snažila se divákům smrt prezentovat jako nedílnou součást života, jako jeho přirozenou a neodlučitelnou fázi.

V díle „Nepočítám se svou proměnou“ jsou sledována všechna období života od zrodu ke smrti. Jednotlivé vývojové etapy jsou spojeny v jeden objekt. Červený sametový tunel má znázorňovat chodbu, kterou člověk prochází, když se konečky prstů dotýká samotné smrti. V tunelu je jakési lehátko z identického materiálu, představující gynekologický stůl, jež je neodmyslitelně spojen s rozením, tedy počátkem života. Celý objekt nese červenou barvu, která znázorňuje krev a dodává objektu určitou zemitost. Milena Dopitová sama pošivala kovovou konstrukci červeným sametem. Tím je objekt více propojen s autorkou.

Práce „Zed' přání“ 1995 byla podnícena návštěvou Jeruzaléma, konkrétně Zdi nářků, kde lidé kladou mezi kameny papírky s přáními a dennodenně se u zdi modlí. Milena Dopitová vytvořila svou Zed' přání. Na patologii navěšovala zesnulým na prsty u nohou papírky, kde byla napsaná nejrůznější nevyplněná přání. Položila tím otázku, zda je smrt opravdu konec. Mohou se nám nevyplněná přání po smrti splnit? Máme mít ze smrti strach?

„S, M, L, XL, XXL“ (1999) je projekt, který vznikl v krematoriu. Autorka dokumentovala šaty a předměty, které byly připraveny na poslední cestu zemřelých do rakve. Expozici tvoří několik velkoformátových černobílých fotografií složených šatů s ostatními módními doplňky. Tyto fotografie se stali intimní dokumentací předmětů, které již neexistují, pro většinu recipientů jsou vyfotografované šaty cizí, ale daným lidem navozují různé pocity a představy, které mají spojené s konkrétní osobou. Když Milena rozbalovala anonymní balíčky s oděvy a předměty na „poslední cestu“, narazila na cedulky s poznámkami „Oholit“ nebo „Nalíčit“. Tak se zrodilo video „Oholit, nalíčit“ 1999, kde je takovéto holení a líčení zachyceno, ale divák často ani netuší, že osoba na videu je mrtvá. Byl to záměr. „...*uvědomila jsem si, že je to způsob, jak smrt tak trochu zmást.*“<sup>45</sup> Člověku je tím předhozena skutečnost, že hranice mezi životem a smrtí je velice tenká, s čímž se jen těžce dokážeme vyrovnat.

Samozřejmě, že podobné náměty nacházíme v jejím díle i jinde, ale zde se dotkla něčeho, co společnost těžce přijímá, bezprostřední blízkosti smrti. A podobně ošemetné a ve společnosti

---

<sup>45</sup> PACHMANOVÁ, Martina: Smím prosit? S Milenou Dopitovou o umění a koloběhu života, in: Umělec I, 2005, 46-53

nepopulární téma stárí, zpracovala například i v již zmíněném projektu „Sixtysomething“ (2003).

## Přátelství/Dospívání

Dospívání je dalším motivem, který Dopitovou přitahuje svou zranitelností. Zabývá se jím v projektu „Hádej, jestli jsi můj přítel II.“. Impulsem bylo její vyučování výtvarné výchovy na soukromém gymnáziu. Byla v kontaktu s dospívající mládeží a přesvědčila se, jak se liší současná generace středoškoláků od jejich vzpomínek na gymnázium. Záležitosti, které byly tabu v době, kdy ona byla studentkou střední školy, jsou pro dnešní mládež stále přístupnější. Narazila na homosexualitu, která se u mladých lidí bere čím dál více za běžný jev. Předsudky se vytrácejí, narozdíl od starší generace, která se s homosexualitou nedokáže vyrovnat. To se Mileně Dopitové povedlo předvést formou fotografického komiksu, kde bubliny zanechala prázdné, aby je diváci mohli anonymně vyplňovat. A tak si potvrdila přítomnost mýtů, které stále obíhají celý svět.

„Hádej jestli jsi můj přítel“ je práce, kterou Milena Dopitová započala již v roce 1996 v americkém městečku Utice. Východiskem byl nalezený dopis v jednom domě po požáru. Tento záhadný smutný dopis, psal zřejmě majitel domu sám sobě.

„ Gary,

*měl by sis to přečíst, protože je to všechno o tobě a nikdo jiný o tom neví víc než já. Jednou za den si to přečti a možná se nakonec něco naučíš.*

*Děláš si starost o přátelství Steva a Kena téměř každou možnou chvíli. Od teďka bys měl vědět, že jsou to tví přátelé a pravděpodobně vždycky budou. Přestaň si dělat starosti! Pořád to jsou tví přátelé. Zatím jsi ještě neudělal nic, kvůli čemu bys toto přátelství ztratil, tak se přestaň bát.*

*Neobtěžuj je pořád tolik. Kdyby tě chtěli vidat, mohli by ti zavolat. Tak jim přestaň volat a přátelství bude trvat déle. Nevadí jim oběma nic jiného, než že tě mají kolem sebe víc než jen pár hodin denně. Uvědom si to a můžeš tu chybu napravit.*

*Přestaň být nejistý vedle Steva a Justiny. Znáš pravý důvod, proč se s nimi cítíš nesvůj, a protože o tom Steve něco ví, nech to být. Nekomplikuj tyhle záležitosti, nedělej to Stevovi horší.*

*Přestaň je obtěžovat ohledně léta. Jestliže si to budou přát tě toto léto vidět, tak zavolají. Jestliže ne, tak to znamená, že si tě nepřejí vidět. Nezapývej se tím.*

*Především, nejdůležitější věc je zapamatovat si, že ti dva jsou tví nejlepší přátelé. Neobtěžuj je. Zeptej se Steva, jestli mu nevadí tě vidět po ránu, a jestliže řekne ne, nech to tak. Zeptej se Kena, jestli ho neobtěžuješ, když chodíš do jeho domu. Pro Kena platí stejná věc jako pro Steva, kdž ti odpoví.*

*Pamatuj si, nejlepší způsob, jak si udržet jejich přátelství, je nechat je na pokoji.  
Hodně štěstí! „<sup>46</sup>*

Gary Tracy

Tabuizované téma jejího mladí, týkající se genderu, se objevilo v instalaci „Neboj se udělat ten velký krok“ (1994). Instalace je reakcí na americký radikální feminismus, se kterým se ve Spojených státech amerických Milena Dopitová setkala. Ženy z USA maskují svou ženskou identitu, aby byly v uměleckém světě brány vážně. Některé se za feministky považují a genderová témata prvoplánově zpracovávají, ale svou přirozenost, ženskost za kterou by měly bojovat, skrývají. V některých případech bojují spíše proti sobě samým, než proti společnosti, která jim ubližuje. Instalace „Neboj se udělat ten velký krok“ sestává z černobílé fotografie postavy Johanky z Arku stojící v brnění. Před fotografií je umístěn kulečnickový stůl s koulemi a dvěma tágy potažený modrou pletací vlnou. Johanka, jemná mladá žena ukrytá pod nepřístupným brněním, se nebála udělat ten velký krok. Kulečnick je zde vybrán jako atribut mužské zábavy. Modrá vlna, kterou je pokryt, je pak atributem vystihujícím zažitou představu o typicky ženském způsobu zábavy. Otázkou ale je „...jestli, je pro ženu, která se chce osvobodit, opravdu tou správnou cestou přijetí mužského modelu chování.“<sup>47</sup>

## Jiří Černický

Jiří Černický je umělcem, který sice intenzivně pracuje se sociální tematikou, ale v rámci nějakého projektu, který mu pomáhá vyrovnat se, například s naší minulostí nebo jevy, které se běžně a nevyhnutelně dějí kolem nás. To dokládá i ten fakt, že autor je sám protagonistou ve svých akcích a projektech. Tak se stává prostředníkem mezi realitou a umělcovou fikcí.

Jiří Černický, držitel ceny Jindřicha Chalupického za rok 1998, se narodil v Ústí nad Labem. Absolvoval střední umělecko-průmyslovou školu v Jablonci nad Nisou a po

---

<sup>46</sup> PACHMANOVÁ, Martina: Smím prosit? S Milenou Dopitovou o umění a koloběhu života, in: Umělec I, 2005, 46-53

<sup>47</sup> PACHMANOVÁ, Martina: Smím prosit? S Milenou Dopitovou o umění a koloběhu života, in: Umělec I, 2005, 46-53

středoškolských studiích byl přijat na pedagogickou fakultu UJEP v Ústí nad Labem, kde setrval 4 roky. Roku 1990 se přihlásil na Vysokou školu umělecko průmyslovou do ateliéru prostorové tvorby textilu a alternativních technik. V roce 1993 přestoupil do ateliéru na pražské AVU k Jiřímu Davidovi.

Už za studií na pedagogické fakultě se Jiří Černický zabýval malbou, která ho ale časem přestala uspokojovat jako klasické médium. „V roce 1990 jsem po několikaletém malování ztratil k malbě důvěru. Vadila mi její iluzivnost, a na druhé straně neschopnost zbavit se clony symbolů a estetiky tam, kde se iluze ztrácí v abstrakci. Měl jsem, a do dnes mám pocit, že je malba umělé médium, které mi přímo brání ve skutečném prožívání života. Proto jsem se začal věnovat akcím...“<sup>48</sup>.

Jiří Černický si dobře uvědomoval místo svého původu, tedy severní Čechy, které mu byly a jsou stále blízké a kde pracoval raději než v samotné Praze. A tak ve svých raných dílech byl inspirován nejen hnutím Fluxus, Josephem Beuyssem, Allanem Kaprowem, Josephem Kosuthem a s tím spojeným konceptuálním uměním, ale také popkulturou. Sám tvrdí, že ho sociální umění nezajímalo, ale práce s tímto tématem je naprosto zřejmá, i když je pojata zcela odlišně než u Mileny Dopitové.<sup>49</sup>

Jiří Černický si za dobu své tvůrčí činnosti prošel malbou, performancí, konceptuálním uměním i neobvyklým ilustrováním knih pro děti, které se bez pochyby vyznačuje Černického rukopisem. Jiří Černický nevytváří jen objekty, které jsou určené do výstavních prostor, ale pracuje s nimi také v rámci svých performancí. Černického objekty jsou někdy kuriozitami pro jeho performance. Po ohmatání, zatažení do děje, vdechnutí života se takovýto objekt může stát vypovídajícím artefaktem události, která nám může být známá akorát tak z videozáznamu či z fotografií. V podstatě většina Černického prací je propojena dohromady a nesmíme z této symbiosy vynechat i samotného autora, který je většinou do těchto akcí sám zaangażován. Jiří Černický je umělec žijící uměním, jak sám podotýká.

Jiří Černický pracuje s materiály a předměty, který každý zná z běžného používání. Jsou to součástky z domácích spotřebičů, textil, kůže, sklo, porcelán, plast a nepřeberné množství dalších materiálů a předmětů. Tyto všem dobře známé předměty zasazuje do nového kontextu, nebo z neobvyklých materiálů vytváří notoricky známé předměty, nebo někdy i zažité ikony, které svou „novou“ podobou upoutají a často upozorní na svou nesmyslnost. Černický se snaží poukázat na problémy, které trápí současnou lidskou populaci a nenechají nás spát. Řeší otázky týkající se domácího násilí, rasismu, terorismu zkrátka všeho vážného,

<sup>48</sup> ČERNICKÝ, Jiří: Létající koberec, in: Ateliér XIV-XV, 2000, 10

<sup>49</sup> rozhovor s Jiřím Černickým ze dne 16.3.2007

co se běžně objevuje na stránkách novin a obrazovkách televize. Objekty, které Jiří Černický vytváří nejsou ani tak ironické a vtipné, jako spíše pestrobarevné, pravdivé výpovědi dnešního světa. Pod zmiňovanou pestrobarevností, se kterou Černický často pracuje, se v několika případech skrývá mrazící výkřik dnešního zoufalého světa.

Na počátku své umělecké činnosti Jiří Černický pracoval tedy převážně s performancí. On sám byl aktérem všech jeho akcí, které byly mnohdy angažované. Snažil se jimi poukázat na politické, ekologické nebo sociální otázky. Černického akce byly v několika případech spojeny s cestami po Evropě, USA, Asii i Africe, kde reagoval na konkrétní problémy, které v zemi vládou. Cesty po světě nakonec Černického částečně vrátily k malbě „*jako k něčemu, co je obyčejné, praktické a co mi rychle pomáhá chápat vnější svět ve vztazích*“<sup>50</sup> Černického malba je konceptuální a v několika případech hraničí se závěsným objektem, ale pro něj samotného je jeho malba „*malbou nejmálovanější*“<sup>51</sup>

Jiří Černický své práce ve svém katalogu „Videus“ rozděluje do několika celků, které mají své konkrétní názvy spjaté s celkovým konceptem jeho práce. Důležitá součást jeho samostatného konceptu jsou informační texty, které si Černický sám píše a vysvětluje jimi své konkrétní umělecké počiny.

## Performance/Re-aktions

Pod názvem Re-aktions se skrývají Černického akce, projekty a performance spadající do počátků jeho tvorby. Tyto upřímné *reakce* na události, které Černického alarmovaly nebo v něm vzbuzovaly pocit sounáležitosti, jsou důkladně zachyceny a v několika případech nám po nich zbyly i konkrétní artefakty. Nejznámější takovou akcí je neobvyklý charitativní projekt, zaměřený na hladomorem postiženou Etiopii s názvem „Slzy pro Etiopii“ (1993-1994). Jiří Černický uspořádal několik přednášek a doprovodných akcí vysvětlující záměr tohoto kuriózního projektu. Nejen obyvatelé Ústí nad Labem, kteří soucítili s postiženými Etiopany, mohli přispět svými slzami. V galerii Emila Filly v Ústí nad Labem, byly nainstalovány speciální „kontejnery“ pro sběr slz, kam mohli dárci přispívat. Po úspěšném nasbírání pár mililitrů slz, se Jiří Černický vypravil sám do Afriky, aby tak mohl osobně předat tuto vzácnou relikvii do rukou samotného nejvyššího duchovního z kláštera v městečku Lalibely.

---

<sup>50</sup>ČERNICKÝ, Jiří: Létající koberec, in: Ateliér XIV-XV, 2000, 10

<sup>51</sup> rozhovor s Jiřím Černickým ze dne 16.3.2007



## Design jako hra

Slavný obraz „Křik“ od Edvarda Muncha z roku 1893, který symbolizuje po desetiletí rozpolcenou duši moderního člověka a strach před budoucností, nebyl inspirací jen pro Černického. „První sériově vyráběná schizofrenie“ (1998) a obraz „Křik“ (1995) jsou díla, kde je Munchův vliv znát na první pohled. Tak je tomu například i u obraze Jiřího Strůvky, který pracuje se stejným námětem. Pracují umělci jen s Munchem a nebo s mýtem samotného obrazu, který nejen umělce fascinuje a ovlivňuje po léta jeho existence? Hlavní příčina ke vzniku trojrozměrného Munchova „Křiku“ jsou události, které se děly během druhé světové války. Motocyklovou helmu nechal Černický vyrobit německou automobilkou Volkswagen, protože německé firmy se za války podílely jako jedny z prvních na výstavbě koncentračních táborů. Za 2.světové války vznikl velký koloběh nesmyslů díky zvrácení fungujícího systému. Tento jev můžeme podle Černického spatřit i v dnešní době, kdy produkce přerostla v nadprodukcí. Schizofrenie jako porucha systému<sup>52</sup>, kterou nejlépe znázorňuje Munchův „Křik“. Spojení dokonalého průmyslového designu a lidské úzkosti ze života vytváří současný odlesk běžného člověka.

Projekt „Progres“ (1998-2002) je opačnou mincí předcházející práce „Sériově vyráběná schizofrenie“. Zde se motocyklová helma s výrazem Munchova „Křiku“ proměnila v jednoduchý vystylizovaný tvar připomínající helmu pro motoristy. Minimalistické přilby byly opět sériově vyrobeny firmou zabývající se výrobou motocyklů. Firma PROGRES nacházející se v Moldávii, založena roku 1998, byla dobrým motivem k uskutečnění volného pokračování projektu „Sériově vyráběná schizofrenie“. Jiří Černický navázal kontakt s touto malou firmou hned při jejím založení a navrhl tak minimalistickou přilbu, která byla v sérii ručně vyrobena. Ve výsledku vznikla série porcelánových bílých přileb, ztvárňující aerodynamický tvar, znázorňující rychlost. Helma bez hledí měla jejímu nositeli napomoci ke stoprocentní koncentraci při pomalé jízdě na mopedu vyrobené firmou PROGES. Výroba porcelánových přileb skončila se zkrachováním samotné firmy.

Motocyklová přilba byla Černickým zpracována třikrát, v tomto posledním případě jde o klasickou helmu, která hledí z českého broušeného křišťálu. Autor si tak pohrává se zaběhnutými předměty, ty pozměňuje, ať už jako celky nebo jen v jemných detailech a vytváří tak absurdní design. S takovým designem se setkáváme v tvorbě Černického často, jako je tomu například u prací „Luxus smutku“ (1996), „Heroin Crystal“ (1996) nebo „Panasonic emotions“ (2002).

---

<sup>52</sup> ČERNICKÝ, Jiří: První sériově vyráběná schizofrenie ,in: <http://www.cernicky.com/slowtech.html> vyhledáno 2.3.2007

## Exkurz do společnosti

ABS Story (2005) je kontinuální dílo, na kterém Jiří Černický pracoval intenzivně tři roky. Jedná se o příběh bez začátku a konce, nazvaný podle brzdného systému v autě. Videoprojekce doplněné různě rychle pobíhajícími „mentálními titulky“, jak je nazývá Černický, se pokouší diváka vtáhnout do dění na obraze. „Mentální titulky“ jsou tedy myšlenky lidí, kteří se ocitnou v záběru kamery. Ocitáme se tak v jakémsi pomyslném myšlenkovém chodu cizích lidí.<sup>53</sup> Černický se tímto projektem snažil vytvořit „dokumentární kinetickou literaturu“<sup>54</sup> díky které se realita může dát vnímat intenzivněji a v několika vrstvách. Myšlenky, které můžeme vidět na projekci, jsou reálné myšlenky lidí, které Jiří Černický sbíral na ulici od kolemjdoucích.

„Jehelničky“ (2005) začal Jiří Černický vytvářet po narození svého syna, aby si jejich prostřednictvím navázal kontakt s přáteli. Motivy zpracovávané v poetických jehelničcích jsou žánrovými výjevy z ulic. Jehelničky znázorňují nejrůznější situace, jako ženu věšící prádlo na šňůru, muže opravujícího auto, holčičku vysypávající odpadky do popelnice, opilého muže na lavičce a mnoho dalších běžných všedních situací. Tyto momentky jsou zpracované s ženskou titěrností a emancipují tak muže v domácnosti.

## Overground

Díla skrývající se pod názvem Overground spojuje jednoznačně použitý materiál a tím je plast konkrétně plastové předměty a hračky. Deformací těchto předmětů Černický vytvářel barevné snové skulptury vycházející s pop-kultury.

Série „mini-maximalistických“<sup>55</sup> obrazů je první pohled, z dálky minimalistický obraz, ale při bližším prozkoumání divák objeví jeho tajemství. Tím je decentně vystupující pestrá ozdoba z tavených plastových předmětů. Mezi těmito zdánlivě hravými, barevnými skulpturami a objekty se nachází také práce „Modřinové květy“ (1998), která odkrývá mrazivý osud jedné anonymní ženy týrané vlastním manželem. Instalace znázorňovala dva modré květy rozmlouvající mezi sebou. Obsah dialogu byl však velice tristní, jak už název instalace napovídá. Něžný kvítek pod sebou skrýval tvrdou realitu všedních dnů a osudy mnohých týraných lidí.

---

<sup>53</sup> pozn.autora: s myšlenkami pracuje také Krištof Kintera ve svých Mluvičích

<sup>54</sup> termín vymyšlený Jiřím Černickým

<sup>55</sup> termín vymyslel Jiří Černický

Overground pod sebou skrývá pestré bizarní objekty jako „Photo flash“ (1998) znázorňující paparazzijskou sochu s mimikry bulvárního designu<sup>56</sup> nebo „Módní výbuch“ (1998), sochu evokující jaderný hřib po výbuchu. Podnětem k tomuto objektu byla šokující událost „Procházeli jsme se s přítelem po jednom z hlavních jeruzalémských bulvárů. Nedaleko hlavního autobusového nádraží jsme si všimli krásné, nádherně oblečené holky. Byla pravděpodobně těhotná, a to ji činilo obzvlášť přitažlivou. Otáčeli jsme se za ní a sledovali, jak rychlou chůzí pospíchá na autobus. Pokračovali jsme dál v procházce a na základě předchozího vjemu si povídali o fenoménu "bejrútské módy". Ušli jsme jen pár kroků a ulicí se rozlehla detonace. Trhl jsem sebou, ohlédl se, odkud zvuk vyšel a viděl, jak se od hlavního nádraží valí dým. Večer jsme v restauraci sledovali televizní zprávy. Jako pachatel teroristického útoku byla označena dívka na obrázku, který policie ukázala veřejnosti. S úplnou jistotou to samozřejmě potvrdit nemohu, ale jsem si v podstatě jist, že to byla ona.“<sup>57</sup>

## Malba

Malba je pro Černického zvláštní výrazové médium. Jak sám přiznal, malba ho začala už na začátku své tvorby nudit pro své malé omezující možnosti. Ale časem si Jiří Černický k malbě cestu přeci jen našel, ale začal s ní následně pracovat více konceptuálně než klasicky malířsky. Výchozím bodem k jeho obrazům, jsou zážitky a zkušenosti z cest po světě. Kreslené deníky z cest si začal vytvářet v roce 1995, když projížděl Afrikou. Na kresby navázal prací „Létající příběh“, kdy kresbu dovedl do prostorovosti a dal jí příběh. Černický byl inspirován filmem a pokusil se tak vytvořit mutaci filmového páska a sochy. Cesty po Africe byly východiskem také k pruhovaným pestrým obrazům, kam spadá plátno „Křik“ (1996), které je citací obrazu od Edvarda Muncha. Do série pruhovaných obrazů inspirované africkými tkanými koberci, spadají další plátna „Smrt na měsíci“ (1995) a „Tygřice“. Tyto poslední dva obrazy znázorňují podivné fiktivní tvory v neexistujícím televizním prostoru.<sup>58</sup>

Další deníkové obrazy s názvy „Extrémní ráj“ (1999), „Teroristi jako turisté“ (1999), „Islámská vesmírná společnost“ (1999), „Komando siamských trojčat Hizballáhu „ (1999), „Solist Army Dance Troupe of Hammam“ (1999) a „Extrémní sny“ (2000) vycházejí z putování po Blízkém východě. Spojením zážitků z islámského světa a pohádek Tisíce a jedné noci, vznikla série obrazů zabývajících se otázkami, které svět islámu provádějí.“ *Obrazy jsou koncipovány tak, že mají z dálky vyvolat pocit pohádkového ráje nebo něčeho univerzálního,*

<sup>56</sup> ČERNICKÝ, Jiří: Photo flash, in: <http://www.cernicky.com/overground.html>, vyhledáno 2.3.2007

<sup>57</sup> ČERNICKÝ, Jiří: Módní výbuch, in: <http://www.cernicky.com/overground.html>, vyhledáno 2.3.2007

<sup>58</sup> ČERNICKÝ, Jiří: Létající koberec, in: Ateliér XIV-XV, 2000, 10

*abstraktního a příjemného. Chtějí vzbudit náš zájem, abychom se přiblížili k detailům uvnitř ornamentů. Tyto detaily tvoří postavičky inspirované ilustracemi (z 19.stol) klasických islámských literárních děl.*“<sup>59</sup> Obrazy jsou laděné do různých barev, a tak každé plátno vyvolává jiný pocit a série tak poukazuje na naše rozpačité dojmy vyvolané informacemi o světě islámu.

## Krištof Kintera

Krištof Kintera je jedním z nejmladších umělců generace devadesátých let a tak není divu, že jeho práce jsou plné vtipu, ironie a čas od času se v jeho pracích setkáme i se sarkasmem. Práce se sociálními tématy je zřejmá převážně v jeho objektech, které jsou inspirované konzumní pokryteckou společností. Konec konců společnost žijící v konzumním světě je hlavním motivem Kinterových objektů a instalací. Krištof Kintera sociální témata zpracovává ironickým způsobem a tak se spíše vysmívá samotné společnosti, než aby ji moralizoval nebo se jí snažil upozornit na různé problémy.

Krištof Kintera se narodil v Praze 20. září 1973. Jak přiznal nikdy nechodil do tak zvané „lidušky“<sup>60</sup> a v dětství se spíše věnoval sportu než umění. K umění se dostal postupem času, když mu sport přestal stačit k vybití energie. Jako většina dětí, která mají k výtvarnu blízko i Krištof začal s fotografií později přesedlal na malbu, ale ta ho jako výtvarné médium úplně neuspokojovala a tak začal experimentovat. Měl potřebu po hmatatelném umění, které má svou prostorovou existenci.<sup>61</sup> Jeho experimentování ho dovedlo až na Akademii výtvarných umění v Praze. Na AVU Kintera zakotvil u Milana Knížáka v ateliéru Konceptuální a intermediální tvorby. Absolvoval v roce 1999. Během studií na AVU už fungoval jako člen Skryté tvůrčí jednotky a podílel se na vytváření experimentálního prostoru NoD<sup>62</sup>. Z jeho studentských let je například známá jeho instalace „Plumbař“ (1995) a performance v rámci Jednotky.

---

<sup>59</sup> ČERNICKÝ, Jiří: *Létající koberec*, in: *Ateliér XIV-XV*, 2000, 10

<sup>60</sup> Liduška – domácí výraz pro Lidovou školu umění

<sup>61</sup> Pořad *Noc s Andělem* s galerií Jiří Šveska, Česká televize, 17.2.2007

<sup>62</sup> Experimentální prostor NoD (No Dimension) - tento nekomerční prostor se nachází v prvním patře nad pražským klubem Roxy v Dlouhé ulici. NoD vznikl v roce 2000 v rámci mezinárodního projektu *Praha 2000 Cafe.9net*, na kterém se podílela Linhartova nadace (nadace podporující kulturně společenské dění, funguje od počátku devadesátých let). NoD se zaměřuje na současnou kulturu (výtvarné umění, divadlo, hudba, film, performance, přednášky, multimedia). V jeho prostorách se nachází galerie, internetová kavárna a variabilní sál, kde se pořádají koncerty a divadelní představení. (<http://nod.roxy.cz>)

Práce Krištofa Kintery se vyznačují silnou dávkou inteligentního humoru a ironie. Pohrává si s disfunkčností, dává předmětům novou logiku a následně je zasazuje do absurdních situací.<sup>63</sup> Ironie a humor jsou ostatně pro české umění význačné. Krištof Kintera své objekty a instalace staví a skládá z předmětů, které máme běžně doma a denně je používáme, jako tomu jsou elektronické spotřebiče počítačovou myší počínaje a vysavačem konče, plechovky od nápojů, igelitové tašky, zelenina. Zkrátka Kintera používá všechny zdánlivě běžné předměty, které nám život ať už ulehčují, stěžují nebo jen tak zpříjemňují. Na otázku jaký máš vztah k popkulturním materiálům odpovídá:

*„Vím, že jsem toho součástí a přijde mi vždycky naivní, když mi někdo pocit, že stojí mimo, že s tím nemá nic společného. Od okamžiku co si koupíte rohlík, jste zataženi do této sítě. Baví mě to používat, komentovat a stát spíše na nějaké platformě ironie.“<sup>64</sup>*

Krištof Kintera je umělec pracující s instalacemi, performancí, přičemž tyto různé formy uměleckého vytváření propojuje do intermediálních celků.

## Jednotka

Krištof Kintera je zakládajícím členem divadelního seskupení Jednotka ze kterého se zrodil pražský universální prostor NoD v Dlouhé ulici, kde Krištof také vytvořil industriální interiér ze surových průmyslových předmětů. Toto divadelní bizarní seskupení funguje od roku 1992. Jednotka je podle slov Krištofa Kintery : označení pro větší než malou buňku existující v těle společnosti. Tento organismus je otevřený systém se svojí strukturou, který má své vlastní jádro. Jádro jednotky, v rámci různých performancí přizývá konkrétní jedince, aby spolupracovali a tak se stali alespoň dočasně legitimními členy. Hromadnou veřejnou výpověď členů jednotky bývá nejčastěji divadelní představení. Mezi ty „klasičtější“ divadelní představení Jednotky patří například Pasažér, Život Fanty Zije, Divnosti. Avšak doménou Jednotky je práce s ulicí. Jak věcně podotýká Kintera Jednotka vytváří jakýsi street art v pohybu. Jejich vtipné pohrávání nejen s ulicí a chodci čas od času rozproudiv nudnou pouliční atmosféru a z obyčejných chodců vytvoří diváky v lepším případě samotné aktéry.

Mezi takové performance patří : „Z křoví“ (1996) je performance podobná reality show, kdy televize umístěná na chodníku vysílá v přímém přenosu události, které se dějí vedle ve křoví na to navazuje akce založená na podobném principu s názvem „Přímý přenos“ (1998) jde o skutečný nepřetržitý přímý přenos situace odehrávající se v soukromém bytě. Tato „reality

---

<sup>63</sup> Rozhovor s Krištofem Kinterou ze dne 2.3.2007

<sup>64</sup> Rozhovor s Krištofem Kinterou ze dne 2.3.2007

show“ byla bezdrátově přenášena jeden měsíc do monitoru, který byl umístěný na ulici a kolemjdoucí se tak mohli stát veřejnými voyaery. S televizí jako ikonou a v mnoha případech zhoubou současné lidské populace Jednotka pracovala i v akci „Mr. TV“ (1998) osoba v obleku, která měla místo hlavy zapnutý televizní přijímač se procházela po pražských ulicích a při tom přepínala kanály. Tím Jednotka narazila na civilizační problém, kdy mnoho lidí žije raději příběhy z televizních obrazovek než svůj vlastní život. Neohlášená akce „Písmo“ (1994) se tradičně neodehrávala na ulici, ale na půdě pražské Právnické fakulty v poledne velikonočního pondělí. Sedmdesát čtyři ustrojených mužů se rozmístilo do výklenků auly a začalo společně číst svůj text z Bible. Tak dokázali přečíst Svaté písmo za 15 minut.

Jednotka provedla více takových akcí, k těm novějším patří „Ikebana“ (2000) a „Mluviči“ (2002). S „Mluviči“ Kintera pracuje i ve své autonomní výtvarné práci. Nicméně živý mluviči jsou oproti mluvičům loutkám takovou sondou v davech. Zkoumají reakce lidí na jejich monology, testují společenskou svobodu. Událost „Mluviči“ je založená na tom, že aktér ztvárňující Mluviče, se pohybuje po ulicích, v obchodech, v dopravních prostředcích. Ze skrytého sound systému v kostýmu, který má aktér na sobě je slyšet monolog, myšlenky na hlas. Kolemjdoucí tak slyší myšlenky cizího člověka a může si prožít iluzi, že slyší nad čím ten druhý přemýšlí. Představa, že slyšíme myšlenky druhých lidí je sice bizarní a utopická ale zároveň velice děsivá.

## Instalace – Objekty

### Podivíni promlouvají

„Plumbař“ (1995) jedna z počátečních instalací Krištofa Kintery, která se setkala s velkým ohlasem. Plumbař, instalace doplněná o videozáznam, která byla k vidění v suterénu domu U zlatého prstenu, vystihuje svět podivínského Plumbaře, který žije v dnešním světě. Čas od času si zajde do města na procházku nebo na nákup a pak se opět uchýlí do svého olověného pokoje. Tato fiktivní osoba je k vidění na televizní obrazovce, která je jako všechno v plumbařově pokoji zalitá do olova. Na videozáznamu se v olověném skafandru Plumbař (Kintera v převlečení) prochází po ulicích. Kintera tak ztvárnil galerijního tvora, který ožije jen spolu s instalací, se svým olověným pokojem.

„Mluviči“ (1999-2003) asi nejznámější kinterovy objekty, jsou takovými obživými loutkami. Loutky, které vypadají jako malý dospělí s neutrálními vyhlazenými obličejí, v oblečení pro nejrůznější situace, s neidentifikovatelnými hlasy. Nečekaně začnou mluvit, rychle, směšně, vážně, nesmyslně, smutně. Monology, které mluviči vedou vznikaly náhodně. Nebyly předem připravené a promyšlené, jsou to jen záznamy kinterových náhodných večerních monologů a tak skrze Mluviče umělec sám promlouvá k divákům.

## Disfunkční spotřebiče

„To“ (1996) objekt s názvem „To“ není jen tak nějakým objektem, který se bude stěhovat po galeriích a nakonec skončí v depositáři jedné z nich. „To“ ztvárňuje domácího mazlíčka, spotřebič, kamaráda na provázku a při tom všem vypadá jako v celku velké vajíčko nějakého pravěkého ptáka. Tím, že si Krištof Kintera „To“ bral s sebou na nákupy, na poštu, do metra, do parku, na ulici zkrátka všude tam kam běžný člověk ve dne zavítá udělal z tohoto pojízdného bílého objektu sondu. Místo, aby jste šli za uměním umění přijde za vámi, ale to má veliký háček. V galerii by se asi většina návštěvníku nad takovým předmětem ani moc nepodivovala. Respektovala by tento objekt jako umělecké dílo, ale venku na ulici se tato stereotypní situace značně liší. Umělec tahající za sebou na šňůrce neidentifikovatelný předmět připomínající vajíčko se pro chodce stane bláznem a středem pozornosti. Jakýkoli předmět vytržený z kontextu se stane podivným, osamělým sirotkem. „To“ je jediný objekt, který Krištof Kintera neprodal a ani nemá v plánu „To“ někdy vůbec zpeněžit.

„Spotřebiče“ (1997-1998) produkty tvářící se jako domácí spotřebiče, ale prakticky jsou disfunkční. Krásně vypadají, ale jsou k ničemu. Dokonalý nejnovější design pro současnou společnost, která je završená nejrůznějšími předměty k ulehčení našeho života. Krištof Kintera, ale svými disfunkčními spotřebiči klade otázku zda ty všechny vymoženosti dnešní doby jsou opravdu životně důležité. Když si prolistujeme katalogy elektro firem narazíme na řadu spotřebičů nad, kterými se můžeme jen podívat k čemu asi tak slouží.

K tématu spotřebičů se Krištof Kintera vrátil po pár letech, kdy uskutečnil svou dávnou ideu o vzájemném se páření spotřebičů různých „ras“. Instalace, která je vyvrcholením tématu týkajícího se spotřebičů nese název „Střet zájmů“ (2004), vrtačka v časových intervalech agresivním způsobem vrtá do klidně stojícího vysavače. Mohl by to být sarkastický odlesk dnešní kosmopolitní společnosti.

## Konzum

Konzum častokrát zpracovávané nevyčerpatelné téma, které se mění s tím jak doba postupuje a jaké vymoženosti nám s sebou přináší. Krištof Kintera si jako pro celou svou tvorbu, vybral ironický někdy až sarkastický pohled na tento problém, kterého jsme všichni součástí.

„Bramborák“ (2003), někdy také Potatoman. K tomuto objektu, bramborové soše muže a ženy s nákupními taškami, byl podnětem fyzikální pokus, kterým si prošel snad každý na základní škole. Princip je jednoduchý do brambory se zasune zinková a měděná destička a díky kyselosti brambory vznikne mezi elektrodami fyzikální proces, který vytváří energii. Tak z hromady brambor vznikne taková po domácku vytvořená velká baterie. Krištof tak musel propojit 250 brambor, které dohromady daly 2 miliampéry a 5 voltů, tato energie stačí k pohánění obvodů s mikročipem a dvou LCD displejů s rozhovorem může a ženy při nákupu. Brambory jedna z nejpoužívanějších surovin k vaření a nejen k vaření. Každý z nás jistě zná bramborová razítka, které jsme si jako děti vyráběli ve výtvarné výchově. Surovina, kterou každý jedinec zná a skoro denně se s ní setká nakonec v kinterově objektu tvoří karikatury lidí v běžné situaci.

„I'm sick of it all“ (2003) igelitová taška v pozici zhrzené igelitky, která nadává na svět a pod tíhou všech těch věcí ze supermarketů se nám doma opřená o zeď po nákupu zhroutí únavou. Taška ať už papírová nebo plastová jako odznak naší identity, podle loga se pozná do jaké skupiny se její vlastník zařazuje. Po nákupu se taška na pár chvil stane řečníkem našeho vkusu, ale doma z ní uděláme všední pytel na odpadky. Taška chudák, unavená společenskou marnotratností, jen tak si šustí, nadává v rohu, vrtí se s nákupem. Tak ji vystihl Krištof Kintera, poukazuje touto zhrzenou nákupní taškou co je symbolem dnešní konzumní společnosti. Kostely jsou dnes nahrazeny supermarkety a „igelitky“ se staly atributy nového náboženství.

Krištof Kintera je jeden z českých umělců, který vytváří umění zábavné, efektní a často i pro laika líbivé. Převážnou většinu svých objektů si Krištof Kintera vyrábí sám nebo s pomocí přátel. Vytváří sám bizarní hračky pro zajímavou podívanou. Sám přiznává, že je pro něj důležité když se diváci jeho pracím zasmějí. *„Lidi se pořád snaží tomu umění rozumět. Dennodenně slyšíte, když se o tom baví, ty lidi říkat, já tomu nerozumím. To vůbec není důležité. Proč byste tomu měli rozumět? Důležitý je jestli to na Vás nějak působí, nepůsobí. Tam není ani čemu kolikrát rozumět, jde jenom o ty pocity. Mně přijde zbytečný, že se tím lidi*



*šprajcujou a vytvářej si bloky. Oni ale taky nerozuměj svým pocitům, proč se jim líbí tahle holka, nebo chutná víc tahle pizza. Tomu taky nerozuměj a tak by mělo fungovat i to umění, že se Vám prostě líbí a nemusíte ani umět vysvětlit proč.*“<sup>65</sup> A tak není divu, že kustodi z galerií volají své vnoučata a děti, aby se přišli podívat na „Mluviče“ nebo „Bramborák“. Ale práce Krištofa Kintery nejsou jenom úsměvnou podívanou, jsou často sirovou reakcí na dění kolem nás.

---

<sup>65</sup> TATTERMUSCHOVÁ, Iva: Design a dílo Krištofa Kintery , in: <http://dialog.stred.org/?page=2005/prosinec/val> , vyhledáno 18.2.2006

## Stručně k sociální tématice v umění na počátku druhého tisíciletí

Sociální témata jsou vděčnou inspirací umělcům i na počátku druhého tisíciletí. Nejvěrněji se této problematice věnuje Kateřina Šedá, ale také Ján Mančuška, Jan Jakub Kotík a umělecké skupiny Pode-bal, Guma guar, kteří ale společnost spíše drze provokují než reflektují. Skupiny Pode-bal a Guma guar zaměřují své umělecké počiny na kritiku politiky a s ní svázanou společnost.

### Kateřina Šedá

Kateřina Šedá se zabývá lidmi v jejich přirozeném prostředí, pracuje s „neviditelnými“ a na první pohled nezajímavými místy a situacemi. Jejímí náměty jsou neuchopitelné skutečnosti, které zkoumá až sociologickým způsobem. Autorka pracuje se sociální tematikou, zaměřenou na každodenní život, který zároveň svými vstupy a zásahy nenápadně přetváří v neobyčejné situace. Své projekty zakládá především na komunikaci s veřejností, díky které si ověřuje tradiční hodnoty a lidskou soudržnost.

Kateřina Šedá je nyní nejmladší známou umělkyní v českém prostředí, která se aktivně věnuje sociálním tématům. Je pro ní charakteristický sociální výzkum v terénu s použitím obyčejných prostředků. Vytváří situace, které se odehrávají v konkrétním čase a místě a aktéry jejích projektů jsou často obyčejní lidé. Do širšího podvědomí se dostala díky výhře ceny Jindřicha Chalupeckého za rok 2005. Cenu dostala v roce, kdy končila studia na AVU, kam chodila do ateliéru k Vladimíru Kokolioví. Kateřina Šedá se narodila v tehdejší vesnici Líšeň, která je nyní součástí Brna. Hrdě se ke svému původu hlásí a tak není divu, že několik jejích prací a projektů je spjato s Líšní a jejím okolím, jako tomu je například u projektu „Nic tam není“, který se odehrál v sobotu 24.5.2003. Zmiňovaný projekt je jakousi shovívavou hrou pro občany Ponětovic, kdy se všichni do jednoho museli stát hráči v neobvyklé hře bez vítěze. Tak se Kateřina Šedá snažila alespoň na den udělat ze všední vesnice, kde jak se říká „Nic není“, vesnici atraktivní pro svůj speciální kolektivní režim dne.“ *Chtěla jsem, aby viděli (občané, pozn.autora), že i obyčejné činnosti mohou být atraktivní, stačí je třeba dělat společně. Pozor! Já neukazuju lidem – podívejte, tady nic není, tady všichni žijí stejným životem, já ukazuju – podívejte tady, je jiná velká kvalita – známe se, můžeme si pomáhat,*

*dělat věci společně...*“ Občané se tak staly na čtyřadvacet hodin samotnými performery ve svém rodném místě.

Kateřina Šedá je úzce spjata se svou rodinou, kterou často využívá pro své projekty. V rozhovorech s Kateřinou Šedou se můžeme mnohdy dočíst o její rodině, kterou chápe jako jeden z článků její práce. Projekt „Je to jedno“ (2005), který byl oceněn cenou Jindřicha chaloupeckého, je takovým zdárným příkladem, jak Šedá pracuje a přemýšlí. Následně na to nepřímo navazovala její diplomová práce s názvem „Převaděč“, která se též úzce věnovala její rodině. Smyslem nejen diplomové práce, ale obecně tvorby Kateřiny Šedé jsou lidé, kteří stojí mimo uzavřenou sféru umění. Principem projektu „Převaděč“ bylo vytvoření spojujícího mostu mezi světem umění a světem „normálních lidí“, kteří nejsou v centru uměleckého dění. *„Já se pouze snažím o to, zbavit se bariéry, která obě strany odděluje. Myslím, že v mnoha případech to ani žádným způsobem divákovi vysvětlit nemůžu, ale chci ho k věci přivést a přijít na způsob, jak upoutat jeho pozornost, aby u toho chvíli vydržel. Kolikrát stačí jenom jedno slovo, které tam prostě jako vysvětlující klíč chybí, a divák okamžitě odchází...“*<sup>66</sup> Na základě této myšlenky Kateřina Šedá vytvořila „šedou komisi“, složenou z jejích nejbližších příbuzných, kteří se o umění nikdy v minulosti nezajímali. Následně „šedé komisi“ předala k zhodnocení diplomové práce studentů AVU, včetně své vlastní a sledovala průběh diskuse a hodnocení nad díly. Tímto počinem Šedá na čas sice částečně překlenula mosty, ale poukázala jen na klasický problém, který umění provádí dlouhou dobu a do budoucna provádět bude.

Již zmiňovaná práce „Je to jedno“ (2005) je opět snahou o propojení obyčejného člověka s uměním a co více samaritánským skutkem. V projektu Šedá pracovala se svou babičkou, která ve svých pětasedmdesáti letech upadla do letargie a hlubokého nezájmu o své okolí. Kateřina Šedá se své babičce rozhodla pomoci svým projektem, kterým vytvořila nejen konceptuální dílo, ale také soukromou arteterapií. Tím, že Kateřina Šedá vedla rozhovor se svou babičkou o její bývalé práci, vedoucí skladu domácích potřeb v Brně. Vytrhla tak babičku z nudného stereotypního života, který v důchodu vedla. Babička se tak začala rozpomínat na předměty (dláta, šrouby, vrtáky atd.), které jí prošly rukama za třicet let práce ve skladu a začala je kreslit na papír. Společnou spoluprací se jim podařilo rekonstruovat přibližně dvě stě předmětů, jež babička doplnila i o názvy a dobové ceny. Následné kresby byly uloženy do krabice a staly se součástí instalace. Diváci se tak mohli samotnými artefakty probírat. Instalace byla doplněná o samotný rozhovor. Ten byl přepsán na stěny galerie a stal se obsahovou i grafickou součástí instalace.

---

<sup>66</sup> UHLÍŘOVÁ, Martkéta: Kateřina, in: Umělec I, 2006

## Závěr

Všechny vyjmenované umělce spojuje práce s objektem, instalací, fotografií a videem. Všechny tyto média propojují v samostatně fungující celky. Práce Jiřího Černického a Krištofa Kintera jsou efektní, pestré a někdy hraniční s designem pro svou dokonalou čistotu provedení. Práce Mileny Dopitové a Kateřiny Šedé jsou si blízké pro svůj důkladný sociální průzkum, který nám odhaluje společnost ve své nahotě. Milena Dopitová je o generaci straší než Kateřina Šedá a tak si můžeme povšimnout odlišného jazyka, kterým autorky promlouvají skrze své projekty. Práce Kateřiny Šedé jsou sice sociální sondy, ale v rámci jakési „společenské hry“. Projekty Mileny Dopitové lze interpretovat jako sociologické průzkumy, jimiž definuje vztah jedince a jeho fungování ve společnosti.

Milena Dopitová je umělkyní, která si za svou dlouhou dobu svého uměleckého trvání našla specifický jazyk, kterým promlouvá k divákům. Pracuje s citlivými tématy jako je například smrt nebo homosexualita a poukazuje na tyto jevy jako na běžné součásti života a potvrzuje zaběhnuté klišé. Skupina „Pondělí“ ze které Milena Dopitová vyšla, je už sice dávno nefungujícím skupinou, ale pro české postrevoluční prostředí je významným článkem. Pravdou je, že nejaktivnějším členem „Pondělí“ je právě Milena Dopitová, ta také zůstala do jisté míry věrná tehdejšímu programu. Pavel Humhal vedoucí osoba skupiny, dal nyní přednost pedagogické činnosti (asistent v ateliéru Jiřího Příhody na AVU) před samostatnou tvorbou, které se v dnešní době věnuje spíše sporadicky.

Jiří Černický, performer, malíř, konceptualista, umělec prošlý světa kraj, používá svých vědomostí a zkušeností nasbíraných za roky cestování po světě k psaní sofistikovaných textů, jimiž věcně doplňuje své projekty a divákovi tak otevírá autorův záměr. Oproti Mileně Dopitové nebo Krištofovi Kinterovi, nechává Jiří Černický svůj umělecký záměr vyplout na povrch. Divák tak není nucen hádat umělcův úmysl.

Krištof Kintera, nejmladší z generace umělců devadesátých let, je asi nejvěrnější práci se samotným objektem. Svými objekty a instalacemi často ironicky zasahuje do stereotypního řetězce výroby, nakupování a spotřeby. Kintera a Černického spojuje práce s předměty tvořící součást konzumního světa. Jejich recyklované objekty a instalace jsou nenápadnou demonstrací za čistší svět.

Pro generaci umělců devadesátých let je charakteristická práce s objektem a instalací. Konceptualismus se stal jakýmsi spojníkem mezi umělci generace devadesátých let. Důvodem byl hlad po západním umění a následné vyrovnání se s jeho existencí. Umělci aktivně

pracující v této době se snažili vyrovnat s přílivem informací ze západu a malými kručky se podíleli na formování české umělecké scény. V době velkých zmatků bylo složité pohlížet na veškeré porevoluční dění s nadhledem, a tak tato doba dala spíše prostor k hledání sebe sama.

Umění devadesátých let v Čechách je etapou hledání cest ,k novému svobodnému umění. Starší generace výtvarníků mohla konečně veřejně vystavovat a nastupující mladá generace výtvarníků s sebou přinesla nový náboj. Tím, že tato mladá generace již nezažila komunistickou „šikanu“ jako generace předešlé, měla čistou hlavu a přestala bojovat s nepřítelem. Spolu s příchodem nových technických vymožeností přivanul na českou scénu čerstvý vzduch. Malba se dostala na pár let do pozadí a scénu zavalila vlna konceptualismu, instalace a nových médií, se kterou vyrukovala převážně nejmladší generace. Tendence, které se v mladém českém umění objevily, nebyly ve světě žádnou novinkou. Díky čtyřicetileté časové prodlevě měli umělci nutkání se vyrovnat se všemi uměleckými trendy, se kterými přišli po revoluci do styku. Předešlá generace byla až na pár výjimek více méně věrná své vlastní tvorbě. Například Jiří David, bývalý člen skupiny Tvrdohlaví, se rychle chopil nových médií a začal si v nich hledat svůj osobní jazyk.

Kurátoři se v devadesátých letech snažili polapit mladé, výrazně se formující osobnosti českého umění. Nabídli jim možnost vystavovat. Jedna ze stěžejních expozic současné tvorby vznikla přitom, dle mého názoru, na konci devadesátých let v domě U Zlatého prstenu v Praze. Jedná se prakticky o první expozice ve státní instituci věnující se výhradně nejmladšímu českému umění. Konceptci celé této výstavy vytvořili Olga Malá a Karel Srp, kteří jsou zároveň autory velmi erudovaného a Blahově nabytého katalogu, jenž představuje prakticky první a na dlouhou dobu také jediné ucelené vymezení a charakterizaci generace umělců devadesátých let, kam spadali převážně mladí konceptualisté.

Proti této stálé expozici v oficiální galerii stojí projekt Milana Saláka a sdružení ARTLAB v alternativních, negalerijních pražských prostorách s názvem 99CZ. Který byl zaměřen na zmapování konceptualismu devadesátých let. 99CZ představuje přitom hlavní obraz konceptualismu předešlé dekády. S odstupem času bych se odvažovala tvrdit, že projekt 99CZ je jednou z nejdůležitějších akcí předešlého desetiletí vůbec, protože zahrnovala všechny české umělce věnující se instalaci a konceptuálnímu umění.

Vznik soukromých galerií v devadesátých letech byl dalším příjemným bodem v rámci formování umění po roce 1989. Galerie Jiří Švestka, jedna z nejprogressivnějších českých galerií, si brzy podchytila osobité české umělce a začala je zastupovat a exportovat na zahraničním trhu. Galerie nese jméno po svém zakladateli, majiteli a řediteli v jedné osobě.

Jiří Švestka galerii založil v roce 1996. Hned z počátku začal zastupovat umělce Jiřího Černického a Milenu Dopitovou. Krištof Kintera je pod záštitou galerie od roku 2003.

Sociální tematika v průběhu dvacátého století inspiruje umělce často. Každé desetiletí má odlišný přístup a hledá nové výrazové prostředky pro ztvárnění svých idejí. Čechy mají dnes v tvůrčím prostředí Evropy zvláštní postavení. Pro mnohé zahraniční diváky je české umění nesrozumitelné a nečitelné. Nerozumí jeho ironii, či jemnému sarkasmu. Nepochopí půvab jeho tragikomického sentimentu. Je to samozřejmě dáno naší historií. České prostředí bylo po dobu čtyřiceti let poznamenáno komunistickým režimem.

Nejmladší české umění, tedy současný tvůrčí proud, se v Evropě etabluje o poznání lépe než předcházející generace.

# Literatura

## Použitá literatura

- BUKOVINSKÁ-KOTÍKOVÁ, Gabriela: Milena Dopitová, in: Labyrint revue XV-XVI , 2005, .87-88
- ČERNICKÝ, Jiří: Létaující koberec, in: Ateliér XIV-XV, 2000, 10
- DOPITOVÁ, Milena: Instalace-Objekty, in: Výtvarné umění I, 1991, 87
- HLAVÁČEK, Ludvík: Ohlasy na naše umění v zahraničí, in: Výtvarné umění I ,1991, 33-38
- HUMHAL, Pavel: Nový Zákon, in: Výtvarné umění I , 1991, 54
- HUMHAL, Pavel: Instalace, vodoinstalace, elektroinstalace, in. Výtvarné umění I ,1991, 88-89
- KOLEČEK, Michal: Jiří Černický, in: Labyrint revue III-IV, 1998, 129-130
- KOLEČEK, Michal: Krištof Kintera, in: Labyrint revue V-VI, 1999, 95-96
- KLUSÁKOVÁ, Jana: Normální věci Kateřiny Šedé, in: Labyrint revue XVII-XVIII ,2006, 86-89
- LINDAUROVÁ, Lenka: Trochu studu deset let poté, in: Umělec VII ,1999, 3
- LINDAUROVÁ, Lenka: Sbírká Richarda Adama, in. LINDAUROVÁ Lenka/ MAISSNEROVÁ Anna (ed.): Česká malba 1985-2005 (kat.), Sbírká Richarda Adama. Brno, 2006, s.13-16
- LIŠKA, Pavel (ed.): Enviroment-Instalace in: Milena Dopitová: Installations 1992-1993 = Istallationen 1992-1999 (kat.výst.), Brno 1999
- LIŠKA, Pavel (ed.): Milena Dopitová: Installations 1992-1993 = Istallationen 1992-1999 (kat.výst.) , Brno, 1999
- MALÁ, Olga (ed): Milena Dopitová , Katalog výstavy GHMP, Praha 1995
- MALÁ Olga (ed.): Blue Fire, 3. bienále mladého umění, katalog výstavy GHMP, Praha 1999
- MALÁ ,Olga/ SRP, Karel (ed):Současné umění, katalog výstavy GHMP, Praha 1998-2000
- MALÁ ,Olga/ KOLEČEK, Michal (ed.): Jiří Černický, Ba Rock (kat.výst.), Praha 1999
- PACHMANOVÁ, Martina: Smím prosit? S Milenou Dopitovou o umění a koloběhu života, in: Umělec I ,2005, 46-53
- PEPPERSTAIN, Pavel: Prohlídka některých nových pamětihodností českého uměleckého života očima cizince, in: Výtvarné umění I , 1991, 23-46
- POSPISZYL, Tomáš (ed.): Krištof Kintera, katalog výstavy Galerie Jiří Švestka, Praha 2005
- POSPISZYL, Tomáš (ed.): Jiří Černický, Videus (kat.výst.), Praha 2003
- SRP, Karel: Něco o... objektu, prostoru a těle in: Současné umění, katalog výstavy GHMP, Praha 1998
- ŠEDÁ, Kateřina: Je to jedno (kat.) Brno 2005
- ŠEVČÍKOVI, Jana a Jiří: Realita nebo iluze, in: Výtvarné kultura 1990, 33-36
- ŠEVČÍKOVI, Jana a Jiří: Velká přestávka, in: Pondělí - Velká přestávka (2001). Brno 2002

ŠEVČÍKOVI, Jana a Jiří: Současná česká malba, in: LINDAUROVÁ Lenka/ MAISSNEROVÁ Anna (ed.), Česká malba 1985-2005, Sbírká Richarda Adama, Brno 2006, 17-19

UHLÍŘOVÁ, Martkéta: Kateřina, in: Umělec I , 2006 ,

## Články na webu

ČERNICKÝ, Jiří: Photo flash, in: <http://www.cernicky.com/overground.html>, vyhledáno 2.3.2007

ČERNICKÝ, Jiří: První sériově vyráběná schizofrenie, in: <http://www.cernicky.com/slowtech.html> , vyhledáno 2.3.2007

ČERNICKÝ, Jiří: Módní výbuch, in: <http://www.cernicky.com/overground.html>, vyhledáno 2.3.2007

LINDAUROVÁ, Lenka: Čím víc sme sví, tím víc sme jejich, in: [http://www.artservis.info/leden/pages/rozhovor\\_leden.htm](http://www.artservis.info/leden/pages/rozhovor_leden.htm) , vyhledáno 5.4. 2007

SALÁK, Milan: Galerijní sdružení ARTLAB, Projekt 99CZ a proč právě takhle, in: [http://vvp.avu.cz/en\\_index.php?load=idatum\\_search\\_detail&table=vystavy&id=18](http://vvp.avu.cz/en_index.php?load=idatum_search_detail&table=vystavy&id=18) , vyhledáno 5.4.2007

TATTERMUSCHOVÁ, Iva: Design a dílo Krištofa Kintery, in: <http://dialog.stred.org/?page=2005/prosinec/val> , vyhledáno 18.2.2006

WOHLMUTH, Radek: K bilančnímu výstavnímu projektu českého konceptuálního a instalačního umění 90. let. in. Lidové noviny ( 30.9. 1999) <http://www.intimate.cz/99cz/#>, vyhledáno 5.4.2007

## Odkazy na webu

Galerie 5. patro:	<a href="http://www.artkunst.cz/">http://www.artkunst.cz/</a>
Galerie am180:	<a href="http://www.am180.org/">http://www.am180.org/</a>
Bromová Veronika:	<a href="http://www.veronikabromova.cz/">http://www.veronikabromova.cz/</a>
Galerie C2C:	<a href="http://www.c2c.cz/">http://www.c2c.cz/</a>
Černický Jiří:	<a href="http://www.cernicky.com/">http://www.cernicky.com/</a>
Černý David:	<a href="http://www.davidcerny.cz/">http://www.davidcerny.cz/</a>
Galerie Display:	<a href="http://www.display.cz/">http://www.display.cz/</a>
Galerie Entrance:	<a href="http://entrancegallery.com/">http://entrancegallery.com/</a>
Galerie ETC :	<a href="http://www.etcgalerie.com/">http://www.etcgalerie.com/</a>
Galerie Jelení- Centrum pro současné umění:	<a href="http://www.fcca.cz/">http://www.fcca.cz/</a>
Galerie Jiří Švestka:	<a href="http://www.svestka.cz/">http://www.svestka.cz/</a>
Galerie Futura:	<a href="http://www.futuraprojekt.cz/">http://www.futuraprojekt.cz/</a>
Galerie Eskort:	<a href="http://www.galerieeskort.net/">http://www.galerieeskort.net/</a>
Galerie Půda:	<a href="http://www.galeriepuda.net/">http://www.galeriepuda.net/</a>
Příhoda Jiří:	<a href="http://www.jiriprihoda.cz/">http://www.jiriprihoda.cz/</a>



Kintera Krištof: <http://kristofkintera.com/>  
Experimentální prostor NoD: <http://nod.roxy.cz/>  
Výstava 99 CZ: <http://www.intimate.cz/99cz/#>

### **Inspirativní literatura**

BOURRIAUD, Nicolas: Postprodukce, Praha 2004

GRYGAR, Štěpán: Konceptuální umění a fotografie, Praha 2004

CHALUPECKÝ, Jindřich: Úděl umělce. Duchampovské meditace, Praha 1998

JIROUSOVÁ, Věra: Joseph Beuys, Portrét akčního umělce, in: Labyrint revue III-IV, 1998, 155-161

LIŠKA, Pavel : Marcel Duchamp začíná tam kde ostatní končí, in: Marcel Duchamp: sbírka Julius Hummel, Vídeň / Moravská galerie v Brně, Brno 2000

POSPISZYL, Tomáš: Před obrazem. Antologie americké výtvarné teorie a kritiky, Praha 1998

## **Anotace v anglickém jazyce**

### **Annotation in English language**

#### Social themes in Czech conceptual art of ninetieth of twentieth century

My report is dedicated to period of ninetieth of twentieth century in Czech republic. I try to refer on fact that in Czech art of ninetieth (youngest generation) was conceptualism very broadly used medium. Conceptualism became temporary medium for all fields of art. After revolution social questions became frequent theme (not only), mostly cultivated by young conceptualists. I have selected most typical representatives of this genre, who use social themes, each one from different perspective. Namely it is group Pondělí, Milena Dopitová, Jiří Černický and Krištof Kintera.

I analyse production of these authors and I divide them to several groups. Finally I briefly mention production of Kateřina Šedá one of the youngest artists of contemporary Czech art focusing on this subject.

In the introduction I briefly outline situation during ninetieth in Czech art scene, circumstances of changes in Prague AVU, youngest generation of artists, status of galleries, exhibition CZ99. I continue mentioning conceptualism as phenomenon for Czech artists of ninetieth and I refer to installations as most commonly used mean of expression of mentioned artistic generation.

In my report I try first of all draw the attention to ninetieth as period which is not enough explored and as very important period for newly emerged post-revolutionary Czech art.

#### **Five keywords:**

Ninetieth of twentieth century in Czech republic.

Artistic generation of ninetieth in Czech republic

Conceptualism

Installation

Social themes

Počet znaků bakalářské práce včetně poznámek pod čarou: 93. 450

Počet znaků bakalářské práce bez poznámek pod čarou: 86. 551

## Seznam obrazové přílohy

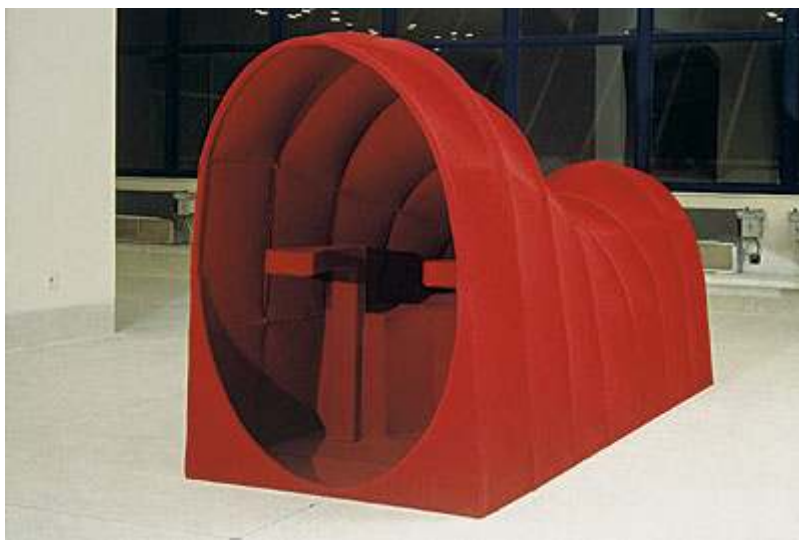
- Milena Dopitová: Sixtysomething, 2003  
S, M, L, X, XL, XXL, 1999  
Nepočítám se svou proměnou, 1993  
Hádej jestli si můj přítel II., 1999
- Jiří Černický: První sériově vyráběná schizofrenie, 1998  
Progres, 1998-2002  
Photo flash, 1998  
Módní výbuch, 1998  
Křik, 1996  
Extrémní ráj, 1999
- Krištof Kintera: Plumbař, 1995  
Mluviči, 1999-2000  
To, 1996  
Spotřebiče, 1997-1998  
Bramborák, 2003  
I'm sick of it all, 2003
- Kateřina Šedá: Je to jedno, 2005  
Nic tam není, 2003



Milena Dopitová, *Sixtysomething*, 2003



Milena Dopitová, S, M, L, X, XL, XXL, 1999



Milena Dopitová, Nepočítám se svou proměnou, 1993



Milena Dopitová, Hádej jestli si můj přítel II., 1999



Jiří Černický, První sériově vyráběná schizofrenie, 1998



Jiří Černický, Progres, 1998-2002

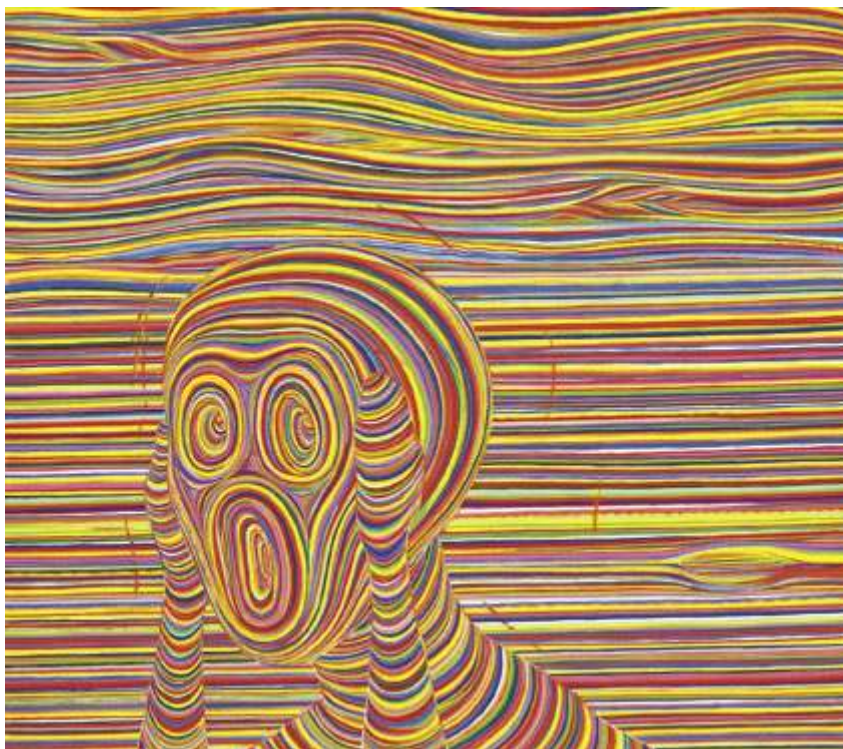




Jiří Černický, Photo flash, 1998



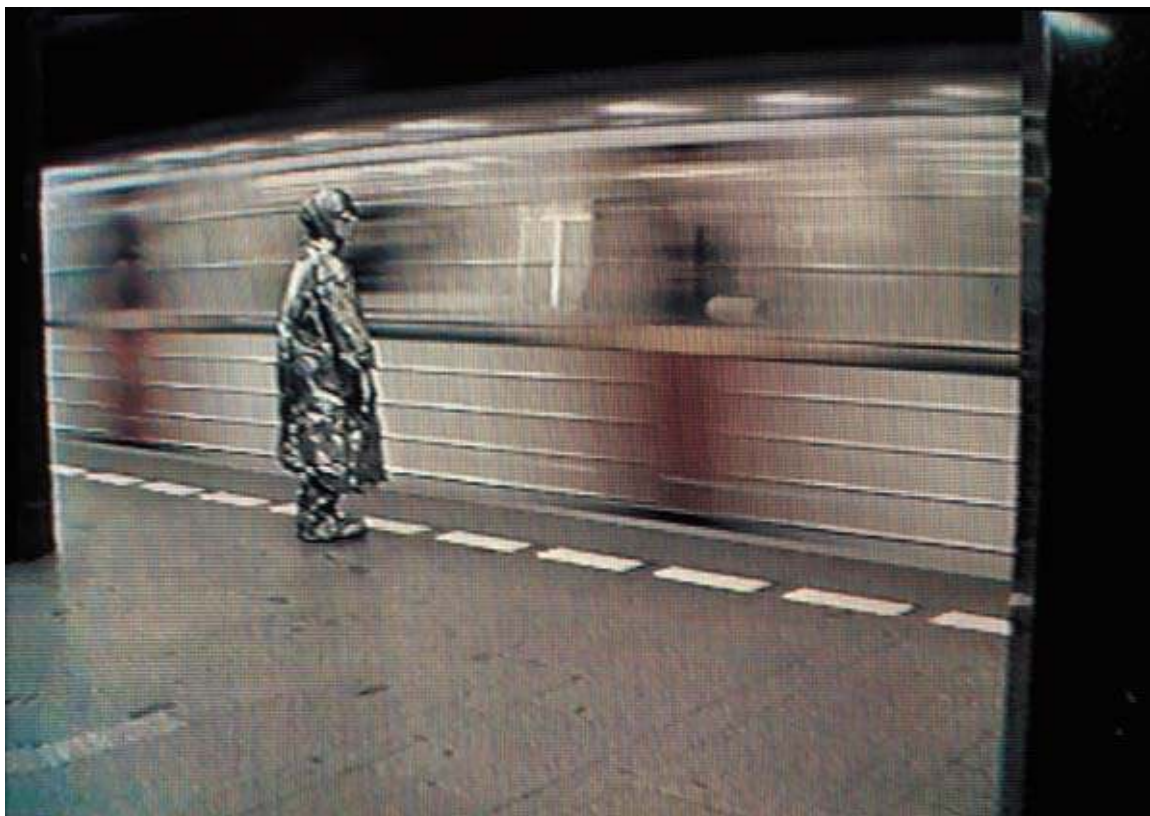
Jiří Černický, Módní výbuch, 1998



Jiří Černický, Křik, 1996



Jiří Černický, Extrémní ráj, 1999



Krištof Kintera, Plumbař, 1995



Krištof Kintera, Mluviči, 1999-2000



Krištof Kintera, To, 1996



Krištof Kintera, Spotřebiče, 1997-1998





Krištof Kintera, Bramborák, 2003



Krištof Kintera, I'm sick of it all, 2003



Kateřina Šedá, Je to jedno, 2005



Kateřina Šedá, Nic tam není, 2003

