

Univerzita Karlova v Praze
Filozofická fakulta
Ústav pro dějiny umění

DISERTAČNÍ PRÁCE

Mgr. Lucie Váchová

**Sociální témata v projektech českého konceptuálního a akčního
umění (od konce 80. let do současnosti)**

Social Themes in Projects of Contemporary Czech Conceptual and
Action Art (From the Late 1980s to the Present Day)

Školitel: Prof. PhDr. Vojtěch Lahoda, CSc.
2015

Děkuji Prof. PhDr. Vojtěchu Lahodovi, CSc. za jeho rady a připomínky.

„Prohlašuji, že jsem disertační práci zpracovala samostatně s využitím pouze uvedených a řádně citovaných pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.“

V Praze 25. 3. 2015.....

Abstrakt

Práce mapuje podobu českých uměleckých projektů, které od konce 80. let až do současnosti užívají jazyk konceptuálního a akčního umění k reflexi aktuálních problémů společnosti. Sleduje sociálně orientované umění nebo tendence, které se snaží komunikovat s mimouměleckým kontextem a zaměřuje se na sociálně-politický aspekt soudobého umění. První část textu je zacílená na základní pojmy, stručně odkazuje k nejdůležitějším výstavám a zabývá se teoretickými kritikami nebo úvahami spojenými s pojmy politické či angažované umění a zahrnuje stručnou zmínku o příkladech staršího sociálně orientovaného umění vznikajícího v průběhu 20. století. Studie se snaží postihnout primární témata, skrze která umělci reflektují stávající společenský systém s jeho starými i novými jevy. Tematické okruhy a konkrétní díla jsou popsána ve čtyřech hlavních kapitolách, které odkazují na pracovní metody i na vývoj práce umělců nebo strategií uměleckých skupin, které zároveň odráží změny odehrávající se na české výtvarné scéně za posledních 25 let. Hlavní motivy představují klasická nebo relativně nová témata zahrnující reflexe mateřství, transformaci současné rodiny, postoje k fenoménu stáří, smrti nebo umělecké reakce na politická rozhodnutí, diskriminaci menšin, na vzájemné vztahy i otázky genderu, ekologii nebo na zasahování obchodních strategií a médií do našeho každodenního života. Na jedné straně práce objasňuje, jakým způsobem někteří čeští umělci reaguji na otázky týkající se nedávné minulosti (například na nucený odchod sudetských Němců z Československa, nebo na problematiku dědictví komunistické éry), a na té druhé ukazuje na nová témata a strategie, které sehrály v českém kontextu po roce 1989 novou roli a vztahovaly se k otevření hranic, jež podnítilo možnosti teoretických interakcí se západním uměleckým světem, ale nastolilo i potřebu nově přeformulovat postavení umělce v rámci post-socialistické společnosti.

Abstract

The dissertation thesis gives a real picture of Czech artistic works from late 1980s to the present day that use the language of Conceptual and Action art for a reflection of current problems in our society. The study is to encompass socially-oriented art or tendencies that want to communicate with the inartistic context and its focus is on the social-political aspect of contemporary art. The first part of the text is focused on basic concepts, moreover, it describes the most important exhibitions, theoretical contexts or considerations associated with the concepts of political or engaged art and it includes a brief reference to examples of older socially oriented art of the 20th century. The thesis strives to give a picture of the main themes through which artists reflect on humanity within a current societal system with its various old or new phenomena. The topics and the particular relevant artworks are described in four main chapters that should reveal the working methods or the development of the artists approach or strategies of artistic groups that have simultaneously reflected changes in the Czech art scene for the past 25 years. The prime motives are classical or newborn topics like reflection on motherhood, transformation of the present-day family, attitudes to the phenomenon of age, death, artistic reactions to political processes, discrimination of minorities, standpoints to relationships and gender, ecology or for example the power of commercial strategies and the media over our everyday lives. On one hand the thesis wants to clarify ways in which some Czech artists show a keen interest in issues related to recent history (for example the forced departure of Sudeten Germans from Czechoslovakia or the problematic heritage of the Communist era), and on the other hand it aims to show and introduce themes and strategies that started to play new roles in the Czech context following 1989 and they are related to the opening of the previously sealed borders, that encouraged not only a renewed possibility of the free exchange of ideas and theories with the Western art world but also the necessary reformulation of the position of the artist within the post-socialist society.

Klíčová slova sociální témata, konceptuální umění, akční umění, politické umění, angažované umění

Keywords social themes, conceptual art, action art, political art, engaged art

Obsah

Abstrakt.....	2
Abstract.....	3
Obsah	5
1. Úvod	7
2. Struktura práce	9
3. Sociální, angažované nebo politické umění. Základní pojmy a teoretický diskurs ..	15
4. Sociální téma optikou 20. století.....	31
5. V kruhu rodiny.....	41
5.1 Umělecké reflexe mateřství	41
5.1.1 Mateřství jako paradox modernity.....	41
5.1.2 Osobní je veřejné.....	44
5.1.3 Trpící matky versus hravé matky.....	53
5.1.4 Mapování mateřství	65
5.2 Podoby a proměny rodiny.....	72
5.2.1 Rodinné archivy.....	74
5.2.2 Rodinná pohoda a křehké vztahy.....	78
5.2.3 Mateřství a rodina ve veřejném prostoru	83
6. Život ve stínu – podoby vyloučení a diskriminace	87
6.1 Smrt a stáří přehlížené	87
6.1.1 Trapné umění	93
6.1.2 Nemocnice jako prostředí pro umění.....	95
6.1.3 Hrozba AIDS.....	98
6.1.4 S maskou stáří	101
6.1.5 Rituály smrti, spektakly těla	106
6.1.6 Virtuální smrt.....	114
6.2 Odvrácená tvář chudoby	115
6.2.1 Fenomén bezdomovectví	118
6.2.2 Prekarizovaný umělec	127
6.3 Národnostní a sexuální menšiny	129
6.3.1 Chudáci Romové, zlí Cikáni.....	129
6.3.2 Artivismus Tamary Moyzes	141
6.3.3 Být divný jako.....	144
6.4 Ženy v opozici	157
6.4.1 Pornografie jako téma feminizmu a umění.....	157

6. 4. 2 Přisvojit si jazyk pornografie.....	163
6. 4. 3 Násilí medializované.....	171
7. Pod tlakem moci.....	174
7. 1 Revize minulosti a přítomnosti.....	175
7. 1. 1 Sudetoněmecká otázka	175
7. 1. 2 Communis komunismus	186
7. 1. 3 Řeč pomníků.....	190
7. 2 Vzpoura proti institucím.....	193
7. 3 Mediální války	205
8. Země až na druhém místě – environmentálně angažované umění?.....	214
8. 1 Daleká je cesta má.....	217
8. 2 Směřování ke spolupráci, ochraně a vědě	223
9. Závěr.....	233
10. Seznam použité literatury	239
11. Seznam vyobrazení	258

1. Úvod

Po celou dobu své existence mají umělecká sdělení ve větší či menší míře tendence reflektovat a pojmenovávat jevy vyskytující se ve společnosti a navazující bezprostředně na interakci mezi lidmi, na jejich společenské i soukromé aktivity, procesy kooperace a z nich vyplývající způsoby života nebo formy kooperace i hierarchického uspořádání sociálních skupin. Intenzita těchto sdělení i jejich obsah jsou odrazem aktuálních problémů, dobových tendencí a politického vývoje, které mohou mít vliv nejen na změny vztahu umění k okolnímu světu, ale také na zdůraznění některých jeho tematických složek. V rámci sociální interakce vzniká rovněž umělecké dílo, které je na jedné straně sociálním fenoménem, zároveň však funguje jako imanentní výsledek vlastního vývoje umělce a je aktem recepce vyjadřujícím intenzivní individuální zážitky.

Cílem této práce bude představit vybraná témata sociálně orientovaných projektů české umělecké scény posledních více než 20 let, a to především v realizacích autorů spojovaných s různými formami konceptuálního a akčního umění, kteří se zabývají otázkami bytí člověka ve společnosti, strukturou uplatňování moci, ale také souvislostmi mezi lidskou produkcí a trhem či využíváním jeho nástrojů i mechanismů k zpětnému ovlivňování našeho života.

Zpracování různých sociálních námětů, které považujeme za nedílnou součást uměleckého vyjadřování a praxe, přirozeně vnímáme jako běžnou vědomou či nevědomou reakci umělců na okolní svět a jako osobní potřebu vyjádřit interní prožitky vycházející z interakcí uvnitř lidské společnosti. Vystupuje ale i nutnost konkrétně pojmenovat tvůrčí projevy, jejichž obsah i forma jsou explicitním výrazem názoru o noetické úloze umění nebo záměrně zdůrazňují některé sociálně laděné složky. Mnohé z konceptuálních či postkonceptuálních a akčních projektů účelově přesouvají pozornost od estetických otázek k procesu popsání či zpracování konkrétního společenského problému a jejich cíle se nejednou soustředí mimo kulturní kontext.

Po změně politického systému, s příchodem nových ekonomických i politických strategií, vlivem náhlého otevření po dlouhá léta izolovaného společenského systému, ruku v ruce s rychle se rozšiřujícími důsledky globalizace, východisky fungování post kapitalismu a také díky prudkému vývoji informačních

a komunikačních technologií se objevila řada aktuálních otázek a traumat, s nimiž se snaží naše společnost i umělecká scéna vypořádat. Nedávná atmosféra náhle nabyté svobody v 90. letech přinesla nejen řadu nových témat reagujících na složité procesy probíhající v nastolené demokracii, ale nabídla i jiné možnosti, jak zpracovávat a prezentovat „klasické“ motivy vyjadřující často nadměru inertní pocity a prožitky, které člověka provází konstantně bez ohledu na okolnosti vyplývající ze společenského uspořádání, jehož nastavení však může zmírňovat či naopak zintenzivňovat jejich vnímání jednotlivcem.

Jako vedlejší společenské produkty politické transformace a rozšiřujícího se neoliberalismu se objevují příznačné fenomény jako je ztráta sociálních jistot na pracovním trhu, frustrace i nerovnováha v osobním životě. Souběžně dochází k hospodářské transformaci, jež koreluje s privatizací státního majetku či deregulací, stále více vychází najevo, že podmínky diktují bohaté bankovní instituce a nadnárodní korporace. Zejména po roce 2008 se začínají přidávat vleklé následky hospodářské krize, které jsou důsledkem četných protestů a stávek upozorňujících na nefunkčnost systému a dávají vzniknout novým formám alternativních hnutí. Evropu i americký kontinent začíná zužovat hrozba terorizmu přispívající k narůstajícím xenofobním náladám, v médiích se začínají objevovat zprávy o možném kolapsu civilizace.

Hlavním záměrem studie nebude zmapovat celkový vývoj českého umění v nedávném porevolučním období či podrobně nastínit jeho širší směřování a tendence, protože takové reflexi se v posledních letech intenzivně věnuje především VVP AVU¹ a někteří autoři.² Zmíněny budou pouze základní klíčové události, termíny a stěžejní literatura, přičemž nejvíce prostoru bude věnováno především primárním tématům a zmapování prostředků a způsobů, pomocí kterých je jednotliví umělci zpracovávají.

¹ Jedním z nedávných výstupů výzkumných projektů VVP AVU s názvy České umění 80. – 90. let – reflexe a dokumentace a České umění v období post-socialistické transformace (1980–2005) probíhající v letech 2007–11 je publikace vzniklá pod vedením Jiřího Ševčíka – viz ŠEVČÍK/MORGANOVÁ/NEKVINDOVÁ/SVATOŠOVÁ 2011.

² Například práce Jana Zálešáka nebo Pavlíny Morganové – viz ZÁLEŠÁK 2011a MORGANOVÁ 2010. Situaci na pražské umělecké scéně shrnul Václav Magid v textu Postřehy provinčního milovníka umění (MAGID 2012).

2. Struktura práce

V první části práce se zaměříme na snahy teoretiků či umělců vymezit základní pojmy – sociálně orientované, angažované či politické umění, vnímané jako možné formy uměleckého vyjadřování, prostřednictvím kterých jsou nejčastěji prezentovány různé podoby sociálních témat. Představeny budou úvahy některých autorů, kteří si kladou za cíl definovat tento specifický druh umění, nahlížený v rozmanitých souvislostech a z odlišných úhlů pohledu či směřují k jeho definování v kontextu české porevoluční umělecké produkce. Dále připomeneme některé základní výstavy zaměřené na tyto umělecké postupy a stručně analyzujeme diskurs teoretické reflexe, která se v posledním období v souvislosti se společensky angažovaným uměním v našem prostředí rozvíjí, přičemž je patrné, že je zde výrazná tendence zmapovat zejména západní přístupy a kritiky, jež by mohly hrát pro současné směřování domácí výtvarné scény důležitou roli.

Následně se pokusíme o rámcové zrevidování výskytu uměleckých projevů zahrnujících určité sociálně orientované aspekty, vznikajících průběžně během 20. století i na situaci na české umělecké scéně, z jejíhož prostředí sociálně orientované koncepty a akce v posledních zhruba 20 letech čerpaly.

Stěžejní tematické okruhy pak budou soustředěny do čtyř kapitol, orientovaných na vybrané náměty, které jsou reflektovány na české umělecké scéně ve formách konceptuálních a akčních projevů nejčastěji. Jejich cílem bude nejen popsat, ale i analyzovat a vyložit rozmanité přístupy, nastínit rozdíly ve zpracování daných témat jednotlivými autory. Bude zde namátkově zmíněna existence těchto žánrů v českém i světovém umění 2. poloviny 20. století a zvážen jejich případný potenciál současné práce inspirovat, podobně jako bude definováno společenské pozadí, v němž lze hledat příčiny jejich vzniku.

První z vybraných oblastí bude tvořit tematickou pasáž nazvanou „**V kruhu rodiny**“, jež se pokusí zorientovat především v námětech spojovaných s prožitky a reflexí mateřství jako potenciálních předpokladů pro vznik primární sociální jednotky – rodiny, která bude druhým zásadním a úzce provázaným tématem zmíněného okruhu. Rodina, která zosobňovala po dlouhá období symbol morfostatické instituce, prošla především v průběhu 2. poloviny

minulého století řadou proměn, od ryze patriarchální podoby k více demokratické či tzv. partnerské rodině se stále relativní rovnoprávností mužů, žen a případně dětí. Vždy však zajišťovala a stále ještě zabezpečuje vedle základní reprodukční funkce jako je socializaci jedince, výchova, předávání hodnot a tradic či kontrolu nad chováním svých členů. Mimo to však hierarchické uspořádání rodinných vztahů vždy sloužilo jako opora a legitimace hierarchických uspořádání vyšších společenských celků. S vysokou rozvodovostí i současnou transformací rodin ale dochází k určitému znevažování jejího poslání i ke znejistění a křížení rolí jednotlivých členů, jež se často přizpůsobují společenským tlakům a jejichž pozice nejsou již tak jednoznačné. Stále více se diskutuje o jejích podobách a rovnoprávnosti jednotlivých příslušníků, protože jak uvedl Ivo Možný: *„Rodina je univerzální lidská instituce, je však zároveň i základním kamenem sociální nerovnosti: v reprodukčním chování, rozdílných způsobech péče o děti i povahou výbavy v podobě kulturního a sociálního kapitálu přenáší rodina nerovnost z generace na generaci a přispívá ke stabilitě nespravedlivosti lidského údělu.“*³ Vedle neúplných forem rodin se hlásí o právo na svou existenci například rodiny zakládané homosexuálními páry, přičemž prostředí a vzájemná interakce, přerozdělování moci uvnitř těchto skupin nejbližších rodinných příslušníků dává mnoho podnětů pro zhodnocení vlastních prožitků, zkušeností a vyjádření emocí také na rovině umělecké. Vedle jednotlivých umělkyní jako je Lenka Klodová, Milena Dopitová nebo Jana Štěpánová začaly upozorňovat na společenská úskalí spojená s mateřstvím či rolí rodiny také některé kolektivní projekty, na nichž participují také umělci.⁴ Mimo to zde budeme sledovat i specifické příklady, kdy může být mateřství a rodina vnímáno z prizmatu vměšování se státní moci a politického uspořádání do života, potažmo do práce samotného umělce, což dokázala ve své studii Jacquin Maud srovnáním díla *Post-Partum Document* (1973-79) britské umělkyně Mary Kelly s prací *Activities with Dobromierz* (1972-

³ MOŽNÝ 1999, 16.

⁴ Například Hnutí za aktivní mateřství, které pořádá veřejné diskuse a konference o aktivním porodu a respektování doporučení WHO pro normální porod, spolupracovalo také na organizaci kolektivních výstav *Umění porodit*.

74) Polky Zofie Kulik, která na rozdíl od své slavné kolegyně tvořila společně se svým partnerem v prostředí komunistické diktatury.⁵

Následující část nazvaná „**Život ve stínu – podoby vyloučení a diskriminace**“ bude věnována takovým konceptům, které se zabývají reflexí otázek spojených s vyloučením člověka na okraj společnosti, většinou z důvodu různých skutečných i uměle vykonstruovaných forem jinakosti. Takto „stigmatizovaní“ lidé, mezi něž lze počítat různé národnostní a sexuální menšiny, bezdomovce, mentálně či fyzicky handicapované, nemocné či jednotlivce vyššího věku, jsou často vystavováni různým způsobům zneužívání, ostrakizace, šikany či přinejmenším ignorování ze strany většinové společnosti i mocenských elit. Běžným a dlouhodobým standardem se stalo také zneužívání „slabšího“ pohlaví a ženského těla v rámci reklamního a pornografického průmyslu, což opakovaně komentuje ve své tvorbě Lenka Klodová či umělecká dvojice Anetta Mona Chişa a Lucia Tkáčová. Témata nemoci, nepohodlného stáří a s ním spojeného odcizení a umírání skrývaného před očima veřejnosti do anonymity ústavů otevřeli Milena Dopitová, Pavel Humhal či Kateřina Šedá, ale daleko razantněji ho zpracovala polská umělkyně Katarzyna Kozyra, která bude v této studii rovněž zmíněna. Jiné fenomény jako bezdomovectví, se u nás naopak vynořují poměrně čerstvě – zejména jako důsledek změny společenského nastavení a z nich vyplývajících životních podmínek a v českém umění jsou zpracovávány až v poslední době. Zatím co americká umělkyně Marta Rosler ve svém rozsáhlém projektu *If You Lived Here...* věnovala úsilí fenoménu bydlení, městských komunit a především bezdomovectví v New Yorku v roce 1989 s cílenou snahou nejen upozornit na těžkosti lidí bez domova, ale současně zapojit do diskusí co nejširší spektrum obyvatel, u nás u solitérních pokusů reflektovat život na ulici po roce 2000 citelně chyběla důraznější angažovanost tento jev veřejně otevřít a komunikovat o něm. Bezprostřední kontakt a spolupráci s lidmi bez domova navázali Kateřina Šedá nebo Matyáš Chochola, ale spíše ve formě jakéhosi interního a přátelského rituálu, který pouze sekundárně upozornil na daný problém. Projekty s ambicí zabývat se tímto fenoménem komplexněji se pak objevily až nedávno. Poměrně často se však v českém prostředí vynořují například témata týkající se odlišnosti a

⁵MAUD 2010.

pro mnohé problémovosti romské menšiny i reakce na xenofobní nálady, které především v současnosti v souvislosti s probíhající ekonomickou krizí vyvěrají na povrch a silně rezonují nebo slouží jako zástupné hromosvody šířící se frustrace veřejnosti. Často je tematizovaly některé umělecké skupiny jako Pode Bal, Rafani či jednotlivci Tomáš Rafa, Věra Duždová nebo Lukáš Houdek.

Ve třetí kapitole pojmenované „**Pod tlakem moci**“ se zaměříme na koncepty reagující a upozorňující na diktát a praktiky médií, institucí či politických mechanismů, které ovlivňují do velké míry náš život. Zatímco koncem 80. let probíhající politické události přinesly díky relativně pokojným či násilnějším převratům řadě států východní a střední Evropy nová uspořádání a zdánlivou svobodu, už počátkem 90. let s projevující se politickou dezintegrací, vyprchávala euforie a ruku v ruce s hospodářskou recesí se vedle nových válečných konfliktů začínaly citelně projevat nacionalistické a xenofobní nálady či pocity bezmoci a paranoidní obavy z destrukce světa. Tuto atmosféru příznačně charakterizoval historik umění Marius Babiás slovy: *„Z ‚nové‘ východoevropské svobody se vyklubal reflex výměny zboží; německé ‚znovusjednocení‘ doprovázela hysterie kolem Státní bezpečnosti (Stasi), privatizační kauzy a pogromy, to vše na pozadí dosud neuzavřené ekonomické a morální bilance. Ve stejném okamžiku padaly výstřely v Perském zálivu a Pobaltí. V Moskvě byl potlačen puč, což mělo v Rusku za důsledek zřízení prezidentské diktatury. Rozpadlo se Československo...“*⁶ Současně se začínají objevovat hlasy, které se snaží upozornit na nefungující ekonomické systémy ženoucí lidské společenství do hospodářské a sociální pasti⁷ či obecnější úvahy vztahující se k otázkám uplatňování politické moci.⁸ V českém prostředí se projevují specifické snahy vyrovnat se s některými dlouhodobě nedořešenými aspekty naší historie, jako jsou poválečné odsuny německých obyvatel nebo dědictví komunismu, jež se sekundárně stávají nástrojem kritiky aktuálních politických rozhodnutí. Někteří umělci prostřednictvím více či méně

⁶ BABIAS 1995, 9.

⁷ Tomuto problému se dlouhodobě věnuje například Serge Latouche, který tvrdí, že kontrakce hospodářství bez jakýchkoliv doprovodných opatření vede k chaosu, nezaměstnanosti a zásadnímu narušení zdravotních, vzdělávacích a také environmentálních standardů – viz LATOUCHE 2012.

⁸ Například Josef Fulka připomíná úvahy Judith Butler, jejíž kniha Rámce války vyšla nedávno poprvé v českém překladu – viz FULKA 2013, 26.

subverzivních aktivit upozorňují na různé mocenské strategie a díky svým angažovaným intervencím mnohdy testují hranice, kdy se mohou dostat do přímé konfrontace s mocí a vystavit se tak hrozbě trestních postihů či jiným formám ataků, které nejednou doprovázely realizace skupin Guma Guar, Pode Bal, Rafani či Ztohoven. Takové reakce nejednou vyvolaly v Rusku akce skupiny Voina založené studenty filozofie, jejíž projekt Voina Wanted byl u nás představen roku 2011 díky exteriérové pražské galerii Artwall, jež se kvůli některým projektům mapujících společensky problematická témata dočkala tříleté nucené nečinnosti. Moc médií nahlédneme skrze aktuální formy interpretace válečných konfliktů, které vstupují díky masové a intenzivní záplavě informací téměř každodenně do našeho života. Poslední oblastí této kapitoly bude specifické prostředí českých institucí, které se zásadní měrou podílí na prezentaci a distribuci umělecké produkce, a které zejména v druhém desetiletí 21. století začíná čelit otevřené kritice ze strany umělců i teoretiků.

Závěrečná část práce s názvem „**Země až na druhém místě**“ se obrátí k aktivitám umělců odkazujícím na soudobý více než komplikovaný vztah člověka k životnímu prostředí a k Zemi samotné. Příčiny této dnešní společenské a ekologické krize definuje Jiří Zemánek v doslovu ke knize Davida Abrama Kouzlo smyslů: *„Kořeny současné kulturní a ekologické disfunkce zjevně souvisejí s jednostranným dualismem, který se stal typickým rysem ‚západního‘ myšlení a naší materialisticky zaměřené kultury; se způsobem uvažování, jenž předpokládá jasnou dělicí hranici mezi ‚vnitřkem‘ a ‚vnějškem‘: mezi námi, jakožto živým, sebevědomým subjektem a materiální přírodou coby pasivním, inertním a nevědomým objektem, postrádajícím jakoukoliv vnitřní svébytnost a význam... ..S tímto postojem na jedné straně souvisí mohutný vědecký a technologický rozmach, na druhé straně nás však přivedl k bezbřehému, nekontrolovatelnému konzumnímu životnímu stylu, rozsáhlé ekologické destrukci a hluboké psychologické a spirituální krizi.“*⁹ Začíná být více než patrné, že vlivem globálního kapitalismus dochází velmi rychle k ztenčování přírodních zdrojů, což vede k důsledku, že systémy země-člověk se stává nebezpečně nestabilním.¹⁰ Ve

⁹ ZEMÁNEK 2013, 369.

¹⁰ KLEINOVÁ 2013, 28.

světovém umění se tendence, které reagovaly na zhoršující se životní prostředí, objevovaly už v 70. letech minulého století a mnohdy souvisely s činností pozvolna vznikajících environmentálně zaměřených a aktivních občanských hnutí. Proto je s podivem, že i v současnosti jen velmi malá skupina umělců naší domácí scény reaguje na problematiku životního prostředí. Témata hrozby přírodních katastrof se v porevolučním období objevila částečně v práci Jiřího Černického nebo Jiřího Příhody a na práci v krajině se zakládaly aktivity Miloše Šejna, Lukáše Gavlovského nebo Pavla Ryšky. V této kapitole ale ukážeme, že zejména ve 21. století se soliterně začínají prosazovat i práce, které na sebe berou podobu komunitních na kultivaci nebo ochranu životního prostředí zacílených projektů. Specifický směr akcentující potřebu obnovení spirituálního vztahu člověka ke krajině i Zemi zde zastupuje historik umění Jiří Zemánek a jednou z mála teoretiček, jež se environmentální problematice v uměleckém kontextu systematicky věnují, je Lenka Dolanová.

3. Sociální, angažované nebo politické umění. Základní pojmy a teoretický diskurs

Jelikož se v průběhu posledních čtyř let objevily práce, jež se poměrně podrobně zabývají situací na české porevoluční umělecké scéně se zesíleným ohledem na sociální angažovanost umělců, stručně zmíním pouze některé základní výklady a úvahy autorů, jež se sociálně zaměřenou tvorbou zabývají a pomohou nám lépe se zorientovat v dané problematice, neboť specifičnost „sociálnosti“ fenoménu umění je v jednotlivých druzích umění značně různorodá a diferencovaná.¹¹ Právě diferencující moment individuálního a sociálního se nejvýrazněji rozprostírá ve zkušenosti konfliktu sebe i celku, tj. zejména tehdy, jakmile je vědomí jedince prostoupeno pocitem rozporu mezi jeho jedinečným zájmem a zájmem celku, do kterého je situován.¹² Hledáním sociálních významů ve struktuře díla a sdělení o společnosti i o její krizi se zabývali už Adorno, Marx, Löwenthal, Gehlen, K. C. Smith a následně další kritikové a teoretici jako C. Bishop, G. Kester, J. Rancière, S. Spaid. Je třeba připomenout také fakt, že měřítky sociálních významů jsou často hodnoceny formální odchylky od diktátu sociálně zafixovaných estetických norem, což Cigánek vtipně ilustroval na případě politicky aktivního umělce G. Courbeta, jenž odvětil svému příteli, který ho utěšoval nad obrazem znázorňujícím lov na jelena, že v „*tomhle nikdo nenajde žádné humanistické tendence*“: „*Mohou v tom najít ilegální organizaci jelenů, kteří se shromažďují v lese, aby vyhlásili republiku.*“¹³ V souvislosti se snahou vymezit pojem sociální námět v oblasti umělecké tvorby se budeme zabývat termíny jako politické či angažované umění, které se často vzájemně doplňují a prolínají, obvykle však bývají nositeli společenských obsahů.

Jednu z prvních diskusí nad významem a samotným posláním tzv. **politického umění** v rámci české umělecké a kulturní scény vyvolala výstava Snížený rozpočet

¹¹ Jde o práce Pavlína MORGANOVÉ (MORGANOVÁ 2010) a Jana ZÁLEŠÁKA (ZÁLEŠÁK 2011a, ZÁLEŠÁK 2011b) nebo celé dvojčíslo Sešitu pro umění, teorii a příbuzné zóny 1-2, 2007 mapující problematiku sociálně angažovaného umění a základní zahraniční texty týkající se rovněž participace v umění.

¹² CIGÁNEK 1972, 62.

¹³ CIGÁNEK 1972, 194.

v pražské Galerii Mánes (1997), kterou realizovala kurátorská dvojice Jana a Jiří Ševčíkovi, jež chtěla upozornit na celkově se zhoršující společenské poměry projevující se sekundárně rovněž v oblasti kultury i na úrovni trhu s uměním. Situaci kolem ní podrobně popsal ve své knize Jan Zálešák. Cílem expozice bylo představit práce reflektující aktuální sociální realitu či autory kritizující politický establishment a její realizace vyvolala různorodé reakce i následnou potřebu některých teoretiků definovat, co pojem politické umění zahrnuje. Vynořily se navíc otázky nad faktem, zda zmíněná výstava takovou tvorbu vůbec prezentovala a někteří kritici následně vyjádřili názor, že představené umění, ačkoliv odráželo různé sociální problémy, dost často navazovalo na dané téma pouze volně či zdánlivě neosobně a výstava tak spíše vymezila některá základní témata a do určité míry zmapovala terén.¹⁴

Milena Slavická se pak pokusila definovat pojem politické umění, když ho charakterizovala jako specifický směr ustavený v USA v 80. letech v reakci na proměnu institucionálního charakteru umění, jež souvisela se vstupem korporátního kapitálu do výstavních institucí, který se odehrává uvnitř politického prostoru (na ulici, náměstích, v metru, na veřejných shromážděních, na stránkách novin) a nikoliv v prostoru estetickém.¹⁵ Následně s ní Jiří Ševčík polemizoval v textu katalogu, kde odkázal k práci Hanse Haackeho Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1, 1971, připomenuté v Kasselu na Documenta X (1997), jež byla zacílena právě na sociálně angažované umění. Haackeho projekt byl reálným odrazem situace, kdy umělec kriticky reflektoval konkrétní společenský problém přímo v prostoru newyorského Guggenheimova muzea, i s následným rizikem ukončení výstavy a dalších negativních dopadů. Dále Ševčík širší rozpětí výstavy obhajoval: *„Zdá se nám dobře ospravedlnitelné, že se někteří umělci a kritikové zajímají o ‚vnější‘, sociální a politické determinace. Neznamená to nutně, že političnost umění spočívá jen v povrchním politickém tématu a přímém vztahu ke konkrétním, specifickým a personifikovatelným jevům. Politikum je už sama skutečnost, že existujeme v širších souvislostech, do nichž patří jak umělec, tak jeho produkty.*

¹⁴ PACHMANOVÁ 1998, 16 nebo KOLEČEK 1998, 24.

¹⁵ SLAVICKÁ 1998, 5.

*Politikum je také, jak a které výtvoř symbolického systému-umění jsou zveřejňovány, jak působí, jak se stávají součástí institucionálních struktur, jak je zdůvodňována jejich legitimnost...*¹⁶ Jana a Jiří Ševčíkovi se tehdy zabývali sociálně zaměřenou tvorbou v souvislosti se sledováním činností nově nastupující generace, mezi nimiž sehrály podstatnou roli také aktivity některých členů skupiny Pondělí, jež v katalogu jejich výstavy Velká přestávka v Brně oba teoretici charakterizovali: „*Pondělnické umění jako sociálně terapeutická pomůcka je stále přítomnou možností, jak se zapojit do života a působit jako katalyzátor tam, kde k tomu nejsou jiné typy společenských činností (a efektivnější typy umění) uzpůsobeny... Morální a sociální problémy mají před formálními problémy u nich přednost*“.¹⁷ Skupina nepochybně uváděla od roku 1989 v našem prostředí nové tendence navazující na mezinárodní konceptuální a akcionistickou tradici, jež zde nebyly doposud přítomné, navíc s mnohdy citelným sociálním kontextem a s explicitním sklonem zdůrazňovat prvky všednosti a každodenní banality lidského života. Jednou z prvních výstav, kde se členové skupiny Pondělí prezentovali, byla Nová intimita v Galerii Pi-Pi Art v ÚLUV kurátorsky zaštitěná roku 1991 Milenou Slavickou.

Dalším z teoretiků, kteří se snažili od konce 90. let minulého století zorientovat na poli sociálně angažovaných konceptů, byl Ludvík Hlaváček, jenž se zaměřil především na vymezení pojmu politické umění a pokusil se ho definovat nejen v souvislosti s výstavou POLITIK-UM, jež proběhla na nádvoří Pražského hradu a v prostorách Tereziánského křídla Starého královského paláce v roce 2002 a na jejichž přípravách se podílel. Tehdy připomněl, že v souvislosti s tímto termínem stále převládá k pojmu politické umění pochopitelný odpor vzhledem k dlouhému období vládnoucího komunismu, což je ve srovnání s vývojem totožného druhu umění v západní Evropě či ve Spojených státech nesporně jeden ze specifických a zásadních rysů formujících odlišně umělecké aktivity na území bývalých komunistických států, ale současně reflektoval narůstající tendenci umělců zpracovávat v posledních letech mnohem intenzivněji různé sociální

¹⁶ ŠEVČÍK 2011, 577–584.

¹⁷ ŠEVČÍK/ŠEVČÍKOVÁ 2002, 23.

otázky.¹⁸ Hlaváček se domníval, že: „*Politické umění představuje spontánní snahu o to, aby se ‚věc veřejná‘ zase stala ‚věcí lidskou‘. Lidská rozhodnutí nemají být jen volbou mezi pravou a levou alternativou, ale rozhodnutí učiněná tváří v tvář nepřeborně rozmanité, překvapující a živé realitě.*“¹⁹ Konstatoval, že velice často je politické umění spojováno s uměním aktivistů, kteří hájí práva sociálních minorit a alternativních sociálních modelů, jež se však nesnažil nějak konkrétně popsat. Uvedl, že především v našem prostředí jsou představy jednotlivých tvůrců o politickém umění rozdílné, což se výrazně projevilo také v otevřené koncepci zmíněné výstavy zahrnující nejen projekty intenzivně glosující konkrétní politické aktivity (např. Pode Bal, Martin Zet či Jan J. Kotík), ale rovněž náměty nemoci a smrti (M. Dopitová), rozvoje technologií zasahujících do lidského života (Skupina Silver, A. Matasová), reflexi válečných konfliktů (Š. Šimlová, M. Tomić), práv žen (S. Iveković) či zdánlivě banálních každodenních činností, které mohou skrývat údajná potencionální nebezpečí (A. Kotzmannová, Z. Kolečková).

Na stránkách Artistu pak Hlaváček napsal: „*V užším slova smyslu poukazuje pojem politické umění k tvorbě, která se explicitně vztahuje k sociálním a politickým problémům současného světa. Podmínkou při tom je, aby tato činnost zůstala uměním a nestala se politickou.*“²⁰ Již v letech 1997-98 se autor věnoval problematice související se sociálně angažovaným a politickým uměním v rámci projektu Umělecké dílo ve veřejném prostoru organizovaném Centrem pro současné umění (tehdy Sorosovým centrem současného umění),²¹ ačkoliv se zde zaměřil především na roli veřejného umění, které specifikoval i v dalších svých textech.²² Vybrané práce finálně realizované roku 1998 na různých místech ČR se primárně dotýkaly zejména vztahu mezi veřejným a soukromým i sociální rolí veřejného umění a otevřely otázky po nezbytnosti umělecké intervence, změny komunikace mezi umělcem a divákem, podobně jako naznačily potřebu proměny

¹⁸ Na rozdílný postoj k politickému umění potvrdila i Američanka Martha Rosler, která uvedla, že v 60. letech, když se společně s ostatními umělci snažili rozšiřovat své umělecké a kurátorské strategie, aby upozornili na vážné společenské problémy, využívali anonymních kolektivních strategií. Zatím co však pro umělce z Východu představoval kolektivismus sprosté slovo, v jiném prostředí posloužil ke zpochybňování pojetí autorského díla jako výrazu uměleckého génia, jež propagovala americká kulturní politika. Viz PACHMANOVÁ 2001, 167.

¹⁹ HLAVÁČEK 2002.

²⁰ HLAVÁČEK 2010a.

²¹ HLAVÁČEK 2010b.

²² HLAVÁČEK 1998, 7-9.

uměleckého vyjadřování a aktivního vztahu tvůrce i cílených komentářů konkrétních společenských problémů, které v českém kontextu doposud výrazněji chyběly. Je na místě připomenout, že již v 2. polovině 90. let se některé akce pozvolna začaly obracet k aktuálním společenským tématům (například práce skupiny Kamera Skura) a rovněž řada festivalů akčního umění pořádaných v průběhu 90. let poskytla takovým projevům prostor.²³ Uspořádání výstavy přivedlo k zamyšlení o vztahu umění a veřejného prostoru teoretika Marka Pokorného, jenž svůj názor vyjádřil v textech původně zveřejněných roku 1998 na stránkách časopisu Detail a Labyrint Revue.²⁴ Poukázal tehdy na problematiku a slabé povědomí umělců (dle autora orientovaných především dovnitř, k subjektivitě a spiritualitě) o jejich úloze ve společnosti a o vlastních možnostech, jak se vztahovat k veřejnosti a skutečnosti. Pokorný poznamenal: *„Myšlení, rozvažování a strategie hrají minimální roli, vládnu emoce a nostalgie... Akce na tzv. veřejných místech se vztahují především k historické paměti, mytopoetickým zkušenostem, ale už jen velmi málo k politice – a jestliže ano, pak buď metaforicky, či banálně přímočaře... Úvaha o roli umělce, o instituci, o kontextu, funkci, o jeho sociálním statutu většinou chybí. Veřejná sféra je ve vleku předsudků doby, kdy jediný možný prostor svobodné existence umění byl byt, hospoda a ateliér.“*²⁵ V druhém z textů Pokorný došel k závěru, že české umění a jeho kritika měly a mají v průběhu 20. století obecně s inkluzí sociální, politické a umělecké sféry potíže a v 90. letech začínají na povrch vyvěrat různé vnitřní frustrace a dezorientaci, charakteristické je obrácení se k minulosti a příznačná je uzavřenost umělecké komunity. Autor dále poukazuje na další nešvar místní scény, že ačkoliv řada evropských umělců již dávno veřejně přiznává, že nonprofitní tvůrčí scéna je dávno závislá na sféře profitující a stala se součástí systému, v „Česku vládnu iluze o tom, že umění vycházející z autentického

²³ Festival performance A. K. T. v Brně, ostravský Mezinárodní festival akčního umění Malamut pořádaný od roku 1994 v Ostravě nebo například pražské festivaly Serpens, Akční Praha či Pražský parní válec atd.

²⁴ Veřejnému umění bylo také věnováno v reakci na výstavu celé číslo časopisu Ateliér (23/1998), kde se tématu věnovali kromě Hlaváčka i další kritici, například Věra Jirousová, Tereza Petišková, Michal Koleček, Jiří Zemánek, Martina Pachmanová ad.

²⁵ POKORNÝ 2011a, 559.

*osobního prožitku či z hlubin kolektivního podvědomí se vznáší nad poměry, sociálními, ideologickými či politickými vtahy jako duch nad vodami.*²⁶

K tématu veřejného se vztahuje rovněž úvaha profesorky politických teorií na Univerzitě ve Westminsteru Chantal Mouffe zabývající se mimo jiné vztahy mezi veřejnou politickou sférou či tzv. „politickým“ a uměním, jež vnímá jako problematické hledání forem umělecké kritiky i konkrétních způsobů, kterými by se umělecké postupy podílely na zpochybňování principů dominujících hegemonických systémů, přičemž odkazuje k základní otázce, zda může vůbec umělecká činnost zastávat rozhodující roli ve společnosti, v níž je hranice mezi uměleckou a reklamní tvorbou už zcela rozostřená a ve které se umělci i kulturní pracovníci stali součástí kapitalistické produkce? Cituje práci Luca Boltanskiho a Eve Chiapello *The New Spirit of Capitalism* (Londýn, 2005), kteří dokazují, jak se původní nezávislé postupy nových uměleckých směrů vznikajících v 60. letech postupně stávaly součástí sítě postfordovských ekonomických vztahů a byly transformovány ve vlastní metody kontroly společnosti. Jako vhodný přístup pro využití potenciálu různých forem aktuálně se projevujícího uměleckého aktivismu, zaměřených na oslabení nynějšího konsenzuálního uspořádání, vidí agonistický přístup, podle něhož: „*je kritickým uměním to, které zviditelňuje to, co je zastíráno a překrucováno, a snaží se podněcovat rozbroje v daném převládajícím konsenzu. Tvoří jej rozmanité formy a umělecké postupy mající za cíl zviditelnit všechny ty, kteří jsou v rámci existující hegemonie umlčováni.*“²⁷ Agonistický model fungování demokratické politiky nevnímá jako představu veřejného prostoru – potažmo jediného prostoru, kde lze dosáhnout konsenzu, nýbrž jako území, kde se utkávají nesmiřitelné představy různých skupin, čímž se dostává do rozporu s koncepcí Hannah Arendtové, jež klade důraz na lidskou pluralitu a na skutečnost, že by politika měla hledat vzájemnost a shodu mezi nestejnými lidskými bytostmi.²⁸

Sociálním kontextem v umění, zejména ve spojitosti s ústeckým regionem, se zabýval v druhé polovině 90. let teoretik Michal Koleček, který spolupracoval s řadou umělců kooperujících na formování místní scény a stál za řadou

²⁶ POKORNÝ 2011b, 563.

²⁷ MOUFFE 2010.

²⁸ Tamtéž.

privátních akcí i oficiálních projektů, které často zdůrazňovaly zřejmý sociální obsah. Koleček se pokusil o přehled dosavadního vývoje české porevoluční scény s ohledem na sociální přesah uměleckých děl a současně poukázal na specifické rysy utvářejícího se ústeckého okruhu: *„Reflexe sociálních pohybů v umění je v českém prostředí stále poněkud problematická, a to z důvodu jistého, historicky opodstatněného ostychu před tímto způsobem myšlení, ale také vzhledem k zatím nedostatečnému rozvoji občanské společnosti. Zdá se však, že se pozvolna začínají objevovat autoři i výstavní projekty, jež se v oblasti tematické společenským kontextem zabývají. Pomalu také nazrává čas k zakládání nezávislých, nestátních a nonprofitních uměleckých center. Sociálním zázemím prostoupené aktivity individuálních tvůrců i kulturních institucí by měly představovat jeden z nejdůležitějších kroků při překonávání citelného odcizení mezi divákem a uměním.“*²⁹ Koleček, jenž mimo jiné stál roku 1992 u zrodu nadace a později obecně prospěšné společnosti Lidé výtvarnému umění – výtvarné umění lidem, se ve spolupráci s Blankou Kirchner a Michaelou Spružinovou pokusil vývoj a specifika „Ústeckého okruhu“ od roku 1990 shrnout formou projektu Paralelní historie (Litoměřice 2011 a Kutná Hora 2013), který představil a revidoval nejen práci etablovaných autorů generace 90. let, ale i nejmladších umělců, většinou absolventů FUD UJEP. Výstavu doplnila publikace, v rámci níž se několik autorů zamýšlí nad jedinečností tohoto uměleckého centra citelně propojeného s regionálním socio-kulturním prostředím, kde umělci výrazně zhodnocovali a stále využívají různé neokonceptuální postupy, i nad jeho současným směřováním.³⁰ Specifická umělecká platforma se v 90. letech formovala i v ostravském prostředí, kde Jiří Surůvka založil skupinu Předkapela Lozinski o.p.s., zacílenou na sociálně kritické performance akcentující „militantní ironii“ a prvky kabaretu a podílel se například na organizaci festivalu Malamut performance meeting, který probíhal mezi lety 1994-97.

Uměleckou interpretací politických témat se ve své práci s názvem České výtvarné umění v období transformace / Vztahy umění a angažovaností zabývala Pavlína Morganová, která zmapovala vývoj domácí umělecké scény po roce 1989

²⁹ KOLEČEK 2005, 17.

³⁰ KOLEČEK 2011.

s důrazem na politicky angažované umění.³¹ Situaci popsala takto: „*Pracuje zde několik skupin a řada umělců a umělkyně, pro něž se hlavní náplní jejich tvorby stala témata spojená s palčivými otázkami veřejného života. Jsou to na jedné straně projekty aktivisticky bojující za práva sociálních minorit a alternativních životních postojů, ale i díla dotýkající se všeobecných společenských a politických otázek naší minulosti i přítomnosti na straně druhé. Specifické jsou pak projekty, které se zabývají samotným postavením umění ve společnosti, institucionální mocí a jejími nástroji, ať už vně či uvnitř světa umění.*“³² Jako významnou součást angažovaného umění označil pak Nikola Hořejš v diskusi s Jiřím Davidem a Romanem Týcem po promítání filmu Pussy Riot – punková modlitba probíhajícího v rámci festivalu Jeden svět, reakci okolí a systému, které ve výsledku celé dílo spoluvytváří,³³ přičemž projevy angažovaného umění naší scény byly v diskusi zhodnoceny doslova jako „*méně bolestné a spíše pasivní*“. V dřívější úvaze ze začátku tohoto století David poznamenal, že zde vůbec chybí všeobecná a oboustranná vůle zabývat se takovými otázkami a vlastně nebyla doposud vytvořena pro takovou diskusi ani vhodná platforma.³⁴ Podobný názor dlouhodobě zastává také Václav Magid, jenž se domnívá, že angažované umění, tedy takové, které atakuje veřejný prostor a konfrontuje široké masy s palčivými problémy či utajovanými traumaty, umění přímo reagující na aktuální společenské problémy „*mělo a stále má v českém prostředí spíše okrajovou úlohu.*“³⁵ Na stejný problém upozornil autor později v rozšířeném kontextu nahlížení celého problému v rámci jiné úvahy, kde mimo jiné reflektoval obecně se šířící trend politického obratu na poli umění, což dokládá i převaha politických témat na celé řadě významných mezinárodních přehlídek posledního desetiletí. Magid svůj esej Od estetizace politiky k politizaci umění a zpět. Bludný kruh současného politického umění napsal pro knihu Kritika depolitizovaného rozumu (2010), jež se zabývá tezí, že se mocenské vztahy v současných demokratických

³¹ MORGANOVÁ 2010.

³² MORGANOVÁ 2010, 59.

³³ Debata 8. 3. 2014 Nikoly Hořejše s Jiřím Davidem a Romanem Týcem po promítání filmu Pussy Riot – punková modlitba, In: www.ceskatelevize.cz/ct/24/264640-debata-z-jednoho-sveta-2014-co-umi-a-neumi-angazovane-umeni/, vyhledáno 5. 5. 2014

³⁴ DAVID 2011, 6.

³⁵ MAGID 2008.

společnostech vymanily z prostoru politična a sám charakterizuje tento politický obrat s přihlédnutím k celkové změně fungování společenského systému ve smyslu „*‘refunkcionalizace’ kulturní sféry v reakci na estetizaci a depolitizaci života dnešní společnosti*“³⁶, čímž poukazuje na proměnu vlastní dimenze politiky, která místo pře o definici postupů, jež vymezují identitu celého společenství, přijímá postupy řídící se ekonomickou nebo morální logikou jako je například svobodná soutěž soukromých zájmů. Politika tak není již chápána ve vztahu k principům, které se týkají všech, ale jako konflikt partikulárních stran odehrávající se uvnitř předem daného a nezpochybňovaného politicko-ekonomického rámce (spojení liberální demokracie a globálního kapitalismu), což autor vnímá jako depolitizaci, jež je navíc doprovázena estetizací života, kdy se moc prosazuje skrze nadprodukcí obrazů sebe samé a snaha politizovat umění je spojena s redefinicí vztahu kulturní sféry k veřejnému prostoru. Ten Magid vnímá jako fragmentalizovaný a jako místo, kde dochází ke střetu soukromých zájmů, odkud politika prchá a přesouvá se například do sféry politizovaného umění. Jeho účinek však dál v textu sám autor zpochybňuje tím, že aktivismus příznačný pro politicky angažované umění by měl zasáhnout co nejširší okruh lidí, aby měl nějaký smysl, což je v současném uměleckém provozu, kde jsou galerie navštěvovány pouze úzkým, většinou spřáteleným či participujícím okruhem lidí, nereálné. Upozorňuje také na fakt, že širší veřejnost poměrně často reaguje na sociálně orientované umění údivem či nevolí nad skutečností, že se něco takového vůbec vydává za umění.

Na rozdíl od Spojených států, kde se od 60. let rozvíjelo silné sociální a emancipační hnutí, zahrnující feministická hnutí či aktivity prosazující práva etnických menšin a později od 70. let i sexuálních menšin, a kde se na přelomu 80. a 90. let formoval nový model angažovaných uměleckých postupů, které se pojí například s činností New Genre Public Art spojeným s postavou americké umělkyně Suzanne Lacy, se navíc v kontextu umělecké scény pracující v prostředí komunistických režimů pochopitelně žádná paradigmata angažované umělecké praxe nevyvíjela a v porevolučním období nenabyla podobné razance.

³⁶ MAGID 2011, 624.

Jestliže se Morganová zaměřila na angažovanost jako stěžejní kritérium pro vymezení politicky či sociálně orientovaného umění a spíše na zhodnocení souhrnného vývoje v takto zaměřené části českého uměleckého prostředí, pak Jan Zálešák ve svém textu, v němž se soustředí na detailnější rozpracování konkrétních projektů i v později publikované knize, klade důraz zejména na prvky kooperace a participace.³⁷ Ve zmíněné stati, kde odkazuje k tzv. hledání sociálního obratu v českém umění, autor využil spojení užitě původně Claire Bishop v článku *The Social Turn. Collaboration and Its Discontents* otištěném v časopise *Artforum* roku 2006 a v českém překladu publikované o rok později ve zmíněném periodiku *AVU*. Ačkoliv uvádí, že jeho záměrem není „*hledání současných českých ekvivalentů participativní umělecké praxe*“³⁸, nýbrž využití tohoto obratu jako metafory pro uchopení událostí, výstav a textů, které na domácí scéně od konce 90. let charakterizují odklon od umění jako neutrální, esteticky a sociálně autonomní estetické praxe, k sociálně a politicky angažovanějším uměleckým projevům,³⁹ je zřejmé, že k takovému cíli směřuje a ve své knize ho pak podrobně rozpracovává. Usiluje především o zmapování příkladů umění spolupráce v českém kontextu za posledních zhruba 15 let, objasnění diskursu kooperativních modelů umění, jež se formoval v západní umělecké kritice od 90. let a ovlivnil následně také naše teoretické zázemí především díky publikování některých základních kritických textů a rozhovorů s umělci ve zmíněném vydání *Sešitů* (texty C. Bishop, M. Lind, Ch. Kravagny, G. Kestera, T. Hirshorna, J. Rancièra). Zálešák se zabývá nejen vlastními formami umělecké spolupráce (kdy ke spolupráci dochází na pomyslné vertikální a horizontální úrovni společnosti, mezi uměleckými skupinami nebo dvojicemi), ale připomíná i proměnu vztahů a rolí mezi umělcem a kurátorem, důležitost vzniku řady malých galerií fungujících na principech DIY či nové pojmy a slovník doprovázející tuto nově se ustavující praxi tzv. **umění spolupráce**. Vedle uvedeného termínu se v našem prostředí ustálilo také další užívané spojení a to **sociální intervence**, která může být vnímána jako tvůrčí strategie na pomezí umění a společensky prospěšné nebo kritické činnosti, přičemž je u ní mnohdy

³⁷ ZÁLEŠÁK 2011a nebo ZÁLEŠÁK 2011b.

³⁸ ZÁLEŠÁK 2011b, 41.

³⁹ Tamtéž

kladen důraz na míru provázání uměleckého procesu a sociálního kontextu.⁴⁰ Claire Bishop ve svém textu zmiňuje v souvislosti s angažovanými postupy ještě řadu dalších termínů užívaných různými autory a v rozdílných společenských podmínkách – například komunitní umění, dialogické umění, umění založené na průzkumu nebo vztahové umění atd. a poukazuje na skutečnost, že pro takové umění, které velmi často upouští od estetických kvalit na úkor reálného působení ve společnosti, je potřeba vypracovat novou terminologii pomocí níž by bylo vůbec možné popisovat a analyzovat tyto sociálně angažované umělecké formy.⁴¹ Intervenci zahrnula do svých tvůrčích postupů zakotvených ve východiscích a metodách své tvorby skupina Rafani, která přisoudila umění společensko-kritickou roli a sama definovala principy svých strategií zaměřených na rozmanité sociální jevy a využívající k jejich uchopení většinou rozporuplné hraniční situace.⁴²

Jako jedna z mála teoretiček zabývajících se politikou genderu se v rámci české kritiky etablovala Martina Pachmanová, která rehabilitovala práci řady pozapomenutých českých autorek a později například kurátorka a kritička Zuzana Štefková. První z nich se orientuje zejména na tvorbu ženských interpretek a nahlížení různých poloh feminizmu, v řadě studií se mimo jiné zabývá politikou zobrazování ženského těla a tělesností využívanou samotnými umělkyněmi, jež vnímala v počátcích feministických hnutí jako „bojiště“, které však akceptovala jako významný nástroj, jako politikum a prostředek kulturních i politických ideových systémů.⁴³ Ve svých publikacích přinesla do našeho kulturního kontextu názory a myšlenky významných současných světových kritiček, feministek i umělkyně, Štefková se pak kurátorsky podílela na řadě výstav nebo politicky a sociálně orientovaných projektů, nejen v souvislosti s jejími aktivitami pro pražskou galerii Artwall, často připravených ve spolupráci s umělkyní Tamarou Moyzes nebo slovenskou kurátorkou Lenkou Kukurovou (například Mezinárodní festival a výstavu politického umění Czechpoint v pražské galerii NoD a c2c, 2007).

⁴⁰ ŠTEFKOVÁ 2013.

⁴¹ BISHOP 2007.

⁴² FRANTA/MEDUNA/MOTEJZÍK/RATHOUSKÝ/VÍTKOVÁ 2010.

⁴³ PACHMANOVÁ 2011, 571.

V katalogu výstavy Czechpoint se pokusila Kukurová vymezit pojmy aktivistického a politického umění, které vnímá jako dvě rozdílné umělecké formy: „*Aktivistické umění je hybridní kulturní forma související s politikou, organizací veřejného života a občanskou angažovaností. Svými přesahy se pohybuje na okraji uměleckého žánru... I když aktivistické umění nevyhnutelně souvisí s politikou, pojmy politické a aktivistické umění nejsou synonyma, západní umělecká teorie je někdy dokonce považuje za dvě oddělené oblasti. Ve většině případů je však aktivistické umění chápáno jako podmnožina kategorie, která se v současnosti označuje pojmem politické umění... Za „politické umění“ můžeme považovat jen umění vědomě a kriticky zkoumající politická a společenská témata. Zároveň by měla být splněna podmínka, že záměrem tohoto zkoumání není stranická ideologická objednávka, ale svobodné autorské rozhodnutí. Odlišujícím a zároveň katalyzačním momentem aktivistického umění je fakt, že na rozdíl od umění politického nejen referuje o problému (politickém, sociálním, kulturním), ale snaží se vyprovokovat publikum k aktivnímu postoji, ke snaze o změnu a k zapojení do řešení nevyhovujícího statu quo. Aktivistické umění bývá zacílené na problematická místa v sociokulturní a politické skutečnosti, o kterých často chybí veřejná diskuze.*“⁴⁴

Mezi první výstavy tematizující feministický diskurs v 90. letech patřila dvojice pražských projektů Kolumbovo vejce a Ženské domovy – oba probíhající v roce 1992. Za jedny z posledních projektů zacílených na ženské autorky lze zmínit výstavu Někdy v sukni kurátorky Pavlíny Morganové, jež byla zahájena loni v Brně a ohlédla se za tvorbou umělkyň, které často inklinovaly především k různým konceptuálním postupům a prosazovaly se v posledním desetiletí minulého století. Dvacetileté výročí sametové revoluce pak bylo podnětem pro brněnský projekt Formáty transformace 89–09, sedm pohledů na novou českou identitu, jenž nabídl revizi proměn středoevropské společnosti očima sedmi kurátorů a díky realizacím velkého počtu umělců, přičemž položil základní otázku, zda je vůbec možné prostřednictvím umění i teorie ovlivňovat politický, kulturní a sociální prostor. Jedním z posledních projektů Michala Kolečka, jenž se pokusil na přelomu let 2014/15 iniciovat diskusi o stavu současné demokracie, byl podíl na

⁴⁴ KUKUROVÁ 2008, 25–26.

přípravě mezinárodní výstavy Mody demokracie v pražském Centru pro současné umění DOX, které v posledních letech hostilo podobně jako menší a poměrně vyhraněný prostor Tranzitdisplay (spojený s postavami Víta Havránka nebo Tomáše Pospiszyla), množství různorodých sociálně a politicky cílených projektů. K centrům nabízejícím širokou škálu společensky a mnohdy i environmentálně laděných projektů patří pražský Komunikační prostor Školská 28, ovlivněný do velké míry postavou Miloše Vojtěchovského, jenž formoval od roku 1992 podobu projektu Hermit zahrnujícího site-specific instalace, koncerty, workshopy či přednášky v prostranství bývalého kláštera v Plasech, a jenž se v poslední době podílí na některých realizacích společně s Lenkou Dolanovou, jednou z mála teoretiček věnujících se u nás ekologii v umění.

Nezávislou osobnost domácí umělecké kritiky nepochybně představuje postava Ivana Mečla, který v současnosti připravuje komunitní projekt Národní galerie Perly budované v prostorách opuštěné papírny ve Vraném nad Vltavou a stojí za aktivitami vydavatelství Divus, jenž se zasadilo o publikování řady knih a především časopisu Umělec, který představuje jeden z prostorů určených soudobé umělecké kritice. Také umělec, člen skupin MINA nebo Guma Guar, Milan Mikuláščík v poslední době výrazně ovlivňuje v roli kurátora směřování pražské Galerie NTK, do velké míry zaměřené na sociálně orientované umělecké projekty.

Z výše uvedeného je do jisté míry patrné, že v souvislosti se sociálně angažovaným uměním se zejména v posledním desetiletí pozornost českých teoretiků obrací k analýze západní umělecké kritiky. Stejně jako v našem prostředí, se i v dalších státech bývalého Východního bloku rozvíjí diskuse nad uměním aktivně participujícím na soudobém společenském dění, které v našem teoretickém kontextu začíná být také pozvolna věnována pozornost.⁴⁵ Několik základních textů (namátkou Slavoj Žižek, Jan a Jiří Ševčíkovi, Vladimir Beskid, Eda Čufer, Marina Gržinić ad.) dotýkajících se (re)konstrukce historie umění v návaznosti na transformaci politického uspořádání bývalých komunistických států a často tematizujících právě vztah umění k veřejnému prostoru i ke

⁴⁵ Zejména umělci z Polska a bývalé Jugoslávie často participují na různých mezinárodních projektech a poslední dobou se u nás představilo několik ruských autorů nebo skupin zaměřených na kriticky angažované umění (Vojna, Čto dělať nebo Avděj Ter-Oganjan).

společenským tématům přinesla publikace East Art Map (Londýn, 2006), jež je výsledkem dlouhodobého projektu skupiny Irwin působící od roku 1983 a pravidelně intervenující v podobě rozmanitých sociálních aktivit do veřejného prostoru v období, kdy dochází k redefinici statutu umění vznikajícího ve východní a střední Evropě. V roce 2013 pak nabídla antologie Eastern Europe and Beyond / Art Histories through the Exhibition prostřednictvím 15 textů evropských teoretiků a kurátorů (z českých autorů jsou zde zastoupeni Jana a Jiří Ševčíkovi společně se Zuzanou Štefkovou) pohled na vybrané výstavní projekty, které se staly prostředkem k otevírání nového uměleckohistorického diskursu zaměřeného na internacionalismus, mezinárodní spolupráci a dialog. Publikace připomněla i významné mezinárodní přehlídky nebo kurátorské strategie, které do určité míry ovlivňovaly také české umělecko-teoretické směřování.⁴⁶

O mnohdy nám ne příliš známých aktivitách umělců 2. poloviny 20. století v zemích bývalého Východního bloku informovaly práce polského kritika Piotra Piotrowskiho nebo berlínského filozofa a teoretika Borise Groyse, který se sám v 70. a 80. letech podílel na činnosti neoficiální petrohradské a moskevské kulturní scény.⁴⁷ Dlouhodobě věnuje sociálně zaměřeným podobám konceptuálního umění pozornost rovněž polský umělec a kurátor Artur Żmijewski, působící od roku 2006 na pozici uměleckého editora Krytyky Politycznej. Żmijewski realizoval množství kriticky angažovaných a nejednou značně ironických či provokativních uměleckých nebo kurátorských projektů (v roli kurátora organizoval například rozporupně hodnocené Berlínské bienále v roce 2012). V knize Drżace ciała rozvíjí diskusi s polskými umělci o sociálních a etických možnostech umělecké praxe a snaží se takový druh umění nepřímo definovat a zároveň hledat jeho smysl.⁴⁸ Sám patří k výrazné polské generaci umělců, která studovala v 80. a 90. letech v ateliéru Grzegorza Kowalskeho na varšavské Akademii výtvarných umění a její tvorba se vyznačuje neskrývanou, často kontroverzní společenskou angažovaností. Kowalski byl významně ovlivněn

⁴⁶ ORIEŠKOVÁ 2013.

⁴⁷ Piotr PIOTROWSKI: In the Shadow of Yalta. Art and the Avant-garde in Eastern Europe 1945–1989. London 2009 nebo práce Groyse Conceptual Art in Moscow 1960–1990. Ostfildern 2008 ad.

⁴⁸ Jedná se o knihu Drżace ciała. Rozmowy s artystami. Białystok-Kraków 2006, jež vyšla v anglické verzi pod názvem Trembling Bodies roce 2010. ŻMIJEWSKI 2010.

myšlenkami profesora Oskara Hansena, architekta a umělce v poválečném období radikálně zpochybujícího tradiční polohy umění, které vnímal jako proces kooperace, v němž vyzdvihoval také aktivní roli diváka. Je označován jako autor tzv. otevřené formy, aplikované nejen v architektonických návrzích, ale také v experimentálních filmech. Jeho práci i dílo jeho studentů či následovníků (Paweł Althamer, dvojice KwieKulik, Zbigniew Libera, Artur Żmijewski ad.) představila v květnu 2014 britská Tate Modern a u nás pak prezentoval roku 2011 pražský Tranzit display některé projekty Zbigniewa Libery.

V rozhovoru Żmijewského s Liberou se objevil výraz, jenž se snaží pokrýt princip odkrývání naléhavých společenských témat akcelerujících v umění a který lze spojit do určité míry s některými projekty vznikající právě na polské scéně – **embarrassing art** (frustrující, znepokojující či zahambující umění), respektive takové, které svým obsahem šokuje nebo vyvolává u diváka nevoli a stimuluje nepříjemné pocity – zmatku, odporu, trapnosti či výčitek, potažmo doslova podněcuje nutkavou a intenzivní chuť zmizet a dál se jednoduše nedívat. Na rozdíl od některých teoretiků, kteří kladou v rámci sociální kooperace důraz na konsensuální dialog a odmítají umění, které se snaží pohoršit nebo znepokojit publikum (například Kester) Bishop zastává názor, že „šok, rozpaky nebo frustrace – spolu s absurditou, výstředností, pochybnostmi nebo čirým potěšením – jsou pro estetický a politický vliv díla rozhodující.“⁴⁹ Jako jeden z příkladů takového umění cituje Libera své video *Intimate Rituals* (1984), na němž zaznamenával, jak pečuje jako mladý muž o svou nemohoucí a pozvolna umírající babičku, přičemž zmínil, že během zveřejnění záznamu na výstavě ve Stockholmu, některý z diváků náhle vstal a obrazovku zakryl kabátem.⁵⁰ Tradice navazující v Polsku na Hansenův odkaz vedla pravděpodobně k rozvoji sociálně kritických projektů podstatně dříve a rozvinula se v daleko intenzivnějších formách než na naší umělecké scéně, kde v průběhu 90. let 20. století teprve vznikaly první z podobných druhů sociálně laděných konceptů. V prvním desetiletí 21. století se zdá, že i v Česku v souvislosti s celosvětovým trendem tyto tendence sílí, podobně jako se pozvolna zvyšuje povědomí umělců o teoretickém rámci

⁴⁹ BISHOP 2007, 23.

⁵⁰ ŻMIJEWSKI 2010, 243–244.

sociálně angažovaného umění. Pro srovnání s domácím prostředím budou zmíněny nejen některé stěžejní práce vznikající v rámci západní umělecké produkce, ale i ty vznikající v bývalém komunistickém bloku.

4. Sociální téma optikou 20. století

V této kapitole pouze rámcově projdeme umělecké projevy zahrnující rozmanité aspekty sociálních témat v českém prostředí, vznikající v průběhu 20. století. Pomůžou nám ukázat, jak se pozvolna s transformací společenského klimatu přístup ke společenským otázkám měnil, nebo jak kolísala intenzita potřeby reflektovat tyto fenomény.

V historii českého umění 20. století se dosud ustálil výraz „sociální umění“ pokrývající příznačné a charakteristické tendence v českém výtvarném umění 20. a 30. let zahrnující projevy autorů, jež byli silně ovlivněni poválečnou situací v nově vznikajícím státě, která ve změněných podmínkách přinášela silné pocity frustrace a nejistoty. Umělci v té době akcentovali ve své tvorbě humanistické hodnoty života, soustředili se na běžný život prostého člověka, na „bezejmenné“ postavy, na motivy z periferií a venkova, které byly zobrazovány s charakteristickou tíživou atmosférou bídy a smutku a s typickými výrazovými prvky civilismu, primitivismu či magického realismu. Tyto tendence se projeví především v dílech Sociální skupiny HOHO-KOKO i solitérních umělkyní jako byly Milada Marešová a Vlasta Vostřebalová-Fischerová, a okrajově i u řady dalších jednotlivců. Svou specifickou roli sehrál v této době jako vyjadřovací prostředek plakát sloužící zejména politickému programu. Studium těchto specifických trendů českého výtvarného umění se v průběhu 70. a 80. let minulého století věnovalo několik autorů, přičemž tendence, charakteristickou ikonografii i typické náměty interpretoval a shrnul ve svém textu *Primitivismus a sociální tendence v malířství dvacátých a třicátých let* Vojtěch Lahoda, který uvádí i základní literaturu k této problematice.⁵¹

Znatelný zájem některých autorů o sociální kontext byl ovlivněn znalostí německého expresionismu prosazovaného především skupinami *Der Blaue Reiter* a *Die Brücke*, který odrážel společenskou dobovou krizi plnou rozporů a u nás ovlivnil zejména uměleckou generaci *Osmy* či *Tvrdošíjných* a později zejména ve 20. a 30. letech hnutí *nové věčnosti*, tak jak je prosazovaly solitérně i některé

⁵¹ LAHODA 1998.

ženské interpretky – Polka Mela Muterová, Käthe Kollowitzová nebo Grete Jürgensová.

Intenzivní zájem o aktuální společenská témata vykazovalo pak především hnutí Dada, které nabývalo zejména v Berlíně díky svým provokativním a satirickým postupům daleko razantnějšího a politicky motivovanějšího rázu než například v Curychu či v Paříži, přičemž zásadní roli v něm sehrál Marcel Duchamp. Ve 30. letech přicházela do Prahy pod hrozbou blížícího se válečného konfliktu řada emigrantů (mnohdy židovsko-německých), kteří přinášeli aktuální umělecké postupy, pro něž byla typická výrazná sociální angažovanost. Patřili k nim nesporně Hella Guthová či John Heartfield, jehož lze řadit k nejradikálnějšímu křídlu protifašistického odboje⁵² projevujícího se mimo jiné v podobě šíření různých satirických časopisů, k nimž lze počítat i česko-německý *Simplicus*. Předznamenání kolektivní spolupráce je možné hledat u raných avantgardních hnutí, jako byl ruský konstruktivismus či futurismus, na něž později navazovaly participativní projekty poválečného umění.

V rámci komplikovaného a v různých ohledech poměrně nesourodého konceptu české meziválečné avantgardy, jejíž vztah k soukromí a veřejné oblasti byl nejednoznačný a pohyboval se na rovině utopických vizí, se důkladně zabýval reálnými aspekty bydlení architekt Jiří Kroha, který své návrhy založil na širším sociologickém, psychologickém, kulturním a ekonomickém výzkumu, a jenž se na začátku 30. let ve své knize *Sociologický fragment bydlení* zabýval třídní podmíněností bydlení, rovnoprávností společenských tříd i bezdomovectvím.

Za velmi osobitý druh sociálního umění lze považovat do určité míry kresby a malby vznikající v průběhu války v nacistických perzekučních zařízeních. Jejich autoři jako Bedřich Fritta, Leo Haas či Marie Marešová využívali při omezených technických možnostech převážně expresivní i realistické kresby či kritického karikování, aby zaznamenali groteskní, tragické i depresivní scény, a přinesli tak svědectví o každodenním životě i hrůzných podmínkách v ghettech.

Termín sociální jako součást obecnějšího spojení „sociální realismus“, označuje v umění spíše tendence, projevující se orientací na realistické projevy a

⁵² Heartfieldovy práce vystavené roku 1934 na 1. Mezinárodní výstavě karikatury a humoru v pražském Mánesu vyvolaly rozrůžku a musely být odstraněny.

často odkazující na určité sociální podmínky a jejich kritiku. Velkého rozšíření dosáhl především ve filmu nebo fotografii a pro jeho vznik i další vývoj bylo podstatné zejména dílo G. Courbeta, ačkoliv v našem prostředí nabylo v komunistické éře tento pojem zejména negativních konotací a byl zneužíván především k politickým účelům. V jiných podmínkách se však naopak obracelo proti praktikám státní moci a sloužilo k vyjádření vědomí narůstající chudoby některých společností. Zejména v meziválečném období u nás společensky aktuální témata rezonovala především ve fotografii označované někdy jako sociální dokument, jelikož v politicky mnohotvárném prostředí první republiky mělo levicové hnutí významnou pozici, posílenou nadto nástupem hospodářské krize. Pro vývoj žánru sehrály kromě rozvoje publikačních možností zásadní roli dvě výstavy sociální fotografie v letech 1933 a 1934, pořádané Lubomírem Linhartem pod záštitou Levé fronty.⁵³ Nové nastupující obrazové týdeníky i jednodušší fotoaparáty obecně přinesly odlišné možnosti sociální a politické agitace, jak ukázala například práce Jana Lukase, jednoho ze členů skupiny Sedm v říjnu, která se odkláněla od avantgardistických koncepcí k tradici modernismu a humanistickému poselství. Rozvoj humanistické fotografie paradoxně podmínily prožitky druhé světové války, přičemž zásadní vliv pro její vývoj sehrála notoricky zmiňovaná výstava Family of Man připravená Edwardem Steichenem roku 1955, která výrazně ovlivnila ranou tvorbu Jana Saudka, Ludvíka Aškenazyho či Dagmar Hochové. Ačkoliv se styl jednotlivých fotografů lišil, vždy výrazně akcentovali subjektivní hledisko viděného, ať šlo o snímky označované jako sociální dokument či v 60. letech tzv. nový žurnalismus.

Krajinářské fotografii, již lze vnímat jako předzvěst fotografie ekologické, se věnoval Josef Sudek, jenž vytvořil v letech 1957-62 obraz podkrušnohorské krajiny, zdevastované těžbou hnědého uhlí a průmyslem, jako „*čitelnou obžalobu bezohledného politického režimu*“.⁵⁴ Mezi autory, kteří zaznamenali ve svých snímcích moravské krajinné ekosystémy, patřil Miloslav Spurný, a z těch

⁵³ Už v roce 1933 byly z výstavy Sociální fotografie policií vyřazeny některé nepohodlné snímky a její bratislavská repríza byla zakázána, k čemuž Josef Moucha poznamenal: „*Stejně se bude chovat někdejší levice po uchopení moci: odstraňování nepohodlných poukazů ke skutečnosti upřednostní před nápravou zlořádu.*“ A připomněl také, že řada fotografů jako Z. Tmej, J. Marco, R. Wittmann, V. Chochola, M. Křen či J. Štreit byla v éře komunismu souzena – viz MOUCHA 2001, 344 a 349.

⁵⁴ DUFEK 2007, 277.

zaměřených na devastovanou ostravskou periferii, je možné zmínit Rudolfa Jandu či Viktora Koláře. Pro dokumentární fotografii nastal vrchol v závěru 60. let, po němž přišlo obnovení cenzury, které podnítilo odchod některých autorů do exilu (Luskačová, Koudelka či Kolář ad.).

Na společensky marginalizovaná témata a sociální skupiny se orientovali již v průběhu 70. a 80. let také Pavel Štecha, který spolupracoval profesionálně na sociologických výzkumech či Pavel Jasanský nebo česko-švýcarská fotografka Iren Stehli. Genderové politice se pak věnovala Dana Kyndrová, která se systematicky zaměřila od 70. let na postavení žen ve společnosti. Novodobé hnutí sociální fotografie předznamenala zejména výstava trojice Ivo Gil, Markéta Luskačová a Pavel Štecha v červnu 1972 v Roudnici nad Labem⁵⁵ a tragikomičnost husákovské normalizace výstižně postihl také Jiří Hanke. Dokumentaristický trend sílil pak díky generaci fotografů narozených v 50. letech, jež roku 1977 založili skupiny Dokument a Oči, zacílené na některé společné projekty, jež se mohly svou formou blížit metodám sociologických výzkumů. Tvorbu skupiny Oči, kterou tvořila širší členská základna, charakterizovaly specifické postupy spočívající v principech přibližujících se exaktním metodám sociologického výzkumu.

V poválečných letech, kdy se pokoušely působit soliterně některé osobnosti starší generace nebo mladí autoři z okruhu Šmidrů a neveřejných ateliérových Konfrontací, umění začínalo tvrdě podléhat programu formování socialistického člověka a také šířící se modernismus byl akceptován pouze tehdy, pokud tematizoval společensky uvědomělý obsah. Autoři, kteří se odmítali začlenit do oficiální kultury, tvořili v ústraní nebo se snažili vyjadřovat v rámci uzavřeného okruhu nelegálně působícího undergroundu. Latentní obsahy naznačující postavení člověka v současné skutečnosti i extrémně vypjaté mezní situace odrážel tehdy existencialismus Mikuláše Medka a sociální kontext byl přítomný v explozionalistických textech „osamělého podivína“ Vladimíra Boudníka. Ten si jako jeden z mála nezávislých umělců našel z vlastní vůle skutečné tvůrčí podněty v továrním prostředí, zcela odlišné od představ ideologů socialistického realismu. Kompozice z kladenských hutí, které lze vnímat jako výzvu oficiálnímu projevu s náměty budovatelského úsilí pracujícího lidu, zpracovávaly rovněž členky

⁵⁵ MOUCHA 2001, 357.

modernistické skupiny Trasa – Jitka a Květa Válovy. Boudníkovy pouliční demonstrace na Starém městě předznamenávaly pozdější happeningy akčního umění a jeho úvahy o možnostech každého člověka stát se umělcem, které ilustruje poznámka z malířových manifestů: „*Každý z vás bude umělcem, zbaví-li se předsudků a netečnosti...*“⁵⁶, evokují pozdější postupy Josepha Beuyse, jenž formuloval model otevřené demokracie praktikovaný v podobě politických diskuzí i společných akcí probíhajících nejen na půdě uměleckých institucí. Za zmínku stojí, že vedle Boudníka pracoval na svých paxistických dokumentech po válce také pozapomenutý lékař a spisovatel Jan Lukeš, který prožil část svého života v psychiatrické léčebně a jehož životopis podrobně zpracoval Vladimír Borecký nebo se jeho manifestům v Revolver Revue věnoval Tomáš Pospiszyl.⁵⁷

Zatímco světovému uměleckému dění v průběhu 60. a 70. let začíná dominovat sílící vliv nově vznikajících sociálních hnutí, díky kterým si zejména konceptuální i akční autoři osvojují různé neumělecké postupy, u nás jsou to reflexe traumatického životního pocitu a komentáře sílící hodnotové krize v dílech české nové figurace zastoupené tvorbou E. Kmentové, sester Válových, K. Nepraše, O. Zoubka, A. Šimotové i dalších. Mezi výpovědi o bezvýchodné situaci tehdejšího života a černým humorem balancovala na konci 70. let tvorba jednoho ze zakázaných autorů období normalizace – Karla Nepraše, dnes označovaná pojmem „česká groteska“. Podobně traumatizujícím a dramatickým dojmem působily plastiky či objekty J. Koblasy, A. Veselého či pozdější environmenty Z. Berana, jehož prostorová assembláž Rehabilitační oddělení dr. Dr. byla imaginárním odrazem lidského zoufalství. K obdobné naturalistické expresi a deprimující tíživosti se přikláněl ve svých site-specific instalacích rovněž Jiří Sozanských, který své realizace mnohdy uváděl do destruovaných míst zatížených lidským utrpením, emocemi a neúprosným osudem, jako byla Malá pevnost Památníku Terežín. Mimo zmíněné akce realizoval i environmenty, které nesly jasná existenciální poselství, v opuštěném a devastovaném starém Mostě či v Praze – Vysočanech. Sozanský se zabýval mezi lety 1972-73 tématem vyhlazovacích táborů a sám byl ovlivněn traumatizující atmosférou poválečných

⁵⁶ MERHAUT 2004, 292.

⁵⁷ BORECKÝ 1999 a POSPISZYL 2004, 261–295.

let, s ním se pokoušel vyrovnávat. Poté, co navštívil Sachsenhausen, začal si s hrůzou uvědomovat, že existuje určitá paralela mezi nacistickými, stalinistickými i normalizačními systémy. Po sametové revoluci se jeho zájem o existenciální i sociální kontext projevila také v podobě intervencí ve Valdické věznici (1990) i reakcemi na válečné konflikty. Po třiceti letech se nyní vrátil formou výstavy 1984 – Rok Orwella k rekonstrukci svého rozsáhlého, ale nedokončeného projektu, původně připravovaného v prostorách vyhořelého Veletržního paláce, který na pozadí Orwellovy utopické fikce reflektoval zkušenosti s represivní mocí a realitu totalitní doby. I nyní jeho práce až překvapivě trefně komentuje mechanismy moci ovládající lidský život. Svou potřebu téma znovu otevřít autor okomentoval: *"To, že jsem se k tomu vrátil v posledních 7 letech, není žádná náhoda. Když vidíte, jak je současná společnost prostupná a jak se nechá jednoduše zmanipulovat, tak mě to děsí. Dnešní doba je vyprázdněná, jde o přežití a to je přesně to, co nabízel Husákův režim."*⁵⁸

V malbě se pak od konce 70. let vyjadřoval Michael Rittstein jako malíř expresivně kritických sociálních námětů a obdobný příklon k ironicky neúprosné grotesce byl charakteristický i pro sochy a objekty Kurta Gebauera typické svým silným politickým podtextem. K umělcům, kteří se obraceli ještě před rokem 1989 k různým společenským a politickým tématům, patřil nesporně Jiří David, jež publikoval v samizdatovém výtvarném časopise Někdo něco (11/1988) text a současně umělecký manifest Totální distance v období sociální vybledlosti, v němž požadoval od pozorovatele, aby se aktivně podílel na čtení uměleckých sdělení.

Obrátíme-li se k umění akce, které se v našem prostředí rozvíjelo od 60. let především díky aktivitám Milana Knížáka, jenž s podporou teoretika Jindřicha Chalupeckého navázal kontakty s významnými osobnostmi z okruhu mezinárodního sdružení Fluxus, je nezbytné poznamenat, že vznikalo převážně v rámci omezené sociální skupiny a bylo až na výjimky, kterou tvořily Soňa Švecová a Slovenka Margita Titlová-Ylovsky, doménou mužů. Jak poukázala Martina Pachmanová v souvislosti s reflexí tvorby umělkyň tvořících od 60. let, nejen jejich osobní život, ale i interpretace jejich děl byla často poznamenána

⁵⁸ ZAVADIL 2014, 2.

„pohlavní diskriminací a nivelizací ‚jiné‘ originality, v rámci maskulinní hierarchie – pokud byly provdány za známé umělce, bylo jejich dílo často srovnáváno s prací manžela a bylo poznamenáno všeobecným nezájmem oficiálních institucí.... Nijak se společně neangažovaly jako jejich současnice – americké guerilla girls, protože vulgarizovaný kolektivismus jim v tom prakticky bránil.“⁵⁹

I když se některé realizace Knížáka, Mlčocha či Štembery stávaly politickými akty, obecně mělo akční umění tendenci spíše se izolovat a uzavírat do introvertních obřadů. Marie Klimešová vystihla jeho povahu: *„Jejich tvorba byla vyjádřením radikálního životního postoje na hranici rituálu a reflektovala klíčovou situaci 60. let – krizi klasického uměleckého projevu a hledání nového typu umělecké komunikace v aktivizaci jejich účastníků.“⁶⁰* Veřejné happeningy v pražských ulicích zaměřené často kromě několika přátel na nepřipraveného kolemjdoucího navíc později měnily svůj provokativní charakter na meditativněji laděné skupinové aktivity určené zasvěcenému okruhu a bez účasti publika představovaly *„vyjádření životního stylu určitého hnutí.“⁶¹*

Pavλίna Morganová odkázala k těmto kolektivním událostem jako k akcím se sociálním rozměrem.⁶² Jejich sociálnost však zpočátku spočívala spíše než ve zpracování aktuálních společenských problémů, ve snaze osvobodit člověka od naučeného a svazujícího způsobu bytí, v terapeutickém momentu hry, potřebě společně prožívat a v touze asimilovat umění zpět do běžného života či v důrazu na vzájemnou kooperaci a potažmo jakousi obrodu celé společnosti, i když některé pozdější realizace zahrnovaly i hlubší reflexi současných či problematických historických společenských událostí a otázek. Knížák v Manifestu aktuálního umění publikovaném v samizdatovém časopisu proklamoval: *„Naším východiskem je angažovanost, naším cílem je angažovanost, totální angažovanost... Nezajímají nás estetické normy, sloužící jako měřítko dokonalosti. Zajímá nás člověk. Abychom překonali jeho otrlost a citovou*

⁵⁹ PACHMANOVÁ 2011, 596.

⁶⁰ KLIMEŠOVÁ 2001, 390.

⁶¹ Tamtéž.

⁶² MORGANOVÁ 2009, 20.

*lhostejnost, tak typickou pro dnešního člověka, používáme, musíme používat, maximálně působící formy.*⁶³

Je patrné, že v Knížákově Druhé manifestaci aktuálního umění 23. 5. 1965 lze vedle znaků magického rituálu spatřovat i nepřímé odkazy na konkrétní události naší historie. Závěrečné spálení černého oblečení dívky (Soni Švecové), které si svlékala v blízkosti plamenů ohně, okolo něhož umělec rozmístil fotky z terezínského ghetta, poukazovala na oběť upálením i tragické momenty naší minulosti, zároveň vyzývala k jakési symbolické obrodě všech zúčastněných skrze proces očištění a znovuzrození. Jedním z projektů, jenž proklamoval sociálně nosnou, i když značně utopickou ideu, byl Manifest pospolitosti, který umělec realizoval společně se skupinou Aktual roku 1967. V průběhu měsíce března prohlášeného obdobím pospolitosti, rozeslal Knížák s přáteli velké množství dopisů vyzývajících ke spoluúčasti různé vojenské hodnostáře, duchovní, velvyslanectví, redakce časopisů a řadu dalších organizací i jednotlivců, aby je tak spolu s ostatními vybídl k jakýmkoliv aktivitám, které by znamenaly upevnění lepších vztahů a zvýšení solidarity mezi lidmi. Na plakátech Knížák podněcoval k manifestaci proti válkám, násilí, nesvobodě, lžím a přetvářce⁶⁴ a téma lidské sounáležitosti pak otevřel ještě v několika pozdějších akcích. Otevřenější participativní projekty, jež se objevovaly v průběhu 60. a 70. let na americké a západoevropské scéně a osvojovaly si různé formy sociální komunikace (veřejná diskuze u Beuyse nebo domácí bazar u Rosler) se v tomto období v rámci českého uměleckého kontextu s pochopitelných důvodů nevyskytovaly.

Ve stejném roce koncipoval Knížák akci Přátelství se stromem, kterou realizoval až o 3 roky později v Západním Berlíně a v níž usiloval o kontakt s odlišnou živou bytostí a přiblížil se tak projektům realizovaným v krajině a zahrnovaným do okruhu land artu. Intenzivní soucítění s přírodou i konkrétní krajinou prostupovalo tvorbu Miloše Šejna, která v některých případech nabývala podoby rituálních ekologických apelů. V akcích umělců jako Milan Kozelka, Jan Steklík či Vladimír Havlík cítíme určité ekologické podtexty a sehrál v nich, podobně jako u Knížáka, významnou úlohu strom jako živá bytost a metaforický

⁶³ ŠEVČÍK/MORGANOVÁ/DUŠKOVÁ 2001, 297.

⁶⁴ KNÍŽÁK 2000, 136.

partner, s nímž komunikovali či o něj určitým způsobem pečovali. Šlo také o realizace Jana Steklíka z konce 70. let, Vladimíra Havlína či o některá konceptuální díla Milana Maura. V brněnském okruhu skupiny Group m. předjímal v utopických konceptuálních projektech ekologickou problematiku Valochův student a původně veterinář Jiří Hynek Kocman.

Vedle obřadů, experimentů nebo poutí odehrávajících se v terénu, začíná v 70. letech realizovat v přírodě některé ze svých pieců rovněž trojice umělců Petr Štembera, Karel Miler a Jan Mlčoch. Jejich práce charakteristické redukcí a minimalizací vizuální stránky i výrazovou oprostěností, se však více zaměřovaly na prožitky těla s často přítomnými momenty fyzického i psychického zraňování a měly existenciálně psychologické ladění odrážející atmosféru doby, jak ji vystihla Marie Klimešová: *„Filozofie těchto akcí byla oficiálně zcela nepřijatelná, neboť krutost a sebepoškozování, které byly jejich centrálním motivem, byly jasně chápanou výpovědí o společnosti a politickém klimatu na přelomu 70. a 80. let.“*⁶⁵ Zejména některé akce Štembery komentovaly tíživou lidskou situaci, ať už šlo o realizaci Biograf (1976) v Malé pevnosti v Terezíně, kdy autor usiloval o navození událostí z období okupace, nebo o performanci Lukostřelec provedené v Hradci Králové po vzniku Charty 77. Výstižné atributy jako nacistická košile, měly evokovat ovzduší agrese a násilí, které autor následně nasměroval proti samotným divákům.⁶⁶ Zatím co Štemberův několikrát opakovaný Narcis, byl jakýmsi testem i karikováním vlastní fyzické výdrže, akce Bez názvu (Kuře) (1979) se zabývala vlivem masových médií na člověka i na bezbranné mládě a jejich nemožnosti mu uniknout. Při zpětném pohledu nelze umělci upřít univerzální aktuálnost jeho sdělení, kterou vyzdvihla i Morganová: *„Uvězněné kuře, které se snaží uniknout přívalu informací z rádia, televize a novin, je symbolem situace člověka 20. století. I jeho rezignace po opakovaných neúspěšných únicích je příznačná. Nadčasovost poselství této performance je zvláštní kvalitou. Je třeba mít na vědomí, že ve své době mělo konkrétní politický náboj.“*⁶⁷ Politické ladění měly také poslední Štemberovy akce Bez názvu (Jogi) či Dějiny Polska (1979) a o rok později realizovaná Spartakiáda. Kritikou masmédií, která byla tehdejší

⁶⁵ KLIMEŠOVÁ 2001, 398.

⁶⁶ SRP 2007a, 488-489.

⁶⁷ MORGANOVÁ 2009, 118.

aktuálním trendem světového umění,⁶⁸ se zabýval i brněnský autor Vladimír Ambroz společně s Marianem Pallou a Geneviève Bénamou v akci Sledování TV i v o něco pozdějším TV piece (1981).

Jan Mlčoch často tendoval k riskování a značnému vyhrocení situace, možnost zraňovat a izolovat se, být pod vlivem druhých a pokusy vystavovat sebe, podobně jako ostatní psychickému nátlaku nebo překračovat daná pravidla, byly pro jeho realizace charakteristické. Tématu smrti se dotknul v akci Pohled do údolí (1976) a otázku relativního výkladu zákonného či nezákonného chování nastolil v akci 14. října (1976), kde podobně jako v Noci (1977) použil momenty psychické represe a manipulace. Sociální podtext získal také Mlčochovův piec Není návratu uskutečněný v Malé pevnosti v Terezíně roku 1976 a jeho Noclehárna (1980) zřízená spontánně v amsterodamském prostoru galerie De Appel.

⁶⁸ CIMBÁLKOVÁ 2009, 25.

5. V kruhu rodiny

5. 1 Umělecké reflexe mateřství

5. 1. 1 Mateřství jako paradox modernity

„Člověk se nerodí v bolestech, člověk rodí bolest: je ztělesněna dítětem a natrvalo se v člověku usazuje. Samozřejmě můžete zavřít oči, zacpat si uši, přednášet, nakupovat, uklízet, přemýšlet o různých věcech, o různých tématech. Matka je však vždy poznamenána bolestí a podléhá jí ...“⁶⁹

Ačkoliv mateřství představuje jeden z klasických motivů prostupujících od nepaměti historii umění je paradoxní, že v průběhu 20. století se v rámci české umělecké produkce vyskytuje poměrně zřídka. Zejména některé současné autorky se k tématu vyjadřují, převážně však až s vlastním prožitkem mateřské role a v rámci neokonceptuálních i akčních projevů se u nás mateřství jako umělecký námět častěji objevuje až začátkem nového milénia. Určitou problematičnost zpracování tohoto tématu v 1. polovině 20. století naznačila ve svém textu *Proměny a tabuizace mateřství v českém moderním umění* už Martina Pachmanová, zabývající se vztahem mateřství a modernity, které definovala jako dvě neslučitelné kategorie.⁷⁰ Autorka připomněla situaci týkající se společenského postavení ženy na sklonku 19. století, kdy byla stejně jako dítě či divoch stavěna i řadou tehdejších intelektuálů na úroveň vývojově nižší bytosti, než představoval sám muž. I když její často idealizované tělo tehdy zosobňovalo zdroj slasti a erotické touhy, „zároveň vystupovalo v mužských představách jako obávaná Velká Matka, jejíž fyzické hájemství je nevyzpytatelným místem zrození, enigmatickou vlastí, z níž byl muž zapuzen, ačkoliv po ní stále touží a současně se jí obává.“⁷¹ Pachmanová upozornila, že díky své možnosti rodit byla ženě-matce přisouzena rovněž funkce ženy-reprodukčního stroje, který naplňoval utopické představy o prokreativní funkci mateřství, odpovídající vizím o racionálně plánovaném a regulovaném rozmnožování, představujícím v podobě podpory natality jeden z nástrojů upevnování politické moci i kolektivní identity při

⁶⁹ KRISTEVA 2004, 206.

⁷⁰ PACHMANOVÁ 2006.

⁷¹ PACHMANOVÁ 2006, 118.

formování moderních evropských národů.⁷² Odpor k mateřství byl patrný v radikálním postoji avantgardy a projevil se v názorech jedné z jejích předních osobností Karla Taigeho, jenž ve svých studiích o architektuře obvinil nukleární rodinu jako zdroj traumat moderního člověka a v Avantgardě známé a neznámé vyhlásil válku uměleckým akademismům bohyň, světic, žen a matek.

Podobně Carol Duncan, jež se zabývala ve svém textu MoMiny maminy rozborem ztvárnění sexualizovaných ženských těl ve sbírkách newyorského MoMA, konstatovala, že množství děl moderního umění se vyznačuje příznačným až strašidelným ikonoklasmem zrcadlícím „*touhu společnou všem moderním mužům – uniknout nikoliv matce v doslovném slova smyslu, ale psychickému obrazu ženy a její pozemské sféry, který se zdá být zakotven v dětských či dětinských postavách matek.*“⁷³

Postava matky se objevila v rozmanitých podobách – jako démonizovaná bytost nebo v podobě symbolického výjevu podstaty mateřství. Námět mateřství zpracovávali někteří autoři a autorky, jejichž práce ve 20. letech spadaly do okruhu sociálního umění – B. Stefan, M. Holý, P. Kotík nebo V. Hřímalý. Zmíněné téma se v průběhu 20. let však častěji objevuje u výrazných a soliterně tvořících umělkyně Vlasty Vostřebalové-Fischerové a Milady Marešové. První z této dvojice se tématem postavení ženy dlouhodobě zabývala a do svých maleb i kresebných cyklů vkládala citelné, kritické, ale zároveň i poetické a fantaskní roviny. Zejména ve svých subtilních, ale nesmlouvavých a veristicky ostrých kresbách zpracovávala obdobně jako malířka a grafička Hella Guthová témata prostituce (Ve výčepu, Pod lucernou, 1935), i psychologii matky, kterou se zabývala například v kresbě Matky s dcerou z přelomu 20. a 30. let či ve zkroušené postavě Matky vražednice (1935), jež se přiblížila svým provedením výjevům zoufalých žen Vladislava Hřímalého.⁷⁴ V sociálně kritických kresbách „*strhává z mateřství kult mysteria zrození a idylu nezměrné lásky a ukazuje mateřství jako mučivý boj*“⁷⁵ a vyjadřuje v nich negativní emoce – panický strach, zoufalství, nenávist

⁷² Tamtéž.

⁷³ PACHMANOVÁ 2002a, 121.

⁷⁴ Detailním rozborem práce Vlasty Vostřebalové-Fischerové se vedle Jana Baleky či Martiny Pachmanové zabývala v diplomové práci Michala Frank-Barnová: Život a dílo Vlasty Vostřebalové-Fischerové (1893–1963) viz FRANK-BARNOVÁ 2013.

⁷⁵ PACHMANOVÁ/FRANK BARNOVÁ 2013.

k sobě samé i k nechtěnému dítěti nebo konečnou rezignaci. Vedle Vostřebalové-Fischerové se tématem mateřství zabývala v průběhu 20. a 30. let 20. století její vrstevnice Milada Marešová, která v jednom ze svých nejznámějších pláten *Těhotná* (1934) ukázala, že ženské tělo i psychika jsou významně ovlivňovány společenskými předsudky i očekáváním, a že nadcházející mateřství nemusí být pouze zdrojem radosti, ale také pádným důvodem nejistoty a frustrace.

V letech 2005–2006 se pokoušelo v souvislosti s postavou spisovatelky a političky Boženy Vikové-Kunětické, jejíž pojetí mateřství bylo kdysi považováno za skandální, znovu otevřít a problematizovat mateřství a vychovatelství jako jevy přirozeně podmíněné a společensky jednoznačné kolokvium Centra genderových studií FF UK s názvem *V bludném kruhu. Mateřství a vychovatelství jako paradoxy modernity*.⁷⁶ Cílem otevřených diskuzí bylo prozkoumat sociální, politický, filozofický, antropologický nebo historický obsah těchto rolí a vyhnout se jejich obvyklému a mnohdy omezujícímu biologicko-esenciálnímu pojetí, přičemž jeho účastníci předložili specifické přístupy k mateřství projevující se odlišně v různých společenských oblastech. Ve spojitosti s mateřstvím například odkázala na paradoxní jev vyskytující se ve filmu Marika Kupková, jež se zaměřila na vykreslení postavy svobodné matky objevující se až překvapivě často ve snímcích meziválečné a protektorátní éry.⁷⁷ Stanislava Příkladná naopak analyzovala obrazy mateřství, zejména v italských filmech 60. a 70. let, přičemž poukázala na mnohdy černobílé a zavádějící členění filmových figur – matek a na skutečnost, že ve filmovém světě dominuje konvenční mateřský archetyp: „*Obecný axiom, že matka žije především dítětem a v dítěti, determinuje pasivní identitu většiny filmových hrdinek.*“⁷⁸ Autorka ukázala, že i filmová produkce vytváří buď pozitivní typ hodné, nenápadné, psychologicky zjednodušené a idealizované maminky nebo naopak typ problematické či špatné matky různých podob, kterým věnuje velkou pozornost také Pedro Almodóvar a u nás vykreslila poněkud neplánovaně obraz selhávající matky Helena Třeštíková v časosběrných dokumentech o Katce bojující se závislostí na drogách.

⁷⁶ Jeho výstupem je také stejnojmenný sborník – viz HANÁKOVÁ/HECZKOVÁ/KALIVODOVÁ 2006.

⁷⁷ KUPKOVÁ 2006.

⁷⁸ PŘÁDNÁ 2006, 262.

Co se týče uměleckých projevů, jak ukázala Pachmanová na období meziválečné avantgardy, ani v ideologicky orientovaném umění vznikajícím po únoru 1948 nebyl motiv mateřství příliš v kurzu. Pokud byl tematizován, pak převážně v básních nebo na plakátech, které akcentovaly boj za mír. Matka zde vystupovala většinou jako ochránitelka svých dětí před válečnými hrozbami imperialismu ve značně stylizované a redukované podobě vyhovující oficiální propagandě, jejíž typizací se zabýval Petr Bílek. Ten upozornil, že postava matky byla pouze jedním z nástrojů sloužících k budování obrazu idealizovaného budoucího mírového světa a výstižná je jeho představa o vybudování jakési mytologizační struktury heterogenního partnerství, kdy bylo mateřství v duchu výrazně nacionálního diskurzu pounorových let, symbolicky přenášeno ze skutečné ženy na symbolickou matku Zemi či Stranu, kdy jsou vytvářeny pomyslné dvojice Stalin/Gottwald jako muž a země/Země/Strana jako žena, přičemž dané spojení mělo sugerovat nespecifikované mytické oplodnění přinášející abstraktní plody jako mír, šťastnou budoucnost atd., což Bílek dokládá slovy básně Jana Aldy z roku 1953, oslavující Stalina: „*Naše divukrásná země, rozséval jste do ní nejvzácnější sémě.*“⁷⁹

5. 1. 2 Osobní je veřejné

S nástupem feministického hnutí v 60. letech, ale především s příchodem druhé vlny feminismu, se začíná stávat mateřství obsahem prací konceptuálních umělkyň (Mary Kelly, Martha Rosler či Barbara Kruger), ale je reflektováno také teoreticky feministickými filozofkami a teoretičkami kultury, k nimž patřily Simone de Beauvoir, Elisabeth Badinter, Julia Kristeva či Susan Rubin Suleiman, Héléne Cixous nebo Ulrike Sieglöhr, a jejichž myšlení bylo výrazně ovlivňováno francouzským poststrukturalismem a Lacanovskou psychoanalýzou. Kristeva odmítla názor, že mateřství je intelektuální a politickou aktivitou žen neslučitelné a poukázala na nutnost přetvoření dosavadního jen falického jazyka, protože proces psaní i myšlení je svázán s tělem, a tudíž tedy rovněž do psaní vstupuje nezbytně ženská sexuální zkušenost.

⁷⁹ BÍLEK 2006, 253.

Svámi vlastními pocity a zážitky spojenými s mateřstvím se zabývala ve studiích a člancích *Mateřství* podle Giovanni Belliniho (1975)⁸⁰ nebo *Stabat mater* (otištěným ve stejném roce v časopise *Tel Quel*) a později vydanými také v knižní podobě. Nejen, že se zde Kristeva věnovala komplikované symbolice a ikonografii zobrazení Panny Marie v křesťanském umění, ale experimentovala, když k této historicko-filozofické reflexi přiložila poměrně expresivní záznam vlastního intenzivního prožitku mateřství: „*Napjatý ušní bubínek, vytrhující zvuk z hluchého ticha. Vítr v trávě, vzdálený křik racka, ozvěny vln, klaksonů, hlasů, anebo nic? Anebo jeho pláč, pláč mého sotva narozeného dítěte, křeč synkopicky uspořádaného prázdna, Už nic neslyším, ale bubínek i nadále předává tuto zvukovou závrať do mé lebky, do mých vlasů. Mé tělo již není moje, kroutí se, trpí, krvácí, dostává rýmu, hryže si rty, slintá, kašle, osypává se a směje. Když se však navrací jeho radost, radost mého dítěte, jeho úsměv mi omývá jen oči. Ale bolest, jeho bolest, ke mně přichází zevnitř, nikdy nezůstává oddělená, jiná, ihned se ve mně vznítí, ani na vteřinu neposečká. Jako by ona byla tím, co jsem přivedla na svět, nechce se ode mě odloučit, sveřepě se navrací a trvale se ve mně zabydlela.*“⁸¹

Susan Rubin Suleiman, jejíž texty u nás představila Martina Pachmanová,⁸² se obdobně v řadě svých publikací zabývala nejen feminismem, ale také otázkami mateřství a zpřítomněním mateřského těla.⁸³ Ve své publikaci *Podvratný úmysl* zavedla prototyp hravé matky, který aplikovala do českého uměleckého kontextu v souvislosti s tvorbou Lenky Klodové právě Pachmanová. Tento vzorec nabourávající model avantgardy, založený na představě chytrého a neposlušného syna vzpírajícího se otci a ignorujícího nebo dokonce nenávidějícího matku, jako konvenční a represivní autoritu, potažmo představu o maskulinní podstatě, ztotožnění se s otcem a zavržením matky jako autority, která ovšem nemá žádnou faktickou moc, dala do protikladu s představou

⁸⁰ Studie vyšla původně časopisecky a o dva roky později knižně: *Maternité selon Giovanni Bellini*, in: svazek *Polylog*, Ed. Seuil, Paříž 1977, překlad části textu lze nalézt na stránkách FF UK v Praze – viz KRISTEVA 1977.

⁸¹ KRISTEVA 2004, 206.

⁸² Marina Pachmanová společně s Lucií Vidmar například přeložily do češtiny text S. R. Suleiman: *Feminismus a postmodernismus: Namísto konce* – viz PACHMANOVÁ 2002a.

⁸³ Například tituly *Riskovat vlastní identitu*, *Psát a být matkou*, *O mateřském rozpolcení*, *Mateřství a politika identity*, *Budapeštský deník* či *Podvratný úmysl*.

samotné hrající si matky. Suleiman, jež konstatovala, že stále ještě přetrvávají tytéž sociální, psychologické i finanční tlaky, kterým ženy musí čelit, když se snaží dělat alespoň dvě důležité věci najednou, zmínila v této souvislosti knihu malířky a výjimečné osobnosti Leonory Carrington, která ve své knize *Hearing Trumpet* vykreslila v rámci fantaskně humorného příběhu postavu rebelující, vlastní rodinou odložené „staříčké matky“ Marian Leatherby, urputně se vzpírající představě o společensky nepotřebné a poklidně stárnoucí ženě v domově pro seniory.

Betty Friedan, Mary Daly nebo Susan Griffin pak vnímaly postavení ženy jako sociálně podmíněnou a biologickou danost a mateřství považovaly za hlavní důvod podřízeného postavení žen ve společnosti. Významnou úlohu sehrála pro myšlení kulturních feministek příroda, protože některé z nich hledaly paralely právě mezi ženou a přírodou. V knize *Woman and Nature* z roku 1978 Griffin obhajovala názor, že stejně jako příroda, je i žena předmětem mužské nadvlády a je jí také dáno větší porozumění přírodě, z důvodu jejího hlubšího smyslového založení. Griffin tak přirovnala Matku Zemi k Ženě-Matce, jež vzešla z jejího lůna a mluví řečí rostlin a zvířat, které muž nerozumí. Socioložka Kateřina Lišková v tomto ustavení ženy skrze přírodu vidí „*nevědomé reprodukované stereotypy ženy jakožto naslouchající a muže jako hluchého k dialogu.*“⁸⁴ Na druhé straně však další feministky ve stejné době odmítly hledání rozdílných maskulinních nebo femininních vlastností v přirozenosti a v přírodě a považovaly je za atributy získané.

Jestliže se na Západě mateřstvím začínaly teoreticky a umělkyně v poválečném období zabývat především v kontextu rozvíjejícího se feministického hnutí, přičemž odmítaly jeho vnímání jako univerzálního ženského úkolu a poslání, na Východě a v zemích ovládaných komunistickou diktaturou bylo nahlíženo mateřství zcela odlišně. Systém byl zahleděn do budoucnosti, i když poskytoval ženám některé praktické vymoženosti garantované státem, ve skutečnosti je jako ostatní omezoval cenzurou, nemožností sdružovat se do svobodných hnutí a sdílet své zkušenosti, či znemožňoval získávat informace o současných světových trendech. Jak popsala Julia Kristeva, sama původem

⁸⁴ LIŠKOVÁ, 2009, 25.

z komunistického Bulharska, v těchto zemích neexistoval žádný prostor pro sebezpytující subjektivitu.

Charakteristické je, že v řadě západních projektů vznikajících od konce 70. let se s rozvojem feminismu, jenž začíná upozorňovat na různé podoby útlatu žen ve společnosti, v rámci narušování ustálených uměleckých a uměleckohistorických paradigmat, intimita, domácnost a soukromí setkávaly s tématy veřejnými a politickými, což potvrzuje i práce Američanky **Marthy Rosler**. Politická a sociální témata postupovala její práci už od počátku a postupně tematizovala otázky války ve Vietnamu, bezdomovectví a chudoby, vlivu médií, globalizace, zneužívání pracujících žen či nové kolonizace, podobně jako projevovala intenzivní potřebu osobní angažovanosti. Sama stále vnímá angažovanost umělců v politických aktivitách jako činnost napomáhající politickým změnám a jako přirozené projevy lidského svědomí. Typická práce, v níž Rosler propojila „dialektiku“ všedního života a reflexi společenské i privátní nevole nad událostmi, které rozpolcovaly tehdejší společnost, jako byl válečný konflikt ve Vietnamu, je její instalace *Diaper Pattern* [1] (1973). V ní sešila 30 plen vlastního syna, které popsala sarkastickými hesly odkazujícími k aktuálním diskutabilním problémům. Jeden z nápisů „was you could drop lots of bombs... on lot sof gooks and never see their gooky faces“ (dokázal bys shodit spoustu bomb... na spoustu žluťochů (rákosníků) a už nikdy neuviděl jejich žluté ksichy) lakonicky okomentoval Alexander Alberro: „*Základním principem se zdá být, že sračky se netýkají pouze plen*“.⁸⁵ V průběhu 70. let byly pro tvorbu Rosler typické intenzivní komentáře politických témat, společenských stereotypů a mocenských mechanismů prolínajících se do soukromého prostředí, které zpracovala namátkou v sérii fotomontáží *Bringing the War Home: House Beautiful* (1967-72) nebo ve videu *Semiotics of the Kitchen* (1974-5). Vedle příznačného využívání textů a koláží autorka v té době sáhla i po organických materiálech – vedle dětských plen to byla například půda a rostliny v objektu *B-52 in Baby's Tears* (1972), znovu tematizujícím válku ve Vietnamu.

Ačkoliv Rosler patřila již koncem 60. let stejně jako Antin a Piper k aktivním konceptuálním umělkyním, které se výrazně prosazovaly v rámci

⁸⁵ ALBERRO 2011.

feministického hnutí, kritička Lucy Lippard nevybrala její práci na legendární výstavu c. 7500 (1973), prezentující konceptuálně a zároveň feministicky orientované autorky, což pravděpodobně vedlo k částečné umělecké izolaci Rosler i k následnému, ale mylnému zařazování její tvorby, až do okruhu druhé vlny feministických umělkyně. Catherine Caesar, jež se v rámci konference zabývající se revizí uměleckých postupů 90. let zabývala kritickou pozicí umělkyně v rámci feministických konceptuálních praktik⁸⁶, poukázala s pomocí vymezení dvou základních proudů konceptuálního umění teoretičkou Rossalind Kraus, na odlišné, ale významné postupy v její práci, které pravděpodobně vedly k částečnému nepochopení a chybnému zařazení její tvorby. Specifikum práce Rosler je, že se na rozdíl od řady svých vrstevnic i umělců-mužů, kteří často užívali své umělecké strategie s citelným důrazem na autobiografický obsah, vyhýbala narcisistnímu autobiografickému vyprávění a odkrývání osobního života a pracovala s fiktivními charaktery i postavami, prostřednictvím jejichž příběhů kriticky poukazovala více než na vlastní osobu na různé společenské problémy, přičemž odmítala esencialismus, typický právě pro první vlnu feministických autorek.

Zatímco stejně jako **On Kawara**, který rozesílal poštou v rámci projektu I Got up (1969) informace o svém psychickém rozpoložení a společenské izolaci, umělkyně přistoupila ve své pohlednicové novele Tijuana Maid (1974-6), na narativní formu psaného privátního příběhu o mexické ženě, pracující v těžkých podmínkách v San Diegu, který navíc psala ve Španělštině – rodné řeči své fiktivní postavy, aby tak na rozdíl od Kawary zaměřila pozornost více než na těžkosti osobního života na širší problém a upozornila jeho prostřednictvím na časté sexuální a ekonomické zneužívání žen imigrantek.⁸⁷

Stejně jako Rosler, která nejednou nabourávala konvenční axiomy o představě ženy, jako objektu využívaného reklamou, **Barbara Kruger** v práci, v níž zkombinovala fotografii dítěte mezi koleny matky s nápisem Free Love [2], aby tak atakovala představu bezpodmínečné mateřské lásky i hájila svobodu volby,

⁸⁶ 89th College Art Association conference in Chicago: Reviewing 1970s and 1980s Feminist Art Practices in the 1990s: Three Major Exhibitions on Judy Chicago, Eleanor Antin and Marta Rosler. In: <http://web.ukonline.co.uk/n.paradoxa/n.paradoxaissue14.pdf>, vyhledáno 3. 2. 2008

⁸⁷ CAESAR 2001.

propojila komerční slogan s fotografií, současně zpochybňující stereotyp o archetypu ženy jako pasivního subjektu zneužívaného reklamním průmyslem. Kruger obdobně jako **Jenny Holzer** intervenovala do veřejných prostranství měst formou elektronických panelů, plakátů, reklam nebo billboardů, aby obrazy i slovy ovlivňovala kolemjdoucí a nenápadně měnila pravidla mediálního zobrazování. O subverzivní zásah do pouliční etikety se pokoušela také **Ilna Granet**, když koncem 80. let umístila na Emily Post Street značky se svéráznými nápisy (typu zklidni hormony, zákaz pokřikování na kočky), které přímočaře upozorňovaly muže, aby neobtěžovali ženy. Jo Anna Isaak upozornila na podvratné metody (především tajné instalace do ulic v průběhu noci) i na výrazný prvek grotesky a humoru v díle zmíněných autorek.⁸⁸ Obdobnou dekonstrukcí reklamních postupů se zabývala už v průběhu 70. let řada významných feministicky orientovaných autorek, ale k podobným strategiím se tehdy přikláněly i některé méně známé umělkyně Východního bloku – například **Sanja Iveković** pracující v bývalé Jugoslávii v okruhu skupiny nazývané Nova Umjetnička Praksa (New Art Practice), jež využívala zejména fotomontáže, performance nebo videa. Iveković ve své sérii 66 velkoformátových fotografií Double Life (1975-6) kombinovala vlastní soukromé snímky s materiály pořizovanými ze stránek módních časopisů a magazínů.

Na zneužívání ženského těla reklamním i pornografickým průmyslem reagovala v průběhu 90. let v českém prostředí ve svých manipulovaných anatomických fotografiích (Holky taky holky nebo Pohledy) **Veronika Bromová**. Svou vlastní fotografii v pokročilém stupni gravidity využila o mnoho let později feministicky orientovaná polská umělkyně **Monika Zielińska** v angažovaném plakátu M Life, My Choice (2002) zvoucí k manifestaci za ženská práva a s marketingovými slogany kombinovanými s osobními snímky pracovala v projektu Kampaň (BUĎ DUO!) (2002) autorská dvojice ústeckého okruhu **Eva Mráziková** a **Martin Mrázik**, která poprvé umístila své fotografie zachycující oba protagonisty v určitých situacích partnerského soužití (Umění žít) do městských hromadných prostředků už koncem 90. let.

⁸⁸ PACHMANOVÁ 2002a, 263.

Jestliže v rámci západního uměleckého diskursu autorky začaly mateřství nahlížet zejména v souvislosti se sílícím povědomím o narůstajících feministických aktivitách, které dávaly možnost hovořit o různých formách sociální nespravedlnosti a zásadním tématem se v otevřené diskusi stávala změna ve vnímání politických, veřejných a privátních sfér, tak se promítalo v atmosféře zemí Východního bloku zcela odlišné prolínání veřejných a soukromých oblastí rovněž, ať implicitně či explicitně, do umělecké práce.

Dokladem o zcela rozdílných společenských podmínkách a paralelně svědectvím o vlivu politického systému i jeho manipulaci a zasahování do soukromí jednotlivce, je studie Jacquin Maud *Motherhood Across the Iron Curtain: on Zofia Kulik and Mary Kelly*⁸⁹, která srovnala práce dvou zmíněných umělkyně, jež se nezávisle rozhodly ve stejném časovém období a za diametrálně jiných životních podmínek reflektovat, dokumentovat a následně i vystavovat intimní vztah se svým dítětem. Obě ženy nabídky analytickou a konstruovanou představu intimity, rozdíly jsou však citelné v něčem zdánlivě neviditelném a nevyřčeném, podobná gesta jsou rozdílně interpretována na pozadí specifického prostředí.

Americká umělkyně **Mary Kelly**, žijící ve Velké Británii, vytvořila v letech 1973-79 mezinárodně uznávanou práci *Post-Partum Document* – rozsáhlý konceptuální projekt, rozdělený do šesti částí, jež tvoří zejména soubory předmětů, diagramů, tabulek a dalších atributů charakterizujících vztah matky a syna. [3–8] Obdobně zpracovala Polka **Zofia Kulik** v rozmezí let 1972-74 společně se svým tehdejší partnerem **Prezmyslawem Kwiekem** obsáhlý soubor *Activities with Dobromierz* [9–14], zahrnující okolo 700 barevných diapozitivů a 200 černobílých fotografií, přičemž oba umělci pracovali se svým synem a používali rozmanité domácí i nalezené objekty. Kdo z dvojice hrál dominantní roli, se zdá být nejisté, v době vzniku práce pravděpodobně Kwiek často odsouval Kulik do pozadí, ale v současnosti prezentuje umělkyně projekt sama, tudíž Maud brala v potaz zejména její pohled na projekt.

Dílo Kelly bývá interpretováno ve světle jejích feministických aktivit v Británii v průběhu 70. let. Projekt *Post-Partum Document*, jenž ukazuje

⁸⁹ MAUD 2012.

mateřství jako ženskou práci a má být důmyslnou kritikou odsouvání matek do privátní sféry domova i dokladem feministických proklamací, že osobní je politické, se jeví díky strohosti opakujícího se plánu, přesnosti tabulek a psychoanalytického vzorce doplněného mateřskými zkušenostmi, fádni a neosobně chladné. Autorka se citelně ovlivněná znalostí Lacanovské psychoanalýzy pokoušela zpochybňovat mužský pohled na věc v rámci psychoanalytické teorie zdůrazňující vývoj dítěte, tím, že odhalovala vlastní fantazii a odvíjela ji z osobního pohledu na dětské potřeby. Zároveň však Maud, odkazuje k názoru Griseldy Pollock, že Kelly usilovala o prezentování svých zkušeností jako matky ryze mužskými nástroji – přísností a intelektuálním přístupem či vědeckým schematismem Lacanovské psychoanalýzy a současně odmítala vystavovat zejména vlastní snímky či fotografie dítěte, čímž opět usilovala o narušování klasického vnímání ženy jako pasivního uměleckého objektu.

Ačkoliv byl projekt poprvé vystaven v Londýně roku 1976 a byl podroben ostré kritice za neobvyklé zobrazení matky a dítěte, následně byl podpořen poststrukturalistickými kritičkami jako jsou Griselda Pollock či Lisa Tickner, hojně vystavován, diskutován a roku 1999 publikován knižně. Zofia Kulik měla naopak daleko méně příležitostí svou práci prezentovat, podařilo se jí to roku 1973 ve Varšavě a o 2 léta později ve Švédsku, poprvé po revoluci pak vystavila projekt až v Londýně roku 2007. Po rozpadu komunistického systému opustila Kwieka, dlouho odmítala svou práci veřejně prezentovat, a až později, když se seznámila s teorií psychoanalýzy, kterou v průběhu vzniku díla pravděpodobně dobře neznala, začala své dílo přehodnocovat. Zatímco Kelly ve své realizaci prozkoumávala a zužitkovala psychoanalýzu, Kulik s obráceným impulzem zpětně zkoumala vlastní aktivity.

Kulik tvořila v atmosféře komunistického režimu, kde byl feminismus vnímán jako buržoazní přežitek, protože ženy zde měly být domněle rovné mužům, a tudíž zdánlivě nepotřebovaly žádná hnutí. Postulát, že osobní je politické tedy nabyl v kontextu totalitní společnosti zcela odlišného významu – stát vnucoval kontrolu jednotlivcům, která vstupovala do jejich osobní zóny a usilovala o vymazání hranic mezi osobní a veřejnou sférou. Zatímco západní

feministky kritizovaly domácí práci jako prostředek tlumící a izolující ženu, Kulik pravděpodobně v protikladu s tímto postojem, vnímala domov jako sféru necenzurovaného myšlení, úniku a relativní nezávislosti na vševládnoucí straně, jako území, kde lze klást odpor. Nesporné je, že vztahy mezi osobní a veřejnou oblastí zde byly daleko více komplikované, dvojice často používala i objekty z vnějšího světa (kus přírodního ledu, rudý prapor), i když současně symbolické významy těchto předmětů ztrácely na důležitosti a umělci manifestovali spíše svůj záměr setrvat uvnitř systému a usilovat o „revoluci“ zevnitř. Nicméně Kulik a Kwiek, mimo to a na rozdíl od některých polských konceptuálních umělců té doby, kteří se striktně izolovali od státu a politického dění, aktivně umělecky bojovali proti komunistické ideologii – psali petice, kriticky komentovali dění a realizovali angažované performance.

Jestliže některé snímky působí jako záměr propojit intimitu s teorií, Kulik pravděpodobně nepracovala s psychoanalýzou jako Kelly, do jejích postupů ale vstupoval zájem o logiku, lingvistiku, matematiku či o pozici objektu situovaného v určitém prostředí, což dokládá účast obou partnerů na řadě seminářů z této oblasti probíhajících ve Varšavě mezi lety 1972-6. Dobromierz není na snímcích téměř nikdy zachycen se svými rodiči, většinou leží sám na zemi, ve středu kompozice, někdy pláče, směje se nebo působí zmateně – aplikování teorie na živou bytost zde do určité míry dehumanizuje vztah matky a dítěte. Maud se domnívá, že teorie tu částečně fungovala jako metafora státu, který formoval mysl a poškozoval vztahy i určitý druh pomsty, kdy rodiče se synem zacházeli tak, jako systém zacházel se všemi, jako s předměty – „*Nejsi zde pro potěšení, jsi zde pro budoucnost, Stranu a stát*“.⁹⁰ Umělkyně současně použila i některé předměty explicitně naznačující komunistickou diktaturu – například rudý šátek. [15]

Zároveň prostupují práci Kulik znaky běžných rodinných rituálů a tradičních obřadů, pracuje s ornamentem (opakovaně s motivem kruhu) formovaným z běžně dostupných a užívaných věcí i potravin (cibule, kapr), kdy uzavřený tvar může paralelně symbolizovat izolaci a dobrovolné i vynucené skrývání se před okolním světem. V práci dvojice je významným aspektem rovněž

⁹⁰ Tamtéž.

budování rozsáhlých archivů, například v pozdější sérii *From Syberia to Cyberia* (1998–2004) nashromáždila Kulik více než 16000 barevných snímků.

Obě ženy odhalily svůj intimní vztah k dítěti, což učinily bez sentimentality a s cíleným omezováním emocí a neukázaly tak spontánní obraz každodenního života, ale promyšlený a vykonstruovaný pohled na něj. Přesto, že obě usilovaly o nevzrušený přístup, některé dokumenty jsou nicméně nabitý emocemi (poznámky žen, zaznamenané výroky dětí, dojemné fotografie syna u Kulik) a odrážejí mimo to osobní traumata – v případě Kelly je v sérii *Introduction* citelné bolestné odlučování matky od dítěte, kdežto u Kulik jde zejména o zpětně projevovanou lítost nad svým zacházením se synem. Později, když začala své dílo analyzovat, připustila, že její chování v podobě pomyslného zavrhování svého syna, mohlo znamenat i potřebu dokázat svému partnerovi, že byla především umělkyně.

5. 1. 3 Trpící matky versus hravé matky

V českém prostředí předrevoluční éry se v okruhu akčních a konceptuálních umělců téma mateřství téměř nevyskytovalo, což bylo do velké míry podmíněno skutečností, že v této oblasti nepůsobily, až na výjimky, téměř žádné ženy. Tradici konceptuálních a akčních umělkyně, které by se věnovaly angažovaným či intimnějším reflexím společenských témat, se zde nepodařilo vybudovat a obecně, jak v umění poválečném, tak v tvorbě vznikající za totality je citelný odstup velké části umělkyně nad fyzickou existenci ženy a jejího uznání v tvorbě samotné.

Mnohé české autorky byly pod vlivem kulturních a filozofických předsudků universalismu zdánlivě povzneseny nad takové bytí ženy a uznávaly pouze existenci člověka jako takového, což převážně vedlo k tradičnímu pojetí depersonalizovaného těla, které bylo v důsledku takového přístupu dle Miroslava Petříčka „převedeno na věc mezi věcmi“.⁹¹ Takový postoj legitimizuje výrok Zorky Ságlové, jež na rozdíl od Adrieny Šimotové nebo Evy Kmentové, pro které se poznávání skrze tělo a tělesnou zkušenost stalo výchozím bodem tvorby,

⁹¹ VODRÁŽKA 1997.

nepociťovala potřebu úzkého propojení tělesnosti a vlastní práce: „*Nikdy mě nenapadlo vztahovat svoje akce ke své tělesnosti, ale naopak vždy k materiálu.*“⁹²

Po roce 1989 se nenašlo mnoho autorek, které by se zejména v souvislosti s rozvojem feministického myšlení zabývaly mateřstvím. Feminismus byl navíc, jak ukázala Pachmanová, rozpačitě chápán jako bojovná ideologie, přežitek nebo něco, co bylo pro místní uměleckou scénu nevýznamné a cizí. Svou roli sehrála zkušenost s totalitní společností, která vytvářela iluzi rovnosti mezi pohlavími, nebo jak prohlásila Pachmanová akademická odtažitost jazyka feministické teorie. Přesto lze v současném českém umění najít některé reprezentantky pracující otevřeně či alespoň intuitivně s některými strategiemi feministického umění – Tamaru Moyzes, Janu Štěpánovou, Gabrielu Kontra, Radku Müllerovou, Lenku Klodovou nebo Milenu Dopitovou.

Mateřství jako námět konceptuálních a akčních projektů, se u nás ve větší míře však prosadilo až okolo roku 2000, kdy umělkyně v souvislosti s vlastním prožitkem této role, cítily potřebu zpracovávat své pocity, upozorňovat na společenská tabu a otevírat problematické otázky spojené s konkrétní společenskou pozicí. Mimo jednotlivé autorky i autory se o otevření diskuse a zviditelnění těhotenství a mateřství, jako o významných fázích v ženském životě, pokusily ojedinělé skupinové projekty, k nimž bezesporu patřila dvojice výstav s názvem *Umění porodit*, probíhající v letech 2006 a 2007 v pražském Letohrádku Portheimka a ve Veletržním paláci. Multimediální výstavy probíhaly jako součást řady akcí organizovaných občanským sdružením Hnutí za aktivní mateřství v rámci Světového týdnu respektu k porodu a zahrnovaly vedle přednášek a koncertů i mezinárodní kongres *Normální porod*.

Hlavním cílem akce bylo zvýšit informovanost budoucích rodičů o právech a možnostech svobodné volby v nemocničních zařízeních, podpořit dodržování doporučení WHO při normálním porodu a nepřímo tím zasahovat do provozu porodnic a měnit přístup lékařů, kteří často inklinují k užívání zbytečných zákroků. Akce tím chtěla následně zvyšovat pohodu rodičů při porodu, ovlivňovat jejich rozhodnutí mít další děti a zvyšovat tak prokazatelně klesající porodnost.

⁹² Tamtéž.

Výstavy, kterých se zúčastnila třicítka umělců – mužů i žen, jež se pokusili pojednat téma mateřství, se však, jak poukázala Zuzana Štefková, nevyhnuly jisté schematizaci a kvalitativním kompromisům.⁹³ Štefková v této souvislosti odkázala na knihu Sandry Matthews a Laury Wexler *Těhotné obrazy* (2000), v níž de autorky zabývaly zobrazováním mateřství a poukázaly na obvyklé schematické vzorce užívané při zpodobování těhotenství, které se projevily v podobě prvoplánové redukce na typické výjevy těhotenského břicha nebo na fyziologické pochody – zejména porod, zbavené jakéhokoliv sociálního kontextu, na motivy lidského plodu či spermie často pojednávané v abstraktních, romantizujících i symbolicky magických kompozicích, také v pražských expozicích. Za výlučná v rámci přehlídky *Umění porodit* pokládala Štefková především ta díla, která pracovala s odidealizovanými psychologickými aspekty mateřství nebo naopak s parodií a humorem. Do okruhu první skupiny lze počítat aranžovaný fotografický diptych *Split Up* (2004) [16] finské umělkyně žijící v Praze **Minny Pyyhkäly**, nahlížející často protichůdné a nevyvážené emocionální stavy těhotné ženy a k druhému typu práce **Jiřího Surůvky** a **Lenky Klodové**.

Surůvka ve svém objektu *Otcovství* (2003) [17] karikoval vlastní postavu v podobě modrého laminátového otce – Batmana, ležícího ještě na gynekologickém křesle a s hrdotí zvedajícího své právě narozené dítě. Štefková ho situovala do role supermuže schopného rodit děti bez námahy a bolesti a dodala: „*Divák si při tom může vybavit nejrůznější zázračné porody, v nichž byla matka vystřídána mužem, ať už šlo o Athénu, která vyskočila z Diovy hlavy, nebo Dionýsa, zrozeného z Diova stehna. Stejně jako v řeckém mýtu je zde fyziologická podstata porodu nahrazena eskamotérským trikem, odkazujícím spíše k mužské duchovní kreativitě, než k temnému bujení v ženském lůně. Muž-autor má porod zcela pod kontrolou. Přivádí na svět svůj klon, a tak o jeho otcovství nikdo nepochybuje*“.⁹⁴ Mužské emoce a pocity související s příchodem dítěte na svět jsou zaznamenány v českém umění zřídka, vedle Surůvky se jejich reflexi věnoval v rámci zmíněných výstavy i ve svém projektu *9+6 (měsíců s dítětem)* (2006) [18] hudebník a umělec **Milan Cais**, který si však vybral právě čitelné a obecně

⁹³ ŠTEFKOVÁ 2008.

⁹⁴ Tamtéž.

adorované náměty (spermie, plod, obrazy partnerů), v nichž je patrný vliv jeho učitele na AVU Jiřího Davida. Již dříve se umělec zabýval ve své instalaci Máma, táta a já (1998), pro níž užil vlastní snímky i fotografie rodičů nebo hodinový stroj, subjektivním a soukromým tématem propojujícím rodinnou paměť s osobními vzpomínkami a revizí vztahů k nejbližším.

Jak naznačily Pachmanová i Štefková, nadsázka, humor a parodie patří k základním vyjadřovacím postupům Lenky Klodové, pro niž se mateřství stalo, vedle obecného mapování ženské společenské role, jedním ze základních témat, kterými se zabývá systematicky a dlouhodobě. I když její rané realizace byly především sochařské, od počátku stavěly spíš na práci s konceptem a textem, než s vizuální formou a tvarem samotným. Od roku 1998 se Klodová, absolventka ateliéru sochařství Kurta Gebauera na pražské UMPRUM, od sochařské tvorby obracela k jednodušším a dostupnějším technikám (lepení, vystřihování, koláž), k čemuž ji částečně přiměla i situace spojená s mateřstvím a z ní vyplývající redukce časových a prostorových možností domácího prostředí. Čím dál intenzivněji nabývaly na důležitosti její performance a práce s tělem a dominantní orientaci na tělesnost dokládá i skutečnost, že v současnosti autorka působí jako vedoucí Ateliéru tělového designu na FAVU VUT v Brně.

Už roku 2001 se nenápadně promítla do její práce jako součást akce Život s handicapem [19] reflexe mateřství. Ve fyzicky náročné realizaci, během níž se umělkyně proměnila na 14 dní v mořskou pannu, která se svým atypickým tělem vykonávala všechny běžné rutinní „ženské“ úkony, zrealizovala pomyslnou groteskně-kritickou sondu. Mořská panna, jež mnohdy zosobňuje idealizovaný symbol mužské touhy, byla neúprosně konfrontována s realitou dnešní vytížené ženy, když musela vykonávat bez ohledu na své fyzické predispozice všechny její běžné práce. Umělkyně ironicky poukázala na mnohdy monotónní a frustrující koloběh každodenních ženských rituálů často spojených s chodem rodiny a domácnosti. Pomyslný handicap užila Klodová dovoječně – ve smyslu fyziologického omezení bájně chiméry, která nemá šanci obstát v roli soudobé ženy a paralelně ve smyslu přetrvávající pohlavní diskriminace, kdy se ženství stává zdrojem zažitých stereotypů a z nich plynoucích omezení. Ve stejné době podnikla Klodová tzv. Travestishow [20, 21], původně realizovanou jako

performanci v pražském klubu Roxy, kde autorka vystoupila na scénu v mužském obleku, aby před překvapeným publikem nakojila dítě. Následně zopakovala totožnou intervenci u nákupního centra Zličín, kde se v převleku za pokušujícího muže s kloboukem promenovala s kočářem po parkovišti a lhostejně kojila dítě na obrubníku, aby tak integrovala oba rodiče do jediné postavy přímo v reálném prostředí.

Jak konstatovala Pavlína Morganová průzkum hraničních jevů sociální i biologické reality člověka, se pro umělkyni stal ústředním tématem⁹⁵ a Martina Pachmanová vymezila v případě zmíněné akce několik prolínajících se rovin, jež mohou odkazovat na autorčino houževnaté hledání nových pohledů na role žen a mužů ve společnosti nebo v rodině. Na jedné straně Klodová nabourává mýtus, že mužství a péči o děti nelze propojit, paroduje představu mužství, kterou lze převlekem jednoduše změnit, a je tedy spíš fikcí a hrou než daností, a na té druhé ukazuje, že ženské tělo nemusí sloužit pouze jako nástroj pro hru druhých – mužů a dětí, ale může se stát zdrojem či prostředkem zábavy také pro ženu-matku samotnou, což ve výsledku vede k poznání, že význam pohlavní odlišnosti a genderové identity není nikdy fixní, stabilní a konečný a že hravá matka se může osvobodit od předsudků, nabourávat tím tradiční psychoanalytické modely, strhávat tabu a ještě se při tom smát, jak ukázala Suleiman.⁹⁶

K tématům těhotenství a mateřství se umělkyně obrátila rovněž v rámci výstavy *Tento měsíc menstruuji*, pořádané roku 2004 Galeríí Art Factory. V koláži *Demonstrace* tvořené zástupem gravidních demonstrantek nesoucích transparenty s proklamativními hesly (menstruace nikdy více, řekni ne menstruaci) [22] vsadila na práci s papírem a na protikladné rozhybání jedné biologické předurčenosti spojované s ženským pohlavím proti druhé, vyšla zde navíc ze zobrazení považovaného za zdroj stereotypního pojetí „ženské role“, ale přitom mu propůjčila překvapivě sebeironickou, ale zároveň radostnou povahu. V rámci projektu *Umění porodit* vsadila na tělesnost během performance „Exhibition“, kdy umožnila s ostatními členkami uskupení **Enfant Terrible** (Lucie Krejčová, Helena Poláková) široce rozkročená a sedící na vyvýšeném podstavci

⁹⁵ MORGANOVÁ 2004, 90.

⁹⁶ PACHMANOVÁ 2004, 86–87.

nahlédnout pod těhotenské šaty a přizvala tak zdánlivě laciným vyzývacím gestem k bezprostřední hře i návštěvníky. Skupina pak společně vytvořila také interaktivní instalaci To je porod, jejíž součástí se staly objekty – mobilní Břicha využitá jako speciální zátěž během akcí Porod jako výstup na nejvyšší horu [23], pořádaných v letech 2009-10 sdružením Prostor pro rodinu, které si klade za cíl především podporovat sociální statut mateřství a otcovství.

Vlastní těhotenství využila Klodová v roce 2003 také v průběhu performance Bojíte se mateřství [24] realizované v houštinách kladenského lesa Lapák a probíhající v rámci projektu Umělci v lese performancí. Místo aktu odhalování mužství, charakteristického pro počínání exhibicionistů ukrývajících se obvykle v potměšlých zákoutích, vyčkávala Klodová u cesty, aby odhalila před náhodným kolemjdoucím své gravidní břicho a otevřela tak nečekaný prostor pro spontánní reakce diváka. Chtěla tak prostřednictvím banální, ale pro většinu mužů či žen naprosto neočekávané situace, kdy je člověk bezprostředně fyzicky konfrontován s obnaženým mateřským břichem, poukázat na skutečnost, že těhotenství a mateřství sekundárně přináší mimo tělesné proměny také zásadní změnu života, starosti a povinnosti na celý život, které mohou daleko více překvapit než veřejně se ukazující těhotná žena.⁹⁷

Odhalování těhotenství jako něčeho, co je většinou považováno za privátní záležitost nastávající matky, jeho pojmenování jazykem humoru, hry a ironie se zabývala Klodová také v návrhu sochy Čas ženy vytvořené pro sympozium v Opavě nebo v rámci projektu využívajícího manipulovaných velkoformátových fotografií prezentovaných pražskou galerií Artwall s názvem Vítězky (2005). Snímky sportovkyň ve vysokém stupni gravidity, zároveň zachycených při vrcholných okamžicích sportovní aktivity, měly být alegorií, hledáním podobnosti mezi mateřstvím a vrcholným výkonem směřujícím k dosažení osobní mety ať už ve sféře sportu nebo osobního života. Paralelně

⁹⁷ Ve zcela jiném kontextu pracoval s odhaleným břichem své těhotné ženy polský umělec Krzysztof M. Bednarski už roku 1977 v rámci projektu Grzegorza Kowalskeho People/Animals (Ludzie/zwierzeta). Jednalo se spíše o osobní a intimní rituály, jejichž součástí byly reakce na pokládané otázky typu: Chtěli byste se vrátit do lůna své matky?, které Kowalski nahrával a účastníky fotil. Bednarski si díky této otázce vzpomněl na traumatizující zážitek z dětství, kdy se ztratil v lese a přespal v doupěti divoké zvěře, přičemž drolil na břicho své ženy chléb. Těhotná žena tak v tomto případě mohla symbolizovat metaforu ochrany a bezpečného úkrytu.

chtěly připomenout, že „ačkoliv se nám může zdát, že není prostší věci než narození dítěte, pro matku, pro rodiče je to vyhraný závod, na který dlouho duševně, fyzicky i emocionálně trénovali.“⁹⁸

Jak ukázalo několik výše zmíněných projektů, práci Lenky Klodové charakterizuje smysl pro grotesku, humor i potřeba hledat, v někdy zdánlivě jednoduchých a prvoplánově šokujících akcích, další nečekaně promyšlené polohy nebo významy vyvstávající z navozovaných situací. Velmi invenčně zachází se sexualitou, tématem identity i tělem jako s prostředky, jež umožní uvolnit společenské konvence, odhalovat zakořeněné návyky a stereotypy, aby tak pojmenovávala různé vlastní i obecné problémy. Klodová bezprostředně čerpá z příležitostí a zážitků, které jí nabízí život, spontánně a sarkasticky na ně reaguje a díky své schopnosti nalézat stále nové způsoby, jak k daným tématům přistupovat, se její tvorba posouvá a obměňuje. Zpočátku své kritické sondy podnikala spontánně a bez širší znalosti feministických teorií, ačkoliv ve své práci přirozeně akcentovala podobné tematické okruhy. Později se i tyto teorie staly nedílnou součástí jejích projektů.

Zatím co Klodová nahlíží pojednávanou látku s nadhledem a svéhlavou hravostí, další z českých umělkyní **Milena Dopitová** pojímá svá témata s tíživostí, vážností, a emocionálním odstupem. Zejména přístup, s nímž zpracovávala své rané práce ze sklonku 90. let, působí v kontrastu s prací Klodové jako reálný a poněkud melancholický komentář životních situací. Její tehdejší postoj zdánlivě prostoupený odosobněným viděním definoval Marek Pokorný: „*Životním tématem Mileny Dopitové je to, co lze podle Petera L. Bergera a T. Luckmanna popsat jako sekundární socializaci, jejímž znakem je obvykle absence emocionální identifikace. A právě ona emocionalita, respektive její vyloučení prostřednictvím formálnosti a anonymity sekundární socializace, zejména v těch specifických situacích, jejichž zdánlivým smyslem je individuum připravit na zcela osobní, privátní a na city vázané situace, tvoří vnitřní úběžník většiny důležitých realizací Dopitové.*“⁹⁹

⁹⁸ KLODOVÁ 2011.

⁹⁹ POKORNÝ 2005.

Dopitová zpracovává skrze manipulace s objektem, kombinovaným s fotografií či s videem, klíčová životní období, kdy jedinec prochází radikální změnou ve vztahu ke společnosti i k sobě jako k jedinečné osobnosti. Stejnou měrou se autorka zabývá fyzickým i sociálním tělem, prozkoumává zásadní momenty dospívání, mateřství, stárnutí i umírání, během kterých se často stáváme objektem intenzivních vnitřních i vnějších tlaků. Dopitová jako členka umělecké postkonceptuální skupiny Pondělí založila podobně jako **Pavel Humhal** svou práci nejen na zásadním oproštění od tradičních malířských postupů a sochařských koncepcí, na interpretaci konceptuálního umění i na práci s instalací a objektem, uváděnými do širších a mnohdy obtížně čitelných kontextů, ale zejména na zpracování závažnějších společenských témat. Patřila ke generaci nastupující v průběhu 90. let, pro niž bylo typické užívání nových materiálů, střídání výrazových prostředků a kombinování objektů s videem či performancí. V případě Dopitové šlo zejména o propojování objektu s fotografií a navozování jejich vzájemných interakcí působících v otevřeném prostoru. Karel Srp, jenž shrnul umělecké projevy vznikající na české scéně 90. let, se domnívá, že v případě těchto autorů šlo o disparátní typ instalace, který běžně využívalo množství německých tvůrců na přelomu 80. a 90. let a rovněž hledá možnou formální návaznost na práce vznikající na přelomu 60. a 70. let 20. století v USA.¹⁰⁰

Námětu mateřství se Dopitová dotkla pouze letmo, v sérii aranžovaných velkoformátových fotografií pojmenované *Pojď ukáži ti cestu rájem* (2000) [25], původně vytvořené pro pavilon ČR v Hannoveru, kde zachytila sama sebe s vlastním synem vedle dalších ženských postav – žebračky, modelky či podnikatelky. Chtěla jejich prostřednictvím poukázat nejen na diametrálně rozdílné postavení zobrazených žen, ale především na proměnu i proměnlivost role ženy-matky v dnešní společnosti.

Obdobně jako u Dopitové se objevilo téma mateřství soliterně v tvorbě dalších autorek, které k jeho zpracování přistupovaly různě, ale s citelnou potřebou vyjádřit vnitřní tenze, které jim přinášelo. Jako intimní vzkazy svému

¹⁰⁰ SRP 2007b.

partnerovi pojala cyklus barevných aranžovaných snímků pojmenovaný *Mateřské bolesti – Autošpehýrky I-V* (2008) **Radka Pavlíková-Doležalová**. Snímky situovala do stísněného a současně tísnivého prostoru domovů-skříněk, do nichž bylo možné malým otvorem-špehýrkou nahlédnout a proniknout tak pomyslně do autorčina soukromí i do jejího citového světa. Série prezentovaná v rámci výstavy *Velmi křehké vztahy (obraz rodiny v současném umění)* pořádané roku 2009 v prostorách ústecké Galerie Armaturky ukázala na skrývané a subtilní touhy a starosti, které se staly nedílnou součástí života matky, společensky izolované s dětmi v domácím prostředí a vnitřně frustrované. S pomocí doma používaných a snadno dostupných předmětů (dětské kostky, prací prášek či chomáče ostříhaných vlasů), které zároveň tvoří rámec životního i „mentálního“ prostoru umělkyně, formulovala své prosby (pohlad' mě nebo mluv se mnou i unavený) [26], jež zanechávala v různých částech bytu pro svého partnera.

Také **Michaela Thelenová** už v 90. letech zpracovala své mateřské zkušenosti v instalaci *Nekonečný pupečník* (1996) [27], s níž participovala na II. Bienále mladého umění ZVON v Praze. Z namnožené fotografie pupečníku zde vytvářela nekonečný pupečník – spojnici, jež měla vyjadřovat symbolické pouto dítě – matka, matka – matka matky, matka matky a její matka. Podobným způsobem pracovala umělkyně ve stejném roce také v rámci realizace *Jizva*, představené jako součást kurátorského projektu Michala Kolečka *Private Anamnesis* v kostele sv. Vojtěcha v Ústí nad Labem. Zmnožený detail jizvy po operaci dvouleté dcery se stal pro autorku zástupným symbolem utrpení, zobecněného a kontrastujícího, ale účelně nekorelujícího v chrámovém prostoru s vnímaným utrpením Krista. Prožitek hlubokého a intenzivního vztahu k vlastnímu dítěti je zjevný rovněž v objektu *Šatičky* (1996), kde se stalo dětské oblečení napuštěné sádrou metaforou vzpomínek „*jakousi skořápkou po těle, které vyrostlo, šatičky se staly pamětí, vzpomínkou na někoho, kdo už je fyzicky zcela jiným člověkem.*“¹⁰¹ Práce Thelenové naznačují, že v druhé polovině 90. let její tvorbu podstatným způsobem ovlivňovaly prožitky mateřství a dětství její dcery, kdy každodenní rituály (cyklus *Oblékání*, 1996–1997) a intimní okamžiky

¹⁰¹ Michaela THELENOVÁ: Z osobní korespondence, 24. 8. 2014

zaznamenávala formou fotografických zápisů, bez cílené ambice dění kolem sebe systematicky dokumentovat. Charakter těchto introvertních vizuálních sdělení vystihl Michal Koleček: „*Tvorba Michaely Thelenové je soustředěná, schoulená do sebe. Často iniciovaná dotekem pravidelností, často vystavená zpytujícímu ustrnutí vzniká na malém prostoru, a přesto vypráví obecně srozumitelný příběh.*“¹⁰²

Zatímco Pavlíková-Doležalová či Thelenová vycházely především z introspekce vnitřních traumat, v díle **Veroniky Bromové** se objevila reflexe těhotenství a mateřské role naopak v ryze symbolické rovině, navazující na historické a poněkud zprofanované vzory. Sama sebe vyobrazila na digitálně upravované fotografii jako Panu Marii držící modré moduritové dítě (Panenka Maria mia, 2006), ačkoliv už podstatně dříve vytvořila pro pražskou výstavu sledující fenomén ženského umění a pojmenovanou Kolumbovo vejce (1992), triptych se zárodkem a dvěma ženskými postavami v adorujícím gestu – vlastní těhotnou sestrou a svou matkou. Obě práce odkazují k charakteristickým vyjadřovacím postupům Bromové – k zájmu o tělo, i k práci s vlastní tělesností, stejně jako k využívání digitálně manipulované barevné fotografie, které zejména v 90. letech překvapily svou razantní přímočarostí, jež se však postupem času mírně utlumila. Ikonický charakter svých prací verifikovala i v rozhovoru se Zuzanou Štefkovou: „*Tenkrát jsem měla na mysli takové symboly, madonky, venuše, prehistorické symboly a mateřství. Žena je nositelkou života. Skrz ni život prochází dál a dál. To pro mě mělo souvislost s vejcem, které je taky zárodkem dalšího života.*“¹⁰³

Vlastního těhotenství, podobně jako mnohokrát Lenka Klodová, využila **Darina Alster** pro performanci uskutečněnou v rámci zahájení pražského festivalu sexuálních menšin Prague Pride 2013 na Piazzetě Národního divadla. Performanci Amphibious flower Alster okomentovala: „*Zachycuji niternou queer politiku v kontextu vlastní dvojedinosti budoucí matky. Moje tělo se stává transparentem duhové květiny, která chce poukázat na hravost, tvořivost a*

¹⁰² KOLEČEK 2011, 11.

¹⁰³ ŠTEFKOVÁ 2012, 90.

*estetiku LGBT komunity. Květina je oboživelná, dvoupohlavní a vykazuje i jiné známky dvojjakosti: odvážná a křehká zároveň, touží ochraňovat a být chráněna.*¹⁰⁴

Z vyjádření i díla Alster je patrné, že její tvorba je obvykle úzce propojena právě s tělesností nebo s komentáři společenského systému zahrnujícími otázky odlišnosti, víry i nesmyslnosti technokratického systému, což příznačně vyjádřila i uvedená akce, během níž těhotná žena-matka s gravidním bříškem pomalovaným barvami duhy kráčela po dlouhé desce stolu s pomocí opory mužů, kteří ačkoliv archetypálně zastupují maskulinní pól, jsou ve skutečnosti tzv. „medvědy“ z gay subkultury Prague Bears, pro niž by naděje založit si vlastní rodinu znamenalo právní vymezení a schválení možnosti využít forem surogačního (náhradního) mateřství (otcovství) homosexuálními páry. To, že se Alster intenzivně zabývá ve své tvorbě i po narození vlastní dcery opakovaně mateřstvím, dokazuje nesporně i poslední výstava v experimentálním prostoru NoD (17. 9.–15. 10. 2014), jejíž název Novodobé formy zařikávání reality, předjímá ještě jiné dominantní aspekty promítající se do prací Alster. Vedle reflexe reálných společenských situací se její performance a instalace často prolínají do iracionálního světa archaických kultů, astrologie či mystické spirituality. Na nich umělkyně postavila právě koncepci zmíněného projektu, kde nechala intenzivní vztah mezi matkou a dítětem rezonovat díky zvýraznění protikladu zrození se smrtí, a to nejen formou zástupných symbolů a kontrastů dobra se zlem, či světla s tmou, což dokumentovala videa s performancemi, v nichž své tělo proměnila v živý oltář nebo společně s dcerou ztvárnila postavu zlověstné Černé madony. V její práci hraje výraznou roli sexualita a práce s vlastním tělem ji neslouží primárně jako nástroj k vyjádření komplikovaných a teoretických konstruktů, ale vychází z její přirozené spontaneity a extrovertní potřeby se fyzicky i psychicky odhalovat.

Vedle pokusů přímočaře komentovat prostřednictvím svých aktivit reálné sociální i politické situace, je z uměleckých akcí Alster patrná snaha hledat božství či spiritualitu v obyčejném lidském životě, což sama potvrdila v souvislosti s

¹⁰⁴ HAŠKOVCOVÁ 2013, 4.

projektem *Imago Dei* připraveným pro pražskou Artwall: *"Chtěla jsem ukázat, jak by mohl vypadat božský archetyp ve všedním dni v ulicích města. Člověk může jet po městě a zahlédnout Boha kdekoli – třeba v kojící matce nebo v muži, který se dělí o chleba s bezdomovcem."*¹⁰⁵ Akce Alster vzdáleně evokují primitivistické rituály, k nimž se obracely americké feministické umělkyně v 70. letech, ačkoliv byly *„více než mystičky spíše pragmatičky“*, jak poznamenala Martha Rosler.¹⁰⁶ Jenže v případě Alster nelze o propojení tělesnosti s cílenou feministickou kritikou uvažovat, je jí vlastní fascinace samotným obřadem, kterému tělo přirozeně podmaňuje, a jehož exaktické účinky mohou zintenzivnit převleky nebo experiment s drogou.¹⁰⁷

Jinou výraznou ženskou postavou spojovanou po určitou dobu bezprostředně s aktivitami galerie NoD a zároveň pravidelně intervenující do veřejného prostoru je **Tamara Moyzes**, jež se dlouhodobě věnuje námětům týkajícím se postavení národnostních i sexuálních menšin, projevům rasismu i nacionalismu nebo jako jedna z mála žen na domácí scéně analyzuje mezinárodní náboženské konflikty. Většinou je zpracovává formou parodických a ironických postupů uplatňovaných ve video nahrávkách, performancích a užívaných také pro politicko-umělecký aktivismus. Umělkyně se otevřeně hlásí k feminizmu a společně se Zuzanou Štefkovou založila organizaci 5. kolona, aktivně participující na řadě veřejných protestů. Zažít mateřství, alespoň zprostředkovaně, i když velmi přímočarou formou, umožnila veřejnosti v podobě bezprostředního přenosu vlastního porodu v prostorách galerie NoD (*Day of Tamara Moyzes*, 2006). Ve stejném roce pak odkázala v rámci projektu *Nuclear Family* k problematice domácího násilí, přičemž příběh, v němž figuruje poněkud paradoxně jediná aktérka, nonverbálním i verbálním projevem imitující okamžik napadení partnerem (nejen fyzického, ale i sexuálního), je velmi sugestivní a hraničí s divadelní performancí. Video vzešlo z osobního zážitku umělkyně, která ve svém bytě zaslechla přes zed' manželský konflikt: *„Den před mou svatbou jsem*

¹⁰⁵ ŠÍPKOVÁ/ IVASCHIV 2014, 5.

¹⁰⁶ PACHMANOVÁ, 2002a, 148.

¹⁰⁷ Svou živelnost Alster přímočaře vyjádřila v článku Madly BAŽANTOVÉ: *„Napiš, že jsem bisexuálka, že jsem úchylák, že ráda fetuju a že jsem kurva, to taky napiš!“* BAŽANTOVÁ 2007.

seděla u počítače a zapisovala jména pozvaných přátel. Najednou mě vyrušil šílenný křik, který se ozýval od sousedů. Od počátku jsem se cítila rozzlobená, že si někdo dovolil přerušit mé osobní štěstí. Po pár sekundách jsem pochopila, že to není hra. Žena za stěnou mého bytu prožívala skutečné utrpení – její vlastní partner ji bil a znásilňoval“.¹⁰⁸

5. 1. 4 Mapování mateřství

Mezi umělkyně náležící ke generaci, která se začala prosazovat na přelomu 20. a 21. století patří dvojice **Silvie Vondřejcová** a **Kateřina Šedá**. Oběma autorkám byla s příchodem mateřské role společná explicitní potřeba vyrovnat se s novým statutem jeho důsledným průzkumem, věnovaly se tak doslova mapování vlastního mateřství a shodně během koncipování některých svých dalších projektů částečně sáhly po nástrojích sociologických metod (například šetření pomocí dotazníku). Vlastní těžiště jejich práce však spočívá pravděpodobně jinde – v intenzivním vyprávění osobního příběhu.

Kateřina Šedá patří k nepřehlédnutelným osobnostem české umělecké scény, jejíž akce a experimenty probíhající převážně v kontextu neuměleckého, obvykle marginalizovaného venkovského prostředí, bývají časově i organizačně náročné a mají převážně dlouhodobý charakter. Jsou ceněny jako mezinárodně srozumitelné, jelikož autorka pracuje většinou s univerzálními tématy mezilidských vztahů, jež se týkají buď malého, často rodinného okruhu zúčastněných, nebo na nich naopak kooperuje až překvapivě velká skupina participantů (obyvatelé vesnice, sídliště atd.). Cílem projektů, do nichž se Šedá sama aktivně zapojuje, a které vychází z její vnitřní potřeby daný problém či situaci změnit, je poukázat na přivlastněné stereotypy ovládající lidské jednání i vztahy k druhým, na momenty společenské izolace a na zbytečné frustrující mezilidské bariéry, jež se Šedá svým jednáním snaží nabourávat a následně je rehabilitovat během procesu akce. Vlastní průběh konceptů je obvykle doprovázen a dokládán nejen ve fotografiích či na videozáznamech, ale navíc i formou rozsáhlé dokumentace – dopisů, rozvrhů aktivit, vyplněných dotazníků a plánů, kreseb spolupracujících aktérů i fragmenty užívaných předmětů

¹⁰⁸ DOBROVOLNÁ 2006.

považovaných však umělkyní spíše za sekundární a podružné součásti, které jsou nicméně důležitým dokladem vlastního průběhu a jsou obvykle jako jejich výstupy prezentovány v galeriích.¹⁰⁹

Vladimír Kokolia, v jehož ateliéru na pražské AVU Šedá studovala, vyjádřil podstatu jejích uměleckých strategií: „*Svémi projekty se nesnaží trefit do ‚korektní‘ podoby současného sociálního umění, galerijní prostředí pro ni není dost živé, nicméně uměleckému kontextu stěží uteče. Katka asi věří, že ji před uměním ochrání právě její téma, jímž je vzorově neumělecké prostředí maloměsta. Nekritizuje ani neironizuje, jenom nám (s láskou) ukazuje, co nám skrze svá okna ukazují obyvatelé, a co se tím ukazuje vůbec... Co vlastně je těžištěm její práce: koncept, instalace, fotografie, performance? Sám bych řekl, že příběh.*“¹¹⁰

Karel Císař navíc upozornil na společný motiv „mřížky“ prostupující práce Kateřiny Šedé, pročež nazval umělkyni „novou kartografkou.“¹¹¹ Ukázal, že v její práci hraje podstatnou roli také řád a systematický rytmus jako základní princip, který různé projekty inspiroval (černo-bílá mřížka šachovnice, půdorys městské sítě cest nebo pravidelný rastr členění sešitu), zároveň byl i dominantním znakem sekundárních výstupů její práce (instalací i katalogů s přehledným a pravidelným členěním materiálů), ale který je především samotnou autorkou vnímán jako primární schéma pořádku okolního světa. Sama skutečnost je u Šedé organizovaná „*podle takovýchto řádů a rámců, které uspořádávají svět a oddělují lidi v něm.*“¹¹²

Signifikantním rysem její práce je rovněž fakt, že pokud poukazuje na narušenou mezilidskou komunikaci i nefunkční vztahy, vystupuje podle dané situace v nezbytné společenské roli. Zásadní impuls pro její aktivity je pravděpodobně nutková vnitřní potřeba určitou věc či problém svým jednáním usměrňovat a dát ostatním podnět k jejich transformaci, přičemž Koval nazval ve svém textu týkajícím se realizace *Každý pes jiná ves* tuto potřebu doslova jako

¹⁰⁹ Šedá v jedné z rozhovorů poznamenala: „*O studijních materiálech (kresby, objekty, fotografie) dokonce mluvím jako o odpadcích – jsou to zkrátka věci, které ze mě během cesty odpadají. Často mají silnou vizuální podobu (například babiččiny kresby), ale přesto jsou v mých očích odpady. To podstatné zjevení se odehrává na jiné, nemateriální úrovni – když se třeba s babičkou dokážeme opravdu uvidět a pochopit.*“ POLÁŠKOVÁ 2012.

¹¹⁰ KOKOLIA 2007.

¹¹¹ CÍSAŘ 2014, 195–204.

¹¹² CÍSAŘ 2014, 200.

„vnitřní iniciací“ vycházející z osobního prožitku a vedoucí k potřebě sdílení společného místa, problému, zážitku a k hledání návratu k pospolitosti.¹¹³

Důraz na práci v kolektivu, navíc podrobovanému mnohdy schematickému řádu společných a banálně vyznívajících mechanických činností spojených mimo to s nezbytností účastníky k plánované akci přesvědčit, přinesl Šedé kromě pozitivních reakcí rovněž kritiku za manipulativní způsoby práce. Na ni reagoval Tomáš Pospiszyl ve svém textu Potírání Ponětovic otištěném v Sešitech AVU, když se ohradil zejména proti vyhraněnému čtení akce Nic tam není Arturem Źmijewskym, jenž označil postupy autorky za totalitární. Źmijewskeho reakce, ale i další kritiky nicméně přiměly Pospiszyla k důkladnější analýze pracovních metod Šedé, které ačkoliv nepovažoval za ryze altruistické, pokládal je minimálně za takové, které se určitým způsobem snaží rehabilitovat zpřetrhané formy společné lidské práce i soužití. Mimo jiné poukázal na podobnost některých projektů Šedé s akcemi Milana Knížáka, kdy i ona podobně jako v některých realizacích dříve umělec, rozesílala během projektu Každý pes jiná ves obyvatelům vybraných domů zásilky a dopisy.¹¹⁴

Znaky manipulace i cíleného nátlaku jistě práce Kateřiny Šedé zahrnuje, ale nelze je považovat za krajní akty omezující svobodné rozhodování účastníků, neboť do projektů vstupují dobrovolně, i když při jejich naplňování podstupují společné a limitující podřízení se řádu, které jim však pravděpodobně přináší prožitky a změny, jež za taková omezení stojí.

V roce 2009 zahájila umělkyně dlouhodobý projekt **Jaká matka, taká Katka**, který vznikl už v době před narozením dcery a je nejen bezprostředním mapováním vlastních postojů v rodičovské roli, ale i obširnější reflexí rodiny, vycházející z aktuálních životních situací. Šedá počátky své práce popsala: „*Celý tento projekt jsem už ‚naplánovala‘ před narozením Julie a každý krok je jiný, takže tu neplatí jeden model. Ještě před narozením jsem zadala svému okolí i rodině, ať nakreslí, jak bude Julie vypadat, až se narodí, jak bude vypadat v 5 letech a jak v dospělosti. Tento krok jsem tedy neplánovala, ale současně je pravda, že vycházel ze situace okolo mě – kdy každý furt dokola říkal, jak to dítě*

¹¹³ KOVAL 2012.

¹¹⁴ POSPISZYL 2013.

bude vypadat a co bude dělat...“¹¹⁵ a nepřímo tím vyjádřila další typický znak své práce, neboť stěžejním impulsem pro její „společenské“ hry bývají náhodně zaslechnuté, podvědomě užívané fráze či prožitek triviální situace, které však trefně vyjadřují podstatu daného problému.

Jako podnět pro realizaci akce Nic tam není (2003), kdy Šedá zapojila okolo 300 obyvatel malé vesnice Ponětovic do hromadně synchronizovaných a společně prožívaných činností, posloužil výrok, jež uslyšela ve frontě, a který byl bezprostředním popisem „obyčejnosti a monotónnosti“ normálního života na venkově, jenž prostřednictvím zmíněné akce tematizovala. *„Já jsem zdůraznila normálnost tím, že jsem ji v postatě porušila. To se stalo ale jen v rámci celku, jednotlivci dělali to, co obvykle dělávají, pouze v jiný čas. Připadalo mi, že je to nejchytřejší způsob, jak normálnost uvidět.“*¹¹⁶

Jestliže Šedá v počátku realizace Jaká matka také Katka zpracovala moment očekávání a představ, později sledovala děje, které se v závislosti na dítěti okolo odehrávají a vycházela převážně z bezprostředního dění. Zahrnula do ní řadu dílčích částí, na něž dál navázaly a rozvíjely se od nich další samostatné a nezávislé projekty. Postupně prozkoumávala paradoxní situace, které rodičovství přináší – jak být skutečně na víc místech současně, jak být paralelně matkou i otcem, po rozchodu s partnerem provedla s dcerou i bývalým mužem třídení akce Mami, dívej se na mě a Počítám do tří [28], po nichž následoval Večer bez pohádky [29] nebo pokračoval stále nedokončený a pouze volně související projekt Nový typ seznamky.

Často šlo o koncepty, které doprovází autorčiny vysvětlující popisy a slouží nejen k dokumentaci vlastních zážitků, ale rovněž jako uzdravující proces, jak tomu bylo i u akce Mami dívej se na mě, která se prolнула s následným Počítáním do tří (2013). Šedá atmosféru vedoucí k vlastnímu uskutečnění popsala: *„Ani po boku druhého manžela Davida jsem se nedokázala plně zbavit traumatu z mého předchozího vztahu a 4 roky se nedokázala podívat bývalému manželovi do očí. Když přijel za Julií, předala mu ji moje maminka nebo můj současný manžel. Julie nás tak nikdy ve svém životě neviděla spolu. Když jsem jí dala za úkol, ať nakreslí*

¹¹⁵ Kateřina ŠEDÁ: Z osobní korespondence, 17. 8. 2014

¹¹⁶ UHLÍŘOVÁ 2011.

„mámu a tátu“, nejprve řekla, že to neumí. Po chvíli se však na papíře objevil jednoduchý obraz – dvě hlavy s prázdnýma očima a každá se dívá na jinou stranu. Právě z těchto důvodů jsem se rozhodla k akci „Počítám do tří“, která by Julii ukázala obraz, který doposud nikdy neviděla. Pozvala jsem svého bývalého manžela, aby přijel do Říma a strávil společně se mnou, moji dcerou a druhým manželem 3 dny. Čekala jsem, že se mi podaří tímto gestem změnit zásadní věc v mém životě: uspořádat chaos uvnitř mojí dcery a navázat s mým bývalým partnerem nový vztah. Stalo se.“¹¹⁷ Umělecký projekt se tak současně pro Šedou stal prostředkem, jak se vyrovnat s osobním traumatem, potažmo byl terapií pro celou rodinu.

Některé jeho dílčí části (například Opičení po dceři) pak formálně vycházely z dřívějších projektů nebo přebraly alespoň jejich totožnou vnitřní strukturu a mechanismy, neboť už v roce 2004 Šedá provedla sondu do nitra vlastní rodiny v podobě projektu Výchova dítěte, zahrnující osobní akce v rodinném kruhu (Opičení po matce, Opičení po dítěti, Opičení po otci). Tyto akce probíhající v časových intervalech 24 hodin měly jednoznačný participační charakter a byly zdokumentovány a interpretovány ve formě videozáznamů, přičemž jejich součástí byly rovněž kvazi-vědecké grafy a schémata, která mohou připomínat povahu analýz a výzkumů kvalitativně participačního typu. Soubor Normální život, prostřednictvím kterého babička Milada, podobně jako dříve druhá autorčina babička Jana v projektu Je to jedno (2009), dostala impuls ke zhodnocení a sepsání (respektive k vykreslení a vizualizaci) svého životního příběhu, tentokrát však adresovanému vnučce Julii, se dočkal knižního vydání. Projekt Jaká matka také Katka je stále probíhajícím otevřeným procesem, v němž se prolíná zpracování mateřských i rodinných témat, a na který bezprostředně navazují i další akce, orientované na širší a obecnější společenské problémy (například na rozvodovost současných českých párů).

Na rozdíl od Kateřiny Šedé nezačala pracovat **Silvie Vondřejcová** na akci Hmotnost (2005–2007) s prvotní myšlenkou komentovat vlastní mateřství, nýbrž zamýšlela podpořit svou sestru v průběhu těhotenství. Paralelně ji však zajímaly otázky spojené s konvenčním ideálem krásy a s možností ovládnout vůlí fyzické

¹¹⁷ Kateřina ŠEDÁ: Z osobní korespondence, 17. 8. 2014

tělo nebo korigovat úzkostné pocity spojené s představami o vzhledu i zdraví, a sekundárně se nabízející možnost otestovat vlastní fyzické limity. Projekt, v průběhu kterého se umělkyni podařilo během půl roku přibrat necelých 10 kg, pozměnil spontánně svou podobu, když v jeho následné hubnoucí fázi Vondřejcová neplánovaně otěhotněla a dostal tak další vrstvu.

Hmotnost Vondřejcová doprovodila grafy a snímky, systematickými záznamy pravidelného měření či fotografiemi měnících se ženských postav, doplněných soukromými poznámkami. **[30]** Obdobně jako u dřívějších realizací se i zde projevila explicitní potřeba pečlivě dokumentovat vykonávané činnosti, sklon opakovaně porovnávat viděné nebo zaznamenávat vnímané změny nejen lidské postavy, ale sledované také v krajině či v urbánním prostoru. Taková pozorování autorky dokládají některé fotografické cykly podléhající konceptuální struktuře, systematicky sledující vybrané místo a zaznamenávající proměnlivé atmosférické jevy v průběhu dne či roku i cykly, v nichž Vondřejcová variuje během delšího časového úseku pravidelně vykonávané aktivity.¹¹⁸

Soubor Otázky, vystavený roku 2007 na zdech Artwall i pozdější realizace Venda nemá tátu (2008-9) **[31]** vypovídají o těhotenství v jeho křehkých psychologických souvislostech a přistupují k očekávanému dítěti, jako ke zdroji pozitivních i negativních očekávání rodičů. Ve druhém ze zmíněných cyklů se Vondřejcová zamýšlí nad svým rozhodnutím být svobodnou matkou a nad možnými dopady této volby na syna, přičemž obě série prezentovala formou rozměrných plakátů, na nichž jsou ultrazvukové snímky plodu nebo silueta dětského tělíčka kombinovány s otázkami a texty komentujícími možnou budoucí či stávající situaci. Otázky navazují na starší koncept Dotazník z roku 2004 uskutečněný pro Museum in Progress a otištěný v časopisech Respekt a rakouském Der Standard v podobě klasického formuláře užívaného pro sociologická šetření, kde díky otázkám typu Jaké pohlaví byste chtěl/chtěla mít?, Do jaké rodiny byste se chtěl/chtěla narodit?, umělkyně řešila možná hlediska předurčenosti lidského života.

¹¹⁸ Jedná se například o projekty Cesty do práce (2004-06) Večery na Lipně (2008), Roční období (2008-9) nebo Nebe za komínem (2010).

S pomocí sociálních intervencí, pro něž je zásadní veřejně formulované sdělení či dotaz, nabídla Vondřejcová možnost zabývat se stěžejními problémy spojenými s lidskou existencí, očekávaným vnímáním určité role a podsouvala čtenáři eventualitu nahlížet ji prostřednictvím osobní zkušenosti z odlišného pohledu, což komentovala slovy: „*Ráda kladu otázky a dávám člověku možnost zamyslet se. Někdy ve svých projektech záměrně provokuju, dostávám se tak do nepříjemných situací, ale tak zjišťuji míru tolerance. Baví mě představovat si diváka, jak sleduje moji cestu. Většinou svoje věci konstruuji tak, aby se postupně objevoval příběh. Když někdo opravdu dekóduje můj příběh nebo mou otázku, mám radost. Věc je nejdůležitější ve chvíli, kdy probíhá... Jde o čistý prožitek.*“¹¹⁹

Odhlédneme-li od estetických kritérií pro hodnocení zmíněných prací a budeme-li se soustředit a priori na jejich společensko-kritickou účinnost, zdá se, že východiskem většiny zmiňovaných projektů je především subjektivní revize vlastních zkušeností a prožitků, která slouží jako nástroj pro jejich zpracování z důvodu intenzivní potřeby umělkyň. Ačkoliv většina z těchto realizací čerpá z bezprostřední praxe a prvky prožívané reality tak bezpodmínečně zahrnuje, jejich cílem je především daný problém spojený s prožitkem mateřství pojmenovat, zmapovat ho a jeho zpracováním upozornit na obecná úskalí spojená s touto rolí. Na jedné straně se jedná o guerillové akce operující s momentem černého humoru, překvapení i s otevřenou razancí, které sází na nadsázku nebo přímočarost a poskytují kýžený odstup i chvilkové vymanění se ze zajetí náročného koloběhu současné matky. Na druhé straně jim oponují subjektivní zpovědi či systematické revize emocí, psychických stavů a životních situací. Přes pragmatické aspekty většiny těchto projektů není jejich záměrem nabízet jednoznačná řešení problematických momentů spojených s mateřstvím a zejména ve vztahu angažované kooperace namířené na širší veřejnost, převládá určitá distance od sociálních skupin, kterých se daná situace bezprostředně týká (nezahrnují například dlouhodobé či systematické formy práce s mateřskými centry, azylovými domy pro matky nebo kooperaci s konkrétní komunitou matek atd.).

¹¹⁹ ŠVEHLA 2004, 16.

K takovým realizacím patří například Project Row Houses praktikovaný od roku 1993 umělcem a aktivistou **Rickem Lowem** v Houstonu, kterého ovlivnily myšlenky amerického umělce Johna Biggerse nebo Josepha Beuyse, a jenž se podílel na konverzi starého areálu budov v komunitní centrum využívané umělci, ale sloužící zároveň také pro dlouhodobé rezidenční pobyty podporující svobodné matky s dětmi.¹²⁰

Na domácí scéně se neobjevuje také mnoho realizací, v nichž by se explicitně a razantně prolínala osobní sféra mateřství s aktuálními politickými problémy či s kritikou reklamního průmyslu vstupujícího i do nejosobnější zóny vztahu matka-dítě, tak jak se objevily v práci některých zmíněných feministicky orientovaných umělkyně.¹²¹ Většinou se jedná o jednorázová upozornění, vzkazy o skutečnosti, které připomínají, že tu dané problémy reálně existují. Dá se očekávat, že umělci/kyně do otevřenějšího kontaktu s širší veřejností pravděpodobně o něco častěji vstupují během zpracování tématu rodiny, kterým se budeme zabývat v další kapitole, patrně také z důvodu, že rodina svou povahou a uspořádáním překračuje jako širší společenská jednotka formu velmi intenzivního a svou intimní povahou uvnitř rodiny determinovaného vztahu dvojice matka-dítě a vybízí tak k větší spolupráci na úrovni generačně i jinak rozvrstvených společenských vrstev.

5. 2 Podoby a proměny rodiny

Rodina tvořila a stále tvoří původní a nejdůležitější společenskou skupinu či instituci, jež představuje základní článek sociální struktury plnící zásadní funkce (socializačně-výchovné, ekonomické, reprodukční atd.), přičemž je nositelem nezbytných kulturních vzorců, hodnot, norem nebo způsobů lidského chování. Při jejím podrobnějším rozboru je možné definovat a sledovat její role, vztahy, životní cyklus, charakter domácnosti a lze ji nahlížet mimo to prizmatem různých

¹²⁰ <http://projectrowhouses.org>, vyhledáno 30. 10. 2014

¹²¹ K výjimkám patří Lenka Klodová, která uvedla, že vnímá, jak se, se současným narůstajícím baby boomem, matky stávají cílovou skupinou trhu a reklamních strategií, což sama nezažila a proto pravděpodobně neměla vnitřní potřebu takovou situaci umělecky reflektovat. Uvádí: *“Jsem docela ráda, že jsem mateřství prožila v době, kdy jsme mohly dělat s Petrou Sovovou guerillové matky, bojovat za porody doma. Teď to je komercializace nejosobnějších věcí”* – viz ŠTEFKOVÁ 2012, 123.

teoretických interpretací jako rodinu nukleární, širší, jako sociální prostředí nebo referenční skupinu.

V roli instituce se specifickou vnitřní intimitou však představuje také významný zdroj omezení a tlaků, je prostředím každodenních i mimořádných-svátečních, vědomých a nevědomých praktik, jejíž aktivity přesahují svými důsledky vlastní rámec a podle tzv. Winchova efektu Janusovy tváře zásadně ovlivňujících i širší společenské celky.¹²² Podobně jako tato primární jednotka prošlo i její zobrazení v kontextu vývoje lidstva i dějin umění, stejně jako řada jiných základních motivů, výraznými proměnami. Od zachycení symbolických, ikonograficky bohatých pozdně křesťanských motivů Svaté rodiny, přes reprezentativní portréty panovnických rodů a později i vzrůstající se měšťanské třídy, k první aranžované rodinné fotografii, až k realistickým momentkám sloužícím k budování privátních rodinných archivů, nabírajících později podobu populárních alb a v současnosti formu masově on-line sdílených fotografických archivů. Rodina se mimo to stala v průběhu 2. poloviny 20. století prostředkem k otevřené reflexi umělců, prozkoumávajících její různorodé podoby, odhalující nejen momenty každodennosti, ale i generačních střetů, prožívání patologických jevů a vztahů (rozvodovost, domácí násilí) či ukazující na potřebu nabourávat zažitě hodnoty a vzpírat se tradiční identifikaci se společenskými schématy v rámci hledání osobní svobody a identity.

Paralelně rodina zahrnuje dvě základní sféry – bytostně soukromou a druhou – veřejnou (potažmo politickou), jež se stávají cílem revize některých autorů. S narůstající demokracií se stírají i dřívější jasně stanovené role muže a ženy, dítě získává právní subjektivitu a také vzájemné vztahy se oproti dřívějšímu rozvolňují. Je více než očividné, že vnímání sama sebe je nyní odlišné, což potvrdila socioložka Jiřina Šiklová v souvislosti s průběhem fotografického festivalu Funkeho Kolín zacíleného v roce 2007 právě na revizi soudobé rodiny: *„Muž i žena jsou přesvědčeni, že mají právo na vlastní seberealizaci a vlastní profesní kariéru. Muž už není jediným živitelem rodiny, a tudíž není v tomto smyslu ctěn... Vysoká rozvodovost v ČR – kde rozvodem končí přes 60 % manželství je mimo jiné*

¹²² KLENER 1991 – Pavel KLENER (ed.): Rodina. In: Velký sociologický slovník, II. Praha 1991, 941

*důsledkem přesvědčení, že máme právo na štěstí a máme právo je hledat i na úkor svých dětí a svého partnera či partnerky.*¹²³

Kurátorky zmíněného festivalu zdůraznily v souvislosti s článkem Karla Hvizďaly publikovaným v týdeníku Respekt a pojednávajícím o Alfa-ženách, na skutečnost, že ženy – dříve pouhé členky rodiny, získávají ve 20. století mnoho nových práv i možností a stávají se tak hybatelkami toužícími po změnách, kdežto muži se najednou dostávají do role konzervativní části společnosti, což bezpochyby ovlivňuje i vlastní podobu rodiny.¹²⁴ S několika pohledy různých autorů – zejména sociologů, přišlo letošní vydání čtrnáctideníku A2 zaměřené na tzv. „novou maskulinitu“, jež se zabývá nahlížením na soudobé muže a mužství nejen z perspektivy genderových vztahů a rolí. Z těchto článků však možná trochu překvapivě, ale shodně vyplývá, že stále převládá důraz na tradiční duální dělbu rolí a sfér, i když se společnost pomalu začíná smiřovat například se skutečností, že ženy také budují profesní kariéru a věnují se důsledně jiné než domácí práci. Druhým zajímavým postřehem je fakt, že velká pozornost výzkumů je věnována právě měnící se roli otců v rodinách, ačkoliv sami otcové se na jedné straně snaží zpochybňovat genderové stereotypy, ale na té druhé se často odvolávají na hodnoty tradiční patriarchální rodiny i uspořádání společnosti, což Marta Svobodová příznačně okomentovala: *„Soudobé otcovství je líbivé téma, kde se muži mohou snadno pochválit a nové modely jednání prezentovat jako něco žádoucího, co si přejí jak ženy-matky, tak feministky. Ačkoliv si myslím, že motivující moment má v sociologickém výzkumu také své místo, muži v mediálních prezentacích pak vystupují jako noví hrdinové, kteří něco zvládlí navzdory takzvané biologické vybavenosti.*¹²⁵

5. 2. 1 Rodinné archivy

Mimo práce jednotlivců zpracovávajících ve svých projektech téma rodiny, které se přirozeně prolíná i s reflexí prožitku mateřství, se v posledním desetiletí

¹²³ ŠIKLOVÁ 2007, 108–109.

¹²⁴ KOVÁŘÍKOVÁ/HAVELKOVÁ/MUSILOVÁ 2007, 19

¹²⁵ ŠMÍDOVÁ 2014, 26. K tématu ve stejném čísle vyšly ještě texty: Martina FAFEJTY: Diskriminovaní hegemoniisté. Jsou soudobí otcové marginalizovanou skupinou? nebo Marty SVOBODOVÉ: Ironický pan Dokonalý. Jak se soudobí muži perou s nároky na svou maskulinitu? – viz FAFEJTA 2014, 27 a SVOBODOVÁ 2014, 19

motiv primární společenské jednotky nápadně často stává vděčným a sjednocujícím prvkem skupinových výstav, akcí a výjimečně i scelujícím impulsem uměleckých seskupení. Rodinné motivy obvykle poskytují umělcům prostor pro konstruování rozsáhlých alb nebo archivů – souborů vizuálních materiálů a dokumentů pomáhajících budovat obraz osobní i kulturní identity, které mohou napomáhat budování nového výkladu historie zpochybněného po transformaci politického systému. Archivy se v poslední době staly také oblíbeným tématem domácí scény a podnětem k četným uměleckým i kurátorským experimentům. Vytváření archivů – rozsáhlých struktur obrazového materiálů, dokladů událostí i toho, co bylo „vyřčeno“, selekcí situací, které mají být uchovány v paměti a těch, které mají být naopak zapomenuty, formují, jak Foucault uváděl ve své Archeologii vědění nejen náš vztah k minulosti, ale umožňují vytvořit diskursivní rámec těchto událostí a seskupit je do osobité podoby, která může ovlivnit jejich budoucí interpretaci.

Sedmý ročník fotografického kolínského festivalu poukázal svým tematickým zaměřením na očividný fakt, že se zejména fotografie stala v průběhu 20. století dominantním, doslova masovým médiem sloužícím k zaznamenání různorodých podob rodiny, především pak na amatérské úrovni. Některé prezentované projekty mimo to překročily hranice klasického snímku, především svým směřováním ke konceptuálnímu rázu práce, kdy buď samotné fotografické postupy explicitně vykazovaly užívání principů konceptuální fotografie – fascinaci určitým druhem jevu, objektu či události doprovázenou vědeckou metodou zpracování a zahrnující prvky dokumentarismu či snahy nashromážděný materiál určitým způsobem archivovat a popisovat. Nejčastěji se autoři přikláněli ke kombinaci fotografie s počítačovou nebo jinou manipulací zaznamenaného, k jejímu doplňování texty i dalšími dokumentačními materiály, diaprojekcí nebo promítáním filmů.

Takový přístup využila ve své práci absolventka FAMU **Petra Steinerová**, která se v cyklu barevných snímků nazvaném *Táta* (2006) [32] pokusila zdokumentovat osobní a pro celou rodinu pravděpodobně traumatizující proces změny pohlaví vlastního otce. Tátu postupně zachycovala v průběhu proměny jeho vzhledu na pozadí zašlého interiéru bytu, v momentech těžkých psychických krizí i při novém

přibližování se svým nejbližším, aby tak prošla spíš očistným procesem utrpení a bolesti, než aby cíleně šokovala odhalováním tabuizovaných témat. Sklon k dokumentárním postupům, s příznačným nahlížením viděného bez přítomnosti emocí, provází její práci dlouhodobě a je citelný také v případě novější série Kempink (2010), v níž se autorka pokusila postihnout osobitou kulturu i dočasné, často podomácky vyráběné přebytky – přívěsy či neoficiální stanová městečka vznikající v letních měsících na březích českých řek a přehrad, v nichž řada partnerů a rodin prožívá své „banální“ prázdninové příběhy.

Vedle různorodých variant autoportrétů a rodinných snímků pracujících často s humorem a se záměrnou manipulací nebo s myšlenkou kolektivní paměti, která prostupuje spřízněný okruh lidí, se v Kolíně zabývalo až překvapivé množství autorů budováním rozsáhlejších rodinných alb. Maďarka **Ágnes Eperjesi** převyprávěla svůj životní příběh díky fiktivnímu souboru, recyklujícímu reklamní snímky či novinové obrázky, doplněné kresbami či krátkými příběhy, aby jejich prostřednictvím konfrontovala osobní zážitky s množstvím společenských klišé a sledovala tak vlastní emoce vážící se ke konkrétním prožitým událostem i k jednotlivým členům rodiny.

Stejně otázky zabývající se pravdivostí a vypovídací hodnotou fotografie se dotkla i polská umělkyně **Aneta Grzeszykowska**, když použila album svých rodičů mapující její životní příběh od dětství, z něhož však pomocí digitálních retuší pečlivě odstranila vlastní postavu. Takovým přístupem otevřela další citelně přítomné téma – snahy po hledání a záměrném zkreslování lidské identity. Album jako privátní kroniku a současně nástroj probíhajícího niterného procesu vyplývajícího ze skličující životní události – sebevraždy bratra, sestavil v sérii xerokopií **Martin Voříšek**, aby tak zrevidoval v rozdrobených a prchavých okamžicích minulosti vlastní pocity a vzpomínky.

Diametrálně rozdílným pohledem na rodinné téma – zprostředkovaným vhledem do minulosti nebo lépe řečeno do zcela fiktivního časoprostoru, byla instalace **Mileny Dopitové** *Všechno se vrací, protože bloudí* (2007), tvořená digitálními tisky zachycujícími stovky subtilních dekorativních předmětů – čajové a porcelánové servisy, dokonalé nádobky doplněné zvukovými záznamy domácích rozhovorů vedených mezi dítětem a matkou, mužem a ženou atd.

Dopitová v ní navodila neurčitou atmosféru, kdy zároveň manipulovala i prozkoumávala běh času a nabídla tak možnost spojovat anonymní předměty zastupující minulost a současně evokující domácí prostředí, s právě probíhajícími událostmi zachycenými na zvukových stopách a symbolizujícími zdánlivě přítomné dění. Chtěla tak identifikovat alespoň přechodně předměty obyčejně spojované s domácím prostředím s předkládanými soukromými dialogy a vytvářet křehké, ale prchavé příběhy. Oproti Dopitové prozkoumala možnost vybudovat partnerský vztah skrze experiment s vlastním já a s příznačným sarkasmem **Anetta Mona Chişa** v akci nazvané Planet Romance (video, 2007) [33], když přistoupila na spolupráci se seznamovací agenturou, jež Východoevropankám zprostředkovává možnost najít si partnera ze Západu. Do databáze zadala své osobní údaje i nutné informace a následně archivovala veškerou komunikaci s potenciálními partnery. Vzhled stránek působil jako jakýkoliv portál nabízející zboží, kde je klíčovou informací pro vyhledávání vhodné ženy věk nebo fyzická podoba, a odhaloval tak neosobnost i zdůrazňování kritérií fyzické krásy a mládí jako klíčových strategií mediálních a tržních mechanismů. Její projekt současně poukázal na stále rozšířený stereotyp o nahlížení ženy jako „čekajícího“ pasivního objektu.

Komplexnější soubor, sledující formou barevného dokumentu a skupinového portrétního doplněného textem sociální stereotypy vážící se k fenoménu rodiny, představovala společná práce **Gabriely Kontry** a **Jany Štěpánové** Rodinná mapa, vznikající ve spolupráci se Sociologickým ústavem Akademie věd ČR a Familienplanungszentrum Balance Berlin. Byl zaměřen předně na taková soužití, jež patří podle kritérií většinové společnosti k nestandardním, ať je měřítkem výběru neúplnost rodiny, homosexualita páru nebo jiná specifika, jež mohou být vnímána jako překračující normativní chování. Pro obě autorky je společný zájem o život sexuálních, národnostních i jiných minorit, o otázky spojené s genderem nebo s identitou a díky podobnému společensko-kritickému vnímání pak funguje jejich autonomní autorství. Zatím co Gabriela Kontra pořizovala snímky zejména v Čechách a zachycovala i „běžnější“ varianty rodinných podob (například ty s hodně potomky či neúplné svazky), Jana Štěpánová dokumentovala více soužití gay a lesbických párů či transsexuálů v USA a západní

Evropě. Společným záměrem bylo nicméně postihnout rozmanitost rodinného života vážící se na proměny současné české a západoevropské společnosti. Štěpánová, která se sama otevřeně přihlásila k lesbické orientaci a založila v roce 1993 občanské sdružení Promluv nebo organizovala pro lesbičky až do roku 1997 festival Apriles, k cyklu poznamenala: *„Jako řada umělkyně v 70. letech na Západě jsem i já na začátku milénia hledala svůj způsob komentáře k tématům, která se mě bytostně týkala. Zkoumala jsem vlastní identitu a hranice identity jiných lidí, zpochybňovala principy společenské hierarchizace a uplatňování moci, objevovala souvislosti s otázkami přípustné touhy a akceptovaných projevů tělesnosti.“*¹²⁶ Gabriela Kontra se zabývala problematikou rodiny již v minulosti ve spojitosti s konzumním způsobem života v cyklu Rodinné album, ale zajímaly ji i takové skupiny lidí, jež z různých důvodů žijí na okraji společnosti. Poněkud paradoxně musely autorky jednu z fotografií zmíněného cyklu použítou jako poutač pro výstavu prezentovanou na historicky první české Queer parade konané v Brně roku 2008 přelepit, protože byla policií označena jako pornografická. Na zmíněném snímku ležel pár s Downovým syndromem pod mixem plakátů s tzv. centerfoldy z porno časopisů nebo z legendárního seriálu o Simpsonových zdobících zeď a tento drobný konflikt poukázal k problému stále obtížného přijímání jinakosti veřejností. Takové odlišné podoby rodiny Štěpánová a Kontra zachytily také v souboru fotografií Věrní zůstaneme, představeném na Bienále mladých v roce 2010.

5. 2. 2 Rodinná pohoda a křehké vztahy

Jestliže se zaměříme i na další práce Jany Štěpánové, je třeba zmínit její projekt Rent-a-baby: e-shop (2009), tematizující a kritizující státní systém adopce dětí v České republice, který do velké míry souvisí s nebývalými pravomocemi sociálních pracovníků rozhodujících o životech těch nejmenších, nejednou uváděných do praxe bez ohledu na jejich zájmy i bez větší snahy zachovat původní rodinu. Štěpánová poukázala na nefunkčnost celého systému poměrně radikálním způsobem, nesporně proto, že považovala zacházení s dětmi v přeplněných dětských i kojeneckých domovech, kde je většina dětí

¹²⁶ KUPKOVÁ 2009.

„nevhodná“ k adopci nebo je spořádané, heterosexuální páry z různých (obvykle rasových, zdravotních či věkových) důvodů nechtějí, za kruté. Rozhodla se problém zveličit a přehnat pomyslným přirovnáním státního mechanismu k fiktivnímu e-shopu s nabídkou potomků, které si zájemci jednoduše mohou půjčit, a poté je opět vrátit, nebudou-li nové rodině vyhovovat. On-line projekt se stal součástí výstavy **Rodinná pohoda** kurátorek Zuzany Štefkové a Lenky Kukurové kooperujících s umělkyní Tamarou Moyzes, jež chtěla cíleně upozornit na tristní problém české společnosti odhalující fakt, že ačkoliv v Česku existuje spousta přeplněných dětských domovů, je pro stát stále výhodnější a pravděpodobně i pohodlnější tyto instituce podporovat na úkor sanace rodiny.¹²⁷

Štěpánová musela následně čelit důsledkům své realizace, když se opravdu začali hlásit zájemci o děti a obdržela také trestní oznámení ze strany Ministerstva práce a sociálních věcí pro obchodování s dětmi, zneužívání osobních údajů a poškozování cizích práv. Samotná výstava pak nabídla kritické zhodnocení negativního vlivu zasahování úřední moci do rodinných vztahů a paralelně tematizovala otázky spojené s nekompletní rodinou v sociálním, politickém i kulturním kontextu. Zahrnovala převážně projekty, kterým se podařilo i pravděpodobně díky zpracování jasně vymezeného konkrétního tématu a skrze spolupráci s konkrétními postiženými rodinami či jednotlivci¹²⁸, vyhnout jazyku obvyklých klišé, jež byl patrný v případě některých prací na výstavě Umění porodit, a dokázaly tak jasně obsáhnout a vyjádřit závažnost situace a hlavní úskalí celého systému adopcí. Většina účastníků pracovala s médiem videa (Tamara Moyzes, Pavla Sceranková, Dušan Zahoranský, Kateřina Závodová, Darina Alster, Radovan Červenka, Pavlína Fichta Čierna, Kateřina Fojtíková a Richard Wiesner, Milena Dopitová, Gabriela Jurkovičová nebo Tomáš

¹²⁷ Výstava Rodinná pohoda. Zestátnění dítěte v přímém přenosu proběhla v pražském Nostickém paláci roku 2009 z iniciativy Tamary Moyzes a Organizace Občanské sdružení Vzájemné soužití ve spolupráci s Technickým muzeem. Chtěla poukázat zejména na problematické aspekty odebrání dětí ze sociálně slabých rodin, které je u nás poměrně rozšířené, ačkoliv je doloženo, že většinou negativně působí na rozklad rodiny samotné i na následnou socializaci dítěte. Mnohdy se přitom jedná o děti romské a z chudých rodin a místo dlouhodobé a nezbytné cílené sociální práce s ohroženou rodinou, praxe směřuje spíše opačným směrem a přistupuje se zejména k umístění dětí do ústavní výchovy.

¹²⁸ Tamara Moyzes realizovala v den zahájení výstavy happening v Parlamentu ČR, kterého se zúčastnili rodiny dětí, jež byly postiženy právě jejich odebráním. S konkrétními lidmi pracovala například i Toy_Box nebo Darina Alster.

Makara) či s objektem (Lenka Klodová nebo Jana Kochánková), s multimediální instalací, fotkou nebo okrajově experimentovala s jinými technikami, zastoupenými komiksem *Ukradený* (2007) od umělkyně Toy_Box a namířeným k problémům adopce romských dětí převážně z nemajetných rodin.

Skupinovou realizaci směřující k obecnějšímu a méně kritickému uchopení formátů soudobé rodiny pak představovala výstava **Velmi křehké vztahy, obraz rodiny v současném umění** uspořádaná jako kolektivní projekt 13 studentek programu Kurátorských studií FUD UJEP v roce 2009 v prostoru ústecké Galerie Armaturky, která se v poslední době profiluje jako jedno z významných regionálních kulturních center. I když název projektu parafrázuje populární nekonečnou telenovelu určenou nenáročnému divákovi, právě zdánlivá obyčejnost a všednost je tím, co v rámci rodinného života může spojovat. Výstavu zaštilil Michal Koleček, jenž se sám podílel na vedení kurátorského workshopu předcházejícímu výstavě.

Vedle absolventů a studentů FUD UJEP se organizátorky při výběru zaměřily především na reprezentanty mladé a střední generace a na fenomén dnešní rodiny, její stav a proměny nastávající v rámci porevoluční doby a chtěly v souvislosti s vymaněním se z jejího tradičního modelu, přinášejícím zdánlivou svobodu, diskutovat o jejích podobách a umožnit redefinování obsahů tradičních pojmů jako je rodičovství, mateřství či otcovství. Řada prací, mezi nimiž dominovalo především médium fotografie, nabídla znovu pohled do intimní zóny lidských vztahů nebo čerpala z vlastních zkušeností, přičemž specifickým okruhem se tu stalo téma soužití několika generací a souvisejících komunikačních bariér nebo nahlížení fenoménu stáří a smrti nejen v rámci kruhu těch nejbližších (Havrda, Lavříková Abt). Mimo některých výše zmíněných konceptů (Klodová, Vondřejcová, Doležalová Pavlíková, Gabriela Kontra) a těch pracujících především s videem a fotografií, se na výstavě objevily i takové, které využily netradiční postupy – například výšivky kombinované s nahrávkami (Cyklus *Pro Lexu* Lucie Preissové), instalaci nebo hyperrealistickou malbu.

Podobně jako na kolínském festivalu byla jedním z impulsů k uspořádání akce skutečnost, že některé z organizátorek procházely intenzivní zkušeností mateřství či zakládání rodiny a cítily potřebu se k danému tématu díky uspořádání takové

výstavy ať už nepřímo vyjádřit. Zájem o prozkoumávání rodinných vztahů a celkový nárůst o zpracování sociálně orientovaných témat také u nejmladší generace umělců ukazuje vítězství amsterdamské studentky **Lisy Marie Vlietstry** v soutěži Startpoint, jež probíhá už každoročně v pražském DOXu a hodnotí diplomové práce absolventů uměleckých evropských škol. Vlietstra získala ocenění za 3 krátké autobiografické snímky, v nichž podrobila členy své vlastní rodiny osobním průzkumům odhalujícím vzájemné vztahy a neváhala ukázat i na jejich odvrácenější nebo důvěrné polohy. Sama se pokoušela pochopit skrze svou práci různé povahy mezilidských vztahů a také to, jak se lidé vzájemně vztahují k sobě i jak jedinec definuje vlastní osobnost ve vztahu k druhým.

Pravděpodobně totožný impuls přivedl **Michala Kalhous** ke zpracování disertační práce na téma Výtvarný umělec a jeho rodinné inspirace, kterou prezentoval v podobě výstavy Rýč, míč, klíč v ústecké Galerii Emila Filly (2011). Kalhous jako jeden z mála umělců-mužů revidoval v rozsáhlém cyklu velkoformátových černobílých snímků své postoje a pocity z pohledu otce, manžela či muže fungujícího v rámci sítě vztahů vlastní rodiny. Zároveň otevřeně konfrontoval svůj pohled na fenomén rodiny z druhé strany, když přizval ke spolupráci Michaelu Thelenovou, s kritickou sérií barevných fotek příznačně pojmenovanou Až se vrátíš domů, bude krásně uklizeno, poukazující v důmyslně vyhraněné podobě na soudobý trend tzv. druhé směny zatěžující mnoho žen. Jak poznamenal Michal Koleček „*Michal Kalhous se tak v českém milieu poprvé takto komplexně chápe genderové problematiky ovšem z maskulinní pozice, a otevírá tak novou perspektivu v reakcích na přirozené a komplexní změny naší posttotalitní společnosti. ...Navazujíc na teorii ready-mades Marcela Duchampa, Kalhous fotografuje jaksí mimoděk a vybírá si předměty či situace, které provokují svojí indiferentností. Banalita či dokonce ošklivost jeho ‚modelů‘ se přitom stávají otevřeným polem pro autorovu sofistikovanou práci s kompoziční a vypjatě výrazovou stránkou jeho fotografií.*“¹²⁹ Vendula Fremlová naopak vnímá jako podstatný znak jeho práce přítomný akcent na vzájemné spojení a provázanost role umělecké a té rodičovské, které nemusí být v protikladu a mohou být naopak stejně kreativní, navzájem se podporující a inspirující. Tato skutečnost

¹²⁹ KOLEČEK 2012.

činí z Kalhousovy tvorby (ve smyslu tvůrčího konání) zpětně tvorbu sociálně angažovanou či dokonce tvorbu pečující. Takový pečující přístup, v tradiční genderové dichotomii přisuzovaný vždy ženám a „ženskému umění“, cítí podobně Fremlová v tom, jakým způsobem autor zachycuje předměty – povětšinou obyčejné, banální věci, jež by mohly zůstat zapomenuté a nepovšimnuté.¹³⁰

Pro jeho snímky, které vytváří jako autodidakt mimo významná umělecká centra už od poloviny 90. let, je typický dokumentační pohled a minimalistický přístup se sklony k abstrahovanosti a se soustředěným nahlížením a řazením snímků do obsahově sjednocených celků, kde každý detail hraje v rámci interakce s divákem svou roli. Lze ho tak nesporně zařadit po bok autorů jako jsou Markéta Othová nebo dvojice Jasanský-Polák.

Třetí ze skupinových akcí má na rozdíl od předchozích dvou skupinových výstav spíše charakter jednorázového společensko-komunitního rázu a byl jím projekt **Porod je jako výstup na nejvyšší horu** probíhající v letech 2009-10 a organizovaný Karolínou Nedělovou, zakladatelkou občanského sdružení Prostor pro rodinu. Nedělová žijící v Krkonoších, která stála mimo jiné u zrodu výstav Umění porodit, přišla s nápadem uspořádat umělecko-společensky-vzdělávací akci, s cílem podpořit sociální status rodičovství i rovné příležitosti mužů a žen uvnitř rodiny a zároveň umožnit sdílení zkušeností či vzájemný prožitek lidí nacházejících se v obdobné společenské pozici. Výstup na Sněžku – nejvyšší českou horu byl symbolickou cestou, na níž poutník míjel 9 zastavení (9 měsíců těhotenství) doprovázených performancemi převážně kooperujících umělkyní (Lucie Nepasická, Hana Poislová a Paulina Skavová z volného uskupení Kolouchův sen, Pavla Řeřichová ad.) a mohl přibírat zátěž, obdobně jako ji nabírá žena v průběhu těhotenství. Na pomyslném vrcholu cesty si pak mohli zvláště muži vyzkoušet přítěž v podobě 12 kilového modelu pregnantního Břicha outdoor (2006) autorského kolektivu *Enfant Terrible*.

Akce byla předně příležitostí pro setkání a pracovala zejména s humorem a lehkou ironií přispívajícími souběžně k relaxaci účastníků a byla pokusem vyzdvihnout význam mateřství a rodiny i s jejich možnými těžkostmi, jež se často

¹³⁰ FREMLOVÁ 2011.

daří překonávat právě s velkým osobním nasazením, vtipem a nadsázkou.¹³¹ Všechny skupinové projekty, jež probíhaly kumulovaně v krátkém časovém období, poukazují na zvýšený zájem o dané téma, který může nepřímo korelovat i s vrcholícím trendem ve vývoji porodnosti v ČR, patrným z demografických údajů uváděných v přehledech Českého statistického úřadu, která ukazují, že počet narozených dětí kulminoval právě v roce 2008.¹³²

5. 2. 3 Mateřství a rodina ve veřejném prostoru

Různým uměleckým pohledům na rodičovskou roli věnoval opakovaně prostor také kurátorský tým exteriérové galerie Artwall. Tři z projektů, které zmíníme, znovu upozorňují na dvě protikladné polohy – na ironizující humor nebo na psychologizující zdůraznění vztahů uvnitř rodiny a pojí se také opět s problematikou zasahováním státních mechanismů do jejích práv.

Rodina jako zdroj jistoty, pohody, frustrace a nevyčerpatelné inspirace stála nepochybně za vznikem umělecké skupiny **Matky a Otcové, s. r. o.**, v níž se pod vlivem společného údělu i zkušeností sdružili čtyři generačně blízcí absolventi pražské UMPRUM – **Lenka Klodová, Lucie Krejčová, Martin Pěč a Marek Rejent**. Členové skupiny spolupracují přibližně od roku 2001 a těží především z bohatých zkušeností, přičemž obvykle ironickou, sebezpytující a komickou formou odkazují ke skutečnosti, že rodičovství je nebývalým konglomerátem zážitků i potenciálním materiálem pro tvorbu. Skupina zároveň funguje jako pragmaticky intuitivní, sebezáchovný prostor pro udržení zdravého nadhledu i rozumu. Její tvorba je variabilní, hravá a vychází zejména z „pokleslé“ estetiky i atmosféry domácího prostředí, pohybuje se v poloze soudobých duchampovských ready-made (například v podobě mobilní figury spícího otce v trenkách, variabilních přebytků z domácnosti – zabaleného špinavého nádobí k umytí, písečku zalitého

¹³¹ Recenze všech tří zmíněných skupinových projektů otiskl časopis Ateliér ještě společně s informací o brněnské výstavě *Dívčí sen* zaměřené na zobrazení muže ženou prizmatem generového nahlížení, osobních a erotických vztahů. Viz LUNGOVÁ 2009, 7, WELLS 2009, 7, STANÍKOVÁ 2009, 6 a ROVDEROVÁ/KUKLA 2009, 6.

¹³² V roce 2008 se narodilo 119 842 dětí, tzn. nejvíc od roku 1994 a v následujícím roce porodnost již zase pozvolna klesala. Viz přehledy ČSÚ na [http://www.czso.cz/csu/2011edicniplan.nsf/t/5D002BEE05/\\$File/400811a1.pdf](http://www.czso.cz/csu/2011edicniplan.nsf/t/5D002BEE05/$File/400811a1.pdf), vyhledáno 20. 11. 2014.

do folie, starých hraček či podprsenek nebo spacího pytle s portrétem matky), které mají svérázný design a často využívají k propagaci redukovaný jazyk reklamního průmyslu, patrný z názvů výstav i z tiskových materiálů v podobě slevových letáků zvoucích na akce (Matky a Otcové v akci, 2001, Matky a Otcové – nabízejí, 2002, Matky a Otcové – množstevní sleva, 2002). Umělci zároveň zužitkovávají specifický domácí jazyk, dokolečka přemílané a pro všechny účastníky vyčerpávající fráze typu – vyčisti si zuby, umyj nádobí, nemáš uklizeno, z nichž těžili rovněž pro hudební nahrávku ukolébavek či je využívají na příležitostných koncertech Matky a Otcové bandu, které mají podobu svérázných performancí.

Pro práci skupiny je charakteristické multiplikování motivů, cílené odhalování momentů trapnosti, nepřitažlivé obyčejnosti či únavných situací a využívání svých nejbližších jako živoucího materiálu i posouvání významu věcí do nových kontextů. Jejich svérázný přístup vystihl Radek Wolhmut, který skupinu systematicky sleduje: *„Matky a otcové začali čerpat z důvěrně známého prostoru – rodinné estetiky všedního dne. Tak jako jiní, udělali to nejpřirozeněji. Začali tematizovat sračky, ve kterých žijí. Najednou tu bylo silné a emocionální téma. Rodinný život. Ve skutečnosti ale prapodivná směs lásky, prudy, ironie, soucitu a trapnosti. Zaplatť bůh, pro romantiku, idealizaci a sentiment nezbyl ani kousek místa... Matky a Otcové se vymezují vůči zbytku světa a vytvářejí společnou údernou jednotku. Jakoby na první pohled rezignovali na avantgardní vytrubování svého postoje nebo přesvědčení a spokojili se s tím, že konstatují sociologický fakt.“¹³³*

Čtveřice neparoduje pouze aplikované a často selhávající výchovné metody, zesměšňuje také sama sebe, ale i zvyky své generace, přičemž dokáže „parazitovat“ na různých uměleckých projevech, což odhalila i výstava Na holou! (2009), kde v propiskových kérékách s nečekaně realistickými domácími motivy (jako je výjev tetování plně naloženého talíře) [34] a provedenými na různé partie vlastních těl, odkazují nejen k populárnímu tetování se stále se opakujícími dekorativními motivy, ale i k jakési naivní a vulgarizované poloze věžešské

¹³³ WOHLMUT 2007.

tvorby.¹³⁴ Schopnost plně zužitkovat současné umělecké tendence pro vlastní účely ukazuje mimo jiné také realizace Family Art Crimes na pražské Artwall v roce 2006, kde si Matky a Otcové přivlastnili postupy současných pouličních writerů, jež propojili s ryze rodinnými obsahem (Taťka, Kaše, Výprask) [35], aby s využitím neformálních postupů graffiti hledali společnou řeč mezi vlastní generací a tou dospívající, jíž neformální pouliční styl může být blízký. Obsah redukováných jednoslovných sdělení působí současně nesmyslným až dětinsky absurdním dojmem.

Skupina dokázala nekonvenčním, komickým a zcela bezprostředním způsobem uchopit problematiku mnohdy komplikovaného dialogu rodič – dítě, kterého se dotkla v rámci prostoru stejné výstavní plochy a v totožném roce také fotografka **Míla Preslová**, zabývající se v meditativním souboru Rituál problémem lidské potřeby připoutanosti v mikrosvětě rodiny, jejíž klima může osvobozovat a zraňovat zároveň.¹³⁵ Nejednoznačně vyznívající snímky dítěte svazovaného provazy paradoxně nepůsobí agresivní a nabízejí spíše prostor k přemýšlení, mohou tak představovat zcela opačný protipól tvorbě skupiny Matky a Otcové. Galerie Artwall, jež se profiluje jako veřejné prostranství nabízející otevřeně k diskusi různá, mnohdy i nepopulární témata, nabídla své plochy také fotografce **Janě Štěpánové**, jež ve fotografickém cyklu Neposkvrněné početí (2013), [36] doplněném komentáři zachycených žen, zaznamenala lesbické matky pózující se svými dětmi. Autorka skrze svou práci poukázala na pokrytecký a diskriminační přístup státu k matkám vychovávajícím ve společné rodině dítě. Druhá partnerka, ačkoliv se v běžném životě stará o své potomky zcela totožně jako jejich biologická matka a dítě k ní má obvykle úplně stejně blízký vztah, nemá ke své dceři či synovi žádná státem deklarovaná práva, což se může projevit jako značně problematičtější, například v případě úmrtí biologické mámy. I když děti samotné obvykle nemívají žádné problémy žít s dvěma rodiči stejného pohlaví, zákon o

¹³⁴ WOHLMUT 2009, 24–27.

¹³⁵ Téma moci a násilí, které dlouhodobě prostupuje tvorbu Jiřího Davida, se projevilo také v jeho fotografickém cyklu Moji rukojmí (1998). David v něm zachycoval děti poutané lepící páskou nebo řetězy, nasazoval jim masky a v absurdních kostýmech je zasazoval do nepřirozeně stylizovaných teatrálních scén. Naznačení psychologické roviny vztahu banální až teatrální popisnou scénou, vyvolává pocit nejistoty a znovu jako v případě Míly Preslové odkazuje ke komplikovaným mezilidským vztahům často ukryvaným právě v rodinném kruhu.

registrovaném partnerství nepovoluje v současnosti v ČR homosexuálním párům vychovávat děti, nemohou je ani adoptovat, ale v praxi si státní legislativa neumí poradit s faktem, že lesby mohou využít své přirozené schopnosti děti porodit, ať už po umělém oplodnění či po dohodě s jakýmkoliv mužem, což také praktikují. Kurátorky odkazují v případě snímků Jany Štěpánové rovněž k obrazu alternativy k tradiční nukleární rodině prostřednictvím tzv. multi-nukleárního modelu, relativizujícího v západní kultuře zažitý tradiční model, tvořený mužem, ženou a společnými potomky.¹³⁶ Jednou z reakcí na projekt Štěpánové byla stížnost Fóra angažovaných křesťanů na zvrhlou propagaci homosexuality podaná úředníkům města.

Tři citované práce ukazují na zcela rozdílné tvůrčí přístupy ve vztahu k spontánnímu vnímání rodiny samotnými umělci, naznačují současně, že v případě galerie Artwall se jedná o platformu, umožňující otevřeně prezentovat často kontroverzní a mainstreamovou společností i politickými představiteli neoblíbená či bagatelizovaná témata, kvůli kterým galerie v letech 2008–2011 čelila pozastavení činnosti nebo opakované a obvykle anonymní destrukci či zabavováním některých „uměleckých děl“ policií (například v únoru 2014 v případě zabavení tří česko-romských vlajek Tomáše Rafy). Kurátorská čtveřice Zuzana Štefková, Markéta Dolejšová, Petr Motyčka a Lenka Kukurová sahá po společensky aktuálních, problematických a do určité míry i osvědčených tématech, jejichž prezentace se stává, jak později ukážeme ohniskem umělecko-historických diskuzí.

Typem práce, která se v rámci uměleckého pojednání tématu rodiny posouvá až do pozice aktivního spoluvytváření veřejného prostoru prostřednictvím užitných předmětů „nízké kultury“ běžně zhodnocených v praktickém životě a lze ji vnímat nejen jako tvůrčí, ale částečně rovněž jako občanskou iniciativu, jsou realizace dětských hřišť a zahrad s originálními uměleckými prvky Lenky Klodové, Lucie Nepasické a Heleny Polákové (Enfant Terrible)¹³⁷, jejichž navrhováním se trojice věnuje už od roku 1998. Hřiště většinou realizovaná pro školy, ale i industriální skanzeny či jiná veřejná

¹³⁶ ŠTEFKOVÁ/DOLEJŠOVÁ 2013.

¹³⁷ Realizované projekty lze nalézt na <http://www.strasnedite.cz/>.

prostranství v sobě kombinují relaxační, pohybové nebo didaktické aspekty s těmi uměleckými a jsou otevřeným prostorem pro rodinné příslušníky všech generací, jejich odpočinek i setkávání.

6. Život ve stínu – podoby vyloučení a diskriminace

6.1 Smrt a stáří přehlížené

Nejen život v kruhu těch nejbližších, ale rovněž smrt jako jedna z mezních situací lidského života, kterou vnímáme jako jeho vyvrcholení (ať ve smyslu metafyzickém či sociálním) vždy podmiňovala člověka k různorodé diverzifikaci myšlení a činností, jež můžeme nahlížet jako podstatné indikátory specifických znaků rozmanitých národů, kultur a společností. Problematice odchodu z pozemského světa věnovala pozornost většina přírodních kmenů, vyspělých kultur i náboženství zejména prostřednictvím své mytologie, pohřebních zvyků i rituálních obřadů, jež sekundárně sloužily k demonstraci a legitimizaci společenského postavení zemřelého a byly úzce provázány s uměním. Ačkoliv jen málo společností fakticky považuje smrt, logicky spojenou i s negativně vnímanými aspekty nemoci, stáří nebo nešťastné události, za úplný zánik lidské existence, mnoho moderních společností je momentem našeho odchodu ze světa traumatizováno a snaží se jeho existenci záměrně tabuizovat.

Zejména v pojetí přírodních národů, smrt obdobně jako život, vycházela z představy jednoty člověka a kosmu, a většina těchto civilizací oddělovala ve svém myšlení striktně prostor určený mrtvým od světa živých, podobně jako tomu bylo i v evropském uvažování od dob antiky, kde bylo vymezeno zemřelým prostranství podsvětí, ohraničené od světa živých řekou Léthé. Křesťanství naopak přišlo s odlišným konceptem posmrtného života, který nabízel spravedlivý soud i věčný život pro věrné a oddané Bohu, kdežto odpadlíky a hříšníky čekala muka a trest. Množství východních filozofických směrů a náboženství pak přistupuje k smrti zcela odlišně, a to s představou opakovaných reinkarnací v závislosti na karmě bytosti, které vedou ke konečnému osvobození z neustálého putování (tzv. samsáry) a dosažení stavu věčné blaženosti nirvány. Pro ateistické a materialisticky založené kultury dneška je však typické popírání

nehmotné tedy nesmrtelné podoby duše úzkostně vyvažované hledáním nové spirituality, která by v této nejistotě pomohla překonat obavy z neznáma a nicoty přicházejícími po fyzickém skonu.

Douglas J. Davis poukazuje na změnu paradigmatu smrti, spojeného s důrazem na individualismus a s jiným vnímáním života v posledních desetiletích minulého století. *„Ekologie, etika a spiritualita se vhodně doplňují v novém pohledu na život, který se vytváří mimo tradiční církve. Tento nový pohled však paradoxně mnoho lidí kombinuje s konzumním způsobem života, jehož rámec tvoří důraz na individualitu a osobní svobodu. Součástí tohoto důrazu je přání, aby byl život prožíván co možná nejvíc srozumitelně a autenticky, což však nutně neznamená, že má být prožíván s ohledem na ustálené náboženské představy. A právě v této souvislosti dochází ke změně paradigmatu smrti. Stále méně lidí věří v posmrtný život, takže jsou méně ochotní přijímat tradiční rituály čistě proto, že se jedná o tradici.“*¹³⁸

Během 20. století se výrazně mění i průběh lidského umírání. Zatímco ještě do poloviny minulého století tak většina lidí umírala doma v kruhu svých nejbližších a zemřít doma tedy znamenalo, že smrt nebyla něčím neobvyklým, s narůstající kvalitou lékařské péče i životní úrovně se nemocní i nebožtíci čím dál více přesouvají do medicínských a pohřebních institucí. Přijetí nové úrovně služeb ve stále více konzumnější společnosti a nemoc i umírání prožívané v nemocnici za stálého lékařského dohledu pak Davis nazývá *„smrtí řízenou profesionály“*¹³⁹ a odkazuje k proměnám vnímání smrti, které charakterizoval Phillip Ariès. Od chápání smrti jako přirozené a nevyhnutelné záležitosti – tzv. *„zkrocené smrti“*, přes období začínající ve 12. století, kdy se skon stal více individuální záležitostí, k 18. století, kdy jsme se začali více zajímat o odchod ostatních, než o náš vlastní, až po století minulé, které Ariès definuje jako dobu, kdy se smrt stala něčím nepojmenovatelným.¹⁴⁰ Autor upozornil, že ještě do konce 19. století měla smrt veřejnou povahu, tzn., že člověk umíral ve středu určitého shromáždění, zatímco dnes je zcela jisté, že opustíme svět v samotě nemocničního pokoje.

¹³⁸ DAVIS 2007, 90.

¹³⁹ DAVIS 2007, 77.

¹⁴⁰ DAVIS 2007, 22–23.

Futurolog a fyzik Peter Russell poukazuje na problematičké vnímání smrti z jiného pohledu – optikou jednotlivce vztahujícího se k představám o celkové „smrti“ naší civilizace, která se v posledních letech vynořuje čím dál intenzivněji vzhledem k diskutované globální spirituální i hospodářské krizi lidstva. *„Naše osobní smrt představuje jedinou věc, kterou jsme si v našem životě jistí. To, že si ji uvědomujeme, je cena, kterou musíme platit za možnost být si vědomi své vlastní individuality a hledět dopředu do budoucnosti. Smrt je jediná nevyhnutelnost, přesto většina z nás žije svoje životy, jako by k ní nikdy nemělo dojít. Snažíme se pomyšlení na ni vyhnout. Žijeme svůj život popíráním jediné věci, kterou popřít nelze. To samé se děje na kolektivní rovině. Obáváme se konce našeho světa, konce naší civilizace. ... Popíráme ho a snažíme se s ním bojovat. Nechceme, aby k němu došlo – pravděpodobně proto, že nechceme opustit pohodlný životní styl, na který jsme si zvykli.“*¹⁴¹

Smrt a posmrtný život obvykle byly zásadním námětem mýtů, pověr nebo pověstí i jejich zobrazení, a staly se tak i jedním z podstatných témat umění. Výjevy zachycující personifikovanou smrt v rozličných podobách, obrazy i sošky božstev spojovaných s přechodem do jiné dimenze našeho bytí provází v průběhu historie všechny významné kultury a řada pohanských kultů se dochovala v pozměněné podobě dosud. Ve středověku byla smrt spojována s vidinou kostlivce vítězího nad lidskou marnivostí, nad časem i slávou, zejména v oblíbených námětech Triumfu smrti či v rozsáhlých cyklech Tance smrti (danse macabre), které kopírovaly rituály probíhající v církevních prostorách i na hřbitovech, jež se pravděpodobně zrodily v souvislosti s velkými morovými epidemiemi ve 14. století a mohly mít katarzní charakter. Jako jedno z posledních slavných provedení Tance smrti prolínajícího se až do 20. století zmiňuje Eco slavný film Ingmara Bergmana Sedmá pečeť (1957).¹⁴² K ústředním tématům a současně vizuálním ohniskům křesťanské kontemplace patřilo zpodobení Kristovy smrti na kříži a později ryze symbolická zátiší Vanitas příznačná pro své charakteristické atributy připomínající marnost a pomíjivost pozemského světa, k němuž se i v současnosti jako k alegorickým podobám zobrazení smrti

¹⁴¹ RUSSEL 2012, 44.

¹⁴² ECO 2007, 67.

vrací někteří autoři.¹⁴³ Následně se začínají objevovat i realističtější podoby zobrazení mrtvého lidského těla sloužícího k anatomickým demonstracím, jež se staly právě v 17. století významnou společenskou událostí, zachycenou také Rembrandtem van Rijnem na známé Anatomii Dr. Tulpa, kde je smrt nahlížena jako neodvratný fyziologický proces a mrtvola se stává předně materiálem k vědeckému bádání. Tyto výjevy pozvolna otevírají cestu uměleckým přístupům, které se odklonily od symbolického a alegorického zachycení smrti a směřovaly k realističtějším výjevům a zejména od poloviny 20. století se pak zobrazení nemoci a smrti rozšiřuje jako jeden z možných nástrojů zkoumání lidské existence využívaný ke konfrontaci prožitků stárnutí a umírání nebo jako nástroj kritiky mocenské politiky či odosobněných a frustrujících společenských mechanismů manipulace s tělem.

Nemoc a stáří byly mnohdy vnímané jako příčina ošklivosti, obav a odmítání, což dokládají četná zobrazení umírajících napadených morem, mrzáků, zrůd a postižených nebo rozšíření nechvalně známých atrakcí – obludárií. Groteskní, obávané a deformované tělo tzv. freaks – zrůd a lidských hříček přírody s rozmanitými anomáliemi, přitahovaly lidstvo od nepaměti a Marcia Tucker připomněla, že se tento název ustálil také pro označení „odpadlíků“ 60. let 20. století, kteří se účastnili studentských povstání nebo podporovali začínající hnutí za osvobození žen, protože ti všichni mohli zrcadlit nejniternější potlačované obavy „normálního“ člověka.¹⁴⁴ Ve věku dekadence se naopak projevilo až zhýralé okouzlení nemocí v obrazech idealizovaného vyčerpání malátných bledých postav umírajících na tuberkulózu i určitá shovívavost k rozmanitým projevům fyzického úpadku i krásy těch, jež se ocitali na prahu smrti. Toto poblouznění dobře vystihl Eco: „*Baudleaire oslaví pokřivené tělo vetché stařeny nebo náměsíčnou chůzi slepce, a dá tak znovu ožít houfu nevidomých, které už před ním zobrazil Bruegel.*“¹⁴⁵ Záhy se začínají, zejména s prožitky první světové války, objevovat i realističtější podoby „vydědenců“ společnosti – žebráků,

¹⁴³ Například Hynek Martinec ve svém nejnovějším cyklu velkoformátových olejů *Every Minute You Are Closer to Death*, které vystavil v londýnské Parafin Gallery od 11. 9. do 11. 10. 2014, v němž propojil fotorealisticky detailní malbu s historickými archetypy charakteristickými pro náměty Vanitas.

¹⁴⁴ PACHMANOVÁ 2002a, 298.

¹⁴⁵ ECO 2007, 302.

mrzáků i churavých starců ve spojitosti s projevy sociálního umění a v období světového konfliktu se smrt stává nedílnou součástí dokumentů reportážní fotografie, jež jsou nejen dokladem určitých událostí, ale i hrůzy, krutosti a především silných emocí. Nejen válečné cykly západních fotografů, jako byl Robert Capa, ale i fotografie ruských autorů (Dmitrije Baltermanca nebo Borise Kudojarova, který sám prožil a zachytil obležení tehdejšího Leningradu) často překvapovaly syrovostí i autentičností výjevů a témata smrti, vyčerpání nebo zoufalství jim velmi často dominovala.

Fascinace smrtí prosakovala v podobě soudobých alegorií a atributů do děl umělců poválečné doby, což dosvědčuje série automobilových havárií či elektrických křesel Andyho Warhola a také pro některé současné umělce (Damien Hirst) se stala opakovanou inspirací.

V českém postmoderním umění byla smrt tematizovaná skrze podvratné činnosti Františka Skály ml. aktivního v tajné organizaci B. K. S. (Bude konec světa), oficiálně ustavené roku 1974 a přisvojující si některé prvky performance a akčního umění. Ve svých strategicky zatajovaných a nepřehledných taktikách zahrnující obskurní performance a rituály doprovázené vydáváním tiskovin či poezie zaměřené na absurdní a ironickou hru, skupina balancuje na vratké hraně života a smrti. V rámci fungování společenství a především pod vlivem pevně daných zvyklostí a pravidel, které se po dobu existence B. K. S. striktně vymezily, se formuje řada uměleckých děl, akcentujících příznačný princip černého humoru rozváděný s citelnou radostí do krajních poloh „prudy“ a trapnosti, kombinovaných s romantickými ohlasy historie a všední současnosti, jež jsou zároveň charakteristické také nonsensovým slovníkem užívaným během obřadních zvyků – zádušních poutí, měsíců tetelení či při nejvýznamnějším svátku Dni komemorace zesnulých.

O tvůrčím rozpoložení společenství částečně vypovídá fiktivní interview redaktora Augeblaua v časopisu Praskající červánky: *„Naše bedra zde v plodivém vzepětí otiskují původně zamýšlený tvar našeho bytí, jehož živý model je vzápětí tokem životatrudu ošoupáván do tvaru mrzutě se podobajícího bramboru. Zde však zůstávají, vprostřed kalu a mutěnek, Praskající červánky jako hrdá hrobka, pečlivě porovnaná kostnice minulých let, do níž jsou ukládány vonné mumie*

*dávno zhynulých sympatií. Praskající červánky jsou zářivou ulitou dobře vyhnilých a později už nepochopitelných a nemožných věcí...*¹⁴⁶

Jestliže během druhé světové války bylo médium fotografie především svědectvím dramatických událostí, později se jako vyjadřovací prostředek konceptuálních strategií stalo nástrojem kritiky politických a mocenských vlivů i bezohlednosti válečných konfliktů, kdy se bezprostředně zachycená násilná smrt stává nejen pouhým vizuálním svědectvím těchto událostí. V roce 1970 zástupci otevřené platformy **Art Workers Coalition** Carl Andre, Mel Bochner a Robert Morris využili válečné reportážní fotografie poprvé zveřejněné v novinách v Clevelandu a v televizním vysílání o rok dříve. Plakáty *My Lai* a nápisy *And babies?* zachycovaly zmasakrovaná mrtvá těla obyvatel malé vesnice na jihu Vietnamu, převážně žen a dětí, které američtí vojáci znásilnili a zohavili při zásahu v březnu 1968. Členové **Art Workers Coalition** následně protestovali s plakátem v newyorském **Museum of Modern Art** před Picassovým plátnem *Guernica* poukazujícím na nelidskost španělské civilní války, aby tak upozornili nejen na manipulativní politiku Spojených států, nesmyslnost války ve Vietnamu, ale i na skutečnost, že řada těch, kteří podporovali instituci, byla zároveň majiteli firem dodávajících zbraně pro tento válečný konflikt.

Na české umělecké scéně ochromené politickou represí a odrážející v 60. a 70. letech 20. století ideje pop-artu, minimalismu, částečně konceptuálních tendencí a později postmodernismu, se takový druh umění, zahrnující aktivní, veřejné a prosociální jednání, nevyskytoval, jak vyjádřil ve svém textu věnovaném veřejnému umění Ludvík Hlaváček: *„Umění tak bylo vmanévrováno do těsných hranic intelektuálního ghetta. Veřejnost sama byla komunismem nejprve svázána umělou ideologií kolektivismu, později na konci 50. let a pak zejména v 70. letech, roztržena zavazujícím rozdělováním podílu na moci. Pojem ‚veřejnost‘ tak dostal za komunismu spíše negativní obsah, vyplněný sobectvím, zbabělostí, prospěchářstvím a podobnými kvalitami, jimiž se platilo za možnost přežít. Umění a veřejnost tak byly od sebe velmi vzdáleny, ostatně podobně, jako tomu bylo*

¹⁴⁶ B. K. S. 1994, 53.

*v období klasické avantgardy před druhou světovou válkou. Ke sblížení obou pólů kupodivu nedošlo ani po sametové revoluci...*¹⁴⁷

6. 1. 1 Trapné umění

Obrátíme-li se k námětům nemoci, smrti nebo stáří i k jejich zachycení v předrevoluční éře v souvislosti s jejich bezprostředním prožíváním jako soukromých událostí, nikoliv ve spojitosti s jejich diskutováním v rámci veřejné rozpravy přítomné v konceptuálním a akčním umění, u nás se také téměř nevyskytovaly. Zdá se, že tyto otázky daleko otevřeněji reflektovala například polská umělecká scéna, a to jak v období doznívajícího komunismu, tak po politické transformaci. Jedná se o koncepty **Zbigniewa Libery**, který roku 1984 spontánně natočil video *Intimate Rites* [37], v němž zaznamenal sám sebe jako mladého muže, který pečuje o svou bezmocnou a pozvolna umírající babičku Reginu. Sám nemohoucí ženě vyměňoval pleny, krmil ji či umýval a procházel stejně jako ona náročným životním obdobím. Smyčka zachycuje i ty nejintimnější situace a v souvislosti s jeho prací byl dříve v textu uveden pojem *embarrassing art*, tj. umění, jež svým obsahem vyvolává nevoli a zahanbení diváků, způsobené neurologickými reakcemi organismu spuštěnými v reakci na šokující výjevy či zážitky. Liberův záměr odhalit neúprosné stárnutí či poslední dny nejbližší bytosti i s odvrácenou stránkou jejího fyzického i psychického stavu, námětově připomínají pozdější časosběrné snímky **Pavla Máry** *Máma* (1991) i fotografický cyklus české fotografky **Libuše Jarcovjakové** s totožným názvem (2010–2012), prezentovaný v rámci výstavy *Vnitřní okruh* v současné české fotografii v Praze roku 2013, který má formát klasické fotografie, nepůsobí natolik radikálně a má dlouhodobější charakter, přičemž autorka se v něm soustředila zejména na zachycení emocí, podobně jako na fyzické proměny vlastní matky před smrtí. Shodně jako Libera se i Jarcovjaková rozhodla sama společně se svou sestrou pečovat o mámu, jež ztratila schopnost se pohybovat a omezeně komunikovala. Odmítla tak možnost umístění do ústavní péče a momenty utrpení, radosti i vzájemně proměnlivé nálady navázané na intenzivní vztahy zaznamenávala navíc v omezeném prostoru, který je obvykle vymezen stísněnými možnostmi

¹⁴⁷ HLAVÁČEK 2011, 551.

nemocného či umírajícího člověka. Totožně s Liberou tu skrze svůj cyklus interpretovala vlastní psychicky i fyzicky náročné období a interní potřebu vyrovnat se s nezvratnou proměnou a v závěru i s odchodem nejbližšího člověka. Obavy ze smrti a nemoci se objevily také v práci **Štěpánky Šimlové**, jež obvykle manipuluje své snímky, aby do nich vložila nenápadná kritická poselství. V jedné ze svých fotografických sérií zaměnila loga módních značek za téměř podprahová sdělení vyjadřující strach ze stárnutí a smrti, aby vytvořila paradoxní, až nepatřičná spojení, a na pozadí světa dokonalého reklamního průmyslu připomněla základní traumata člověka.

Nepřehlédnutelnou osobností polské umělecké scény, jež se k nemoci a smrti ve své tvorbě opakovaně od 90. let i na začátku milénia vracela je **Agnieszka Katarzyna Kozyra**, absolventka ateliéru sochařství Kowalskeho na Akademii výtvarných umění ve Varšavě, která od počátku experimentovala především s médiem fotografie a s videem. Lidské tělo nahlížené jako protipól pseudodokonalosti, zdraví a krásy podrobovala s opakující se obsesí intenzivním průzkumům, které paralelně sloužily jako ventil pro překonání vlastních kritických životních úseků, kdy doslova balancovala na hraně života a smrti, ale podružně posloužily ke kritice konkrétních společenských problémů. K prvním z jejich fotografických cyklů patřily Anorektické akty¹⁴⁸ (1991) a Černo-bílé polaroidy (1992), po nichž následovala ještě série snímků Pokrevní pouta, jež zpočátku vyvolala skandál na výstavě Antibodies probíhající v Centru pro současné umění ve Varšavě¹⁴⁹, která sama narazila na vlnu negativních reakcí veřejnosti. Později byla prezentována formou billboardů v některých polských městech Galerií Zewnetrzna AMS roku 1999, kde však byla také brzy zcenzurována. Sebe i vlastní fyzicky handicapovanou sestru, jíž chybí část dolní končetiny, tu umělkyně situovala na pozadí dominantních náboženských symbolů křesťanství a islámu – krvavě rudého kříže a půlměsíce. Autorka zamýšlela pod vlivem událostí v bývalé Jugoslávii poukázat skrze obnažené a subtilní ženské schránky i základní ikony

¹⁴⁸ Na téma charakteristické nemoci dospívajících dívek – anorexie, způsobené z velké části i nadměrným tlakem ze strany módního průmyslu, upozornila také například Martha Rosler ve svém videu *Losing: ... A Conversation with the Parents* (1977). Bulimií se zabývaly i další významné feministické autorky – Janine Antoni ve své instalaci *Gnaw* (1992) nebo Ann Hamilton v performanci *Malediction* (1992) či Laurel Klick.

¹⁴⁹ Výstava proběhla v prostorách Ujazdowskeho paláce od 7. 7. do 13. 8. 1995.

víry (potažmo humanitární pomoci), na rozpor víry a lidské bytosti vedoucí válku zdánlivě právě v duchu náboženských hodnot. Femininní tělesnost, sesterské vazby i fyzické postižení využila Kozyra jako metafory pro vyjádření stále přítomné mužské dominance a patriarchálních principů udržovaných také formou různých náboženských dogmat, které jsou zdrojem „bratrovražedných“ konfliktů, v nichž jsou právě především ženy častými oběťmi znásilnění nebo smrtelných zranění. Otevřený poukaz na etnické mýty i na existenci fenoménu stálého páchání násilí na ženách právě v Polsku, kde je žena stále vnímaná jako základní hybatel rodiny a zbožného podřízení se víře, se setkal s nevolí a Andrzej Wajs v reakci na práci Kozyry připomenul obecný problém, jenž znovu vyvstal ve spojitosti s Balkánským konfliktem, a kterým se zabývala také publikace esejů *Balkan as Metaphor* (2002).¹⁵⁰ S fyzickým handicapem pracoval také **Artur Żmijewski**, jehož cyklus fotografií a videa *Oko za oko* (1998) bylo možné vidět v Praze na 3. Bienále mladého umění roku 2000 v GHMP. V jeho práci vytvořili lidé s amputacemi končetin dvojice se zdravými jedinci, kteří jim chybějící části těl vizuálně propůjčili a splynuli s nimi v ojedinělé až neskutečné bytosti, což potvrdili také kurátoři výstavy: „*Klasické pozice a odkazy na řeckou ikonografii (kentaurové) činí toto postižení přijatelným, takřka krásným.*“¹⁵¹ Stejně Żmijewského práce [38] byly zastoupeny v jiné pražské mezinárodní expozici *Postižení normalitou* (DOX, 2013) organizované v kooperaci s Jedličkovým ústavem a usilující o problematizování a rozkrývání pojmů normality nebo postižení, i faktu, jak různé formy postižení mohou limitovat lidský život, jaká přináší omezení nebo jak působí na formování izolovaných menšin, které jsou ze strany většinové společnosti do určité míry diskriminované.

6. 1. 2 Nemocnice jako prostředí pro umění

Otázku posuzování normality nahlíženou v souvislosti s chováním a psychickým stavem člověka otevřela ve svém videu *Basia* (2009) polská umělkyně **Joanna Rajkowska**, když se převlékla za vlastní matku, která strávila několik let na psychiatrické klinice, kde také v později v osamění zemřela, ačkoliv odsud

¹⁵⁰ WAJS 2008.

¹⁵¹ MALÁ/ SRP 1999.

intenzivně toužila odejít. Rajkowska se v pyžamu proplétala městem, až se jí pokusila pomoci silně věřící žena a zavolala sanitku, aby umělkyni dopravila do stejné nemocnice, kde byla hospitalizována právě její matka. Z nemocničního zařízení se nakonec Rajkowska podařilo utéct. Emotivní smyčka je jakýmsi opětovným prožíváním traumatu nemoci i osamělosti vlastní matky i ryze symbolickým naplněním jejího přání být zase volná. V prostředí newyorské nemocnice Roswell Memorial Hospital pracovala ve zcela jiném duchu Američanka **Suzanne Lacy** v rámci 7denního projektu Cancer Notes (1991), během něhož vedla a zaznamenávala rozhovory s pacienty, personálem i vědci zabývajícími se zhoubnou nemocí, aby vytvořila spojnici mezi osobními a pracovními životy, a během následného setkání, kdy vystavila psané záznamy i diagramy, nabídla vzájemnou konfrontaci vnímání a prožívání nemoci. Jako projekci osobních snů vyvstávajících v situaci mezních zdravotních stavů, které se staly možností, jak si uchovat alespoň částečně intimní prostor, v odosobněném a monotónním režimu, určovaném denním řádem nemocničního zařízení, pojednala sérii digitálních tisků Bifúzia (2001–2002) **Zdena Kolečková**. V nemocničním prostředí pak pracovala také skupina **Rafani** mezi lety 2002 a 2003, když její členové vedli na klinice dětské onkologie Fakultní nemocnice Motol výtvarný kroužek. Jejich dlouhodobý projekt spadá do skupiny realizací, jež se vyznačují participací s určitými komunitami a snahou vytvářet si s nimi určité vazby.¹⁵² Jak ale poukázal Jan Zálešák, právě v případě Rafanů nemá spolupráce s takovými skupinami „charakter čistého altruismu“¹⁵³, což odhalila výstava Supervize v galerii Školská 28, která byla sumarizujícím výstupem jejich aktivit v Motole a kromě shrnutí působení skupiny mezi dětmi, akcentovala výrazně i jedno z předsevzetí Rafanů, že svou činností budou přispívat k dosažení vyšší kvality lidství. Jejich spolupráce s určitým okruhem lidí, je tedy provozována s úmyslem mimo vykonávanou prospěšnou činnost získat i určité dokumentární výstupy, které poslouží k dalšímu uměleckému zpracování.

¹⁵² Součástí uměleckého aktivismu Rafanů se tak stávají vedle ryze politických metod také více obyčejné prosociální postupy jako je kreslení nebo vaření využitě v případě polní kuchyně postavené před brněnským Domem umění, kterou navštěvovaly zejména Romové a byla součástí jejich projektu pořádaného v rámci výstavy finalistů CJCH v roce 2006.

¹⁵³ ZÁLEŠÁK 2011a, 239.

K prozkoumávání a mapování průběhu vlastní choroby – Hodgkinsovy nemoci na pozadí nemocničního prostředí přistoupila také Katarzyna Kozyra, která s často smrtelnou nemocí bojovala od roku 1992. Svou práci pojmenovanou *Olympie* [39] vystavila veřejně poprvé v březnu roku 1996 v Centru pro současné umění ve Varšavě ve formě 3 velkoformátových barevných fotografií – vlastního snímku v roli *Olympie* imitujícího Manetův vzor, *Kozyry* – *Olympie* na nemocničním lůžku, *Olympie* – staré svlečené ženy a videa snímajícího autorku při léčbě chemoterapií. Jestliže je projekt na jedné straně intimním dílem odrážejícím snahu vyrovnat se s panikou a možností jak bojovat o holý život, na té druhé je explicitním „exhibicionismem“ s řadou citelných podtextů zacíleným na kritiku společnosti. Umělkyně využila námět Manetovy *Olympie*, kterou kritička Jo Anna Isaak označila z historického pohledu za jakýsi stěžejní zlom i začátek ženské emancipace ve vizuální kultuře a moderní společnosti, a podružně se dotkla rovněž problematiky využívání vlastního těla umělkyněmi, na něž vsadila právě Kozyra: „...mnohé umělkyně doslovně nebo metaforicky strhávají císařovy šaty tím nejprovokativnějším způsobem a jejich dílo mluví stejnou měrou o sexualitě, jako o ideologii zakořeněné ve výtvarné řeči. Používat ženská těla jako prostředky k útoku na klišé, u nichž vizuální kultura vyrůstá, je přesto riskantní přístup. Když se s ní ovšem dobře nakládá, může být velmi účinný.“¹⁵⁴ Kozyra postavila do kontrastu historický námět prostitutky se snímky a videem s apelativní dávkou naturalismu, kde pózuje na lůžku za asistence černé služebné a s kocourem, ozdobená sametovou stužkou na šiji, jež byla kdysi symbolem kurtizány, ale nyní má evokovat psí obojek, jež symbolizuje podmanění se vůli majitele – a v jejím případě atribut pasivní závislosti na medicínské léčbě. Zdokumentovala tak nekonečnou a mučivě chorobnou tříletou realitu života v minoritě smrtelně nemocných pacientů. „*Olympie* je diář chrononauta – poutníka v kosmickém prostoru hematologie... Nemocní, odporní i postižení se stali jejími obhájci a pomocníky, ...s jejich porózními těly, podobnými stoletému asfaltu, byli vyslyšeni a jejich bolest se stala otevřeným problémem. Její práce je dílem pro bono publico.“¹⁵⁵ Hodgkinsonova nemoc tu ztvárnila pro

¹⁵⁴ PACHMANOVÁ 2002b, 2.

¹⁵⁵ ŽMIJEWSKI 2008a.

autorku reálnou a pro diváka imaginární cestu, vedoucí skrze nepoznanou krajinu strachu a utrpení. Její tělo bez vlasů, obočí i řas, které odevzdaně přijímá skrze kapačku spásnou životodárnou chemikálii i trup stařeny, vrásčitý a pokřivený artrózou, představovaly fyzickou destrukci způsobenou nemocí a věkem, zároveň se staly nástrojem apelů na veřejnost, aby nebyla lhostejná k bolesti starých, nemocných i jinak duševně či psychicky vykořeněných vyděděnců společnosti.

6. 1. 3 Hrozba AIDS

Jako kurátor připravil Artur Żmijewski výstavu *Já a AIDS* v roce 1996 probíhající v prostorách varšavského kina *Stolica Cinema*, která byla záhy po svém zahájení na žádost personálu zavřena a byla explicitním příkladem problematického vnímání a zavrhování veřejně odhalované nemoci. Potřeba demaskovat intenzivní prožitky a demonstrovat projevy chorobných stavů se projevila i u dalších umělců – performerky **Hannah Wilke**, jež podlehla nádorovému onemocnění, a která v práci *Intra-Venus Tapes* (1990–1993) s pomocí svého muže zdokumentovala v pokročilé fázi nemoci vlastní fyzické i psychické proměny nebo u Lacanovskou psychoanalýzou ovlivněného umělce **Pepe Espaliú**, jenž realizoval otevřenou performanci *Nesení* (1993), během níž ho desítky lidí přenášely na ruku, aby popřely mýtus o možném šíření nemoci AIDS dotekem a současně vyjádřily nemocnému podporu. Espaliú nakonec této chorobě podlehl, vytvořil však ještě řadu prací tematizujících nejen zmíněnou nemoc, ale všeobecně také myšlenku pomíjivosti lidského života. V USA v průběhu 80. let AIDS probudil, rovněž ve vztahu k širšímu boji za akceptování sexuálních menšin, aktivitu umělecké scény, jež se sjednotila pod hlavičkou ACT UP (AIDS Coalition to Unleash Power), v níž se angažovaly skupiny *Gran Fury*, *General Idea* či *Group Material* vystupující proti laxnímu přístupu politiků k řešení problémů vyplývajících ze šíření této nemoci nebo podnítil roku 1987 vznik organizace *ArtAidsFoundation* založené nizozemským spisovatelem a sběratelem Hanem Nefkenssem. V San Franciscu došlo ke zformování nadace *NAMES Project Foundation*, která mimo jiné iniciovala vybudováním památníku *AIDS Memorial Quilt* věnovaného obětem nemoci.¹⁵⁶ Řada aktivistů i nemocných však musela

¹⁵⁶ Podrobně o nadaci i projektu na <http://www.aidsquilt.org/about/the-aids-memorial-quilt>

v počátcích své činnosti čelit veřejným útokům vedeným proti obětem choroby, které byli a priori spojovány s homosexualitou, promiskuitou, análním sexem nebo užíváním drog. K umělcům aktivně participujícím na hnutí homosexuálních menšin a podporujícím nemocné AIDS patřili, sami HIV pozitivní, umělec a režisér David Wojnarowicz a Robert Blanchon, který se podílel na billboardové kampani Art Against AIDS: On the Road (1989–1994) v Chicagu.

V českém prostředí se objevily první články o nemoci ve veřejném tisku až na sklonku 80. let a to zpočátku zejména v souvislosti s homosexualitou (dříve zprávy o hrozbě AIDS přinášela pouze odborná lékařská periodika).¹⁵⁷ Ostatně ani česká umělecká scéna nevěnovala nemoci příliš pozornosti, pouze letmo se problematiky AIDS dotkla výstava POST AIDS probíhající roku 1994 v kladenském muzeu, v rámci které se vystavující umělci Jakub Dolejš, Roman Hudziec, Kryštof Krejča, Vít Soukup a Michal Strejček podrobili vyšetření na přítomnost HIV na sexuologickém oddělení boje proti AIDS při 1. Lékařské fakultě UK v Praze. Jejich podstupované riziko možného odhalení nemoci se jeví být zpětně až naivním aktem a mohlo mít spíš solidární povahu podpory projevené lidem, jež se potýkají s reálnými problémy spojenými s AIDS, zároveň však ukazuje na vzrůstající obavy z nemoci díky informacím přicházejícím z médií.

Stejnému tématu se přiblížil prostřednictvím svých objektů HLV4 + HLV5 (1993) **Pavel Humhal**, jenž se zabýval lékařskými prognózami a hrozbou viru HIV pro děti.¹⁵⁸ Jeho práce patřila na začátku 90. let k několika výrazným objektům, s nimiž vstoupila mladá generace energicky na uměleckou scénu a zužitkovala k jejich vytvoření neobvyklé a nové materiály. Zatímco Humhal upotřebil ve své práci 2 bílé geometrické segmenty a plastovou fólii, jež se používá v nemocnicích jako podklad pod prostěradlo a která stejně jako tvarově strohé bílé útvary evokuje její sterilně chladné prostředí, další z umělců **Jiří Příhoda** (1966) tematizující ve své prostorové realizaci ...světlo na konci tunelu (1996-7) motiv

¹⁵⁷ K podrobnější analýze dobového tisku odkazuje Jan Seidl v souvislosti s pronikáním tématu homosexuality do povědomí veřejnosti prostřednictvím médií – viz SEIDL 2012, 313.

¹⁵⁸ Pavel Humhal zmínil, že téma týkající se AIDS v té době začal zpracovávat díky několika podnětům – informace o chorobě získával převážně z tištěných médií, zprostředkovaně i z mezinárodního uměleckého kontextu, výrazně ho navíc ovlivnila civilní služba vykonávaná v nemocničním prostředí a mimo to si sám začal uvědomovat, že by hrozba onemocnění AIDS mohla být reálná také pro něho. Z osobního rozhovoru s umělcem, 20. 1. 2015.

transcendentálního prožitku blížící se smrti, zvýraznil vnitřek prázdné dutiny zužující se směrem ke světlu zářícího videoprojektoru, růžovým polystyrenem. Podobně také Milena Dopitová potáhla svůj mnohoznačný objekt *Nepočítám se svou proměnou I.* (1993), vycházející z prožitku klinické smrti vlastní matky, ale současně využívající gynekologické křeslo – předmět potenciálně přítomný momentu smrti i narození, a uvedený navíc při instalaci v galerii do vzájemné interakce s černobílou fotografií reálného výjevu z kadeřnictví, sytě rudou vlnou. Užití materiálů jako je vlna, s níž pracovala i Rosemarie Trockel, bublin v instalaci *Hádej, zda jsi můj přítel*, jež se objevily také v realizacích Pipilotti Rist nebo motiv pavouka přítomný také u Luise Bourgeois, nesporně uvádělo práce Dopitové do kontextu mezinárodní umělecké scény. Sama umělkyně zmínila, že ji do velké míry, kromě inspirativního prostředí skupiny Pondělí, v té době ovlivnila díla Damiana Hirsta, Cindy Sherman nebo Cathy de Monchaux a do velké míry také spolupráce s teoretiky Ivanou Raimanovou, Milenou Slavickou a manžely Ševčíkovými.

Karel Srp vnímal její tehdejší práci jako oscilaci mezi různými formami přenesených pojmenování¹⁵⁹, které jí posloužily jako základní mechanismy k nahlížení a popsání jedné věci či skutečnosti, a s jejichž využitím přistoupila i k diplomové práci *Jedni jen žijí a druzí jsou na moři* (1994). Představovala instalaci, jež se vztahovala k prožitkům a zkušenostem lidí zažívajících halucinace, stavy deliria či euforie – příznaky požití drog, s nimiž se setkala při návštěvě protialkoholní léčebny. Projekt se skládal ze dvou základních částí – zahrnoval v procentech vyjádřený poměr jednotlivých vlastností nezbytných pro vyléčení pacienta, napsaný na tabuli z plexiskla a kovové pavouky z bliček užívaných při drastické antabusové léčbě, které se pro umělkyni staly zhmotněním alkoholických přeludů prolínajících se s realitou i vyjádřením krize těla, jež však Dopitová nevnímala nutně jako krizi alkoholikovy tělesnosti, ale i jako možnou krizi vnější společnosti.¹⁶⁰ Svou práci v obhajobě popsala: „*Materiály, které jsem použila v této instalaci, doplňují svou charakteristikou stav a prostředí, ve kterém se pacient nachází. Železná konstrukce sugeruje jednak drsnost a surovost, která*

¹⁵⁹ SRP 2007b, 932.

¹⁶⁰ FRANTA/MEDUNA/MOTEJZÍK/RATHOUSKÝ/VÍTKOVÁ 2010, 345.

je přítomná nejen ve způsobu léčby, ale i v kritických stavech pacientů, a dále tíživé vize představující pavouka jako obludnou konstrukci, tak vzdálenou reálným živočichům. Železná konstrukce připomíná i věžeňské mříže a pacient nacházející se v léčebném prostředí může mít podobný pocit. Plexisklo je také materiál typický pro zdravotnické účely.¹⁶¹

Když umělkyně později hledala možné souvislosti názvu své práce, jež zvolila podle básně Jacquese Brela, s historickými motivy, zaujalo ji pomyslné srovnání s oblíbeným středověkým moralizujícím tématem Lodi bláznů, kdy byl symbol moře dáván do souvislosti s šílenstvím navozovaným nejistotou plavby, ztrátou víry v boha i vlasti. Jistou významovou spojitost našla také s díly akčních umělců 70. let, zejména u Mlčocha a Štembery, neboť jejich tělesné akce často zahrnovaly motivy inspirované sny (především pocity, kdy se nesvobodně ve snu ocitáme v určité situaci), jež pak převáděli do reality, aby navozovali stavy levitující mezi skutečností a fantazií, během nichž navíc zpochybňovali své tělo uváděné do krizových situací.¹⁶²

Pocity nesvobody, tísně a závislosti na lékařské mašinerii, tak jak se objevily například v pracích Kozyry, Rajkowské i Humhala evokuje i jiná práce Dopitové nazvaná Dvojčata: Následuj mě (1994) sestavená z dvojice bíle okachlíkovaných objektů – operačních lůžek navozujících paralelně otázku, kde končí a začínají hranice lidské intimity.

6. 1. 4 S maskou stáří

Jestliže se Dopitová zabývala osobní svobodou a soukromím člověka, část svých prací z přelomu století věnovala také sklonku lidského života, který nahlížela s důrazem na traumatické a problematické aspekty této životní fáze.

Ve videu Sixtysomething (2003) [40], v němž se společně se svou sestrou pomocí make-upu a převleku pozvolna změnily ve starší ženy nebo v pozdější práci Víím, že nemůžeš slyšet tuto píseň (2005) nechtěla stáří a priori pojmut jako kritiku a kontradikci médii propagovaného ideálu ženské krásy, i když tato polemika je v projektech latentně přítomná. Obnažila stáří jako sociální problém

¹⁶¹ FRANTA/MEDUNA/MOTEJZÍK/RATHOUSKÝ/VÍTKOVÁ 2010, 348.

¹⁶² Tamtéž.

a metaforu jednoho z „*nejbolavějších míst současné společnosti*“, kdy všeobecný nezáměr, pohrdání i přehlížení lidí vyššího věku mohou navozovat pocity méněcennosti, smutku a zbytečnosti. Stáří tematizovala ve svém projektu Čekání (1972) také paraguayská umělkyně **Faith Wilding**, která v roce 1961 emigrovala do USA a aktivně se podílela na formování Feminist Art Program na CalArts v Kalifornii. Ta ve své performanci – 15minutovém monologu, shodně s Dopitovou využila převleku za starou ženu, jež si v houpacím křesle zpětně promítala svůj život jako nekonečné pasivní čekání na život sám i na lidi, kteří by za ni rozhodovali, protože ona svou vlastní existenci podřídila druhým.¹⁶³ [41] Podobně se stářím zabývala v průběhu 70. let několikrát v různých projektech a následně v roce 1987 ve skupinové performanci Crystal Quilt **Suzanne Lacy**, která se v raných realizacích obvykle ztotožňovala s rolí zralé ženy, ale v Crystal Quilt už naopak spolupracovala s neuvěřitelným počtem 430 žen, které přesáhly 60 let a byly ochotné vypovídat o svých osudech. Práce Wilding i Lacy ukazují, že motiv stáří byl jedním z podstatných témat, kterým se feministicky orientované umělkyně zabývaly a že strategie ztotožnění se patřila k obvyklým metodám jejich časného uměleckého vyjadřování. Také Dopitová si tuto techniku o mnoho let později přisvojila.

S diametrálním rozdílem pojednala stáří Kozyra v poměrně složitém projektu, v němž se navíc pokusila zpracovat problematické vztahy mezi jedincem a společností, soukromou a veřejnou sférou i vlastní proces formování a ovládnutí individua společenstvím, jehož je součástí. Svěcení jara (1992–2002, video instalace a film vyrobený technikou animace) zastupuje jednu z prvních prací, v nichž autorka efektivně propojila pudovou výrazovost lidského těla s monstrózním účinkem hudby a tance, přičemž primárním impulsem se stal stejnojmenný balet Igora Fjodoroviče Stravinského, představující obrazy z pohanského Ruska inspirované rituálem příchodu jara, který vyvolal při svém uvedení roku 1913 nebývalý poprask. Kozyřino svěcení se však proměnilo v nekonečný, děsivý a vysilující rituál, jehož hlavními aktéry jsou nahé postavy starých mužů a žen, tančící v kole a také stále dokola svůj prapodivný tanec. Na

¹⁶³ Celý text performance otiskl časopis Ms. Magazine roku 1972 a objevil se také v příloze knihy Judy Chicago *Through the Flower: My Struggle as a Woman Artist* z roku 1975.

vnitřním kruhu obrazovek, křepčí tanečníci v ohromujícím rytmu krátkých sériemi trhavých spastických a hypnoticky mechanizovaných pohybů, předurčení umělkyní k smrti, která má paradoxně probudit Zemi k životu. Stávají se tak bezvládnými loutkami ovládanými vnější vůlí, která je bolestně přítomná během procesu výběru obětí z davu, jejich pokusu o únik a paralelně podněcuje všudypřítomné napětí i strach, způsobuje chvění a zmítání se v zástupu, následované mdlobou a ztrátou vědomí, jež však nevedou ke konečné smrti, nýbrž k novému probuzení a dalšímu úmornému vtažení do víru trýznivého rituálního tance, který ve skutečnosti jaro nikdy nepřivolá. Záměr plně ovládnout a manipulovat své postavy Kozyra potvrdila: *„Byl to můj způsob, jak jim vnutit vlastní vůli. Vždy si totiž spojujeme tělo s osobností, která má vlastní vůli. Můj snímek ukazuje tělo této moci zbavené. Moji starci jsou pouze pasivní těla, loutky, které modeluji. Dělán s nimi to, co chci, nekladou žádný odpor. Využívám jejich fyzické schránky, abych zpochybnila názor, že člověk je sebeurčující bytost, která rozhoduje sama o sobě... Je to jakýsi druh tance smrti.“*¹⁶⁴

Rolí člověka uvnitř společenského systému, jeho svobodou i autonomní pozicí spojenou s osobní identitou se opakovaně zabývaly Kozyra i Dopitová, jež se k problematice lidské identity vyjádřila již ve svých časných instalacích, například ve známé práci Dvojčata: Já a moje sestra (1991) dnes v majetku kutnohorské GASK. Jak ale ukázala jedna z posledních větších výstav Mileny Dopitové s názvem Miluji a přijímám v Galerii hlavního města Prahy (2014), je patrné, že se její nynější tvorba s příznačným intuitivně ženským cítěním posouvá do poetičtější a ještě více symbolické roviny, jejíž často neuchopitelný, i když zdánlivě melancholický obsah podtrhují především účinky hudby i vizuálně estetizovaná povaha díla. Dopitová zde zaujala jako představitelka spojovaná s genderovým femininním nahlížením rolí, tolerantní stanovisko vůči opačnému pohlaví a akcentovala empatické vnímání okolního světa. V řadě prezentovaných projektů využila zvuk, hudbu a přírodní materiály a jak poznamenala Zuzana Štefková, bylo více než patrné, že se *„na rozdíl od stereotypních zobrazení*

¹⁶⁴ KOZYRA 2008.

*preferujících tvrdou a dominantní mužnost Milena Dopitová na muže dívá s pochopením a (mateřskou) něhou.*¹⁶⁵

Posun v její tvorbě jednoznačně ukázala i instalace Jana Markéta II. (2014) tvořená znovu gynekologickým křeslem přeskládaným rozmanitými, často kýchovitými uměleckými předměty, která je pokračování určitých tendencí v práci Dopitové, přesouvaných nyní do nové významové roviny. Zatím co objekt z roku 1993 *Nepočítám se svou proměnou*, byl výrazně ovlivněn právě blízkostí smrti, nyní se objekt, který kurátorka Olga Malá označila jako *konfuzní Dejã vu*¹⁶⁶, stává spíše metaforickým místem pro zrození umění. Jiným z objektů tematizujících smrt, v tomto případě však spojenou s připomínkou historické události židovského holocaustu byla dřevěná instalace přepásaná popruhy ve tvaru žluté hvězdy *Darovanému městu* (2013), původně určená pro veřejný prostor v Brně, kam byla umístěna v rámci exteriérové výstavy *Sochy ve městě*. Součástí objektu byla skladba dvou současných DJs Pavla Šmerdy a Ventolina, kteří využili hudebních motivů židovských skladatelů umučených v Osvětimi Hanse Krásy a Pavla Haase v kombinaci s Hitlerovými projevy.

Ke koncepci brněnského projektu, jehož byl objekt původně součástí a který byl v daném roce svěřen kurátorské dvojici Michal Koleček a Markéta Tučková, se poměrně kriticky vyjádřil Jan Zálešák, když konstatoval, že oproti původní proklamaci kurátorské koncepce klást pojmenovávané problémy soudobé demokratické společnosti do středu veřejného diskursu, a čelit tak reziduím autoritativních systémů i nebezpečím spojeným s globálními geopolitickými či environmentálními změnami, zůstávaly tyto faktické problémy v rámci *Brno Art Open 2013 Soch v ulicích* (s podtitulem *Na hraně příběhu*) téměř nedotčeny a spíše byly zpřítomněny příběhy, které vypovídaly o tom, jak fatální vliv měly autoritativní režimy na osudy jednotlivců.¹⁶⁷

Problematice stáří se nevyhnula ve své práci ani Kateřina Šedá, která k negativním aspektům doprovázejícím vyšší věk přistoupila příznačně s činorodým odhodláním, jako iniciátorka aktivního navrácení svých babiček do života, které podruzně zapojila do procesu vzniku uměleckého díla. Její projekt *Je*

¹⁶⁵ ŠTEFKOVÁ 2014, 1.

¹⁶⁶ MALÁ 2014.

¹⁶⁷ ZÁLEŠÁK 2013.

to jedno! (2005) [42], který byl oceněn v rámci 16. ročníku Ceny Jindřicha Chalupického, představoval jakousi interaktivní formu hry, jejímž cílem bylo vytrhnout z životní apatie babičku Janu. Instalaci tvořily záznam rozhovoru žen, obsažený v rozsáhlém katalogu a kresby, v nichž babička, bývala vedoucí železářství, s nebyvalou přesností reprodukovala seznam zboží včetně cen. I když zpočátku rozhovor s pětasedmdesátiletou ženou, jež trávila většinu dní ležením na gauči a sledováním televize, působil pesimisticky, celkové vyznění projektu nabralo výsledné pozitivní poselství. Po určité době, kdy se začala žena propadat zpět do pasivity, autorka v průběhu let 2006–2007 ještě vypracovala sérii aktivit a cvičení, jež by babičku přiměly komunikovat s rodinou. Tyto činnosti zahrnuté do projektu Vnučka, Šedá popsala a vyjádřila také jejich psychologický význam podstatný pro celou rodinu: „*Díky těmto na první pohled banálními aktivitám se mi po celý rok dařilo babičku znovu vtáhnout do společenství rodiny a strávit s ní důležitý čas. Její kresby a odpovědi v dotaznících jsou silnou výpovědí o jejím životě, celé naší rodině pomohly přehodnotit pohled na její chování.*“¹⁶⁸ Šedá pak nedávno navázala na uvedenou realizaci dalším projektem podmiňujícím kooperaci s prarodiči – konkrétně s babičkou Miladou. Projekt Normální život, který představila koncem loňského roku Galerie současného umění v Českých Budějovicích, se odvíjel od základní narativní linie životního příběhu babičky Milady, jež vyprávěla své zkušenosti formou psaného a zdánlivě všedního příběhu ilustrovaného jednoduchými až dětskými kresbami určenými pravnučce – autorčině dceři Julii.¹⁶⁹ Metodou vtažení starší generace do umělecko-společenských aktivit pracoval rovněž projekt lektorského oddělení GASK, provedený ve spolupráci s Domovem pro seniory Barbora v Kutné Hoře, jež se zaměřil na umělecké postupy opírající se o participativní interakci se společensky opomíjenými či vyloučenými skupinami. V roce 2010 se jednalo o akci Obrazy u seniorů. Domov důchodců je depozitářem pro lidi, depozitář obrazů je domovem pro obrazy, kdy byla vybraná plátna z akvizic instituce umísťována na 24 hodin do prostor, kde zúčastnění senioři žili. Cílem projektu bylo zapojit vybranou minoritu do provozu galerie, ale i přivést ke spolupráci s jinou vrstvou lidí. O rok později na

¹⁶⁸ BABÁK/ŠEDÁ 2007.

¹⁶⁹ Výstava Milada Šoukalová – Normální život proběhla od 16. 10. do 16. 11. 2014.

akci volně navázala, co do zapojení jednotlivých subjektů, náročnější realizace pojmenovaná Věznice: místo pro umění, na níž participovaly nejen galerijní instituce, vězeňská správa, mediační a probační služby, ale vedle odsouzených tu aktivní roli převzali právě umělci, kteří oslovovali trestané formou dopisů, aby je tím motivovali k vytvoření děl, určených ke galerijní prezentaci.

Dlouhodobější a specializovanou podobu participativní umělecké praxe zaměřené na vyloučené skupiny, která byla navíc obohacena o rozměr arteterapie, představoval například projekt Masarykovy univerzity v Brně s názvem Interdisciplinární přístupy ve výtvarných workshopech pro mentálně postižené, založený na interaktivních workshopech, využívajících performance, hudbu nebo nová média a realizovaných v Ústavu sociální péče Nové Zámky u Litovle od roku 2005.¹⁷⁰ Pro zmíněné projekty intimnějšího charakteru Kateřiny Šedé i pro ty určené širšímu okruhu participantů je společná přítomnost empatické identifikace, na niž odkázal v souvislosti s textem Granta Kesnera Jan Zálešák jako na jeden z důležitých znaků participativního umění: *„V rámci performativní interakce se vytváří zpětnovazebná smyčka, v níž pozorujeme reakce druhých na naše výroky a jednání a v návaznosti na to modifikujeme naše následující akce. Empatická identifikace je dle Kestera cestou k decentralizaci zafixované identity skrze interakce s druhými. Význam, jaký Kester přikládá empatické identifikaci, se do jisté míry podobá důrazu na nemožnost dosažení plné subjektivity v přítomnosti Druhého, již argumentuje v souvislosti s konceptem antagonismu Claire Bishop proti vztahové estetice Nicolase Bourriauda.“*¹⁷¹

6. 1. 5 Rituály smrti, spektakly těla

Jestliže především časnější projekty Mileny Dopitové byly nabitý tíživou atmosférou a zrcadlily realitu života, práce jiných autorů opačně vyzdvihovaly smrt jako ryze symbolický aspekt lidské existence odrážející spirituální podtext nebo představovaly osobité obřady spojené se smrtí. K prvnímu typu prací

¹⁷⁰ Výstupem projektu je drobná publikace *Kdy bude ples? Interdisciplinární přístupy ve výtvarných workshopech pro mentálně postižené – výtvarné umění, nová média, hudba, divadlo, performance shrnující komentáře průběhu participujících aktérů* – viz STRAKOŠOVÁ 2008.

¹⁷¹ ZÁLEŠÁK 2011a, 54.

můžeme přiřadit performanci **Věry a Miloše Šejnových** VM MARTIUS ET VXOR SEINII (22. 8. 2011), jež se odehrála v kryptě kaple sv. Ducha v Liběchově u příležitosti akce Liběchov – resuscitace místa. Pár si zde připomněl kulaté jubileum sňatku, když společně zalehl ve svátečním oblečení na katafalky v kryptě. Radoslava Schmelzová dějově poměrně střídou akci charakterizovala: „...Výročí oslavili způsobem, který evokuje odraz archaického času. ...Děj jako by artikuloval, co znamenala smrt pro velice starou a dlouho trvající civilizaci, jejíž počátky spadají do období zrodu lidstva a která nám dohasíná před očima.“¹⁷² Rovněž simultánní projekci 3 video smyček Nantes triptych (1992) Američana **Billa Violy** ovlivněného zen-budhismem, islámským sufismem i křesťanskou mystikou, zobrazující v reálném čase narození dítěte, rodičí a umírající starou ženu, můžeme pochopit jako metaforické nahlížení života s jeho přirozeným koloběhem. Schmelzová vyzdvihla skutečnost, že ačkoli by zmíněnou práci bylo možné vnímat například jako naturalistický pandán Klimtovy malby Tři období ze života ženy (1905), zdůrazňující tradiční téma pomíjivosti lidského života a obzvláště ženské krásy, jeho význam je jiný a poukazuje na skutečnost, že smrti není třeba se obávat.¹⁷³

Smrt jako jednu z nedílných stránek bytí člověka doprovázenou pomíjivostí jeho samotného a pozemských věcí připomněla v několika časných obřadech Kateřina Šedá. Šlo o Projekty pohřbívání (1999), v rámci nichž se umělkyně zbavovala většinou obnošených věcí – bot, kalhot nebo punčocháčů, jež sprovodila ze světa během soukromých ceremonií, které mohly evokovat pomyslnou očistu lidského těla i psychiky, realizovanou odhazováním starých nepotřebných zátěží – oblečení. Skrze jiné akce se bezprostředně pokusila prozkoumat blízkost smrti, když si při realizaci Spaní na hrobech (1999) stála na pomnicích hřbitova v Líšni, kde vždy strávila noc nebo kde v průběhu jiné akce rozdávala příchozím v rámci výročí památky všech zemřelých vstupenky. Osamění a pokus spát v průběhu pěti nocí na místech tradičně spojovaných s bezprostřední přítomností mrtvých a často i s rozmanitými fantaskními pověrami mohly navodit u umělkyně velmi intenzivní prožitky a jejich výstupem

¹⁷² SCHMELZOVÁ 2012, 37.

¹⁷³ SCHMELZOVÁ 2012, 36.

byl záznam snů do tajného deníku. Obdobnou konfrontaci s hřbitovním a zádušním prostředím nabízí i volyňská Galerie Na shledanou fungující v prostorách nedokončené smuteční síně z 80. let 20. století situované v prostranství hřbitova Malšička, jejíž poněkud bizarní název i částečné programové zaměření, které nabízí kromě pravidelných výstav také vycházky po hřbitově nebo přednášky o funerální architektuře, přímo odkazují k tematizaci pohřební kultury a k prožívání posledních věcí člověka.

Na objekty odkazující k tématům nemoci nebo ke stavům hraničícím s normalitou, či přímo se smrtí se v průběhu 90. let zaměřil **Jiří Černický**. Tyto materiálově i vizuálně absurdní pseudovýrobky jako První sériově vyráběná schizofrenie (1998), Luxus smutku (1996), Heroin Crystal (1996) nebo Panasonic emotions (2002) užíval mnohdy dvojsmyslně ke komentářům chorobného procesu jedince i konkrétních společenských událostí a své produkty, někdy nazývané jako sociální design vyráběl ve spolupráci s velkými průmyslovými firmami (BMW, Volkswagen). První sériově vyráběná schizofrenie, keramická helma kopírující Munchův úzkostný křik, byla nejen propojením dokonalého průmyslového designu, současně zrcadlila úzkost člověka pohybujícího se uvnitř soudobého společenského systému a mimo to odkazovala k událostem druhé světové války.¹⁷⁴ Motocyklovou helmu nechal Černický vyrobít německou automobilkou Volkswagen, která jako mnohé další firmy kooperovala s nacistickým systémem a poukázal tak paralelně na určitou poruchu ve fungování celku i v chování jednotlivce. Přilbu později použil během své performance – rituální jízdy na motocyklu, na němž se proplétal s hroživou maskou na hlavě ulicemi města.

Černický se v té době začal odklánět od média malby a jako jeden z mála se tehdy v rámci domácí scény obrátil k performanci, věnoval se současně instalacím nebo projektům s ryze utopickým podtextem či zmíněným objektům. *"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*

¹⁷⁴ Odkaz moderny v podobě Munchova křiku se objevil i u jiných autorů (například Jiřího Surůvky nebo Jakuba Staňka).

*tam, kde se iluze ztrácí v abstrakci. Měl jsem a dodnes mám pocit, že je malba umělé médium, které mi přímo brání ve skutečném prožívání života. Proto jsem se začal věnovat akcím. Myslel jsem, že jejich prostřednictvím se naučím intenzivněji pozorovat a uvědomovat si vlastní život.*¹⁷⁵

Jako prostředek komentáře diskutabilních stránek společenského řádu umělcům nejednou posloužilo mrtvé lidské či zvířecí tělo nebo jeho odosobněné anonymní fragmenty, užitě jako připomínka pomíjivé existence člověka. Opakovaně se takový způsob vyjádření objevil v práci Poláka **Konrada Kuzyszyna**, který v letech 1988-89 pořídil díky lékařským sbírkám v Lodži sérii černobílých fotografií Collegium Anatomicum, zachycující různé části trupu a vnitřností naložených ve formaldehydu či v instalacích **Grzegorza Klamana**, který od roku 1988 pracoval s částmi zvířecího masa i s preparovanými lidskými vnitřnostmi, aby naopak upozornil na vnímání a využívání tělesné schránky (lidské i zvířecí) jako odosobněného subjektu současné kultury, podléhajícího politické i sociální kontrole s jejich specifickými mechanismy podmaňování.

Dříve přímo s využitím vlastního těla tento problém v některých svých projektech demonstrovala řada ženských umělkyně, z nichž lze zmínit **Marthu Rosler** s videem *Vital statistics of a Citizen, Simply Obtained* (1977), v němž upozornila na standardizaci, objektivizaci a vědecké hodnocení ženského těla, které vedou k podmanění žen. **Judy Chicago**, **Suzanne Lacy**, **Sandra Orge** a **Aviva Rahmani** ve společné performanci *Ablutions* (1972) užily syrové ledviny, krev, vejce a další materiály společně se záznamy hlasů znásilněných žen a Lacy dále využila zvířecí orgány nebo části jejich trupů v práci *Maps* (1971) nebo *Lamb Construction* (1973). Téma těla jako objektu sociálního podmanění zástupně tematizovala ve svých fotografických experimentech **Cindy Sherman** otevřeně revoltující především proti společenským a genderovým stereotypům, která v některých sériích nahradila ženské tělo destruovanými umělohmotnými figurínami situovanými do nepřírozených pornografických pozic¹⁷⁶ (cyklus *Fairy Tales and Disasters*, 1985–1989).

¹⁷⁵ ČERNICKÝ 2000, 6.

¹⁷⁶ V cyklu z let 1986-88 inspirovaném hororovými filmy už nechce Sherman evokovat ani znásilnění, ale nabízí radikální řešení - mrtvé ženské tělo, její znehybnění a objektivace je tak dle Karla Císaře absolutní. CÍSAŘ 1997, 156.

Zmínění polští umělci opožděně refletovali světové trendy a navazovali na ně, i když není zřejmé, jestli měli možnost, například extrémně naturalistické explozivní polohy tvorby Hermana Nitsche a vídeňského akcionismu 60. let, který testoval meze fyzické, psychické i kulturní odolnosti, v kontextu země izolované za železnou oponou poznat. Zatím co v rámci českého akčního umění se momenty zraňování a jiné polohy psychických a fyzických experimentů objevovaly zejména ve výše citovaných piecech 70. a 80. let a zaměřily se výhradně na lidské tělo (mnohdy se navíc pojily právě s možností vyjádřit tíživou politickou atmosféru), práce se živými zvířaty nebo experimenty s nimi, či dokonce jejich účelové zabíjení pro umělecké účely, se na naší umělecké scéně obvykle nepoužívaly, nenašly zde tradici a ani se k nim nepřiklonili současní autoři. Výjimkou byly snad pouze Štemberovy akce sdílené s kuřetem nebo s křečkem, které nepodroboval fyzickému násilí, ale společně s nimi se vystavoval trýznivým a nepřirozeným situacím (nedostatek jídla a tekutin nebo hluk).

Mrtvé lidské tělo se pak stalo zdrojem několika prací Mileny Dopitové. Ve fotografickém cyklu *Zed' přání* (1995) [43] fascinovaná jeruzalémskou Zdí nářků poprvé navštívila oddělení patologie, kde začala pracovat s nebožtíky a připevňovala na jejich končetiny vzkazy – jakási pomyslná poslední přání. V rámci následujícího projektu *S, M, L, XL, XXL*, jenž sama vnímala jako akt vlastní konfrontace člověka s neúprosnou smrtí a nesmírně intenzivně na ni zapůsobil, jí bylo umožněno anonymně vybalovat oblečení a předměty, zasílané příbuznými zesnulým k jejich poslední cestě. S tímto projektem souvisela i velkoformátová fotografie 2 zaměstnanců patologie *Je to cesta, kterou hledáš?* (1995), jež byla zamyšlením nad prací těch, kteří se každý den starají o mrtvé.

Pravděpodobně nejodvážnější přístup pak představuje video *Oholit, nalíčit* (1999) snímající s emotivním odstupem rituál líčení mrtvého muže, působícího pro svůj lehký úsměv na tváři jakoby osciloval mezi snem, smrtí a cílenou hrou. Smyčka je tak explicitní snahou po navození pocitu nejistoty, záměrně znejišťuje diváka a nabízí různé možnosti percepce viděného. Souběžně navozuje i otázky o možné fyzické i psychické proměně člověka probíhající pod tlakem společenských konvencí, tlaků a institucí, jež prostupují práci Dopitové pravidelně a jsou hledány v prostředí různých společenských i věkových skupin.

Umělkyně záměrně neuvažovala, že by video užila jako spektakl smrti, ale chtěla jeho prostřednictvím ukázat na smrt jako na přirozenou součást života: „Snažila jsem se, aby to bylo jen a jen konstatování smrti, s níž bychom se měli všichni během života vyrovnávat. Holení a líčení zesnulého není ničím směšným nebo zavrženíhodným, i když je to maskování smrti. Naopak. Ať už se nám podobné rituály líbí nebo ne, vypovídají o jisté úctě k člověku, který je nám blízký. Než jsem začala točit, čekala jsem dlouho na někoho, jehož výraz ve tváři by byl něčím mezi spánkem a smrtí. Neměl to být šok, ale ukázka smrti jako nedílné součásti života.“¹⁷⁷ Zajímavá je paralela jejího vnímání smrti a pojetí smrti jako spánku, jež zmiňuje Ariès v kapitole nazvané Mrtví spí, kde upozorňuje na fakt, že podle řady pradávných mýtů zesnulí spali, tak jak se tato představa objevuje například ve zmínkách Homéra a Vergilia, a jak ji často ještě dnes můžeme spatřit na náhrobcích v podobě tesaných nápisů znějících: zde spí.¹⁷⁸ I když jsou práce Mileny Dopitové tematizující smrt nebo stáří často hodnoceny jako depresivní, sama umělkyně vnímala na faktu, že čekají v životě na každého člověka bez ohledu na společenský status nebo pohlaví něco pozitivního.

K vyhraněnému a od svého začátku diskutabilnímu projektu, který se dotkl smrti zvířat, přistoupila ve své diplomové práci Pyramida zvířat [44] Katarzyna Kozyra. Poprvé práci vystavila roku 1993 na půdě varšavské AVU a následně ještě v a.r.t. galerii v Płocku a jako její nedílnou součást využila vedle teoretické práce o symbolice zvířat, sousoší tvořené čtveřicí vycpaných zvířat – koněm, psem, kočkou a kohoutem i video dokumentující proces porážky a preparace koně. Autorka, která sama v této době procházela vyčerpávající léčbou, se setkala s nebývale ostrou reakcí veřejnosti, jež jak se zdá pramenila zejména z povrchního čtení i nepochopení práce a vyvrcholila stížností řediteli Akademie, ministru kultury, přičemž gradovala v iniciování televizního pořadu Zvířata, realizovaném Rudolfem Sytweriuszem v červnu téhož roku. Po jeho odvysílání ještě následovala vlna kritických ohlasů prezentovaných v médiích i ze stran veřejnosti a byl zdůrazňován pejorativní význam celé akce, jež měla ambice nejen artikulovat každodenní přítomnost smrti, nýbrž si dovolila narušit schéma

¹⁷⁷ PACHMANOVÁ 2013.

¹⁷⁸ ARIÈS 2000, 37–39.

společenské konvence, veřejností zcela běžně tolerovaného koloběhu často brutálního zabíjení zvířat v rámci masové spotřeby. Celý projekt vyvrcholil obviňováním z nemorálnosti a bezcitné manipulace s hodnotami.

Iničiačným bodem práce se stala pohádka bratří Grimmů Zvířátka a Petrovští, jejíž obsah však není pro samotnou práci nijak podstatný, zásadní roli naopak sehrála fascinace možností vytvořit sousoší z kdysi živých bytostí, v němž by autorka propojila smrt s kritikou konvencí. Kozyra sama vnímala poslední fázi – zabití vybraných zvířat jako velmi riskantní krok a uvědomovala si, že budou sprovedena ze světa za účelem vzniku sochy, což není společensky přijatelné. Počítala tak s eventualitou, že se bude potýkat s případným osočováním z důvodu narušování etických norem. Jelikož však chtěla upozornit právě na problém masového a bezcitného vraždění zvířat, v první řadě prováděného z konzumních důvodů, jejím záměrem bylo vyvolat ambivalentní situaci, otevírající nové pohledy na vlastní problém. Pravděpodobně největší pobouření vyvolala video smyčka zachycující celý proces porážky koně, na jehož počátku stálo živé zvíře, které bylo zabito, staženo z kůže a postupně se proměnilo v hmotu chvějícího se teplého masa, nabírajícího v závěru snímku podobu úhledných balíčků, jež jsme obvykle zvyklí kupovat v masnách. Koloběh zpracování masa působí bezpochyby brutálně, i když je zcela běžnou praxí a normální konzument si určité kruté fáze jeho přípravy stále nechce připustit, a nadto není příliš ochoten měnit svůj postoj k chování hospodářských zvířat nebo omezovat jeho očividně nadměrnou spotřebu.

Kozyra svůj záměr popsala: *"Projekt se zdál být jednoduchý, když jsem si ho v mysli plánovala. Je úplně jiná věc, pokud si řeknete, že necháte zabít koně a vycpat ho, než když za jeho smrt přebíráte zodpovědnost, vidíte ji a přichází emoce. Nechtěla jsem však nic zkreslovat a lhát. Nebylo to pro mě vůbec lehké, bylo to velmi destruktivní."*¹⁷⁹

Následně umělkyně jako součást instalace zveřejňovala vlastní dopis adresovaný redakci novin Gazeta Wyborca v podobě reakce na plytkou kritiku práce, v němž usilovala o objasnění smyslu a principu projektu. Podobný objekt,

¹⁷⁹ ŹMIJEWSKI 2008b.

tvořený pouze ze skeletů totožných zvířat se objevil v Münsteru roku 1997 a umělkyně jeho autora – italského umělce Maurizia Catellana nařkla z plagiátorství.

Pobouřenou odpověď veřejnosti zaznamenala také další realizace s živým zvířetem, kde se případná smrt stala pouze jednou z možností jeho bezprostředního osudu a současně účinným prostředkem k prověření lidských reakcí a postojů. Jako důsledek experimentu se psem Kostaričana **Gullierma Habacuca Vargase**, který byl na internetu doprovázen tvrzením, že umělec chytil toulavé zvíře, jež následně uvázal v rámci svého projektu v interiéru Galerie Codice v Nikaragui, kde ho nechal umírat hladem, se rozpoutala virtuální diskuze a téměř masové podepisování petice brojící proti autorově účasti na Bienal Centroamericana 2008 v Hondurasu. Vargas, který podle následného prohlášení ředitelky galerie po celou dobu psa pojmenovaného Natividad, k němuž připojil nápis z psích sucharů (Jsi takový, jak si danou věc vykládáš), krmil a údajně mu nechával volnost, chtěl pouze testovat reakce veřejnosti a odhalil tak povrchnost a manipulovatelnost virtuálních diskuzí, potažmo neetické fungování lidského společenství. Vargas následně argumentoval, že se nikdo z návštěvníků nepokusil zvíře, jehož konečný osud ovšem záměrně odmítl prozradit, alespoň odvázat nebo upozornit na jeho utrpení a tudíž byl jeho život ve skutečnosti všem přítomným lhostejný.

Odkázal tak na problém stovek toulavých psů živořících a umírajících v ulicích tamějších měst a v rozhovoru pro El Tiempo mimo to uvedl, že byl ovlivněn také nedávným případem nikaragujského narkomana, který skonal po napadení psy, jemuž byli navíc přítomní policisté, později obvinění z neposkytnutí pomoci, ale následně soudem zproštění viny. Jako kritiku bezostyšného ovládní zvířat, potažmo světa člověkem, užila **Zdena Kolečková**, jež se podílí také na různých kurátorských projektech a v současnosti vede ateliér Fotografie na FUD UJEP v Ústí nad Labem, svou sérií maleb Vivisekce (1996) realizovaných zvířecí krví smíchanou s medem. Realistické náměty malované podle ilustrací starých veterinárních knih jsou explicitní vizualizací utrpení i strachu a Kolečková fenomén násilí později rozvedla s více transcendentálními přesahem rovněž

v abstrahovaných fotografiích struktur zvířecích tkání, které doplňovala pohledy do mraků, mezi jejichž vzájemnými tvary nacházela určitou vizuální podobnost.

Jak ukazují zmíněné práce, nejen lidské tělo, ale rovněž to zvířecí, se stávalo zdánlivě prostým, ale účinným nástrojem uměleckých sdělení, zároveň bylo a stále je, jak uvedla ve vztahu k chápání zobrazení i využívání ženského těla samotnými umělkyněmi Martina Pachmanová „prostorem“ a současně účinným instrumentem pro vyjádření politických, společenských i ekonomických ideologií.

Je zřejmé, že poměrně vypjatě reaguje veřejnost na využívání zvířat jako bezprostřední složky uměleckých projektů a je s podivem, že skutečný a čím dál víc naléhavější problém vztahu člověka k ostatním bytostem a zejména fenomén dlouhodobě neudržitelných chovů hospodářských zvířat, které se pojí navíc s ekonomicky nákladným a pro člověka zdravotně rizikovým provozem, dosud nekomentoval na naší scéně zatím žádný umělec. Překvapující je také skutečnost, jak neuroticky společnost reaguje na vizualizaci mučení, zneužívání či zabíjení zvířat, ačkoliv sama akceptuje jejich hromadné zabíjení a na jejich smrti staví některé prvky své kultury (například v podobě propagovaných kulinářských tradic).

6. 1. 6 Virtuální smrt

Jedním z paradoxů současné společnosti stále zůstává skutečnost, že ačkoliv se na jedné straně snažíme smrt z našeho života vytěsnit, mediální prostor je zaplněn obrazy násilí, utrpení a umírání, jež jsou veřejnosti nepřetržitě servírovány v podobě nekonečných výčtů tragických zpráv, detektivek, filmů a údajů o zbrojení. Tato proliferační smrti se pak logicky pojí i s pocity úzkosti a ohrožení, které začínají být latentní a neodbytnou součástí našeho podvědomí a smrt sama se tak stává jakýmsi předmětem tržních praktik.¹⁸⁰

¹⁸⁰ Doktorandka sociologie médií Johanna Kotišová tuto situaci vystihla ve svém textu: „Výrazná část produktů současné populární kultury na nutkavém ohledávání smrti a zániku zakládá svůj narativ... ..mediální obsahy od zpravodajství přes apokalyptické velkofilmy po animované pohádky pro děti se podle některých analytiků médií stále hlouběji propadají do hrobu vlastní reprezentativnosti, co se míry smrti v každodenním životě týče. Nasnadě je ekonomicky-redukcionistické vysvětlení: média a hráči populárněkulturního průmyslu na pochopitelné fascinaci snad jedinou jistou antropologickou konstantou a na magneticky přitažlivém prozkoumávání smrti a zániku dobře vydělávají. Představa Jeana Baudrillarda o výjimečné schopnosti smrti uniknout logice směny v tomto smyslu už neplatí. Redukována na obraz – parafrází Guye Deborda na akumulovaný kapitál – a distribuovaná do každého obyvátka ve formě umrlčího spektaklu, smrt se podřizuje všeobecné komodifikaci.“ – viz KOTIŠOVÁ 2015, 29.

Na nové tendence ve vnímání a manipulaci s fenoménem smrti ve virtuálním prostoru poukázal článek Denisy Kery otištěný původně v *The Information Society* 3/2013 a u nás publikovaný na stránkách čtrnáctideníku A2.¹⁸¹ Autorka v něm na několika projektech ukazuje na nové trendy virtuálního pojetí smrti. Příklady, které v článku cituje, ukazují, že většina uměleckých a designových online projektů se více než na fyzickou smrt soustředí na digitální ostatky, neboť v současnosti je náš fyzický skon následován ještě pomyslným rozkladem „obrovského těla informací“, které po nás v digitálním prostoru zůstává a je obvykle nahlíženo jako materiál, jenž je potřeba, nejlépe ekologickými způsoby, recyklovat a sprovodit ze světa. Projekty jako LifeGem (liftem.com) nebo AfterLife Jamese Augera a Jimmyho Loizeaua nabízí konverzi těchto dat do jinak využitelných předmětů (například diamantů či baterií) fungujících k pohánění určitých mechanismů, zatím co aplikace Mission Eternity švýcarského uměleckého kolektivu etoy.CORPORATION představuje jakýsi mobilní hřbitov ostatků. Nedávno se objevila v médiích také informace o vůbec prvním českém digitálním náhrobku na pražských Olšanech, který patří spisovateli a novináři Karlu Havlíčku Borovskému a nechalo ho vyrobit sdružení Život po životě. Po načtení QR kódu do mobilní aplikace, je tak možné dozvědět se podstatné informace o životě zemřelého a projekt má naopak umožňovat udržet při životě odkaz těch, kteří už nejsou mezi námi.

Jen pár vybraných příkladů truchlení v digitálním světě může odkazovat nejen k současným trendům přesouvat čím dál intenzivněji skutečný život do virtuální roviny, ale rovněž k hledání neotřelých způsobů transformace stávající formy života do jiné podoby. Znovu však paralelně naznačuje snahy čelit obávané smrti reálné a potřebu vyvolat širší diskusi o etických, sociálních i kulturních souvislostech obestírajících odchod z tohoto světa.

6. 2 Odvrácená tvář chudoby

Chudoba se stala od 19. století předmětem statistik, ekonomických i sociologických studií a bývá v rámci rozmanitých koncepcí a přístupů různorodě

¹⁸¹ KERA 2015.

definována či měřena, vždy je však při snahách o její specifikaci přihlíženo k inferiorním podmínkám života, jež mají závažné důsledky pro společnost i jednotlivce. Původně se podle Ch. J. Bootha ustavilo členění na chudobu absolutní nebo relativní, jež byly určeny abstinčním minimem – prostředky umožňujícími uhradit potřeby holého přežití. Chudoba se často pojí se společenskou deprivací, diskriminací, vyloučením a vznikem sociálních nerovností, jež se dotýkají různých skupin obyvatel – lidí nemocných, starých, invalidních, nezaměstnaných nebo často rodin s dětmi, žen či konkrétních národnostních minorit. Teorie chudoby jsou různé, její individualistická varianta (H. Spencer) zastává názor, že bída je osobní věcí každého, respektive je důsledkem neschopnosti a nezájmu zapojit se do výdělečné činnosti. Naproti tomu antropologické teorie (O. Lewis, W. O. Miller) vnímají chudobu jako výraz chudoby kulturní, kdežto podle nové pravice je bída důsledkem kultury závislosti, jež je postulována spoléháním se na formy sociálního zabezpečení. Jiná z těchto teorií – teorie konfliktu nahlíží chudobu jako výsledek nesprávného rozdělení zdrojů ve společnosti. Chudoba je pak nesporně trvalým předmětem zájmu politiky, protože představuje velmi významná rizika pro reálný vývoj společnosti.¹⁸² Jak poukazuje Igor Tomeš chudoba je v evropském prostředí velmi citlivou záležitostí, kterou vnímá jako důsledek historické, zejména náboženské determinace a upozorňuje v této souvislosti na chápavý vztah k nuzným a kritický pohled na boháče v křesťanské věrouce nebo na doslova mytizaci chudoby v pohádkách, kde chudáas vystupuje jako moudrý a čestný, kdežto boháč obyčejně jako hlupák. Mimo to autor poukazuje také na specifický fenomén vnímání rovnosti lidí a rovnostářství jako na pozůstatek komunistických režimů v bývalých komunistických státech.¹⁸³

Ačkoliv je stále pravděpodobně dominantní zejména ekonomické nazírání chudoby, stále více se začíná přijímat koncepce bídy budovaná na základě jejího širšího pojetí, tak jak ho vnímá například nositel Nobelovy ceny indický ekonom a filozof Amartya Sen, jenž založil percepci bídy na tezi, že nespočívá pouze v nedostatku finančních příjmů, ale v nemožnosti v důsledku jejich nedostatku

¹⁸² Základní definice chodby uvádí například KLENER Pavel (ed.): Velký sociologický slovník I. a II. Praha 1996.

¹⁸³ TOMEŠ 2008.

plnohodnotně žít a obecně se zabýval právě mechanismy chudoby.¹⁸⁴ Život nemajetných je pak často doprovázen typickými jevy, jako jsou nedostatek vzdělání, nemožný přístup ke službám, zvýšené riziko kriminalizace (ve slumech a chudinských čtvrtích), sociální vyloučení a v jejích nejkrajnějších podobách s ní spojené smrtelné nemoci, podvýživa a hladomory. Podle údajů OSN pak chudoba zasahuje nerovnoměrně obě pohlaví, téměř 2/3 chudých tvoří především právě ženy, které navíc velkou část své práce nezaznamenané ve statistikách (předně v oblasti výchovy a péče, práce v domácnosti či na polích atd.) dělají bez finanční odměny.

Nesporná specifika na sebe vážou také podoby nemajetnosti na venkově či ve městě, přičemž převažuje předpoklad, že právě na venkově žije až 70% chudých. Typickým rysem bídy ve městě je bezdomovectví, doprovázené mnohdy i ztrátou sociálních vazeb, které ve venkovském prostředí pomáhá vyvažovat (například v případě ztráty zaměstnání) přítomnost nejbližších příbuzných či širší komunity nebo společenství. Zhruba od roku 2008 je v souvislosti se šířící se chudobou jako jedna z významných příčin skloňována také potravinová krize a stále více chudých se nalézají také mezi pracujícími. Při zkoumání tohoto fenoménu se začínají ustalovat pojmy jako *working poor* nebo *pracující prekariát*. Rysy této „nové chudoby“ popsal ve svém článku sociolog Jan Keller: *„Od 80. let 20. století ovšem dochází k tomu, že právě ty země, které se rozvíjejí ekonomicky nejdynamičtěji, zaznamenávají prudký propad v životní úrovni početných vrstev obyvatelstva... Vytvářené bohatství je rozdělováno stále nerovnoměrněji a narůstá počet těch, ke kterým padají jen zbytky ze stolu stále bohatších vyšších příjmových kategorií. ‚Nová chudoba‘ je nová především v tom, že před ní nechrání práce. Ještě do zcela nedávné doby patřili mezi chudé téměř výhradně lidé, kteří neměli práci, ať již z důvodu nezaměstnanosti, stáří či nemoci. Nová chudoba má naopak často podobu ‚pracující chudoby‘. Člověk sice práci má, její dočasný charakter a mizerná odměna za ni mu však neumožňují vymanit se z bídy. Takzvaná pracující chudoba připomíná spíše poměry, které vládly po většinu 19. století.“*¹⁸⁵ Keller se fenoménem pracujícího prekariátu zabývá

¹⁸⁴ Například v publikaci SEN Amartya: *Development as Freedom*. Oxford 2001.

¹⁸⁵ KELLER 2013.

systematicky a popsal jeho mechanismy například v publikaci *Tři sociální světy. Sociální struktura postindustriální společnosti* (Praha, 2011) podobně jako se k tématu opakovaně vrací levicově orientovaná redakce kulturního čtrnáctideníku *A2*.¹⁸⁶ V jednom z vydání věnovaném v roce 2012 právě pracujícímu prekariátu Ondřej Lánský sledoval příčiny jeho vzniku a našel je v souvislosti s úvahami argentinsko-britského sociologa Ronalda Muncka, v posilujícím se neoliberalním tlaku, jehož principy mají mimo jiné za následek tzv. neotaylorismus v organizaci práce, který se projevuje zejména v pomyslné proměně pracovníka na pouhý lidský zdroj současně kombinovaný s oslabováním sociálního státu i se snižováním (nebo stagnací) mezd. Logika trhu dominuje ve všech sektorech, dostává se do nitra společnosti, kterou rozkládá a fragmentalizuje.¹⁸⁷

Chudoba, bezdomovectví či ztížené životní i pracovní podmínky se tak čím dál víc dotýkají širších vrstev společnosti a začínají se pozvolna prosazovat také jako náměty některých uměleckých konceptů. V 90. letech minulého století, kdy se fenomén bezdomovectví začíná v naší společnosti projevovat jako doposud nezvyklý jev, se umělci tímto problémem téměř nezabývali, rovněž první charitativní a humanitární organizace jako *Člověk v tísni*, Česká katolická charita, ADRA, pobočky mezinárodních institucí Amnesty International či Lékařů bez hranic vstupující do českého prostředí teprve přináší veřejnosti první informace o událostech i vlastních aktivitách u nás i ve světě.

6. 2. 1 Fenomén bezdomovectví

V českém uměleckém kontextu se tak v tomto období témata, která jsou na mezinárodní scéně již běžně diskutována, u nás prosazují soliterně a v prvním desetiletí 21. století zpočátku omezeně, a se značně zjednodušenou optikou nazírání problému. Ve stejné době umělecké projekty, jako *Medical Care for Homeless People* rakouské skupiny **WochenKlausur** realizovaný v roce 1993, přesahují hranice uměleckých performancí a jsou alespoň částečně schopné

¹⁸⁶ V souvislosti s prekaritou a uměleckou oblastí zmiňuje také Jan Zálešák sborník autorů BILLING/LIND/NILSSON: *Taking Matters into Common Hands* – viz ZÁLEŠÁK 2010, 28.

¹⁸⁷ LÁNSKÝ 2012.

reálně ovlivnit život konkrétních postižených lidí. WochenKlausur, kteří před vídeňskou Secession začali poskytovat s mobilní jednotkou lékařskou péči bezdomovcům, svou činností chtěli upozornit na situaci lidí, jímž je zdravotnická pomoc poskytnuta až většinou v krajní situaci a na skutečnost, že politickou nomenklaturou jsou bezdomovci běžně přehlíženi nebo kriminalizováni. Jejich projekt, jenž představuje pouze fragment množství akcí specializujících se na interakci s různými minoritami (nezaměstnané, prostitutky, seniory) později převzala organizace Caritas.¹⁸⁸ Obdobně uskutečnila Američanka **Martha Rosler** roku 1989 rozsáhlou akci If You Lived There, která ačkoliv se odehrála na půdě galerie Dia Art Foundation, zapojila do diskusí o bezdomovectví na území New Yorku široký okruh jeho obyvatel – reprezentanty z řad umělců, architektů, běžných občanů, lidí bez domova, squatterů, aktivistů a humanitárních organizací či města. Prostorem pro život, specifickými životními podmínkami ve městě i konkrétní subkulturou se umělkyně na teoretické a vizuální úrovni zabývala již ve své rané práci – souboru The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems (1974-5) náležitým dnes ke klasickým projevům konceptuální fotografie, v němž kombinovala černobílé fotografie s texty. Osobitý jazyk pijáků tu umělkyně propojila se snímky chudinské čtvrti, zpustlé a obývané společenskou „spodinou“, aby odhalila sociální realitu newyorských ztroskotanců. Rosler se v rozhovoru s Martinou Pachmanovou vyjádřila k možnostem a účinnosti angažovaných uměleckých strategií: *„S těmi, kdo jsou v tomto ,novém světovém uspořádání‘ nejniž a nemohou najít ani prostor pro vlastní tělo, se zachází jako s odpady. Co mohou umělci dělat, když je podobné situace trápí? Mohou se snažit vyhnat ,strašidla‘ stereotypů, které obývají naši společnost, naplňují naše myšlení a podporují strádání jiných lidí. Mohou demytizovat sílu obrazů jako nositelů významů, jež slouží politickým osobnostem a vládnoucím ideologiím k manipulaci, a zapojit je do souvislostí společenského života... Místo aby udržovali systém, v kterém utvářejí svá díla, mohou umělci zaujmout jinou*

¹⁸⁸ Jednotlivé projekty, které jsou realizovány v různých částech světa lze nalézt na stránkách skupiny <http://www.wochenklausur.at/projwahl.php?lang=en>.

*společenskou pozici a poukazovat na problémy ve všech oblastech našeho života – ať už se to týká veřejných otázek, soukromí a intimity, nebo politiky.*¹⁸⁹

Koncem 80. let se prostřednictvím svého prototypu Vozíku pro bezdomovce, speciálně navrženého nejen pro uchovávání věcí, ale paralelně konstruovaného do podoby malého útočiště pro bydlení, vyjádřil k podmínkám přežívání těch nejchudších v prostředí velkoměst polský umělec **Krzysztof Wodiczko**. Médii s oblibou reprodukováný objekt, někdy nazývaný také jako produkt sociálního designu, patří vedle oblíbených intervencí do nočního urbánního prostoru mezi charakteristické umělcovy projevy a jeho sociálně orientované koncepty představila vůbec poprvé u nás pražská výstava *Out/Inside(rs)* probíhající v pražském Centru pro současné umění DOX (2013), jejíž hlavní ideu popsal Miloš Vojtěchovský na stránkách časopisu *Ateliér*.¹⁹⁰

V porevolučním českém uměleckém klimatu jednu z výjimek tematizující problematiku chudoby na globální úrovni, nepochybně představoval projekt **Jiřího Černického** *Slzy pro Etiopii* [45] uskutečněný mezi lety 1993-94, jenž se samotnému umělci jevil ve svém počátku pouze jako utopická vize, která však dosáhla díky jeho osobnímu odhodlání reálného vyvrcholení. Černický přeměnil prostor ústecké galerie v přednáškový sál a současně sběrnou slz, kde by lidé soucítící s hladovějícími třetího světa naplakali své slzy do speciálních nádobek. Nevelký nashromážděný objem zamýšlel poslat přes nejmenovanou humanitární organizaci na určené místo, ta však odmítla a proto se autor odhodlal vydat se na dlouhou cestu se svým poselstvím sám. Po měsíčním náročném putování do kláštera v městečku Lalibela předal slzy duchovnímu vůdci před shromážděným davem a teprve tehdy pocítil, že mu jeho snažení přestalo připadat utopické.¹⁹¹

"Chtěl jsem dokázat, že nejsou důležité peníze, oblečení a dokonce ani léky, neposíláme-li je z lásky, ale právě čisté dary duchovní. Zaručil jsem se lidem, že projev jejich citů skončí ve správných rukou; jediným konsekventním řešením bylo dovést slzy do Afriky sám... Druhá část mé cesty souvisela s vlastním poznáním

¹⁸⁹ PACHMANOVÁ 2002a, 168–169.

¹⁹⁰ VOJTĚCHOVSKÝ 2013, 1.

¹⁹¹ ČERNICKÝ 2014.

Afriky. Byla pro mě důležitá setkání a komunikace s původními kmeny Afriky: Dogoni, Masajové, Pigmejové, Puna ad., kteří jsou schopni produktivně intuitivně vnímat...¹⁹²

Slzy pulzující v úzké kapiláře teploměru, kam je umělec přelil, navíc dodaly daru vzezření jakési novodobé relikvie připomínající ve středověku uctívané posvátné ostatky, obohacující celou akci o další rozměr, ačkoliv výjimečné bylo rovněž odhodlání využít k realizaci neobvyklé pracovní metody a efemérní materiál – lidské emoce a slzy, a poté podniknout náročnou cestu. Akce byla symbolickým vyústěním jeho uměleckých tendencí, v nichž byl patrný příklon k sociálním otázkám a upouštění od tradičních uměleckých metod: „*Vyvrcholením mých pětiletých snah byla cesta do Afriky. Jejím smyslem byl pokus o rehabilitaci utopického myšlení, ve které svět přestal právem (pádem Železné opony) věřit. Šlo mi o obranu proti relativismu a pragmatismu. Výsledkem mých cest (nejen po Africe, ale také po západní Asii) bylo poznání, že vše, co jsem se snažil v životě si uvědomit a prožít, je rovněž iluze podobná té, která mi vadila v malbě.*“¹⁹³

Černický reflektoval bídu v globálním kontextu, aby poukázal na nejpostiženější oblasti světa vůbec, kdežto většina realizací, které pokud se na naší scéně vůbec vyskytly, se zaměřily především na podoby chudoby, jež jsou v našem společenském kontextu nejběžnější, a tudíž se nás nejvíce dotýkají – na bezdomovectví.

Koncem 90. let pracoval s lidmi žijícími na ulici **Pavel Ryška** v rámci piecu Homeless Home realizovaného v Ostravě během Festivalu Malamut (1999), kde vytvořil bezdomovcům improvizovaný „byteček“ přímo na centrálním Masarykově náměstí. Bezprostřední kontakt s člověkem žijícím na ulici navázala o rok později také Kateřina Šedá. Její projekt *Bezdomovec* [46] nepřímo vyplynul z rozhodnutí autorky pracovat v některém z obchodních domů, které všeobecně považovala za určitý druh „*galerie pro širokou veřejnost*“¹⁹⁴, a zdá se být více projevem přátelského aktu a současně sympatického uměleckého experimentu, ve kterém umělkyně jednoduše zužitkovala osobní zkušenost z kontaktu s bezdomovcem, než by byl cílenou potřebou zabývat se systematicky životem

¹⁹² ZEMÁNEK 1994, 4.

¹⁹³ ČERNICKÝ 2000, 6.

¹⁹⁴ BABÁK/ŠEDÁ 2007, nepag.

lidí bez domova. Umělkyně se seznámila s mužem, který se živil zbytky jídla (většinou salámů), které mu nosila tajně jedna z prodavaček, jako zaměstnankyně obchodu, a protože šlupky od uzenin tvořily nedílnou a zároveň i příznačnou část bezdomovcovy života, ušila z těchto odpadků (pro běžné užívání poměrně neobvyklých materiálů) předměty – tašku, kabát, pásek a knížku, které zároveň muži chyběly a začal je tak běžně používat. Paralelně v nich vznikly i osobité umělecké artefakty.

Podobně o sedm let později navázal přátelství se skupinou lidí žijících pod mostem u pražského Střeleckého ostrova **Matyáš Chochola** (1986) student FVU VUT v Brně a v období prázdnin se s nimi sblížil. Společně pak vytvořili několik objektů z věcí a odpadků odložených v kontejnerech, aby je nainstalovali v horní části Václavského náměstí, kde probíhala sochařská přehlídka Sculpture Grande. Objekty shledané jako ilegální byly asi po týdnu odstraněny, přičemž fotografie z akce později umělec prezentoval v rámci své výstavy v Galerii Makráč. Chochola chtěl a priori kritizovat komerční koncept výstavy Sculpture Grande a uvedl: „*Jsou to pouze šamponové sochy pro turisty.*“¹⁹⁵ Obě zmíněné aktivity, ačkoliv neaspirovaly na status angažovaných akcí odkazujících na strádání a obtížný život lidí bez domova, podružně upozornily také na některé především komerční a konzumní mechanismy – například na systém nadměrného a nešetrného plýtvání potravinami nebo na přebujelé marketingové strategie velkých komerčně propagovaných akcí, jež v kontrastu s materiálně prostým životem bezdomovců odhalují obludnou absurditu těchto systémů.

K participaci s lidmi bez domova se rozhodl také **Adam Vačkář**, který skrze humanitární organizaci oslovil několik bezdomovců, aby se za drobnou odměnu zúčastnili akce Improvement (2009) [47], jejímž cílem bylo proměnit díky týmu stylistů jejich vzhled, potažmo jim umožnit stát se na chvíli „normálními“ reprezentanty většinové populace, která je ale obvykle nositelem těch největších stereotypů, jež autor s oblibou komentuje. Vačkář nechtěl upozornit pouze na problém bezdomovectví, ale poukázal na převládající trend povrchního hodnocení člověka především na základě fyzického vzhledu, přičemž velký počet účastníků tvořili Romové, což navíc korespondovalo s dalším aktuálním

¹⁹⁵ CHOCHOLA 2013.

společenským fenoménem. Umělcovy koncepty, které mnohdy vychází z hlubších filozofických podtextů, analyzují dnešní hédonistickou společnost a obyčejně propojují vizuálně estetizované řešení objektů s problematikou environmentální zátěže či s obžalobou konzumního směřování soudobé společnosti. Vačkář často participuje na mezinárodních projektech v zahraničí, kde také po absolvování 2letého studia na pražské UMPRUM a na AVU ještě ve vzdělávání pokračoval. Část jeho projektů představila v loňském roce intervence do barokního Colloredo-Mansfeldského paláce v Praze s názvem První a poslední věci člověka. S bezdomovci pracoval rovněž ruský umělec žijící v Praze **Avděj Ter-Oganjan** (1961) v galerii Trojhprudny Lane v roce 1991, který je přizval přímo do prostoru galerie, aby jim poskytl pomyslné přístřeší. Příznačné byly reakce návštěvníků, kteří se mnohdy otáčeli k odchodu hned ve dveřích, zejména kvůli nesnesitelnému zápachu. Umělec tak přichozí radikálně a bezprostředně konfrontoval s důsledky života na ulici a upozornil na fakt, že počet těchto lidí po pádu komunistického režimu stále roste.

S rozdílnou uměleckou strategií pak pracovaly dva pozdější české projekty, jež obdobně poukazovaly na problém narůstajícího počtu lidí žijících bez přístřeší ve městech a na problémy s takovým životem spojené. Jde o aktivity **Heleny Svobodové** absolventky ateliéru performance Tomáše Rullera na FVU VUT v Brně, která realizovala několik akcí v rámci širšího projektu Umění a sociální bariéry (2008) společně v kooperaci s časopisem Nový Prostor a sdružením Food not Bombs, do něhož aktivně zapojila sebe, bezdomovce i jiné lidi z vyloučených skupin. Food not Bombs (FNB) je volné mezinárodní sdružení nezávislých skupin dobrovolníků původně založené roku 1980 v Bostonu, které rozdává zdarma vegetariánské nebo veganské jídlo a jehož pobočky fungují v současnosti i v několika českých městech. Věnuje se mimo jiné pořádání seminářů či přednášek týkajících se mezinárodního dění, solidarity a možností pomoci lidem z okrajů společnosti. Svobodovou napadlo při běžném sobotním rozdávání jídla na ulici, že by mohla tuto příležitost využít navíc pro kulturní vyžití lidí ze sociálně slabších vrstev. Zorganizovala tedy v prostorách brněnského Nového Prostoru tři večery, během kterých se účastníci zároveň mohli najíst, podívat se na film, poslechnout si čtené anekdoty nebo audio nahrávky. Zároveň

byly stoly pokryty papírem s přiloženými fixy, aby mohli zájemci, pokud projeví zájem, také kreslit. Jindy umělkyně pouštěla při distribuci jídla přichozím hudební nahrávky (Malou noční hudbu nebo Carmen) z malé wi-fi soupravy fungující díky autobaterii napájené alternátorem, jež dobíjela jízda na kole. Prožitek společného stolování byl opět doplněn dalším smyslovým zážitkem, někdo z účastníků vždy zároveň musel šlapat na kole, aby celý systém fungoval. Jinou aktivitou byla snaha po zapojení lidí bez domova do procesu hodnocení klausurních prací v prostorách FAVU VUT v Brně a pokus tím nepřímo poukázat na společenské bariéry, vznikající ve veřejném prostoru, ale i v myšlení jednotlivců. Lidé bez domova, kteří se nakonec odvážili práh školy přeci jenom překročit, se zúčastnili prohlídky děl, performance i společné konzumace banánového koktejlu (z kuchyně FNB). V závěru celé akce se tak podařilo vytvořit pestrý společenský mix pedagogů, studentů i bezdomovců a navodit příjemnou atmosféru, která alespoň na chvíli pomohla překonat citelné hranice.

Práce Heleny Svobodové jsou příkladem angažované praxe, během níž dochází k prolínání umělecké činnosti s aktivitami běžně vykonávanými v sociálních službách nebo v oblasti dobrovolné pomoci, kdy je dělící linie obou sfér téměř nečitelná. Svobodová zosobňuje prototyp umělkyně, která empaticky přistupuje k těm, s nimiž se přirozeně rozhodla pracovat a pomáhat jim, současně však implikuje do mimouměleckého prostředí kreativní a umělecké prvky, jež předně využívá pro navození pohody či vzájemného porozumění mezi zúčastněnými. Výstupy takových akcí nejsou podstatné a jejich dokumentace není opodstatněná, neboť těžisko práce tkví v samotném společném prožitku. Svobodová se nestylizuje do žádné role, jednoduše vychází z reálného prostředí, v němž je zvyklá se pohybovat.

Umělkyně se kromě spolupráce s FNB a Novým Prostorem již během studia začala podílet jako asistentka a později také jako pedagožka tělocviku na aktivitách střediska Teiresiás (Středisko pro pomoc studentům se specifickými nároky při MU Brno). Kooperace s handicapovanými lidmi ji přivedla k myšlence zpracovat diplomovou práci ve formě diskotéky v bazénu pro neslyšící – tzv. Drumaquatécy [48], jejímž cílem bylo zprostředkovat zážitek neslyšícím či lidem

se zbytky sluchu. Skupina bubeníků rozvibrovala svou hudbou vodu v bazénu, v němž bylo možné po ponoření vnímat její rezonování celým tělem, přičemž atmosféru diskotéky navozovala ještě barevná světla. Akce pohybující se na pomezí umělecké performance a komunitní práce byla prezentována v rámci přehlídky Start Point v roce 2010 a autorčin přirozený zájem o pomoc sociálně vyloučeným a handicapovaným ji vedl k úvahám o uskutečnění rozsáhlejšího projektu ArteFit, který v současnosti připravuje. Její vizí tak je: *„místo, jež by kombinovalo ideu sociálního začlenění lidí s handicapem zároveň s jejich kulturním a zdravotním rozvojem. Klíčovým prvkem by byla návštěvníkova akce na celém projektu a možnost zpětné vazby, zajišťující, že místo přesně naplňuje požadavky klientů. Návštěva tohoto místa by tak měla být vlastně jakýsi happening v denním životě. Spojením uměleckých prvků s kombinací fitness a využití vlastní energie na provoz, by mohlo toto místo pomoci otevřít nové dveře do oblasti fyzické a psychické rehabilitace/relaxace s výrazným ekologickým a sociálním prvkem.“*¹⁹⁶ Zatím co Svobodová přirozeně vyšla ze svých dlouhodobých aktivit, v nichž se vzájemně kříží sociální i umělecké aspekty následně zasazované do kontextu kulturní produkce a mnohdy hodnocené jejími kritérii, teoretička Tereza Stejskalová upozornila ve své studii na příznačný trend odcházení nespokojených a rozčarovaných umělců, participujících mnohdy na angažovaných formách projektů, a opouštějících uměleckou oblast z důvodu uplatnění v jiných společenských sférách.¹⁹⁷

K realizaci projektu Letenští [49] se nerozhodl fotograf **Tomáš Třeštík** jako Svobodová z potřeby zkvalitnit život lidem separovaným na okraj společnosti, ale spontánně jako rezident čtvrti, kde dlouhodobě bydlí v křoví parku různé skupinky bezdomovců, které určitým, spíš negativním, způsobem zasahovaly do jeho života. Ke kontaktu s nimi ho tedy nevedla vnitřní potřeba jejich situaci nějakým způsobem řešit, ale jak uvedl zejména zvědavost, zloba, strach i určitý odpor k lidem, jež potkával na procházce se psem a dcerou téměř každodenně.¹⁹⁸

¹⁹⁶ Helena SVOBODOVÁ: Z osobní korespondence, 12. 12. 2014

¹⁹⁷ STEJSKALOVÁ 2010.

¹⁹⁸ Rozhovor s Tomášem Třeštíkem a Danielou Drtinovou o projektu lze shlédnout na stránkách čt 24 <http://www.ceskatelevize.cz/ct24/kultura/280561-galerie-zmenit-pristup-artwall-vystavuje-portrety-bezdomovcu/>

Skupinu oslovil a po vzájemné spolupráci vznikl soubor velkoformátových černobílých snímků, nafocených z pozice reklamního fotografa, který původně zamýšlel prezentovat na sociální síti Facebook. Později ho však napadlo oslovit místní galerii Artwall, jež následně k výstavě (17. 7. – 30. 9. 2014) připravila doprovodný program nabízející širší diskusi nad problémem bezdomovectví nejen v hlavním městě a posunula tak celý Třeštíkův záměr do angažovanější polohy. Zatím co ze snímků je patrný kontrast mezi technicky dokonale provedenou reklamní fotografií a realitou čitelnou z tváří, poznamenaných životem na ulici, samotný projekt usiloval o obnažení konfliktu mezi většinovou společností, veřejným prostorem a bezdomovci. Součástí akce, která může vzdáleně evokovat někdejší realizaci Marthy Rosler, byla moderovaná diskuse odehrávající se v nedalekém sportovně-kulturním centru, jež zamýšlela nastítnit možnosti péče o lidi bez domova i způsoby jejich integrace do společnosti, podobě jako otevřít problematiku agrese vůči bezdomovcům nebo zprostředkovat přímý kontakt postižených se zástupci města i občanských sdružení. Mimo organizátorů se na setkání podíleli zástupci městské části Prahy 7, radní, samotní obyvatelé Letné a členové dobrovolných lokálních sdružení či organizací dlouhodobě angažovaných v otázkách bezdomovectví (Pragulic, Jako doma nebo Platforma pro sociální bydlení), kteří připravili například vegetariánské občerstvení.¹⁹⁹

Akci doplnila také nabídka procházky organizované občanským sdružením Pragulic – Poznej Prahu jinak!, jež běžně zprostředkovává veřejnosti zážitkové prohlídky po městě s lidmi, kteří mají s životem na ulici zkušenost, a umožňuje tím vidění velkoměsta ze zcela odlišného úhlu.

Bezdomovectví nebo lépe řečeno nalezení nového domova na hřbitově se stalo námětem výstavy Podpalubí **Martina Zeta [50]** pořádané v prostorách Galerie Na shledanou (2013), při jejíž realizaci se umělec inspiroval pod vlivem jedné z podmínek galerie (reflektovat v tvorbě místní specifické prostředí) objeveným provizorním příbytkem, zbudovaným ve spodních prostorách stavby

¹⁹⁹ Odkazy a podrobný program je uveden na stránkách galerie Artwall: <http://www.artwallgallery.cz/cs/content/press>.

určených pro nebožtíky čekající na poslední rozloučení. Zpočátku chtěl improvizované lůžko původně tvořené matracemi a zavalené harampádím, které dávno jejich majitel opustil, přenést přímo do výstavních prostor, ale nakonec se rozhodl „umělecké dílo“ ponechat na původním místě nálezů a využít ho jako přirozenou instalaci in-situ. Do prostředí „světa mrtvých“ byl podobně zasazen také zfilmovaný příběh z ruky Davida Vondráčka *Láska v hrobě* (2012) dokumentující život dvojice bezdomovců Jana a Jany, která našla dočasné útočiště a domov v opuštěné hrobce na hřbitově v pražských Strašnicích. Vondráček svým příběhem nastínil osobní tragédii dvou lidí, na jejímž počátku stálo nefunkční rodinné zázemí a na konci čekala na Janu smrt, zároveň akcentoval primární potřebu člověka po ukotvenosti v lidském společenství i v určitém místě, které patří k základním předpokladům naplnění lidského života. Hledání domova v prostorách určených zesnulým, které je u nás realitou snad několika desítek lidí, se v jiných kulturních podmínkách, rozrůstá do diametrálně odlišných rozměrů, jak ukazují například káhirské chudinské čtvrti – tzv. města mrtvých, která vznikla osídlením původních a dodnes částečně funkčních hřbitovů.

6. 2. 2 Prekarizovaný umělec

Prekarizace práce a ubíjející mizérie současného člověka ve zdánlivě nekonečném koloběhu, se dotknul absolvent pražské AVU **Aleš Čermák**, nominovaný v roce 2013 na Cenu Jindřicha Chalupického, ve svém úryvku z knihy *ABCD Walter* otištěném na stránkách čtrnáctideníku *A2*.²⁰⁰ Knihu pak přiložil ke své instalaci (*Starý svět už nedává smysl a nový ještě nenastal*) prezentované na přehlídce finalistů Chalupického ceny. Vyložit a rozebrat poměrně komplikovanou a veřejnosti obtížně čitelnou tvorbu autora ovlivněného myšlenkami post-kolonialismu, strukturalismu či fenomenologie se pokusil ve svém textu Filip Jakš, který se domnívá, že Čermák v postavě Waltera nezhmotnil pouze člověka v těžké sociální situaci, ale vtiskl do ní také podprahovou metaforu

²⁰⁰ ČERMÁK 2013/14.

o komplikovaném vnitřním světě současného umělce – potažmo sama sebe. K prezentaci příběhu navíc umělec pozval dva nezaměstnané a jejich životní příběhy přiložil k předkládaným textům.²⁰¹ Podobně jako Svobodová se Čermák obvykle nespokojí s jedinou oblastí, kde by své konceptuálně laděné projekty realizoval, uměleckou tvorbu příznačně spojuje s filmovým, literárním i divadelním prostředím a akcentuje v ní otázky budoucnosti člověka propojované s úvahami nad možnými formami společenského uspořádání, komunikace, vyloučení jedince z určitého společenství. Více než výsledek jeho činností ho zajímá samotný průběh a vývoj tvůrčího procesu, přičemž zásadní roli má pro něj psaná kniha, alternativní způsoby narace příběhu, možnosti jeho percepce nebo způsoby levnější distribuce knih. Jako zakladatel nezávislého nakladatelství Ausdruck books buduje souběžně nelegální elektronickou knihovnu nebo publikoval knihu (Pes nadbíhá kličkujícím zajíci), v níž se prostřednictvím neobvyklé struktury poznámek a paralelních textů zabýval otázkou, jak je možné se k samotnému čtení knihy i vnímání textu vztahovat a nepřímo tak přivedl čtenáře k potřebě vytvářet si při práci s ním vlastní postupy a konstrukce.

Jeho 5 dílný work in progress s názvem Občan a věc odehrávající se v prostoru pražské Meet Factory v letech 2013-14 byl nehomogenním celkem, propojujícím experimentální hudební i divadelní postupy a dotýkal se témat jako je autonomie, autobiografie nebo osamocení člověka, zhroucení starého světa a nalézání toho nového i s jeho příznačnou řečí.

Soudobému vnímání umělecké činnosti a jejímu specifickému vztahu k práci vůbec se věnoval ojedinělý výstavně-performativní projekt Pracoviště volného uměleckého **sdržení P.O.L.E.**, realizovaný v prostorách pražské galerie AMU (28. 1. – 16. 2. 14), který znamenal jakousi bezprostřední sondu do vlastního uměleckého prostředí. Odkázal na proměnlivé vnímání tvůrčích činností samotnými umělci pod vlivem soudobých tržních principů, kdy poměrně velká část populace (nejen té umělecké) dospěla k paranoidnímu či schizofrennímu

²⁰¹ JAKŠ 2013.

uvažování ve vztahu k ní, když začala vnímat své činnosti jako nutnost, námahu nebo existenciální tíži. Nejistým postavením umělců a jejich možnostmi uplatnění v období vleklé globální krize se již dříve zabývají i newyorské skupiny W.A.G.E. (Working Artists and the Greater Economy) nebo berlínská KpD (Kleines postfordistisches Drama).

6. 3 Národnostní a sexuální menšiny

6. 3. 1 Chudáci Romové, zlí Cikáni

Jestliže jsme se v předešlé kapitole zabývali chudobou, je více než zřejmé, že tento společenský fenomén postihuje právě příslušníky menšin, vůči kterým se většinová společnost nejčastěji vymezuje a svůj vztah k nim si obvykle formuje skrze stereotypní představy o typických postavách, jejichž obraz mnohdy spoluvytváří právě média. Minoritou, jejíž vnímání podléhá v rámci české společnosti obvykle různým předsudkům, jsou především Romové a zachycení postavy Cikána patřilo nepochybně k tradičním námětům výtvarného umění, které přejímalo řadu stereotypních zobrazení. Diskuze vedená okolo Romů, která často osciluje mezi póly romantizace a odsouzení je však složitější, začíná už samotnou neshodou nad tím, zda jsou Romové národem nebo transnacionální menšinou, tak jak je definuje a uznává Rada Evropy. Odpověď na tyto a jiné odpovědi týkající se Romů se snaží dát do češtiny nedávno přeložená kniha Norberta Mappese-Niedieka Chudáci Romové, zlí Cikáni.²⁰²

Na nový sociální jev nedávno poukázal ve svém článku sociolog Pavel Šplíchal, jenž upozornil, že ačkoliv se v naší společnosti většina lidí ohrazuje zejména vůči Romům nebo gastarbeiterům z Východu (případně vůči bezdomovcům), v poslední době se začíná v mediálním jazyce objevovat také další nová figura tzv. horšího Čecha – chudého, nevzdělaného venkovana, a to především jako nástroj diskreditace užívaný zvláště ve veřejných debatách. Příznačné ale je, že na rozdíl od tzv. „white trash“ (bílá chudina – termín dříve používaný k označování bílé chudé třídy v USA či v Británii), v České republice neplatí, že by se většina střední třídy mohla pochlubit nějak výrazně vyšším

²⁰² MAPPE-S-NIEDIEK, Norbert: Chudáci Romové, zlí Cikáni. Brno 2014.

majetkovým standardem, než je ten, v němž žije nižší třída.²⁰³ Romové patří mezi nejrozšířenější národnostní minority u nás, jež od nepaměti žijí na našem území a zejména v současnosti, kdy se společnost snaží vyrovnávat s výraznými ekonomickými, environmentálními a sociálními změnami, více než kdy dříve čelí nejen pro svou jinakost i odlišný životní styl, ale i kvůli šířící se nespokojenosti a frustraci, citelným xenofobním náladám ze strany bílé většiny. Romové jsou dlouhodobě a již od dětství diskriminováni a část z nich je izolována v ghettech, ačkoliv s námi sdílí nejen velkou část naší historie i současných společenských problémů. Za jednu z mála institucí mapujících v Evropě systematicky uměleckou práci Romů lze považovat Muzeum romské kultury v Brně nebo berlínskou galerii Kai Dikhas orientovanou na soudobé umění Sintů a Romů. Její umělecký ředitel Moritz Pankok považuje za důležité prezentovat práce těch autorů, kteří neprezentují šedé masy, vyprávějí své příběhy sami za sebe, komentují společnost a nejsou jako menšina určováni projekcemi většinové společnosti.²⁰⁴

Jak bylo toto etnikum zaznamenáváno v průběhu 17. až 20. století v právě v podobě různých stereotypů bílými malíři, přiblížila v roce 2003 výstava 33 evropských umělců ze sbírek brněnského Romského muzea Kočování po obrazech – Romové ve výtvarném umění 17. – 20. století, která ukázala, že v romantické literatuře či umění postava Roma symbolizovala svobodu, nespoutanost, erotický náboj nebo střet se zákonem a byla spojována s dalekými cestami. Cikáni, většinou zbavení psychologické hloubky, i jejich tábory hrály roli pouhého estetického doplňku – koloritu podtrhujícího divoký charakter krajiny. Jejich podoba se pak měnila s nástupem realismu směrem k méně zkreslenému vidění. Karolína Ryvolová poukázala v souvislosti s výstavou také na zajímavý jev spojování Romů s exotikou, a to zejména jižní či středomořskou, přičemž pro Romy příznačný původ na Dálném východě byl paradoxně zcela opomíjen. Upozornila například na výraznou inspiraci mexickým expresionismem ne příliš známou malířkou Mílou Doležalovou (1922–1993), která se zaměřila od 50. let minulého století na stylizované zachycení Romů z jihoslovenských ghatt vyvažované citlivým osobním vhladem a snahou vyjádřit intenzivní vnitřní

²⁰³ ŠPLÍCHAL 2014, 29.

²⁰⁴ SYNKOVÁ, 2014.

emoce.²⁰⁵ S úplně odlišným záměrem přistoupila o 12 let později k romské otázce výstava Xenofilia (NTK v Praze), jež se pokusila prostřednictvím různých uměleckých postupů nahlédnout téma xenofobie uplatňované nejen vůči Romům. Jestliže první z výstavních projektů poukázal na stereotypy uplatňované při zobrazování Cikánů, druhý tematizoval zejména šablony myšlení a chování vůči nim. V jeho koncepci se proloupla práce umělců a uměleckých skupin s činnostmi aktivistů, čímž došlo k zeslabení dělící hranice mezi uměním a běžnými aktivními praktikami uplatňovanými ve veřejném životě. Výstava usilovala o kritickou revizi vztahu Čechů k menšinám, zejména formou instalací, videí nebo designových návrhů. Vedle **Milana Kohouta** líbajícího na jednom ze svých záznamů z performancí, během nichž usiloval o políbení neznámé romské ženy na ulici, a vůbec všech Cikánů, s kterými se náhodně potká, kvůli vyjádření aktu solidarity a současně vzdoru vůči akceptování rasismu bílou majoritou, se k výstavě připojili Lukáš Houdek, Tamara Moyzes či Tomáš Rafa, kteří se otázkami násilí, diskriminace či xenofobních postojů zabývají ve své práci opakovaně. Participovali na ní i amatérští umělci či aktivisté (například slovenské švadleny Kundy Crew propojující poměrně radikálně zdánlivě tradiční ruční techniku vyšívání s politickými hesly), doplnily ji panely připomínající historická fakta odrážející jaký vztah k Romům měl Karel IV., soubor citátů českých politiků týkajících se romské otázky nebo křest knihy (Tábor smrti v letech Vyšetřování začíná 1992 až 1995) genealoga Paula Polanského, kterou vydal Institut kritického myšlení a AFA československá anarchistická federace, jež připomíná skutečnost, že právě Romové byli stejně jako Židé nacisty cíleně vyhlazováni na základě rasové a biologické předurčenosti a odhaluje spoustu hrůzných a překvapivých skutečností, na nichž se podíleli právě Češi a které odhalil autor ve zdejších matrikách po revoluci.

Milan Kohout patřil k aktivním členům neoficiální druhé kultury a v roce 1986 byl pro svou politickou a kulturní činnost vyhoštěn z Československa, později vyučoval angažované umění i jeho manifestaci ve formě performance na TUFTS Univerzity v Bostonu a na New England Institute of Art. Řadu let se věnoval

²⁰⁵RYVOLOVÁ 2003.

akcím i performancím, jež tematizovaly problematické otázky prolínající se do oblastí lidských práv, politiky i náboženských praktik, nejen jako člen skupiny Mobius cíleně ve svých piecech komentoval rasismus, regresivní americkou a ropnou politiku, mediální nebo náboženskou manipulaci či společenské předsudky, vymezoval se proti všem podobám myšlenkové totality. Umělec sám obhájí zejména v současnosti nezbytnost angažovaných uměleckých postupů: „*Dle mé teorie by mělo každé umění být angažované, aby plnilo svoji společenskou funkci, a to zejména v dnešní naprosto zoufalé situaci, ve které se lidstvo nachází, a kdy se podvodně za osvobození označuje návrat do zotročujících systémů.*“²⁰⁶ Jeho tvorbu shrnulo u nás několik výstav – retrospektiva v pražském NoD/Roxy (2009), kde bylo možné vidět stovky fotografií a několik záznamů z performancí realizovaných ve veřejném prostoru či na půdě institucí. Kohoutovy názory na vyprázdňenost angažovaného umění posledních let i na potřebu se mu intenzivně věnovat lze slyšet na záznamu z výstavy.²⁰⁷ O dva roky později připomněla jeho politicky motivované aktivity, jež na sebe berou obvykle podobu otevřené platformy a citelně navazují na uměleckou praxi hnutí Fluxus nebo aktivity Josepha Beuyse, usilujícího o stírání hranic mezi estetizací díla a mezi bezprostřední výpovědí, brněnská přehlídka Politika je Život je Umění kurátora Františka Kowolowskiho nebo výstava Kohoutových plakátů, akcí a workshopů realizovaných v Olomouckém muzeu moderního umění v rámci tzv. Měsíce kohouta (2012).

Do podvědomí české veřejnosti performer vstoupil svou akcí v Maticní ulici v Ústí nad Labem, kdy v den výročí Sametové revoluce (17. 11. 1999) pílou přeřezal maketu státní vlajky na protest proti segregaci Romů v tomto městě, potažmo v celém státu. Jeho vstup do veřejného prostoru vyvolal řadu, především zkreslených a negativních interpretací v médiích, která vyzdvihovala především poškozování státního symbolu bez zmínění širšího kontextu celé události. Sám Kohout uvedl, že byl po svém návratu zpět do Česka šokován latentním rasismem přítomným v myšlení lidí, paralelně sám potvrdil svou víru

²⁰⁶ HOŘENÍ 2014.

²⁰⁷ Záznam byl pořízen televizí Artyčok <http://artycok.tv/lang/cs-cz/2703/milan-kohout-retrospektivamilan-kohout-retrospective>, vyhledáno 20. 12. 2014.

v angažované akce, když uvedl, že jeho performance v Ústí nad Labem, hojně zmiňovaná nejen v českých, ale i světových sdělovacích prostředcích pomohla iniciovat tlak na místní zastupitelstvo, jež po 14 dnech nechalo nechvalně známou zeď oddělující romskou čtvrť od zbytku města rozebrat.²⁰⁸ Podobné překvapení nejen nad šířící se skepsí, životními podmínkami Romů i xenofobním smýšlením bílé majority vůči nim, vyjádřil v rozhovoru pro Českou televizi režisér Petr Václav (1967), který od roku 2003 žije a pracuje ve Francii, odkud se po delší odluce vrátil domů kvůli natáčení filmu *Cesta ven*, vyprávějícímu příběh mladé romské matky Žanety bojující s nepříznivými životními podmínkami (2014). U nás poněkud opomíjený autor a absolvent pražské FAMU se zabýval sledováním života minorit i projevů diskriminace nejen v dokumentárním filmu, i v řadě hraných snímků oceněných četnými mezinárodními tituly (Cyklus *Oko – Pohled na současnost: Rasismus a Bory šumí po skalínách* nebo *Marian*). Zmíněný film natočil Václav v autentickém prostředí Ostravska a při výběru hlavních postav spolupracoval s nadací *Člověk v tísni* a inspiroval se skutečnými příběhy lidí, s nimiž se setkal.

Podobně jako Milan Kohout, který byl po své akci obviněn ze zostouzení státní vlajky, čelila trestnímu oznámení ze strany české nacionalistické Dělnické strany sociální spravedlnosti galerie Artwall i samotný slovenský umělec a filmař **Tomáš Rafa**, kterému byla navíc udělena pokuta za zneužití státních symbolů ČR za prezentaci návrhů na česko-romskou vlajku. Projekt *Výběrové řízení na česko-romskou vlajku [51]* probíhající v roce 2013 zahrnoval sedm nových návrhů státní standardy, vystavených v prostorách pražské Galerie NTK a na venkovních plochách galerie Artwall. Ty zpočátku prošly výběrem ustanovené komise, složené z osobností orientovaných nejen na problematiku česko-romské spolupráce a soužití, nýbrž i na vexilologii nebo mediální propagaci. Pražská realizace navazovala na dlouhodobý časosběrný projekt *Nový nacionalismus v srdci Evropy* a doplnily ji také fotografie a videa pořízená autorem během protiromských demonstrací probíhajících v České republice. O vítězném návrhu

²⁰⁸ Rozhovor s Milanem Kohoutem lze najít na záznamu ČT24 <http://www.ceskatelevize.cz/ct24/exkluzivne-na-ct24/osobnosti-na-ct24/133165-nabozenstvi-doslova-nesnasim-rika-milan-kohout/>, vyhledáno 20. 12. 2014.

měla rozhodnout veřejnost, která mohla v průběhu výstavy hlasovat on-line nebo přímo do hlasovací urny v prostorách Galerie NTK, přičemž vlajky byly v průběhu výstavy na nábřeží kpt. Jaroše a Edvarda Beneše 2x poškozeny vandaly. Kurátorka Lenka Kukurová popsala primární záměr akce, který chtěl iniciovat diskuzi nad vzájemným soužitím Čechů a Romů: *„Výstava Tomáša Rafa v galérii Artwall sa neplánovane časovo prekrýva s otvorenou eskaláciou protirómskych nálad v českom prostredí. Tieto nálady nie sú novou skutočnosťou, ale stále latentne prítomným fenoménom v prostredí, kde sú rasistické postoje dlhodobo verejne tolerované. Cieľom tohoto umeleckého projektu nie je ďalšie vyhrotenie situácie, ale naopak návrat k funkčnej diskusii o vzájomnom spolužití majoritnej spoločnosti a menšín.“*²⁰⁹ Z některých reakcí na Facebooku vyplývá, že zkoumáním hlubšího kontextu akce se mnohdy lidé ani nezabývali a že docházelo k jejímu mechanickému a stereotypnímu interpretování a odsuzování, byla také nahlížena prizmatem troufalého prznění státního symbolu. Některá média (například i ČTK) mylně informovala, že se jedná o novou romskou vlajku a server Aktuálně.cz., podobně jako webové stránky galerie, kde bylo možné hlasovat, čelily některým rasistickým komentářům a projevům agresivity. Objevila se rovněž on-line petice proti nové česko-romské vlajce, policie zabavila část vystavených návrhů a paradoxně tak vyšla vstříc zastáncům stran propagujících falešný patriotismus a rasismus.

Autorova snaha otevřít diskuzi vyvolala velké emoce i xenofobní reakce a stala se ve výsledku pouze utopickou představou o možném dialogu. Navíc vyprovokovala také citelný nesouhlas romských obyvatel. Obdobně jako Kohout upozorňuje také Rafa, který uskutečnil své akce nejen na Slovensku a v Čechách, ale i v Maďarsku nebo Polsku, kde rovněž studoval, na diskriminační a ještě více vyčleňující efekt budovaných segregačních zdí, oddělujících romské osady a ghetta od zbytku bílých měst. Projektem nazvaným Športové múry 2013 uskutečněným v jedné z osad ve slovenské Velké Idě umělec navázal na předcházející akce v Michalovcích nebo Ostrovanech, kdy společně nejen s místními dětmi pomalovával betonové segregační zdi, na nichž vznikl také

²⁰⁹ KUKUROVÁ 2013a.

motiv romské vlajky. Součástí akce, kterou zaštitilo žilinské občanské sdružení Truc Sphérique ve spolupráci s organizacemi Periférne centrá a Slam poetry, byly koncerty romských rapperů z české obce Krupky nebo romských kapel Dela Negra a Black Style. Rafa, jenž získal za celkový projekt Nový nacionalismus v srdci Európy cenu Oskara Čepana za rok 2011, představující archiv video dokumentace různých demonstrací týkajících se queer komunit, nacionalistů, extremistů, ale i rozličných sociálních hnutí rozvíjejících se na území Visegrádské skupiny, se při jeho pořizování často ocitá přímo v ohnisku problému i konfliktů, kde natáčí svá videa a aktivně participuje s vyloučenými komunitami. Jeho práce spočívá zejména v intervencích do veřejného prostoru, kterými chce upozorňovat na prohlubující se a neřešené konflikty bílé majority s romskou menšinou, na extremismus a manipulativní patriotismus.

V souvislosti s pražskou realizací, která se ve výsledku setkala nejen s nepochopením Romů, jakož i velké části veřejnosti, a mimo to vyprovokovala rovněž neonacisty, se Václav Magid znovu vrátil k problematice poslání angažovaného umění, potažmo konfliktu mezi autonomií uměleckého díla a jeho angažovaností, a odkázal k diskuzi vyvolané ambivalentním směřováním celé akce. Zmínil zejména text umělkyně Ladi Gažiové²¹⁰, která dle něj výstižně vystihla tento rozpor, když napsala, že proti kritice vycházející z mimouměleckého prostředí a poukazující zejména na moment hanobení státního symbolu, se umělec a kurátoři vymezují z pozice umělecké nadsázky, která je podle nich v pořádku v každé situaci, a naopak kritice z pozice umění oponují s argumentem, že jde o akt důležitý pro společnost. V tomto protikladném momentě naopak kritička Tereza Stejskalová spatřuje podstatu aktivistického umění, ale sám Magid jeho problematičnost vnímá ve skutečnosti, že dochází k pokrytecké snaze budovat nedotknutelnou pozici, příznačnou pro současné

²¹⁰ Ladislava Gažiová sama patří k výrazným osobnostem své generace, věnuje se zejména malbě, v níž se prolínají prvky street artu s konceptuálním přístupem, estetikou nezávislé hudební americké scény i s tématy z venkovského romského prostředí, experimentuje rovněž s fotografií. Sama aktivně spolupracuje s romskými organizacemi, vede i kurzy pro romské děti. Ve své práci se zabývala například problematickými vztahy mezi Rusy a Češenci nebo tématem exilu. Jak sama uvedla, se svou romskou identitou se vyrovnávala poměrně obtížně, po příchodu do Prahy jí pomohla Tamara Moyzes i kontakt s některými romskými organizacemi. Podobně jako například Toy_Box se i Gažiová vyjádřila k různým formám sociální nespravedlnosti ve formě komiksu – viz HOUDEK 2010.

aktivisticky laděné umění a poznamenává: „*Problém tkví ve způsobu, jak se zde propojují autonomie a angažovanost: aktivistické umění v té podobě, o jaké je tu řeč, se zastřešuje uměleckou autonomií, aby nemuselo nést zodpovědnost za svou angažovanost v reálném světě, a svou angažovaností se pyšní proto, aby nemuselo dostát nárokům na uměleckou hodnotu, které s sebou autonomie umění nese. Tento dvojitý tah zajišťuje nedotknutelnost tohoto typu umění vůči kritice z kterékoli strany. Navíc má širší destruktivní dopad jak na umění, tak na aktivismus. Na jedné straně vede k vulgarizaci a úpadku estetického vkusu, divácké reflexe, kritiky, když znehodnocuje vysoké nároky na uměleckou hodnotu požadavkem, že umění nemá být elitářské nebo se zabývat samo sebou, ale naopak vstupovat do společenského konfliktu a poukazovat na problémy. Na straně druhé znehodnocuje situaci kolem aktuálních společenských konfliktů, když umělec místo toho, aby hledal jejich funkční řešení ve spolupráci s dalšími aktivisty a odborníky, se k nim vyjadřuje zbytečným a špatně čitelným způsobem, který je často neřeší, ale naopak ještě eskaluje.*“²¹¹

Zdá se, že v případě přípravy Rafova projektu pravděpodobně chyběla nejen intenzivnější interakce autora s aktivisty, ale i se samotnou romskou komunitou, která by poskytla zpětnou vazbu vedoucí k takové formě jeho řešení, jež by přispělo ke smysluplnějšímu strukturování samotného projektu, díky kterému by se otevřela reálná možnost navázat o problému opravdový dialog. Na otázku, zda by se na pozadí poměrně vypjaté společenské atmosféry, tuto komunikaci na širší úrovni skutečně povedlo otevřít, není však jednoduché odpovědět. Sám umělec uvedl, že je jeho prioritou se prostřednictvím svých prací intuitivně dotknout nějakého sociálního traumatu a chce vyvolat silnou společenskou reakci, která však nepoukazuje na selhání uměleckého počínu, ale naopak představuje vítaný projev společenské patologie.²¹² Tamara Moyzes v rozhovoru o angažovaném umění poznamenala, že projekt považuje za provokativní v době, kdy je společnost tolik vyhraněná vůči Romům, a domnívá

²¹¹ MAGID 2013.

²¹² STEJSKALOVÁ 2013.

se, že více než snahou pomoci této menšině, je pokusem autorů se na tématu zviditelnit.²¹³

Jako konfrontaci přítomného společenského problému s historickými symboly zastoupenými v podobě notoricky známých postav národních dějin (Němcová, Havlíček, Jirásek) připravil ve spolupráci s romskou komunitou ze Šluknovského výběžku **Krzysztof Wodiczko** svou instalaci Out/Insider(s) v pražském DOXu. V ní se přiklonil ke svému typickému postupu – k metodě promítání (obvykle však realizovaném na památníky či fasády historických budov v metropolích), když zobrazil na bysty a sochy známých osobností tváře romských dětí, které vypovídají o svých nadějích a frustracích. Umělec tak upozornil na budování dogmat, jež často podmiňují svým chováním i významné osobnosti, a prostřednictvím nichž se tato kliše stávají obecně platnou kulturou, která umožňuje řadit něčí, většinou naše osobní kvality nad nedostatky těch ostatních.

Témata dotýkající se konkrétních nebo fiktivních cikánských příběhů obvykle zpracovávají formou videí romská autorka **Věra Duždová** a **Tamara Moyzes**, jež se tématu xenofobie, rasismu a diskriminace národnostních či sexuálních menšin věnuje cíleně. V krátkých smyčkách Has nahas (Bylo nebylo), Tao nebo Cesta do školy natočených mezi lety 2010–2012 reagovala Duždová na konkrétní události – na příhodu Natálky popálené během útoku neonacistů ve Vítkově nebo na událost romských dětí, které ačkoliv byly zdravé a schopné projít normální školní výukou, byly vzdělávány, jako řada dalších malých Romů, ve speciální škole se zaměřením na lehce mentálně postižené děti. Její práce, v nichž se zrcadlí silný akcent vlastních romských kořenů, s nadsázkou a humorem ukazují obvyklé problémy českých Cikánů, které mapovala i výstava Co po mě chceš, pravdu, či lež? (2013) připravená ve spolupráci s Moyzes. Duždová sama navíc pracuje jako režisérka prvního českého internetového romského zpravodajství Hiri²¹⁴, které založila a je držitelkou ocenění RomaReact.org: Make a Change (in the life of Roma).

213 MELICHAR/CANDRA 2014.

214 Probíhajícího na serveru www.romea.cz.

K představitelům nové angažovanosti v umění často směřované právě k tématům ostrakizace menšin, jež jsou aktivní i mimo umělecký rámec, patří podobně jako Věra Duždová absolvent romistiky a autodidakt **Lukáš Houdek**, který pravidelně glosuje aktuální události na romském serveru www.romea.cz a od roku 2005 se začal věnovat také fotografování. Skrze svou práci se jako homosexuál intenzivně zabýval nejen vlastní identitou, ale navíc komentoval a zaznamenával situaci Romů doma i v Evropě, prozkoumával problematiku transgenderu, svět indických transsexuálů Hidžer a Kóthí. Pro nairobskou organizaci MYSA, s níž spolupracoval, dokumentoval následky zdejší genocidy nebo fotil život pozvolna mizících severokeňských kmenů Gabra, Turkana a Elmolo. Zásadním tématem, k němuž se umělec také několikrát vrátil, se pro něj stal odsun německé menšiny na sklonku druhé světové války.

Převážně černobílé snímky začal Houdek postupně kombinovat s videem, instalací, texty, variabilně je manipuloval nebo využíval k charakterizování problému zástupné symboly – předměty či hračky, explicitně si čím dál více přisvojoval konceptuální postupy, jež se zakládaly rovněž na podrobných průzkumech archivů, šetření uprostřed daných komunit či na práci ve veřejném i virtuálním prostoru.

K Houdkovým projektů odrážejícím svízelné životní podmínky Romů patří cykly fotografií Neviditelní, vznikající od roku 2003 v několika regionech Čech a v dalších zemích Evropy (na Slovensku, v Moldávii, na Ukrajině, v Kosovu atd.) nebo intermediální projekt Nepřizpůsobiví (2011-14). Své snímky protikladných dvojic ne-přizpůsobivých umístoval v jeho rámci na veřejné vylepovací plochy a umožnil následně na webových stránkách vkládat zájemcům vlastní fotografie [52], na nichž se solidárně i na protest definují, mnohdy z důvodu určité formy jinakosti jako nepřizpůsobiví. Zde Houdek uvedl primární inspiraci, která ho přivedla k vlastní realizaci projektu: „*Před několika lety se v českém mediálním i politickém slovníku objevil zdánlivě nový pojem, který měl vymezovat takzvané slušné občany České republiky od těch neslušných, tedy přizpůsobivé od těch nepřizpůsobivých. O jeho propagaci se zasadil zejména současný senátor Jiří Čunek, kterého právě orientace na tzv. nepřizpůsobivé (a zatočení s nimi) vystřelilo do vrcholné politiky... Pojem následně přejali také další politici*

představitelé, začal se běžně objevovat v médiích, ale také ve strategiích a dokumentech politických stran a vládních resortů. Pojem, který je nyní součástí ministerských koncepcí a materiálů, začali používat za Třetí říše nacisté, kteří stejným označením – tedy sociálně nepřizpůsobiví – označovali z různých důvodů nepohodlné osoby, které později skončily v koncentračních táborech, potažmo táborech smrti...“²¹⁵

Instalaci 123 fotografií Do jiného světa (2013) pocházejících z rodinných archivů romských rodin, přicházejících po válce ze zničených slovenských oblastí na Klatovsko a dokládajících tehdy více než dobré vztahy s neromským obyvatelstvem, připravil umělec společně s Květou Tůmovou, aby tak podnikli sondu do historie zdánlivě poklidné asimilace Romů do zdejšího prostředí.

Bezmála vědecký přístup, v podobě sociologického dotazování prováděného formou reklamních tabulí umístovaných na sloupy veřejného osvětlení užila ve svém projektu DS Public Art (2006) uskutečněného v ulicích Dunajské Stredy a později také v Budapešti **Ilona Németh**. Svou práci opřela o interakci se socioložkou, jež využila princip Bogardusovy škály měření tolerance a v jednotlivých čtvrtích nebo na jejich rozhraní (například vietnamské, židovské) pokládala otázky v několika jazycích. Ptala se romsky, slovensky, maďarsky či vietnamsky, koho by lidé byli schopni přijmout do města, za turistu nebo za souseda. Realizace v budapeštské židovské čtvrti (v hebrejském, čínském, romském a maďarském jazyce) se dočkala díky rozhodnutí primátorů dvou obvodů, kde byly desky umístěny, odstranění a byla považovaná za provokaci. Reakce zastupitelů tak jednoznačně potvrdila eskalující situaci v Maďarsku, kde narůstající nacionalismus pozvolna prorůstá i do nejvyšších politických sfér.

Obdobnou formu reklamní billboardové kampaně, doplněné navíc inzercí zveřejněnou v tisku nabrala také realizace – průzkum Art Propaganda Corporation – Ústecký syndrom uskutečněná v roce 1999 v rámci ústeckého projektu Public District **Grzegorzem Klamane**m. Na otázky typu Jsi správný Čech? Týkající se soužití minority s bílou většinou, mohli lidé reagovat na telefonické

²¹⁵ Projekt Lukáše HOUDKA Teorie přizpůsobivosti. In: <http://www.teorie-prizpusobivosti.cz/>, vyhledáno 20. 4. 2014

lince Galerie Emila Filly. Jak ale vyplynulo z recenze Szöke Katalin, projekt se setkal kromě mediální pozornosti s velmi laxním, až lhostejným postojem veřejnosti.²¹⁶

V souvislosti s bezdomovectvím jsme zmínili práci **Martina Zeta** a nebude od věci připomenout i jeho jinou akci korelující s otázkou narůstající xenofobie a situace národnostních menšin. Zet – původně sochař, nyní pedagog na FAVU VUT v Brně, který obdržel nedávno Cenu Vladimíra Kokolii, se v současnosti vyjadřuje hlavně prostřednictvím novým médiím, performance nebo videa a jeho práce obsahují jasné politické konotace. Zetova akce, realizovaná na Berlínském bienále 2012 a pracující s mediálně utvářenou popularitou knihy bývalého ministra financí spolkové země Berlín a člena vedení německé centrální banky Thila Sarrazina (Německo páchá sebevraždu) vyvolala nadměru negativní a lavinovitě šířenou reakci. Publikace rozebírající ze sociologické pozice roli turecké menšiny v německém prostředí a týkající se vlivu přistěhovalců na místní společnost, přivedla Zeta k otevřené výzvě, v níž Berlíňany oslovil, aby shromáždili co nejvíce výtisků této knihy, které hodlal použít při instalaci, jejíž podobu do poslední chvíle tajil. Jeho záměr zničit získané výtisky, jež se stala v Německu velkým bestsellerem a jednoznačně podpořila antiimigrantské nálady v zemi, vyvolal spontánní asociace s veřejným pálením knih nacisty v roce 1933.

Umělec sám následně poukázal kromě znepokojení nad nekontrolovatelným šířením zkreslených a upravovaných informací v podobě povrchní, ale chytlavé zprávy propagované sdělovacími prostředky, na další moment celé akce, který se pro něj samotného stal klíčovým: *„Proč jsem do toho šel, byla zpočátku s kurátory sdílená vize, že půjde o pokus vystoupit z chráněného území výtvarného umění a vstoupit do skutečného světa. Viděl jsem ale, že když k tomu došlo, vyvolalo to, jak u instituce, tak i u jejích kurátorů upřímnou paniku a okamžitě se vymýšlelo, jakými výtvarnými strategiemi a prostředky by to šlo zpětně dostat pod ochranná křídla umění. To mně připadalo nepřipustné, směšné, nechutné a v tomto duchu spolupráce skončila disonancí. Výdobytek, který byl hodně nepříjemný institucionálně i osobně, ale byl to*

²¹⁶ KATALIN 1999.

výdobytek přesahu ven, jsem nebyl ochotný otupit."²¹⁷ Vzniklá situace znovu odkazuje ke stěžejnímu bodu diskuze vedené nad Rafovou česko-romskou vlajkou a ukázala, že se Zet naopak rozhodl autonomii své práce obhájit a čelil jí bez pokusu skrýt její pravý smysl umělecko-historickým zamlžováním jejího významu.

Dřívější realizace, kterou Zet uskutečnil v roce 2005 v Drážďanech jako polopirátskou akci provedenou s podporou muslimské a arabské komunity, a během níž ve 4 hodiny ráno pouštěl ze střechy bývalé továrny na cigarety Yenidze postavené ve tvaru mešity, záznam hlasu muezzina svolávajícího muslimy k modlitbě, nabyla zejména v době současného vyhrocujícího se vztahu radikálních muslimů a západní společnosti, nebývale aktuálního významu.

6. 3. 2 Artivismus Tamary Moyzes

Jak jsme zmínili, houževnatě a promyšleně se zabývá diskriminací cikánské populace v řadě videí, instalací nebo formou intervencí do veřejného prostoru také Tamara Moyzes, jež se ve své tvorbě soustředí nejen na postavení menšin, ale poukazuje jako jedna z mála žen-aktivistek na úskalí spojená s mezinárodními střety, zejména s konfliktem na Blízkém východě. Podstatná je však nepochybně i její role kurátorky. Umělkyně se židovskými, romskými a maďarskými předky, vyzdvihuje jako důležitou podporu společenské diverzity a k otázce diskriminace Romů se vyjádřila v množství svých projektů. Tematizovala ji videem *Miss Roma* (2007), kde reagovala na konkrétní zážitky cikánské dívky, jejíž identitu se rozhodla pomocí make-upu jednoduše proměnit, aby z ní stvořila bílou ženu nebo projektem fiktivní televize *TV_terror* (2007) – pětici videí natočených v ulicích, kdy se ptala náhodných kolemjdoucích společně se dvěma redaktory (Čechem a Romem) na otázky vztahujících se k jejich názoru na Cikány. Paralelně se tu umělkyně dotkla otázky marketingových a psychologických strategií přítomných v jazyce médií, které hrají v jejím díle příznačným apropracií takových postupů podstatnou roli, a které zkombinovala s bezprostředním šetřením v ulicích. Dva ze snímků si navíc přivlastnily metodiku videí natáčených

²¹⁷ SCHMELZOVÁ 2014, 7.

muslimskými teroristy a atentátníky. V prvním z nich vystupuje několik Romů v roli sebevražedných atentátníků a v následujícím mladý muž romsky popisuje před stolem plným potravin výrobu výbušniny. Při položení otázky, zda by mohla diskriminace Romů přimět některého z nich k radikalizaci a spáchání atentátu se Moyzes dočkala vesměs úsměvných reakcí a odhalila tak mizérii českých Romů.

Nashromážděné materiály umělkyně obvykle nekomentuje, propojuje často dokumentární, poetické i sarkastické postupy, aby nejlépe vyjádřila závažnost nebo absurditu zachycených situací. V nedávném projektu Česká selekce (2013) využila obrazy mediálně známých osobností, aby je situovala do role reálných obětí ataků motivovaných netolerancí a homofobií, jejichž příběhy popisují stručné texty pod fotografiemi. Její realizace Super Máma (2014) [53] uskutečněná společně s Věrou Duždovou a Roma Kale Panthera Groupe, vystavená například na European Roma art exhibition ve Štrasburku, reagovala na skutečnou událost českých romských rodičů paterčat, kteří čelili masivnímu zájmu sdělovacích prostředků, byli osočováni z nadstandardní podpory státu a vystaveni tlaku řady negativních emocí, jež znovu ukázaly na nedostatek lidského respektu, nefunkční ochranu práv rodiny i dětí ze strany státu i na skrývaný rasismus a hostilitu části veřejnosti. Jeden z happeningů Yad Vashem (2012) pak pojala Moyzes jako „demonstraci“ před památníkem holocaustu v Izraeli, aby vyjádřila svůj postoj proti postavení Ladislava Bátory ve vysoké funkci na ministerstvu školství ČR, přestože zastává antisemitské názory.

Ohlédnutím za událostmi spojenými s transporty Židů za druhé světové války, kterým česká umělecká scéna nevěnuje příliš mnoho pozornosti a analogickým protestem proti stavbě komerčního centra v holešovickém trojúhelníku, kde bylo židovské obyvatelstvo shromažďováno k transportům, byl pak happenig Moyzes zdokumentovaný a prezentovaný formou velkoformátového tisku na brněnské výstavě Artivism probíhající v prostorách Domu umění (2013–2014). Umělkyně narušující hranice mezi politicky motivovaným protestem, společenským aktivismem a uměleckými formami happeningu užila během akce nákupní vozík, aby upozornila na likvidaci genia loci zástavbou určenou ke komerčním, potažmo banálním účelům. Hlavním tématem výstavy byly její nedávné realizace reflektující téma židovství a

antisemitských i xenofobních nálad narůstajících ve společnosti. Vozík použila také k instalaci jednoho z propagandisticky laděných videí popisujících idylický život Židů v Terezíně. Díky sérii snímků, videozáznamů, audio nahrávek či výstřižků z tisku tu umožnila nahlédnout také do dění okolo demonstrace uskutečněné u památníku Yad Vashem. Moyzes sporadicky spolupracuje i se svým manželem – izraelským umělcem **Shlomim Yaffem**, s nímž se například v roce 2013 zúčastnila recesistického Pochodu proti Čechům, který chtěl upozornit na rasismus v naší společnosti a v jehož průběhu byl symbolicky popraven brouk Pytlík – zástupná metafora všech Čechů.

Své realizace Moyzes pojmenovává slovním novotvarem Artivismus, který pokrývá její aktivity v umělecké oblasti a kterými chce nabourávat zaběhnuté vědomí tvůrčích metod současného umění.²¹⁸

Zásadním aspektem Artivismu Moyzes je pak interpretace strategií veřejných médií a reklamního průmyslu, která je jako výrazová i tvůrčí forma přisvojována jako nedílná součást budování příběhu. Sama uměleckou angažovanost definovala: *„angažovanost je obsažena v každém dobrém umění, estetično odtržené od reality mě jako umělce ani jako diváka nevzrušuje. Dalším nesmyslem je, že angažované umění nemá estetickou hodnotu. Je to proto, že jeho vizualita čerpá z každodenní reality, z reklamy a masmédií. To estetizující snobi nedokážou vydýchat. A co se týče úvah, co ještě je umění a co už není, je třeba si přiznat, že ty hranice nejsou neměnné, neustále se posouvají a mě baví k tomu pohybu tvůrčím způsobem přispívat. Osobně si myslím, že žádná hranice třeba mezi vtípnou demonstrací aktivistů a dobře udělaným happeningem neexistuje – podívejte se na současné dokumentární filmy.“*²¹⁹ Tento pomyslný předěl mezi uměním a aktivismem prozkoumávala umělkyně například ve vlastní realizaci Artpopuli (2014). Z mnoha kurátorských počinů autorky, realizovaných společně se Zuzanou Štefkovou, se ostrakizace – konkrétně

²¹⁸ Moyzes užívá spojení artivisme vycházející z propojení pojmů l'art a l'actionisme, které se prosazuje pro označení angažovaného umění na mezinárodní umělecké scéně a jeho projevy shrnula například kniha Artivisme od Stéphanie LEMOINE a Samiry OUARDI z roku 2010, jež mapují umělecká aktivistická hnutí až do současnosti.

²¹⁹ KOWOLOWSKI 2014.

vyloučení cikánských obyvatel z různých oblastí společnosti dotkla výstava Ministerstvo školství varuje: Segregace vážně škodí Vám i lidem ve vašem okolí! pořádaná roku 2011 v rámci Světového romského festivalu Khamoro. Ta upozornila na skutečnost, že plánovaná i samovolná segregace Romů mnohdy začíná už při zahájení školního vzdělávání a generuje jejich izolovanost v zacykleném prostoru a předurčenost k posloupnosti životních událostí postulovaných sociálními jevy jako je nekvalifikovanost, nezaměstnanost, chudoba nebo související kriminalizace.

Výstava, která zároveň nabídla pohled na romskou komunitu optikou Romů, ukazuje na výjimečné postavení Moyzes na naší umělecké scéně, jejíž práce se bezprostředně prolíná s jejím životním postojem a koresponduje s přímočarým odhodláním čelit problematickým společenským situacím a poukázat na ně participací s dotčenými skupinami nebo je otevřeně komentovat.

6. 3. 3 Být divný jako...

Nelze opomenout, že se Moyzes systematicky zaobírá rovněž otázkou omezování práv, životem i diskriminací sexuálních menšin, ke kterým se na první pohled zdá být česká společnost relativně tolerantní. Její činnost v této oblasti je často spojena s podporou aktivit LGBT komunity a účastí na jejich akcích, k nimž patří Gay Pride nebo queer filmový festival Mezipatra. Jednou z mnoha událostí, jež doplnily 10. ročník Mezipater probíhajících roku 2009 již tradičně v Brně a Praze byla výstava *The Other Kind of Blue*. Derek Jarman and Comp (Galerie Václava Špály) věnovaná gay aktivistovi a filmovému tvůrci Dereku Jarmanovi, který byl jako jeden z mála schopen v 80. letech v Británii otevřeně mluvit o své orientaci a neváhal vizualizovat a zpřítomnit sexualitu gayů (například v dramatu *Sebastiane*, 1976), i když jeho snímky byly zároveň charakteristické výraznou symbolikou, divadelní stylizovaností a citelně ovlivněné literaturou.

Zuzana Štefková jako kurátorka expozice vybrala trojici současných českých a slovenských umělců zabývajících se queer tematikou – Tamaru Moyzes, Darinu Alster a Radima Labudu (1976), kteří reagovali na „*Jarmanovu teatrální senzualitu, formální experimentátorství i jeho otevřenou politizaci*“

*vlastní homosexuality*²²⁰ a prezentovali se formou videí, v nichž každý zhodnotil odlišný aspekt jeho práce. Performance Bianca Braselli a Benedictus XVI. byla zaznamenána Tamarou Moyzes a představovala akci realizovanou dvojicí Darina Alster a Helena Račková, které v jediných šatech splynuly v bytost Biancu (inspirovanou povídkou Jana Weisse Bianca Braselli, dáma se dvěma hlavami) [54] a vypravily se do Brna – Tuřan na mši slouženou papežem, aby byly ještě před přijímáním vyvedeny ochrankou. K androgynnosti, k proměnám pohlaví, hledání rozdvojených či zdvojených osobností Alster přistoupila ve své práci opakovaně, tak jako obvykle otevřeně pracuje se sexualitou a vlastní tělesností. Také exotické kostýmy a převleky jsou pro ni příznačné, podobně jako určitý sklon k přirozenému exhibicionismu. Lenka Dolanová, považující práci Alster za spektakl pro lačné návštěvníky provedený navíc v jednoduchém interaktivním prostředí, položila sobě i autorkám, které zamýšlely poukázat na pokrytecké odmítání gayů a leseb katolickou církví, jednoduchou otázku: „Zdali autorky zjistily něco, co před tím nevěděly, a jak je taková pobídka k reformě církve účinná?“²²¹ Sama výběr autorů a jejich děl považuje za sázku na jistotu, za práce, o kterých lze říci, že jsou queer, ale nebudou současně nepřijatelné širokou kulturní veřejností a naznačila, že šíření queer témat se v současnosti stává do určité míry druhem módy.

V souvislosti s prvoplánově čitelnou akcí Alster, která odkazuje na její více intuitivní a spontánní přístup ke zpracovávaným tématům, i se samotným zaměřením zmíněné výstavy se nabízí srovnání s daleko komplikovanějším a ne zcela jednoznačným projektem Katarzyny Kozyry V umění se sny stávají skutečností, na němž pracovala přibližně mezi lety 2003-8, a který u nás částečně představil brněnský Dům pánů z Kunštátu (2007). V multimediálním a mnohovrstevnatém díle se křížily performance s divadelním představením, video instalacemi a filmy či hapeningy počítající s participací publika. Celý cyklus propojil téma ženství, mužství a tělesnosti nahlížených z polohy pózy, umělosti a strojené konvence, pro jejíž podtržení autorka využila efektního prostředí světa populární hudby, opery nebo nočních erotických show. Kozyra sama v těchto

²²⁰ DOLANOVÁ 2009.

²²¹ Tamtéž.

představeních vystupovala jako herečka i tvárná matérie podřízená svým dvěma rádcům – berlínské drag queen – transvestitovi Glorii Viagře a Maestrovi – učiteli operního zpěvu Grzegorzi Pitulejovi, kteří prováděli svou svěřenkyni světem přetvářky a teatrální iluze, plném kostýmů a masek. První část cyklu tvořila několika-obrazová instalace *Non so piu* (Už nevím, 2004) původně promítaná v prostorách uměle zbudovaného bludiště a představující autorčiny snahy proniknout do světa, jímž ji provází právě Gloria Viagra a velký Maestro. Viagra (vlastním jménem Michel Gosewisch) pomáhala Kozyře k tomu, aby ona sama v sobě objevila ženu a Maestro (vzor strojenosti v běžném životě stejně jako na jevišti) zosobňoval vyumělkovaný svět opery plný vypjatých citů a emocí, často explicitně vyjadřovaný afektovaným pěveckým stylem i líčením. Světem homosexuálů a transvestitů se Umělkyně inspirovala v kryptoperformanci *Vernisáž krásy* [55], v přivlastněné akci *Pocta Glorii Viagře* a v *Kastrátovi*.

Ve všech zmíněných projektech Kozyra měnila pohlaví, mystifikovala, převracela realitu a šokovala – přisvojovala si různé dimenze teatrality.²²² Akci *Poctu Glorii Viagře* realizovala v berlínském klubu Big Eden, kde se objevila nečekaně na oslavě přítelkyně Viagry, jež zde současně působí jako známý DJ a zpěvák. V přestrojení za její přesný klon předvedla striptýz, v jehož závěru si téměř nahá, pouze s kabelkou přes rameno a v punčochách, jednoduše z rozkroku vyndala umělý penis a uložila ho do kabelky. V *Kastrátovi* realizovaném na Festivalu gay a lesbické kultury Gender Bender se Kozyra naopak stala obětí, když byla v roli travestity v závěru operního představení vytažena z publika Maestrem a Viagrou a byla kastrací zbavena umělého atributu mužství, který využila už ve své dřívější mediálně slavné akci *Mužské lázně* (1999), aby pronikla do ženám zapovězeného prostředí, určeného výhradně pro relaxaci mužů.

²²² Jeanette WINTERSONOVÁ připomíná, že příležitost pro experimenty s dvojsmyslnými sexuálními tématy nabízela operní tvorba do začátku 19. století a poté znovu od jeho konce, a že řada našich předků prožívala zapovězenou slast při pohledu na ženu přestrojenou za muže či na muže zpívajícího vysokým hlasem. Obdobně Casanova prý se ve svém deníku zmínil o fascinaci a touze, které probouzela tato nejednoznačná stvoření v jinak heterosexuálních mužích. WINTERSONOVÁ 2005, 62.

Podobně jako v projektech Mužských i Ženských lázní se i v uvedené práci Kozyra zabývala genderovou otázkou a rolemi, ale zatím co dvě její varianty tajných voyeurských průniků do mužských nebo ženských lázní nabídly pohled na odlišné vzorce jednání v ryze mužské a ženské společnosti, bez možností skrývat se za masku sociálně tradičních vzorců i samotného oblečení, cyklus V umění se sny stávají skutečností, nabídl naopak formou komplikovaných a kontroverzních uměleckých strategií manipulujících s kostýmy, maskami a s inscenovaným příběhem možnost, jak narušovat různorodé zaběhlé představy o vnímání ženskosti a mužskosti i toho, co znamená být mediálním vzorem propagovaným promyšlenými tahy reklamního průmyslu. Kozyra tak na rozdíl od spontánní a živelné Alster, která nepracuje se sexualitou a s rolemi pohlaví v promyšleném kontextu feministických teorií, nabízí komplikovanější a nejednoznačnou hru s genderovou tematikou.

V českém prostředí jsou pak tematicky ojedinělé Houdkovy série fotografií vznikající mezi lety 2012-14 v Indii, kde fotografoval svět Hidžer – v našem společenském kontextu považovaných za transsexuály, kdežto v indickém většinou označovaných jako třetí pohlaví, jež žije v komunitách ovládaných striktní hierarchií a které věří, že po kastraci dojde propojení s bohyní Bedhradž Mátá. Druhou ze sledovaných indických transsexuálních skupin pak představovaly tzv. Kóthí – vystupující v reálném životě jako muži, ale v komunitě svých sester se měnící v ženy. Jestliže ve zmíněné sérii Houdek umožnil nahlédnout do Středoevropanovi diametrálně vzdáleného prostředí okruhu indických transsexuálů, v projektu označeném jednoduchým kódem F 64.0, který je obvykle v medicínské klasifikaci užíván právě k označení transsexuality, zachytil díky webovým kamerám portréty této komunity z celého světa, pro které je virtuální prostor jednou z možností, kde mohou být sami sebou.

Trýznivou rozporuplnost a bezvýchodnost lidí toužících po změně pohlaví Houdek dokázal empaticky postihnout v práci Robin (2012), v níž pod záběry příznačných předmětů doplnil stručné popisy každodenních situací i komplikovaných a nevyvážených psychických rozpoložení: *„Někde uvnitř mého ženského těla dřímá Robin. Víím to, protože cejtím, z čeho se raduje a z čeho bejvá*

*smutnej. A některý věci mu vyloženě vadí. S každým dnem přichází situace, který mu jdou proti srsti, nezbejvá, než zatnout zuby a jít dál.*²²³

Houdek připravil jako kurátor společně s **Michalem Michelle Šiml** výstavu Transgender Me v pražském DOXu (2012), která navázala na předcházející ročník v Galerii NoD a nabídla vnímání transgenderu jako otevřeného pojmu pro ty, kteří prošli proměnou pohlaví i pro ty, jež ho nechtějí podstupovat, ale cítí se být do určité míry v rozporu se svých biologickým tělem. Tematizovala i problematiku tzv. crossdresingu, který je stále, zejména u mužů, vnímán jako projev „abnormality“, ačkoliv ženská populace si ho v průběhu 20. století do určité míry osvojila.²²⁴

Dokumentární tvorbu Tamary Moyzes připomíná trojice dokumentů (Black Laundry, The Baker and the Prostitute nebo Adoption is God's, 2011) odvysílaných v rámci Queer magazine České televize, kde se autorka soustředila na problémy života sexuálních minorit v Izraeli, na možnosti jejich vzájemného soužití a pořizování si dětí nebo na téma přehlížení gayů a leseb ze strany oficiální státní nomenklatury i náboženských představitelů. Pro festival Mezipatra 2011 pak připravila odlehčený a vtipný trailer Dobrý táta, vysílaný, i když částečně cenzurovaný Českou televizí z důvodu neregulérního zobrazování kojení. Sama Moyzes pak aktivně protestovala společně s některými členkami 5 kolony na Gay Pride (2011) proti xenofobii v české politice nebo upozornila společně s ostatními formou Živého sousoší, vytvořeného na Piazzettě ND v kurátorské spolupráci s Radimem Labudou, na nerovné podmínky pro asistovanou reprodukci, jež vytváří ideální zázemí pouze pro heterosexuální dvojice, kdežto těm, kteří nesplňují limity takového páru, je v podstatě upírá.

²²³ HOUDEK Lukáš: Robin. In: <http://www.houdeklukas.com/#!robin/c1hgt>, vyhledáno 30. 2. 2014

²²⁴ Na stránkách DOX výstavu uvádí text, který trefně poukazuje na stereotypy přetrvávající v muži ovládané společnosti: „Tradičně bývá do kategorie transgender řazen např. crossdressing, tedy oblékání si šatů, které ve společenské konvenci nosí příslušníci opačného pohlaví. Zde dochází k zajímavým paradoxům. Zatímco crossdressing Marlene Dietrich nebo Coco Chanel byl široce společensky akceptován, crossdressing nejmocnějšího muže FBI Edgara Hoovera se omezoval na soukromou a pečlivě utajovanou sféru jeho života. Právě obraz mocného muže v dámských šatech je často v patriarchální společnosti chápán jako symbol ztráty moci.“ – viz <http://www.dox.cz/cs/vystavy/transgender-me>, vyhledáno 3. 10. 2014.

Z kurátorských počinů autorky tematizujících umění leseb a gayů lze zmínit například výstavu *Contemporary Lesbian / Female Queer Art in the Czech Republic* v pražské galerii NoD (2011), jež se pokusila otevřít diskusi nad definicemi lesbického umění, heterosexuálního nebo ženského Queer Art prostřednictvím prací českých a slovenských autorek D. Alster, A. Chreňové, M. Haimy Kováčové, D. Machajové, J. Štěpánové, M. Uhlířové, S. Divo Vectomov a Michala Michell Šiml.

Akcentace tematiky menšin se pak objevila v tvorbě některých umělecko-aktivistických skupin. Skupina **Guma Guar**, která se pohybuje na české scéně od roku 2003,²²⁵ se tématu soužití s menšinami dotkla ve fotografickém projektu *Žijeme tady s Vámi I. a II.* (2002). Členy Guma Guar zpočátku spojoval zájem o hudbu – tekkno i vzájemná shoda v politických názorech. Jejich aktivity tedy vycházely především z přirozeného alternativního životního stylu hudební subkultury provázaného s levicovým myšlením, čímž se odlišuje od většiny českých uměleckých skupin, které se často formovaly v okruhu uměleckých škol, a podle Jana Zálešáka tak zřejmě nejviditelněji reprezentuje kategorii politického umění.²²⁶ Skupina se podobně jako například Rafani nebo Pode Bal vymezovala svou kolektivní formou práce a veřejné prezentace. Také **Rafani** se v několika svých realizacích tematizovali otázku menšin. Svou akcí *Vaření Goji* (Divadlo Komédie, 2004) – tradičního pokrmu Romů, odkázali ke zvykům této menšiny, které nemusí korespondovat s představami majoritní společnosti a prostřednictvím projektu *Porta Bohemica* (2005) realizovaného v jihlavské Galerii Půda se skupina zabývala problematikou vstupu nové minority do cizího prostředí, a to z dvou ambivalentních úhlů pohledu. Pomyslná brána měla na jedné straně symbolizovat vstup do oblasti Sudet, kam po válce přicházeli noví obyvatelé, kteří osídlili pozemky a usedlosti po odsunutých Němcích a současně odkazovala k příchodu jedné z početných menšin – vietnamské komunitě, jež do Čech masově přicházela zejména v průběhu 90. let. Instalace zahrnovala krajinné pohraniční výjevy, které jsou v současnosti mnohdy spjaty s představou

²²⁵ K zakládajícím členům skupiny patřili Richard Bakeš, Milan Mikuláščík, Dan Vlček a později se připojila také Michaela Pixová.

²²⁶ ZÁLEŠÁK 2011a, 162.

vietnamské tržnice a panoramata vyhotovená ve stylu asijské tušové malby. Projekt odkazoval nejen na většinové a schematizované nahlížení na vietnamskou komunitu Čechy jako na prodejce levného nekvalitního zboží, ale paralelně poukazoval také na jejich pololegální podnikání. Rafani zde zkombinovali určité prvky dvou kultur jako symbol prolínání a vzájemného ovlivňování.

Otázku vnímání homosexuální menšiny v prostředí věřící polské společnosti otevřeli Guma Guar provokativní expozicí *You All Queers!* (2006) v Galerii Kronika v Bytomi, která zobrazovala v podobě počítačové montáže papeže Benedikta XVI., zdvihajícího v ruce uťatou hlavu zpěváka Eltona Johna – zastánce práv homosexuálů a registrovaného partnerství a byla doplněna nápisem „Wszyscy jesteście ciotami!“ („Všichni jste buzeranti!“). Práce, která byla kritikou odmítavého postoje katolické církve vůči homosexualitě, byla stažena bez vědomí skupiny a provázela ji žaloba na programového ředitele galerie.

Ne mnoho umělců a umělkýň působících v českém uměleckém diskursu se otevřeně hlásí ke své lesbické či gay orientaci a reflektuje své zkušenosti či touhy také ve své tvorbě, snad proto, že zde stále převládá obava z negativního vnímání jiného sexuálního zaměření jako něčeho nenormálního či nemocného.²²⁷ Jestliže byly v americkém prostředí věnovány reflexi lesbického umění některé výstavy už koncem 70. let (*A Lesbian Show*, 1978), u nás jde spíše o záležitost několika posledních let a marginální. Jednou z prvních příležitostí, které umožnily nahlédnout do neznámého světa drag queens, představovala pražská výstava (*Rudolfinum*, 1999) americké fotografky **Nan Goldin**, která žila uprostřed této komunity v Bostonu a od 70. let ji spontánně fotila. Postupně se zobrazovaný svět jejích přátel i jí samotné měnil, obraz permanentních bujarých večírků, plných nevázaného sexu a drog, se stával reálným svědectvím jejich důsledku. Zejména v průběhu 90. let došlo k vystřízlivění a Goldin začala odhalovat ve

²²⁷ Věra Sokolová upozornila v článku *Dobrovolná neviditelnost? Vizuální umění a lesbická identita*, že zatímco ve světě se koná řada projektů, jež otevřeně pracují s pojmy gay nebo lesbické umění, u nás toto označení většina homosexuálních umělců a umělkýň odmítá a ke své identitě se v souvislosti s tvorbou příliš nehlásí. SOKOLOVÁ 2005.

svých snímcích plných emocí také neodvratné konsekvence zhoubného šíření AIDS a ničivé síly heroinu.

V rámci domácí umělecké produkce se ke své orientaci hlásí rovněž ve své tvorbě **Jana Štěpánová**, která stála v roce 1993 s některými členkami L-klubu u založení časopisu a občanského sdružení Promluv (některé feministicky orientované členky komunity spolupracovaly také s pražskou obecně prospěšnou společností Gender Studies) a později se také podílela na organizaci lesbického festivalu Apriles. Její aktivní přístup i dlouhodobý zájem o angažované umění potvrzuje také téma její diplomové práce na UJEP v Ústí nad Labem obhájené v roce 2007 pod názvem Umění a aktivismus. Její tvorbu nahlíženou prizmatem odlišné sexuální orientace sledovala například Věra Sokolová²²⁸ působící na Katedře generových studií FHS UK a později zejména Zuzana Štefková. Vztahy dvou žen Štěpánová tematizovala v sérii fotografií Kůže a mušelín (2003), kde využila dominantního motivu zrcadlení a zachytila reálné lesbické dvojice. Partnerky oblečené do téměř identických šatů situovala do obdobných pozic a zapůjčila jim i podobné doplňky – jakési novodobé atributy (brýle, sklenici atd.), aby společně koexistovaly jako pomyslné zrcadlící se protipóly, jejichž identita se prostupovala v jejich vzájemném odrazu. K fotografické sérii Týden (2005) Štefková poznamenala, že se Štěpánová záměrně vyhýbá tradičnímu způsobu čtení zobrazeného ženského těla jako objektu mužské touhy a využívá k vystižení lesbického prožitku touhy pouze zástupné předměty (erotické pomůcky – vibrátory, venušiny kuličky, dilda atd.), aby zobrazením těchto erotických hraček s jistotou vyloučila muže ze sexuálních hrátek určených výhradně ženám.²²⁹

²²⁸ Sokolová se tématu lesbického umění dotkla v několika článcích uveřejněných v časopisech Umění, Ateliér nebo Revue pro literaturu a kulturu, ale zabývá se například i tématy gay a lesbického rodičovství nebo zobrazováním gayů a leseb v mainstreamových vizuálních médiích. Gay a lesbickému aktivismu se věnovala dlouhodobě a systematicky prostřednictvím odborné práce, jako pedagožka, ale například i v publicistickém pořadu České televize LeGaTo, vysílaném od roku 2004 a zaměřeném na gay, lesbickou a transgender tematiku. Na jeho přípravě se podílela mimo jiné i Jana Štěpánová.

²²⁹ Wintersonová na druhou stranu odmítá jednoznačnou kritiku zobrazení ženského těla přítomnou především v myšlení feministek, které odsuzovaly provokativní ženské akty malované muži, a říká, že nebraly v úvahu možnost či skutečnost, že v roli diváka se může ocitnout i jiná žena. Ptá se: „Proč by se taková žena měla identifikovat právě s modelem a jaká hluboce zakořeněná tabu jí brání v tom, aby po zobrazené nahé ženě zatoužila? Sama odmítá, aby se identita i tvorba a priori ztotožňovala se sexuální orientací autora. Domnívá se, že převážná většina tvorby homosexuálních autorů, má terapeutický účel a slouží k ventilaci určitých pocitů,

Autorka snímky zpracovala formou produktového katalogu, nabízejícího erotické zboží, aby současně rozehrála podvratnou hru mezi očekáváním a realitou a položila otázku: Co můžeme ve zdánlivě běžném komerčním časopise najít a co tu ve výsledku opravdu nalezneme? Ačkoliv chtěla Štěpánová dát vzhled módního časopisu také projektu Nevěsty (2006) reagujícímu na vlekoucí se schválení zákona o registrovaném partnerství, kvůli nedostatku peněz nakonec přistoupila pouze k jeho internetové verzi. Zamýšlela skrze něj upozornit na fakt, že lesbické ženy, nejen ty, s nimiž se umělkyně stýká, nemají šanci zlegalizovat svůj vztah a třeba prožít slavnostní svatební den. Štěpánová proto zařídila kadeřníka, návrháře a stylistu a sama se situovala do role svatebního fotografa.²³⁰

V případě cyklu týkajícího se rituálů BDSM komunity QueerDance (2006) nafocného v nekonvenčním berlínském prostředí a prezentovaného v prostorách pražského kina Světozor, naopak odhalila prostředí neobvyklých sexuálních her, sado-masochistických praktik, dotkla se otázky submisivity a dominance ve vztazích i v sexu, ale vyprávěla jejich prostřednictvím i o pocitech moci a bezmoci, podobně jako o nedefinovatelných hranicích lidské identity, které potřebuje mít většinová společnost stále pevně vymezené. Se záměrným zaměřováním vlastní genderové totožnosti, zaběhlými vzorci chování muže a ženy si Štěpánová zahrávala také v sérii Autoportrétů (2005). Svou vlastní identitu autorka sama vnímá jako nestálou a oceňuje široké možnosti pojmu queer, které chápe jako: „*Označení lidí, kteří jsou nekonformní a nevejdou se do jednoznačně transsexuální, homosexuální nebo heterosexuální škatulky. Mohou mít proměnlivou pohlavní i sexuální identitu. Může jít o společenské postoje. A to jak prakticky, tak teoreticky.*“²³¹

aniž má jakoukoliv uměleckou hodnotu. Považuje za nezbytné, aby gayové a lesbičky měli vlastní, alternativní kulturu, ale současně poznamenává, že to neznamená, že v heterosexuální kultuře není nic, co by mohli využít. Domnívá se, že literární dílo (jakékoliv jiné) není přednáškou určenou pro nějakou vyhraněnou zájmovou skupinu, ale naopak silou, která dokáže své čtenáře sjednotit a strhnout hranice mezi jednotlivými menšinami.“ (WINTERSONOVÁ, 2005, 61–65).

²³⁰ Takové symbolické svatební obřady probíhaly v gay a lesbických komunitách již v průběhu 90.

let a zákon o registrovaném partnerství byl schválen po letitých průtazích právě 15. 3. 2006.

²³¹ ŠTEFKOVÁ 2012, 101.

Ačkoliv se někteří umělci ke své odlišné orientaci hlásí, Zuzana Štefková ale na příkladu několika umělců-gayů upozornila na skutečnost, že jsou často jejich homosexuální představy a slasti zakódovány pomocí jazyka pro zasvěcené a divák, který nezná dostatek souvislostí, není schopen rozpoznat většinou signifikantní, i když často velmi jemné indicie.²³²

Jde především o práce **Marka Thera** laureáta Ceny Jindřicha Chaloupeckého za rok 2011, který se ve své rozsáhlé tvorbě zacílené zejména na videoart nevyhýbá zobrazování homosexuality a je vůbec prvním umělcem, který tuto cenu získal jako autor videí a krátkých filmů. Travis Jeppesen jeho tvorbu plnou drsných mystifikací ocenil pro jeho nebojácné a nadčasové zkoumání sexuality a transgenderové tematiky: „*Therova tvorba jistě nepředstavuje ucelené dílo, které by předávalo jednoznačné poselství. Ve svých videích – vtipných, matoucích, velice krátkých, avšak filmových kvalit dosahujících – se zabývá spíše utvářením osobitého stylu. Ten se vyznačuje radostným ožíváním homosexuální estetiky, která je sofistikovaná a hravá zároveň, a odlehčeným humorem, jenž má kořeny ve východoevropském smyslu pro absurdno.*“²³³ Umělec současně neváhá těžit ze stylu popkultury 80. let, jejíž vizualitu zhodnocuje. Pro jeho příběhy je navíc příznačné propojení erotické slasti se smrtí, zdůrazňování sadistických praktik, agrese i estetizace smrti nebo mrtvého těla (video Hanes, 2007), kombinovaných s emotivní a subtilní citovou linkou výrazně narativních snímků, pomocí kterých autor otevírá nejen různá společenská tabu, o nichž současná společnost odmítá otevřeně mluvit (smrt, umírání, eutanazie, incest nebo pedofilie), ale propojuje je i s fragmenty skutečných událostí. V poslední době se umělec zabývá osudy i kulturou sudetských Němců, s nimiž je rodově propojen a svá mnohoznačná videa nejednou zasazuje do exteriérů, jak je patrné ve snímku Putující hvězdička (2013), v němž vyšel z reálného případu dětí ztracených po válce, jejichž nejasný osud volně provázal s vlastní verzí o násilné smrti malého chlapce jako oběti pedofilie, vyprávěné v němčině skutečnou pamětnicí události. Na rozdíl od Marka Thera se povedlo **Radimu Labudovi** zachytit ve videu Martinů Reloaded (2003) každodenní podobou vztahu dvou homosexuálů, kteří si

²³² ŠTEFKOVÁ 2007.

²³³ JEPPESEN 2014, 516.

společně před zrcadlem za zvuků dramatické hudby čistí zuby a odbourat tak společenská klíše o „abnormalitě“ homosexuálního soužití. Nervní dikce hudby a v případě druhé verze videa také kontrast mezi nahotou autora a oficiálním oblečením jeho partnera nicméně vyvolává určité tenze a odkazuje k dualitě možného psychologického čtení. V jiném videu zmíněného autora Push the Button (2006) vnímá Štefková nejen sarkastickou fascinaci mučednictvím (které bylo zosobňované postavou sv. Šebestiána, oblíbeným námětem gayů), ale také odkazy na erotická a politická tabu. Ruka muže ve smokingu v něm smyslně hladí snědé mužské torzo obtočené výbušninou a jako provokativní moment tu kritička vnímá nejen prezentaci těla teroristy v (homo)erotických souvislostech, ale navíc poznamenává, že: *„Erotická hra může fungovat jako politická metafora, v níž stojí v protikladu hladící ruka, představující bílý, sekulárně laděný a homosexuální touze otevřený svět Západu, a orientálně snědé, exoticky nahé tělo ‚mučedníka‘ odhodlané k sebezničení pod vlivem ideálů a náboženských autorit netajících se svým odporem k homosexualitě.“*²³⁴ Genderově nejednoznačné postavy se pak objevují v tvorbě Marka Thera (video Nesnáším...Co?, 2008) a **Michala Michell Šiml** někdejšího zakladatele skupiny Pode Bal, jenž zejména v průběhu posledních pěti let intenzivně prozkoumává vlastní identitu formou fotografií, na kterých obvykle klade do protikladu své mužské a ženské alterego a naznačuje naléhavou potřebu vlastní transformace (Adam a Eva, Grande toilette, Untouched atd.) [56]. Jeho světelná instalace Soul Has no Gender vytvořená pro vídeňské Muzeum Quartier (2012) je výmluvným apelem po odstranění předsudků vůči těm, kteří nemohou nebo nechtějí naplňovat představy o mainstreamové genderové normalitě.

Ačkoliv se „jiná“ sexuální orientace nedotýká bezprostředně jako v případě předešlých autorů života umělkyně, zpředmětnila téma homosexuality a křehkých vztahů v dospívání již koncem 90. let **Milena Dopitová**, v rámci širšího cyklu fotografií Hádej, jestli jsi můj přítel (1999). K jeho realizaci ji částečně inspiroval náhodně nalezený dopis tajemné postavy Gary Tracyho v troskách vyhořelého domu v americkém městečku Utice, kde absolvovala v roce 1996

²³⁴ŠTEFKOVÁ 2007.

stáž. Dopis, který Tracy adresoval pravděpodobně sám sobě – plný úzkostných pochyb o vlastní osobě a obav ze ztráty nejbližších přátel, umělkyně užila v instalaci jako pozadí série snímků, kde zachytila mimo jiných teenagerů také dvojici roztoužených mladíků. Jeho obsah vyšivala na rozměrné panely nebo ho stylem anonymů lepila písmeny vystřihovanými z novin. Jako pedagožka na střední škole měla možnost sledovat, jak se v 90. letech atmosféra svobody projevuje v chování mladých lidí, v širší otevřenosti sexuálních vztahů i v rámci hledání vlastní identity. Pro Dopitovou bylo fascinující vnímat bezprostřední chování chlapců, protože pro její vrstevníky bylo nemyslitelné veřejně se k homosexualitě přihlásit. Současně poukázala na rozpor otevřenosti mladé generace vůči stále přetrvávajícím společenským konvencím: *„Bylo pro mě nesmírně zajímavé sledovat, jak se mezi mládeží homosexualita legalizovala jako přirozená součást života, a veřejnost se na ni přitom nadále dívala jako na něco divného a nemocného.“*²³⁵ Sama pak toto téma nabídla veřejnosti k diskuzi, když fotografie na výstavách v Čechách nebo v Německu zpracovala ve formě komiksu s prázdnými bublinami, kam mohli návštěvníci dopisovat vlastní znění příběhu.

V nedávné době se tématu homosexuality obšírně věnovaly dvě publikace – konkrétně studie autorů soustředěných okolo Martina C. Putny v knize *Homosexualita v dějinách české kultury* (2011, Academia) a kniha *Od žaláře k oltáři. Emancipace homosexuality v českých zemích od roku 1867 do současnosti* Jana Seidla (2012, Host). Zatím co první z nich sleduje homosexualitu především v kontextu literárního, divadelního, filmového a uměleckého prostředí, Seidlův titul se velmi zevrubně soustředí na rozvíjející se aktivity homosexuálních menšin u nás přibližně od 2. poloviny 19. století, na jejich postupnou emancipaci a na rozšiřování obecného povědomí o těchto skupinách, přičemž nabízí kvalitně zpracovaný a srozumitelný vhled do aktivit, postupného vývoje a proměn hnutí v kontextu společenského diskurzu. Autor naznačuje poměrně obtížnou situaci gayů a leseb před sametovou revolucí, kdy jedinými místy pro jejich setkávání byly zdravotnictvím vytvářené pracovní skupiny (jakási homosexuální společenství) na podporu sociability těchto menšin fungující pomocí sexuologů.

²³⁵ PACHMANOVÁ 2005.

Prvním neoficiálním uskupením se pak stala Lambda, vydávající i svůj občasník, o homosexualitě se však na sklonku komunismu oficiálně nepsalo.²³⁶ Na nelehké postavení této menšiny upozorňuje i ukázka z programového prohlášení Lambdy v roce 1990 poukazující na svízelné postavení komunity, v níž stojí: „...nemáme pro sebe jméno, které by nebylo buď diagnózou nemoci, nebo urážkou“.²³⁷

Situace se pak zvolna mění po převratu, kdy vzniká v roce 1990 první oficiální Gay iniciativa – Hnutí za rovnoprávnost homosexuálních občanů a následně i jiná sdružení. Seidl dále připomíná zejména náročné postavení leseb, které svůj stav mnohdy na přelomu 80. a 90. let neinterpretovaly jako homosexualitu, ale transsexualitu, daleko méně publikovaly v homosexuálních periodících a odkazuje i k názoru Moniky S. Benešové, že: „v době informačního vakuu měly tyto ženy přitahované ženami do jisté míry tendence chápat sebe samé do určité míry jako muže“,²³⁸ což se pak projevovalo například v jejich oblékání a stylizovaném maskulinním vzhledu.

V předchozím ze zmíněných titulů různé hypotetické interpretace staršího českého i novodobého umění z hlediska queer tematiky hledají ve svých studiích Hynek Látal a Ladislav Zikmund-Lender, zatím co Milena Bartlová znovu otevírá možnosti výkladu odvážných erotických představ obsažených v díle Toyen, kterými se zabývala dříve již Martina Pachmanová, a v němž se dle některých autorů explicitně odrážela nejednoznačná, pravděpodobně lesbická orientace umělkyně.

Zuzana Štefková ve svém textu *Takoví normální agnostici? Současné české umění a Queer vizualita* rozebírá specifika uměleckého vyjadřování několika výše zmíněných autorů a upozorňuje na skutečnost, že většina z nich odmítla vyčleňování homosexuálního umění jako samostatné kategorie a stejně jako v případě Jeanette Wintersonové je patrné, že také někteří čeští autoři, jež teoretička oslovila, reagují se zvýšenou citlivostí vůči vyčleňování a zdůrazňování

²³⁶ První články o homosexualitě, vyjma textu sexuologa Pavla Zemka z roku 1973 *Žijí tady s námi*, otištěném v časopisu *Mladý svět*, se začínají v tisku objevovat v souvislosti s hrozbou HIV/AIDS, vůbec poprvé v roce 1987. SEIDL 2012, 313.

²³⁷ SEIDL 2012, 333.

²³⁸ SEIDL 2012, 353.

pouze jedné z komplexních stránek jejich osobnosti a tuto diferenciaci rozhodující pro hledání hlavního měřítka hodnocení jejich osobností i uměleckého díla odmítá, což jasně ilustruje také názor Marka Thera, jenž uvedl, že více než členění společnosti na lesby, ženy, muže či gaye, by se mu zamlouvalo, kdybychom jednoduše používali výraz human being nebo člověk.²³⁹

Obdobně jako Ther, také Wintersonová apeluje na vnímání umění jako potenciálu člověka, který poskytuje prostor pro vyjádření „*všech těch rozmanitých a jemných emocí, jejichž nekonečnou škálu jsou lidské bytosti schopny prožívat... jde o území doposud nepokořené lidskými konvencemi... Vzpoura, jakou nabízí umění, je každodenní vzpourou proti světu ožvlých mrtvol, jemuž se běžně říká skutečný život.*“ a dále píše „*Když se začtu do buřičů tak rozdílných povah, jako jsou Adrienne Richová nebo Oscar Wild, neměla bych mít před očima hlavně jejich homosexuální orientaci. Nečtu přece jejich knihy proto, abych se dozvěděla něco o jejich soukromém životě, ale protože potřebuji tu hlubinnou nálož, která je v nich ukryta.*“²⁴⁰

Výpovědi autorů ukazují, že navzdory přetrvávajícím stereotypům, stále více lidí otevřeně apeluje na uznání proměnlivosti tradiční dichotomie muž/žena a posouvání její hranice. Na úrovni feministického diskursu tyto postoje kopírují poststrukturalistické tendence, kdy se hnutí dříve v některých svých odnožích netolerantní k sexuálním i národnostním menšinám, jemuž se diskuse nad transsexualitou a lesbickou orientací mnohdy stávaly prostorem pro projevení antisexuálních postojů a výrazných protipornografických názorů, začalo zabývat rodovou identitou jako důsledkem působení institucí a různých praktik či diskursů a začalo vnímat pohlavnost těl jako kulturní konstrukci.²⁴¹

6. 4 Ženy v opozici

6. 4. 1 Pornografie jako téma feminismu a umění

²³⁹ ŠTEFKOVÁ 2011, 360.

²⁴⁰ WINTERSONOVÁ, 2005, 62–63.

²⁴¹ Tématu transsexuality nebo lesbické orientace se věnovaly například práce Janice RAYMOND *Transsexual Empire* (1979) nebo Adrienne RICH *Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence* (1983).

Problematika zneužívání ženského těla, násilí nebo propagace pornografie se staly zásadními tématy, kterými se od počátku svého vzniku zabývalo feministické hnutí. Představy o souvislosti genderu a sexuality i vlastní umělecké postupy se pozvolna proměňovaly ruku v ruce s vývojem společenského kontextu i diverzifikací samotného hnutí, uvnitř něhož se postupně začaly objevovat názorové neshody. Zatím co se první emancipační vlna rozvíjela v kontextu sexuálně otevřené atmosféry 60. let 20. století a byla spojena zejména s boji za lidská práva a se studentskými protesty, ta druhá spjatá s označením kulturní feminismus a neodmyslitelně provázaná s heslem „osobní je politické“ již přinášela nová témata i přístupy, zahrnující otázky socializace, jazyka i postavení žen v rozmanitých oblastech společenského života. Někteří teoretici považují za základní práci, která otevřela tuto další vlnu feminismu dílo Betty Friedan *Feminine Mystique* (1963), autorky která vnímala postavení žen jako sociálně podmíněné.²⁴²

Friedan nesdílela v sexuálně benevolentní éře ducha doby a ohrazovala se vůči otevřenému dialogu o sexualitě, feministky dle ní pustily ze řetězu dravou šelmu, když začaly mluvit o sexu. S konceptem biologické dispozice žen rodit děti, jež je kořenem jejich podřízeného postavení ve společnosti, společným jmenovatelem sociálního uspořádání a nespravedlnosti genderového rozdělení rolí, pracovala s odlišnými přístupy celá řada významných autorek této fáze feministického hnutí – Germaine Green, Shulamith Firestone, Mary Daly, Susan Griffin, Carol Gilligan ad. Je příznačné, že tato odnož boje za ženská práva nebyla příliš přátelská k ženám s lesbickou sexuální orientací a obecně se vyznačovala různými rozpory způsobenými malým zřetelem na rozdílnost (třídy, rasy, identity) a odlišováním ženské sexuality (jemné, rovnostářské, pečující) od té mužské – predátorské, násilné (včetně sexuality gayů). V 70. a 80. letech se tak některé feministické autorky nejen v Americe, ale také v Evropě silně vymezovaly vůči sexualitě, jejich texty byly poměrně puritánské a směřovaly k vytvoření výrazně antipornografické sekce feministického hnutí, která na kulturní feminismus

²⁴² Někdy bývá její začátek spojován už s vydáním knihy Simone de BEAUVOIR *Druhé pohlaví* (1948).

navazovala.²⁴³ Je třeba připomenout, že přístup autorek tzv. diferenčního feminismu (H. Cixous, J. Kristeva, E. Grosz ad.) se odvíjel z jiných teoretických tradic (zejména z poststrukturalismu a lacanovské psychoanalýzy) a na rozdíl od kulturních feministek, jež stavěly zřetelnou ženskou identitu proti patriarchální společnosti, se soustředil na problematizování a znejistování pojmů identita nebo ženské, na rozrůzněnost uvnitř ženské skupiny. Vztahem feminismu k pornografii a důslednou analýzou antipornografického feministického diskursu či propojením konceptu genderu se sexualitou se zabývá studie socioložky Kateřiny Liškové (Hodné holky se dívají jinak), která se pokusila zmapovat postupný vývoj tohoto směru, jeho kulturní podmíněnost, kritiku nebo vnímání pornografie v kontextu české sexuologie a kriminologie.²⁴⁴

Lišková připomněla, že podle současných evropských antipornografických feministek jsou všechny ženy oběťmi pornografie, která se rovná násilí. V polovině 70. let, kdy se feminismus začal zabírat tématem pornografie, se pojil zejména s analýzou znásilnění, porno bylo nahlíženo jako zdroj násilí páchaného na ženách a základní kámen patriarchátu (například u Robin Morgan, Susan Brownmiller, Kathleen Barry). Pornografie je i u řady pozdějších autorek (Andrea Dworkin nebo Catharine MacKinnon) vnímaná nejen jako jednoznačná příčina násilí páchaného na ženách, ale i jako důvod genderové nerovnosti. Lišková zmiňuje, že také od 70. let vznikaly různé antipornografické iniciativy (například Women Against Violence and Pornography and the Media, 1976, San Francisco) a že prohlášení k pornografii vydala v roce 1984 také zastřešující organizace National Organization for Woman pro Spojené státy. Záhy se však objevuje také první kritika feministických antipornografických úvah (například od Ellen Willis), poukazující mimo jiné na poněkud paradoxní spojení hnutí s konzervativci. Zejména ochrana práv tradiční rodiny a hodnot se stala výraznou rétorikou konzervativní pravice, která s nimi spojovala i témata sexuality, homosexuality či potratu. Lišková tuto situaci shrnula: *„Heslo ‚osobní je politické‘, které se stalo mottem feminismu druhé vlny, přinesla radikální levice. Témata, jež toto heslo zastřešovalo, si ale později velice efektivně přivlastnila, s nezbytně*

²⁴³ Za představitelky tohoto hnutí lze považovat například Robin Morgan, Adrienne Rich, Heather MacRae, Andrea Dworkin nebo Catharine MacKinnon.

²⁴⁴ LIŠKOVÁ, 2009.

změněným akcentem, sociálně a morálně konzervativní pravice²⁴⁵ a odkázala k lakonické poznámce J. Weekse, který toto propojení protichůdných sil uzavřel: „Pro morální konzervativce jako pro feministky jsou muži problémem a manželky řešením“.²⁴⁶ Cílem kritiky Judith Butler se stala epistemologické východisko kulturního i antipornografického feminismu – konstantní binarita mezi mužem a ženou, mimo jiné také přehlížení a patologizování neheterosexuálních vztahů. Butler se ve své základní knize *Gender Trouble (Feminism and the Subversion of Identity)* pokusila o zpochybnění této dvojpólovosti, která výrazně ovlivňuje percepci toho, kdo je muž a žena a vyjádřila názor, že genderová identita, a identita obecně, je konstrukcí zahrnující různé formy, i když se navenek prosazuje jako stálá.²⁴⁷

Zájem o identitu se začal záhy projevovat také v ženském (feministickém) umění, které reagovalo na společenské tlaky a ženy začaly projevovat svou vůli podílet se stejným dílem jako muži na společenském dění. Umělecký feminismus se zpočátku rozvíjel v 70. letech zejména v Americe, v Kalifornii a New Yorku, kde vznikaly pro toto hnutí významné programy, instituce a workshopy (Feminist Art program, CalArts, Women's Design Program nebo Feminist Studio Workshop).²⁴⁸

Umělkyně se zpočátku vyjadřovaly prostřednictvím performancí odkazujících, s využitím těla, divadelních prvků, primitivistických rituálů i bohaté symboliky k nelehkému osudu ženy. Obzvláště feministické performance v jižní Kalifornii se zaměřovaly na konkrétní témata – mnohdy právě na znásilnění či prostituci. O znásilnění jako traumatu ženského pokolení vypovídala citovaná kolektivní performance *Ablutions* (1972) **Judy Chicago, Suzanne Lacy, Sandry Orgela Avivy Rahmani**, během níž umělkyně využily nejen zvířecí orgány, hlínu, řetězy a Rosler poukázala na skutečnost, že Lacy často používala mrtvolu zvířat, aby podobně jako **Miriam Schapiro** ztotožnila jejich divokost se zvířecostí člověka, který je ovládá a zabíjí, ale aby paralelně vyjádřila metaforické rovnítko mezi vnímáním kusu masa a ženy, tak jak je nahlížena optikou pornografie a

²⁴⁵ LIŠKOVÁ 2009, 62.

²⁴⁶ LIŠKOVÁ 2009, 63.

²⁴⁷ BUTLER 1999.

²⁴⁸ Specifika a vývoj těchto škol popsala ve studii *Soukromé a veřejné: Feministické umění v Kalifornii* Martha Rosler – viz PACHMANOVÁ, 2002a, 138–168.

prostituce.²⁴⁹ Do role prostitutky se situovala během svých performancí i Laurel Klick, pro niž bylo typické stejné kombinování akce s texty a mluveným projevem, jako pro Lacy. Ta se vedle performativně-výzkumného projektu plného vlastních záznamů a popisů situací (*Prostitution Notes*, 1974), v rámci kterého chtěla zjistit, v čem se její vlastní život prolíná s životem losangelských prostitutek, soustředila na téma znásilnění například také v pozdějším otevřeném projektu *Three Weeks in a May* (1977, společně s Leslie Labowitz studentkou Josepha Beuyse silně ovlivněnou Brechtovskou tradicí) nebo otevřela problém domácího násilí v sérii instalací a projektů *Auto on the Edge of Time* (1993-4). Lacy stejně jako Eileen Griffin později spolupracovaly na některých realizacích s Margo St. James – zakladatelkou svazu sanfranciských prostitutek. Oproti tomu citovaná raná práce Marthy Rosler *Tijuana Maid* (1974-6), poukázala rozdílnou formou na postavení žen imigrantek – čelících mimo těžké pracovní podmínky také neurvalostem a pokusům o znásilnění. Jak jsme ukázali Rosler se sama nesituovala do postavy ženy, jejíž příběh vyprávěla, aby upozornila na daný problém, kdežto Suzanne Lacy nebo sanfranciská umělkyně **Lynn Hershman** se tehdy zabývaly proměnou sebe sama, stávaly se tak „*metaforami vlastních témat*“²⁵⁰ a vytvářely konkrétní zkušenost. Hershman začala od roku 1974 konstruovat smyšlené identity Jerrol Kraus nebo Roberty Breitmora, pronajímala si hotelové pokoje či místnosti na ubytovnách a zveřejňovala inzeráty, skrze něž hledala přátele nebo partnery. Ti, kteří přicházeli, byli provedeni ženou v negližé pokojem, kde se povalovala líčidla a křiklavé šaty, a umělkyně do těchto prostor obvykle instalovala vlastní napodobeniny ukládané do postelí nebo zde promítala své podobizny v převlečení za smyšlené postavy.

Jednu z významných feministicky orientovaných amerických umělkyně **Annu Mendieta**, u nás nedávno představila putovní výstava v pražském Rudolfinu, která bohužel nereflektovala její angažovanou roli v tomto hnutí, což glosovaly i některé kritiky v médiích.²⁵¹ Je nesporné, že Mendieta měla jako kubánská imigrantka poměrně komplikovaný vztah k „bílému“ feminizmu,

²⁴⁹ PACHMANOVÁ, 2002a, 154.

²⁵⁰ PACHMANOVÁ 2002a, 165.

²⁵¹ Například text Petry HLAVÁČKOVÉ *Kde je Ana Mendieta?* publikovaný na Artalk.cz nebo Terezy STEJSKALOVÉ ve čtrnáctideníku A2. Po stopách Any Mendiety – viz HLAVÁČKOVÁ 2015 a STEJSKALOVÁ 2014.

v průběhu 60. let začala studovat malířství na univerzitě v lowě, kde později přešla k performativnímu umění a vstoupila do multimediálního programu německého umělce Hanse Bredera. Zpočátku pracovala převážně s deformací vlastního těla, aby se vzpírala jeho objektivizaci a především mužskému pohledu na něj a aktivně s ním nakládala podle svobodného uvážení. Ve své časné práci se vyjadřovala také k násilí páchanému na ženách, po případu znásilnění a vraždy studentky v komplexu univerzity v lowě vznikly její krvavé autoportréty i záznamy zkrvaveného zneužitého těla nebo rituály, během nichž Mendieta potí krev či drží právě podříznuté kuře. Stejně jako **Carolee Schneemann** či **Hannah Wilke** přiklonila se tehdy i Mendieta k využívání vlastního těla v roli média i subjektu, aby nad ním získala kontrolu, přičemž upotřebila ve svých performancích tradic a rituálů tajemného kultu „santerie“, stále udržovaného na Kubě a čerpajícího z primitivních rituálů náboženství Afriky a Ameriky, jakožto formy propojení těla s přírodními materiemi (hlínou, krví, vodou). Na rozdíl od Mendiety sáhla Wilke po běžné věci charakterizující naši kulturu – po rozžvýkané žvýkačce, kterou použila jako groteskní prvek v sérii fotografií S.O.S. Stratifications Object Series (1974-82), když ji aplikovala na různé části svého těla, aby tím pomohla psychologicky zbavit své tělo represe spojené s jeho fetišizací. Mimo Rosemarie Trockel užila žvýkačku jako samostatný objekt ve 4 zvětšených fotografiích z roku 1993 Milena Dopitová, která pouze vzdáleně naznačila spojitost mezi tělem a žvýkačkou, ještě nesoucí stopy slin, potažmo fyzického působení člověka.

Postupy zmíněných autorek se pozvolna proměňovaly, od počátečního využívání těla ke zpracování děsivých, silně autobiografických prožitků, do nichž byly asimilovány strategie zaměřené na vyprávění a opírajících se o identifikaci s hlavní postavou, se posouvají k realizacím více otevřeným veřejnosti – zejména ke komunitním projektům založených na práci se sdílenou zkušeností zúčastněných. Ruth Wallen tuto proměnu charakterizovala jako posun od „*osobního hororu k veřejné analýze*“²⁵², kdy umělkyně pozvolna upouštěly od projevů plných intenzivních a emotivních reakcí a vciťování se do oběti, které vyvolávaly šok a pobouření k promyšleným racionálním odpovědím na skutečné události.

²⁵² WALLEN 2001, 55.

6. 4. 2 Přisvojit si jazyk pornografie

V českém prostředí se aktivně vyjádřilo k námětům psychického, fyzického nebo sexuálního násilí či k prostituci pouze několik umělců, zejména žen. V průběhu 90. let to byl jako jeden z prvních **Jiří Černický** se svým objektem – kineticko-akustickou loutkou *Modřinové květy* (1998) [57], v němž využil autentický záznam rozhovoru ženy týrané svým manželem s pracovnící linky z nadace Rosa, s níž spolupracoval. Objekt tvořený dvojicí komunikujících umělých květů vyrážejících z dlouhých pohyblivých stonků a svazovaných dívčími vlasy upozornil na poměrně častý, ale také mnohdy bagatelizovaný a přehlížený problém agrese odehrávající se skrytě v nejužším rodinném kruhu a mimo kontrolu veřejnosti. Dílo vyznačující se výraznou senzualitou i narativností, patří ke skupině zmíněných autorových prací – objektů, z nichž některé byly do velké míry vizuálně estetizované, a současně se pokoušely reflektovat sociální jevy. Černický patřil v rámci generace nastupující v 90. letech k výjimečným osobnostem a jako jeden z prvních se začal přiklánět k performanci, kterou prozkoumával reakce těla na vnější prostředí i psychické stavy, zatímco většina jeho vrstevníků se v tomto období zaměřila především na fotografii a instalaci. Karel Srp k jeho tvorbě poznamenal, že umělec žádný z prostředků, s nimiž manipuloval, nevyužíval jednoznačně jako dominantní médium, nakládal s nimi volně a kombinoval je – byla pro něj signifikantní určitá technická nevyhraněnost, která se zdá být pro současné autory samozřejmostí.²⁵³

Jestliže Srp vnímal v Černického práci rozpor mezi introvertností a extrovertností, otevřeností a uzavřeností, s kterými poukazoval na mezilidské konflikty, neduhy nebo civilizační hrozby, pak se **Pavel Humhal**, jenž se v části své práce zaměřil na produkci geometricky strukturovaných objektů, zasazovaných do odosobněného prostředí a latentně odkazujících ke společenským tenzím, začal koncem 90. let obracet k „sociologickým výzkumům“ prováděným přímo v ulicích. Během nich se dotazoval náhodných kolemjdoucích (například v projektu *Kolika si myslíte, že se dožijete let, 1997*) a na „chodníku“ oslovil i prostitutku, kterou požádal o striptýz, jehož záznam se stal součástí instalace s

²⁵³ SRP 2007b, 945.

názvem Změnilo se vůbec něco? Zaplatil jsem, Zeptal jsem se (1997-8). [57]²⁵⁴ Více než kritickou reflexí života žen na okraji společnosti se však Humhal zabýval svobodou člověka a krajní polohou umění, tím že prováděl experimenty, na jejichž počátku popsal zamýšlený scénář nebo ho inicioval jednoduchým aktem, avšak do jeho dalšího vývoje už nezasahoval a pouze ho sledoval. S prostitutkami natočil několik videí, které zachycují situace, do nichž ženy záměrně uváděl (v jednom z nich například házel na ženu rajská jablka, aby vyjádřil nejen gesto agrese, ale i symbolické vyhnání z ráje, potažmo vyloučení ze společnosti).²⁵⁵ Jinou ze svých pouličních intervencí uskutečnil v anonymním prostoru dopravní haly: „*Jednoho dne jsem požádal náhodně vybraného bezdomovce z Hlavního nádraží, aby si oblékl moje svatební šaty. Oblek, košili i kravatu jsem mu poté daroval. Zajímalo mě, co se bude dít dál. Oblékl si šaty ještě někdy? Změnilo to jeho osud?*“²⁵⁶

Podstatně radikálnější postupy si ve stejné době přisvojoval například Polák **Jacek Markiewicz**, který krajně provokativním způsobem pracoval s tělesností a sexualitou. V průběhu výstav užíval vlastních exkrementů, nahý čekal ve stanu postaveném v galerii na návštěvu diváků (Me and AIDS, 1996), předstíral sebeukájení na soše ukřižovaného Krista z Národního muzea ve Varšavě, které nazval gestem „adorace“ a později se součástí jeho práce stávaly záběry natočené skrytou kamerou při návštěvách peep-show (Aneta II, 2000) nebo vystavoval návštěvníky bezprostřední přítomnosti prostitutky přímo v galerijních prostorách (1998, Aneta). Otevřená možnost konfrontace prostitutky s publikem byla pravděpodobně pro ženu samotnou velmi ponižujícím zážitkem, ale cílem umělce bylo uvádět člověka právě do situací, kdy byl vystaven intenzivním vnitřním konfliktům navozovaným morálními soudy a stereotypy v

²⁵⁴ V roce 2008 stál Pavel Humhal jako kurátor u zrodu rozporuplně přijímané výstavy Sexismus probíhající v pražské Galerii Václava Špály, která nabídla většinou konceptuálně laděné práce autorů, jež se rozdílnými způsoby vztahovaly k tématu erotiky, homoerotiky, pornografie, perverze a mezilidských vztahů a odhalovaly určité hraniční polohy uměleckého zpracování sexuality. O tematizaci sexu či pornografie se pak pokusila i výstava SexPLICIT (2014), která nabídla mix uměleckých strategií a přístupů.

²⁵⁵ Později se k tématu vrátil ještě v sérii videí vytvořených ve spolupráci s Darinou Alster (Psí domov, 2001).

²⁵⁶ FRANTA/MEDUNA/MOTEJZÍK/RATHOUSKÝ/VÍTKOVÁ 2010, 381.

myšlení. Určitou podobnost ve snaze vyhledávat krajní a extrémní polohy umění, které vedou k iritaci a znejistění publika lze nalézt v práci českého umělce **Ondřeje Brodyho** (1980), jehož projekty (například výstava *Ber si to osobně*, 2004) uvádějí diváka do přímého střetu se zobrazením nebo vyjádřením nechtěného nebo iritujiícího obsahu.

Jestliže Markiewicz pracoval v této době se svým tělem bez zábran a až s exhibicionistickou obsesí, v Čechách byl zájem o tělo a jeho využívání jako nástroje uměleckého vyjadřování více než zdrženlivý a projevil se především ve fotografii. Pavel Humhal tak systematicky označoval mateřská znaménka a pihy na své kůži v práci *Hvězdy mého těla* (1993) a Milena Dopitová, i když tematizovala ženskou i osobní identitu nebo genderové otázky, se svému vlastnímu tělu a vůbec odhalování jeho intimních částí spíše stranila, což Srp okomentoval: „*Setrvala na jeho povrchu, třeba tím, že svou tvář pokrývala nejrůznějšími pleťovými maskami.*“²⁵⁷ Snad nejodvážněji přistupovala k práci s vlastní tělesnou schránkou **Veronika Bromová**, pro niž fyzická schránka představovala a stále ještě představuje nejpřirozenější vyjadřovací prostředek a stala se ohniskem její práce s novými médii, xeroxováním nebo digitálně manipulovanou fotografií, které později kombinovala v instalacích s videem či s kinetickými objekty. Jestliže se Bromová dotkla v cyklu *Taky holky* nejen možnosti multiplikace a genderové transsexuality či androgynnosti, v sérii *Rozhovorů* (1995) a o rok později již naplno ve svých *Pohledech* prezentovaných v Baden Badenu, zahájila anatomickými řezy detailní průzkum mikrosvěta vnitřního těla, který současně ovlivnil i její zájem o jazyk reklamního i pornografického průmyslu.

Tělo uváděné do příznačných lascivních poloh se pro ni stalo „kusem masa“, odosobněným předmětem, s kterým libovolně manipulovala a zkoumala ho, tak, jak bylo zvykem v časopisech i filmech distribuujících porno a jak ho zároveň kriticky užily dříve některé citované umělkyně. Bromová charakterizovala atmosféru 90. let: „*Určitě to byla reakce na to, co bylo okolo mě, zaprvé boom pornografie a vůbec používání ženského těla v reklamě takovým hodně tupým*

²⁵⁷ SRP 2007b, 942.

způsobem. Všude byly najednou obrovské billboardy, které na člověka jakoby řvaly. A vlastně to bylo něco nového, po tom šedivém komunismu, kdy nebyl vůbec žádný byznys a žádné reklamy.“²⁵⁸ V reakci na pornografii dala vzniknout v souboru Zemzoo (1998) výrazně oderotizovaným aktům, kde své tělo deformovala a svazovala je lepící páskou.²⁵⁹

Koncem 90. let spontánně a bez většího zájmu o souvislost amerického nebo evropského feministického diskurzu reagovala na rozvolnění trhu, které způsobilo zaplavení veřejného prostoru i všudypřítomnými pornografickými a erotickými obrazy Lenka Klodová.²⁶⁰ Od roku 1999 začala pravidelně používat jako studijní, potažmo umělecký materiál erotické magazíny, aby si přisvojovala jejich vyjadřovací prostředky a využila je v řadě realizací, postavených zejména na práci s papírem, vystřihováním nebo s koláží. Do vysokého umění tak vnášela podvrtné prvky levných marketingových strategií, které propojovala s humorem a nebývalou invencí. Na výstavách *Má vlast*, *Podzimní noc* je dlouhá jen svým jménem nebo *Mé ženy* (vše v roce 2001) představovala své vystřihovánky – někdy v nich zahalovala ženy ve vyzývavých erotických pózách a bizarně strojených postojích do lidových krojů (*Lidovky*), s něžností je ukládala do postýlek (*Spáčky*, *Odpolední klid*), zasazovala je do absurdních divadelních kulís pohádek pro děti nebo je situovala do role oblíbených oblékacích papírových panenek pro holčičky, které doplnila šatníkem k vystřihování. Martina Pachmanová její „hravé metody“ okomentovala: „*Klodová si příliš dobře uvědomuje, že přisvojovat si ‚jazyk‘ pornografie, kterou chce podkopat, je riskantní hra a že od ‚peříčkové‘ banality a nevkusnosti je jen krůček k laciné*

²⁵⁸ ŠTEFKOVÁ 2012, 88.

²⁵⁹ S deformacemi vlastního těla, jehož vrhané stíny zaznamenával s pomocí fotoaparátu Martin Polák, pracoval v přibližně stejné době také Pavel Humhal v sérii 5 všedních dnů. V jeho podání však mělo záměrné mučení vlastní fyzické schránky symbolizovat pomyslné demony – jakési temné odrazy lidské duše. Z osobního rozhovoru s autorem, 20. 1. 2015

²⁶⁰ O pochybách a nedůvěře vůči feminismu panujících mezi českými umělkyněmi poukázala v několika textech nejen Martina Pachmanová a později Zuzana Štefková, které odkazovaly k dnes již téměř legendárnímu průzkumu mezi českými umělkyněmi (*Žádné ženské umění neexistuje*) provedeného Věrou Jirousovou na stránkách *Výtvarného umění* (JIROUSOVÁ 1993). Jiřina Šiklová vnímala tuto odtažitost jako důsledek několika příčin, k nimž počítala na sklonku 90. let vedle špatného povědomí o západním feminismu, také relativní emancipovanost zdejších žen a oprávněný odpor vůči ideologičnosti a komunitně-kolektivním formám práce vyplývajícím z totalitní zkušenosti a z ní plynoucích rozdílných společenských podmínek. ŠIKLOVÁ 2014.

*„umělecké zábavě“ Svou hru s nahotou ovšem hraje velmi dobře.*²⁶¹ Autorka byla navíc schopná svou práci s pornomateriálem neustále aktualizovat a hledala další neotřelé způsoby, jak ho tematizovat nově. Po převlékacích sériích transformovala stránky magazínů pokryté nahými těly na 3D objekty, při jejich tvorbě zužitkovala techniku origami (Ostrový touhy, 2001), a stále více vtahovala do interakce na svých erotických hrátkách také diváka, kterému prostor k zapojení poskytly její pohyblivé loutky (Rodička, 2002) [59] nebo instalace souboru Ty (2004), kde pracovala s překvapivě nečekanými odrazy v zrcadlech, které uváděly diváka do iluzivních erotických her.²⁶² Přibližně od roku 2000 pak umělkyně navrhovala své vlastní erotické magazíny (Bříza, 2000, Komíny 2001) [60], na jejichž stránky aplikovala vulgarizovaná slovní spojení a slogany typické pro pornografická tištěná média (Když na to máš, tak to ukaž, Uspokoj mě nebo se rozejdeme, Budeš mým zajatcem), avšak klasické aktéry tu nahrazovala zástupnými falickými symboly – komíny nebo svůdná ženská těla zaměňovala za okoralé kmeny stromů.

Její systematická tvorba týkající se mapování fenoménu pornočasopisů pak logicky vyústila v její dizertační práci, kdy se od počátečního užívání časopisů jako pouhého zdroje materiálů pro tvorbu pozvolna posunula k potřebě uchopit takový magazín jako společenský jev. Práce na erotickém magazínu pro ženy Ženin 1/05 přivedla umělkyni k důkladnějšímu studiu feministického kontextu, užívání sociologických metod i k přednáškové činnosti, tematizující například motiv Zastavení času a stereotypnosti v erotických časopisech. Odhalila paralelně i potřebu přeformulovat a měnit nejen osobní přístup (například překonávat stud při nakupování porna v trafikách) nebo narušovat rozpačité a zaběhlé postoje ke společensky tabuizovaným materiálům, nečekaně prezentovaným jako vědecký materiál na akademické půdě: *„Bylo to napínavé. Myslím, že mnozí pedagogové*

²⁶¹ PACHMANOVÁ 2002c.

²⁶² S koláží vytvářenou z ženských aktů pracovala ve své rané práci také Martha Rosler (fotokoláž Hothouse, or Harlem, 1972), kdežto Polka Joanna Rajkowska naopak podvrtně a zcela protichůdně vlepovala svou vlastní tvář do pornografických časopisů.

*si nevěděli se mnou a s tématem rady, a tak se to trochu snažili posunout do konvenčnějších uměleckohistorických vod.*²⁶³

Zájem umělkyně se pak logicky prolнул i do její pedagogické činnosti, v rámci které připravila pro FAVU VUT v Brně, kde v současnosti vyučuje, Kurz pornografických studií, na němž participuje nejen se socioložkou Kateřinou Liškovou, ale občas i s „odborníky“ z praxe (v kooperaci s fotografem Lea Martinem Jansou demonstrovala v ušité vnější kůži praktiky užívané během focení do erotických tiskovin a k letošní výstavě Showrooms v NoDu zase přizvala ženy pracující jako profesionální striptérky).²⁶⁴

Autorka pak kromě manipulace s erotickými materiály sama prostřednictvím svého těla tematizovala se sarkastickým a humorným přístupem rovněž vystavování žen silným mediálním tlakům módního diktátu v řadě performancí či fotografických cyklů (Doly Buster, Kalendář, Brožura, Mé punčochy, vše 2003).

Prvoplánovou strojenost a nepřírozenost pornografických filmů pak otevřela také umělecká dvojice **Aneta Mona Chiša** a **Lucia Tkáčová** v podobě Pornvidea (2004), ve kterém se pokusila ve stylizovaném prostředí porno scén (tlumená hudba, přítmí, pohyby i vzdechy) simulovat autenticky a s přesvědčivě hranou vášní pornografické výstupy, v nichž však figurovala oblečená. Prvek humoru a absurdity si autorky přisvojily v sérii barevných fotografií Porn (2004-7) **[61]** a s tematikou sexu pak umělecký tandem pracoval ještě v projektu, jenž chtěl prozkoumávat narušování ustanovených mocenských hierarchií, kterou určil podle vlastních pravidel, když během výstavy Red Library v Galerii Jelení přerozdělil českou mužskou uměleckou scénu na základě kritéria sexuální přitažlivosti (škála se pohybovala od hodnocení kdykoliv cokoliv až po biologická povinnost – pohlavní styk pod hrozbou zániku lidstva). Nedobrovolně zapojené muže s výsledky hodnocení Chiša s Tkáčovou bezprostředně seznámily během vernisáže, přičemž reakce, které přímá konfrontace vyvolala, obě autorky

²⁶³ WOLF 2006, 20.

²⁶⁴ V roce 2005 pak Klodová spolupracovala na vydání časopisu Umělec (1/2005) zaměřeného na feminismus, ženské nebo lesbické umění atd.

překvapily a byly pro ně intenzivní adrenalinovou zkušeností. Paralelně celá akce posloužila ke kritice společenské a institucionální moci. Apropriací prvků grotesky, zesměšňování sama sebe i společensky problematického tématu či moment mystifikace je pro dvojici Chiša – Tkáčová stejně aktuální jako pro Lenku Klodovou, která si ho přivlastnila ve zcela specifické podobě.

Jak jsme zmínili Pachmanová v souvislosti s tvorbou Klodové upozornila na model hravé matky a v její práci je jednoznačně přítomný prvek grotesky, kterou v případě analýzy díla feministických umělkyně některé kritičky (Isaak, Frueh či Russo), jak upozornila ve své studii Ruth Wallen, spojovaly s rebelantstvím a katarzním potenciálem karnevalů.²⁶⁵ Totožně Marcia Tucker ve svém textu Zlobivé holky napsala, že mnoho těchto „holek“ upřednostnilo ve svých uměleckých komentářích humornou dekonstrukci společenských nerovností²⁶⁶ a ukázala, že s ironií a humorem pracovala i řada umělkyně na její newyorské výstavě Bad Girls (1994). Na motivy znejistění a humoru do určité míry vsadila rovněž **Alena Kupčíková**, když v ulicích sbírala od dobrovolných dárců pubické ochlupení, jež následně využila k vytvoření subtilních erotických portrétů (2003–2008).

Z autorek spojených se severočeskou oblastí, se zaměřila na manipulaci s pornografickým časopisem Playboy **Zdena Kolečková**, která vytvořila pro Labyrint Revue (3-4, 1998) speciální umělecký projekt, v němž stavěla do protikladu pornografické scény s reálnými výjevy nahého ženského těla. Prostitutky, jako charakteristické a neodmyslitelné postavy příhraniční oblasti, pak začala fotit **Michaela Thelenová** při svých cestách regionem: *„Na svých putováních jsem často vídala siluety žen – prostitutek postávajících na kraji silnice a čekajících na svého zákazníka. Začala jsem si ženy fotit jako tichý pozorovatel, z dálky, teleobjektivem. Nechtěla jsem ovšem vytvářet nějaký kritický dokument zabývající se problematikou prostituce. Zajímaly mne ženy jako bytosti, které mají*

²⁶⁵ WALLEN 2001, 54.

²⁶⁶ Tucker poznamenala: *„karneval býval a je symbolickou akcí, která jen zřídka představuje pouhou hru, je spíše výrazem kulturních a společenských významů. Ale i pouhá hra je druhem zábavy, v níž mohou symbolické inverze moci a bezmoci, mužského a ženského, stáří a mládí, bohatství a chudoby či ‚vysokého‘ a ‚nízkého‘ představovat příjemnou a relativně nenákladnou ochutnávku potenciální společenské změny.“* PACHMANOVÁ 2001, 295.

*své rodiče, děti a partnery a díky souhře okolností ve svém životě dělají to, co dělají.*²⁶⁷ Totožný fenomén spojený s okolím Teplic podobně komentuje ve své tvorbě kombinující interaktivních instalace a nová média **Radka Müllerová**, již do značné míry ovlivnila stáž v Japonsku, a která se k problematice veřejné prostituce obrátila ve fotografické sérii (EU, 2003) nebo formou počítačových her (Auto Life, 2002, Pasákovo pexeso, 2006). K totožnému tématu pak odkázala v pozdějších instalacích Suvenýr z E 55 nebo Pisoáry a umyvadla, kde invenčním způsobem kombinovala tradiční tvarosloví českého cibulového porcelánu, jehož klasické vzory nahradila erotickými motivy, později varioványými například i náměty bezdomovectví.

Na rozdíl od umělkyň jako Benglins, Schneemann, Krystufek, Rist, Żebrowska či Kozyra, které v poměrně krátkém období umění performance měly tendence kontroverzním způsobem překračovat přípustné způsoby zacházení s ženským tělem, a narušovat tak vzory, které se doposud objevovaly v historii umění, zejména skrze experimenty s nahotou nebo intimitou, v českém prostředí se k takové formě uměleckého vyjadřování přiklonila pouze několik autorek – kromě Veroniky Bromové a Lenky Klodové, snad jen Darina Alster. Každá z nich přistupuje k tělu se zcela jiným způsobem. Zatím co Alster vnímá tělo jako přirozenou součást spontánně projevované sexuality a Bromová více jako sféru pro zkoumání jeho (ne)reálných podob a možností, Klodová ho s humorným odstupem využívá k sarkastickým společenským komentářům.

Výjimku pak představuje v našem uměleckém provozu projekt Tito/Ti druzí, za který získal v roce 2008 Radim Labuda Cenu Jindřicha Chalupického. Ta spočívala v navození situace vyvolávající psychologické projekce mezi návštěvníky, tj. těmi, kteří mohou jednat svobodně a těmi druhými – tj. těmi doslova vystavovanými, kteří ačkoliv mohou být zdánlivě svobodní, jednají pod tlakem daných okolností – v případě pětice mužů, která se nechala dobrovolně svázat způsobem erotické bandáže, a stala se tak pouhým ovladatelným objektem, jde o diktát touhy. Nebo se jednalo o tlak ekonomický, který naopak

²⁶⁷ THELENOVÁ 2014.

řídí život filipínského mladíka, jenž se z důvodu chudoby živí na erotických webkamerových chatech, a jemuž umělec za jeho virtuální přítomnost v galerii zaplatil. Labuda navodil prostřednictvím své práce prostor pro diskuzi o morálních hodnotách a hranicích lidské tolerance, o podobách uměleckého díla i o obtížných situacích, v nichž se můžeme ocitat díky své biologické předurčenosti nebo díky nepříznivé sociální realitě. Ojedinelost jeho práce spočívá nicméně také v momentu, že otevřel otázku mužské prostituce, jíž obvykle není věnováno příliš pozornosti.

6. 4. 3 Násilí medializované

K tématu ostrakizace žen se vyjádřila také skupina **Pode Bal** (Antonín Kopp, Petr Motyčka, Michal Michell Šiml)²⁶⁸, která vstoupila jako jedno z prvních kolektivních uskupení na domácí uměleckou scénu v roce 1998 a od té doby tematizovala množství sociálně-politických námětů. Svým stejnojmenným projektem participovala na výstavě Stop násilí na ženách organizované pražskou galerií c2c a kurátorkou Lenkou Kukurovou v rámci celosvětové kampaně Amnesty International (2006).²⁶⁹ První ze tří částí expozice, jež se snažila rozpoutat dialog o postavení ženy ve společnosti, poukazující na stinné stránky jejího sociálního statutu, byla instalována v duchu dřívějších oslav svátku MDŽ na cede-nástěnky umístěné do veřejného prostoru – ve vestibulu metra C Florenc, aby umožnila bezprostřední, i když nahodilou konfrontaci problematiky s veřejností. Skupina tu prezentovala sporé znejišťující a současně zavádějící nápisy s asociativními hesly (Dívka se svým otcem v koupelně, Žena na chodníku a její bratr v autě opodál), vystavované i v prostorách galerie v podobě akrylových maleb na plátně. Podvrtné slogany ponechávaly otevřený prostor individuálním představám, ale zároveň mohly „varovat před zjednodušujícími předsudky.“²⁷⁰ Nesporně patří k charakteristickým projevům skupiny, obvykle přesahujícím rámec umělecké oblasti a intervenujících přímo ve veřejných

²⁶⁸ Někteří členové se skupinou již nepracují a naopak PodeBal se často podílí na různých projektech s řadou dalších umělců. Kompletní přehled realizací i participantů lze najít v katalogu skupiny. PODE BAL 2008.

²⁶⁹ Na níž, jak uvedla kurátorka, kooperovala na celém světě řada významných umělkyně – Barbara Kruger, Martha Rosler, Tracey Emin nebo Guerilla Girls.

²⁷⁰ PATOČKOVÁ 2006, 1.

prostranstvích, často formou banálních reklamních sdělení. Skupina na projektu participovala společně s dalšími autory upozorňujícími na fenomén domácího násilí a obchodu se ženami (Mária Karasová, Štěpán Malovec, Marius Corradini) nebo na důsledky psychického týrání (Veronika Drahotová, CYM). Tváře zbitých žen evropské politické reprezentace od Radovana Červenky neměly vypovídat pouze o násilí směřovanému vůči ženám, které překračuje hranice států a společenských tříd, ale mimo to také o stereotypch ve vnímání genderových rolí. Video Tamary Moyzes zmíněné v kapitole o rodině vypovídalo o násilí v partnerském vztahu a jeho instalace beze zvuku (prezentovaném v prostorách galerie) měla být metaforou přehlížení problému, který mnohdy zůstává zahalen mlčením, dle Kukurové doslova bez ohlasu (hlasu) zvenčí.²⁷¹ V galerii c2c se dotkla námětu pornografie se svých charakteristicky mateřským přístupem Lenka Klodová nebo členové skupiny Guma Guar²⁷², kteří pracovali s médiem videa jako Gordana Zlatanovič či Tereza Velíková. Ta umístila do výlohy galerie ETC projekci prostitutek z výlohy veřejného domu v Dubí, aby navodila přenesením, jinde obvyklé události, do nového místa a kontextu, pocit absurdity a nepatřičnosti. Zajímavým a poněkud vybočujícím příspěvkem pak bylo video Richarda Wiesnera, jenž se vyjádřil k násilí na ženách odehrávajícím se přímo v českém současném umění (konkrétně k videu Miss Krimi Ondřeje Brodyho).²⁷³ Kurátorka k této konfrontaci poznamenala: *„Wiesner zpochybňuje nevyhraněný ambivalentní přístup tvůrce poměrně sexistického videa a dává zaznít i hlasu protagonistky, která otevřeně vypráví o svých pocitech hanby a ponížení. Při paralelní projekci samotného videa a zpovědi hlavní postavy jakoby se střetly dva postoje k percepci současného umění: postoj nejednoznačně si pohrávající*

²⁷¹ Otevřenou možnost alespoň částečně pochopit pocity obětí týrání tu nabídla slovenská malířka Ildikó Pálová (1982), jež zpracovala bolestný a traumatizující zážitek, kdy byla po únosu v Německu násilím držena maniakem, jenž jí psychicky i fyzicky týral. Její expresivní projev se vyznačuje výraznou tendencí postihnout sociální kontext, osciluje mezi fikcí a reálným příběhem – například v autoportrétech, kde se zachytila jako stará žena nebo v podobě syrové výpovědi vázané k pobytu na psychiatrii či naopak ve vyrovnaných prožitcích vlastního těhotenství.

²⁷² Skupina Guma Guar zkombinovala sekvenci znásilnění z pornofilmu se sloganem na pivo, aby parodovala chlapeckou kulturu konstruovanou prostřednictvím reklamních kampaní.

²⁷³ Miss Krimi patří společně s Noise Pictures a Autíčko do trilogie, v níž se Brody zabývá možnostmi manipulace a zároveň vyvolává napětí svým zobrazením pohybujícím se mezi uměleckou a pornografickou polohou.

*s realitou a postoj otevřeně (ne však prvoplánově si pohrávající s realitou) vyjadřující jistý názor. Zůstává na divácích, která poloha je jim bližší.*²⁷⁴ Cílem projektu bylo navíc ukázat, že „nová angažovanost“ má na poli umění i ve společnosti opodstatněné místo a chce poukazovat i na témata, kterým se veřejnost podvědomě vyhýbá.

O 4 roky později se stal totožný problém impulsem k uspořádání další skupinové výstavy (Zlomené květiny vykvétají) v pražské Trafačce a iniciovala ho současně umělkyně i kurátorka, studentka Ateliéru intermédií FAVU VUT v Brně **Veronika Slámová**, kterou šokoval zážitek nevlastní sestry pobodané bývalým přítelem a další případ agrese směřované vůči ženě v blízkosti galerie. V rámci projektu, na němž participovalo dalších 11 umělců, převládlo médium videa (D. Alster, T. Rullerová, I. Janáčková, J. Merta) a Slámová pro něj připravila společně s napadenou ženou, rozsáhlou instalaci, mapující na privátní i mediální úrovni celý případ.

Jednu z místností tak pokryly fragmenty osobní korespondence partnerů, fotkami, dokumenty i výstřižky z novin přinášejícími různé informace o události, které systematicky umělkyně vystřihovala a schraňovala. Kromě potřeby na případ otevřeně poukázat a vyrovnat se tak do určité míry s děsivým zážitkem, duálně Slámová rozkrývala pochybnou pravdivost mediálních sdělení, která si nejednou protiřečila a zacházela na okraj etiky. V rozhovoru pro Český rozhlas pak uvedla, že stále vnímá tento problém ve společnosti za záměrně promlčovaný, často také z důvodů obav, které později provázely samotné otevření výstavy.²⁷⁵ Rekonstrukci brutálního a chladnokrevného chování muže, který se rozhodl vykonat poměrně zdlouhavým a bolestivým způsobem vraždu a kterou oběť snad pouze zázrakem přežila, obě ženy nahrály v mluvené výpovědi *Sister to Sister* (2011), jež je volně přístupná na stránkách Ateliéru intermédií FAVU VUT a která může evokovat některé metody feministicky orientovaných

²⁷⁴ KUKUROVÁ 2006.

²⁷⁵ Záznam rozhovoru s Veronikou Slámovou lze nalézt na adrese http://www.rozhlas.cz/radiowave/session/_zprava/zlomene-kvetiny-reflexe-domaciho-nasili--884226, vyhledáno 20. 12. 2014

umělkyň pracujících právě s mluveným slovem a privátním příběhem oběti.²⁷⁶ Ačkoliv je pro práci Veroniky Slámové, jak ještě ukážeme v následujících kapitolách, charakteristický příklon k performanci (často využívané jako prostředek umožňující komentář určité situace, jevu či stavu ve společnosti), v případě umělecké revize pokusu o ubodání Lucie Benové, zvolila konceptuální přístup pracující s pečlivým shromažďováním informací, s osobním materiálem a s následnou konfrontací, aby mohla rekonstruovat samotnou událost i povahu vztahu partnerů a umožnila mimo to s odstupem vnímat vidění a interpretaci incidentu ze strany médií a veřejnosti.

7. Pod tlakem moci

Snad nikdo jiný se nevěnoval analýze různých podob moci do té míry jako francouzský filozof Michel Foucault, který sledoval a vnímal její struktury na všech úrovních lidského jednání a odhaloval její rozmanité formy ve vztahu k jazyku, sexualitě, prostoru, umění či institucím. Dokazoval, že mocenské praktiky fungují i v oblastech, které se netýkají vysoké politiky a tudíž nejsou medializované a na první pohled patrné (potažmo veřejně viditelné) – v rodinách, na pracovištích, uvnitř škol, věznic, nemocnic, v konkrétních skupinách. Mocenské vztahy považoval za složité a nepřehledné a člověka vnímal jako subjekt, jenž se stává součástí mocenských vztahů, které si ho podmaňují v různém prostředí odlišnými metodami.

Také my se v této kapitole budeme soustředit na vybrané podoby moci a na její vliv na společenské dění, zaměříme se na to, jak se moc projevovala v minulosti a skrze aspekty minulosti působí i v přítomnosti a jak mnohdy zpětně ovlivňuje skrze média společnost i práce umělců.

²⁷⁶ Přístupný na stránkách FAVU VUT adrese <http://intermedia.ffa.vutbr.cz/sister-to-sister-veronika-slamova>, vyhledáno 20. 12, 2014

7. 1 Revize minulosti a přítomnosti

7. 1. 1 Sudetoněmecká otázka

Jestliže se budeme v této kapitole věnovat uměleckým reflexím různý mechanismů moci prosazované na úrovni politické reprezentace, v mediálních či institucionálních sférách, v jejím počátku připomeneme specifické náměty prolínající se do množství nejen neokonceptuálních projektů a související s nedořešenými událostmi naší historie. Prvním z nich se jednoznačně stalo téma odsunu německé menšiny, jemuž dala právní rámec postupimská deklarace, ale který probíhal zpočátku živelně, v důsledku reakcí na válečná zvěrstva a jako projev svévolně vykonávané moci přinášející tisíce obětí na životech nevinných lidí i nesporné materiální i kulturní ztráty po vysídlení obyvatel žijících v českém pohraničí po staletí. I během organizovaných přesunů německého obyvatelstva docházelo k násilnostem, nejednou během nechvalně známých pěších pochodů – z Příbrami, Jihlavy, ale především z Brna (30. 5. – 31. 5. 1945), kdy v důsledku násilí, epidemií či vyčerpání, umírali civilisté, kteří byli pohřbíváni do masových hrobů. Poválečné transfery německého etnika se týkaly Československa, Polska, částečně Maďarska a Jugoslávie a etapa „divokého“ odsunu nebyla tedy zdaleka pouze českým specifikem.²⁷⁷ Pod bezprostředním dojmem válečných událostí zaznívalo u nás i v celé Evropě volání po kruté odplatě vůči Němcům.

Po politickém převratu začala řešit rovinu sudeto-německých vztahů bavorská CSU. Česko-německá deklarace uzavřená v roce 1997 nezmínila Benešovy dekrety, které byly kvůli konfiskaci majetku Němců a Maďarů napadány, a uvedla, že oba státy nebudou zatěžovat své vztahy politickými a právními otázkami pocházejícími z minulosti. Ve vysoké politice a v médiích se téma objevilo během předvolebních kampaní v ČR i SRN v roce 2002, i když platnost Benešových dekretů nebyla ve výsledku zpochybněna. Veřejná diskuze vedená nad těmito událostmi, jejich důsledky i potenciální nápravou, se ve zmíněné době i později promítla do uměleckého diskursu. Druhým tématem,

²⁷⁷ Historik Václav Houžvička uvedl, že někteří politici včetně Churcilla, Gaula či Beneše se spontánní pomstou dokonce počítali a kalkulovali s ní. Bylo jim zřejmé, že válečný teror nahromadí ve společnosti takovou nenávist a negativní energii, že nebude možné okamžitě zabránit odvetě. Viz HOUŽVIČKA 2005, 300–301.

keré do umělecké sféry prosakovalo, byla snaha vyrovnat se s komunistickou minulostí a s jejím destruktivním vlivem na životy i myšlení lidí a s nepopíratelným prolínáním se do současného, nejen veřejného života.

Téma odsunu německého civilního obyvatelstva se v českém umění objevilo několikrát, a to jak v práci jednotlivců (Zdena Kolečková, Michaela Thelenová, Mark Ther nebo Lukáš Houdek) tak v projektech uměleckých skupin (Rafani či Pode Bal), jež mapovaly dané téma s různou mírou osobní empatie či programové angažovanosti. Snad vůbec poprvé tematizovala odsuny německého obyvatelstva skupina Pode Bal ve své projektu TGM Chicken představeném v roce 1999 v Galerii MXM.

První okruh děl, který zmíníme, představují zejména práce, jež vychází z osobního a intenzivního zájmu autorů o sudetoněmeckou otázku. Mnohdy jde o umělce, kteří se v dané oblasti pohybují, žijí tu nebo jsou sami s touto minoritou spříznění. Víc než o aktivní angažované intervence do veřejného prostoru mají tyto práce podobu účastných sledování a introvertních a opakujících se průzkumů.

Reflexí a zkoumáním společenského klimatu, do jehož podoby se v severočeském regionu – oblasti bývalých Sudet, prolнула historie dramatických událostí spojených s odchodem německého obyvatelstva, se několika svými cykly zabývala **Zdena Kolečková**. V sérii cibachromů Old Recipe (2001), se prostřednictvím všední domácí činnosti – pečení koblih, zaobírala více než v ostatních svých dílech, fenoménem kolektivní viny a paměti rodiny, kdežto v cyklu fotografií Wen trifft die Schuld? (1998/2004), kde cíleně zachycovala staré přetírané nápisy na fasádách kdysi reprezentativních vil sudetských Němců, se tato narativní linie ztrácí a autorka pracuje pouze s útržkovitými odkazy k tehdejší události a nabízí tak větší prostor vlastního čtení divákem. Analogicky pak postupovala také v případě akrylových maleb Remains/Shelters (2003) nebo v triptychu Expropriated/Nameless/Displaced, který umísťovala do prosvětlených reklamních vitrín městských prostranství v Ústí nad Labem (2005). Protichůdný přístup zvolila ve svém dlouhodobém projektu Luftschutz, kdy využila transkripce původního ještě čitelného nápisu z městského domu, který

implantovala formou nástěnné malby nebo samolepky do interiéru galerií (Forum Stadtpark, Graz nebo Galerie Exit, Peje).

Odezvy Zdeny Kolečkové lze vnímat vedle environmentálně laděných prací jako součást dlouhodobého mapování charakteru ústeckého regionu, v němž žije a jehož historie je postupně přepisována a zapomínána, paralelně jsou nestranným nahlížením otázek kolektivní viny či etnické čistoty, které prezentované v mezinárodním kontextu (výstava v Kosovu) odkazují navíc ke komplikovaným a nejednoznačným vztahům různých národností. Také u **Michaely Thelenové** se objevilo téma v odlišných, až protikladných rovinách. Odlehčený přístup stavějící na značné dávce nadsázky zosobňuje její fotografická série Geist und Schönheit [62] z roku 2006, v níž zachycovala svého nahého muže pohybujícího se s lehkostí při sportu či práci na zahradě domu v oblasti Sudet. Nechala se v ní ovlivnit stylizací původních časopisů z období 30. let propagujících harmonii krásy lidského těla i ducha a v pozicích inspirovaných výjevy z těchto magazínů pak fotila mužské tělo, k němuž připojovala burcující hesla (například odvaha k vůli), aby vytvořila absurdně komická spojení.

Druhá poloha její práce mapující daný problém, byla zaměřená na pozorování prostoru, na focení starých německých náhrobků bez jmen a jejich pozůstatků, které se vlivem času staly pouze anonymním až abstraktním svědectvím lidské existence. V melancholickém cyklu snímků Na konci světa (2014) se Thelenová znovu vracela ve svých představách zpět do minulosti, své intenzivně prožívané vize spojovala s krajinou, která se pro ni stala rámem životních událostí, jež ji fascinují: *„Od druhé poloviny devadesátých let žiji se svým mužem a dcerou v domě v sudetských Sovoluskách. Od počátku jsem měla potřebu získat informace o historii místa alespoň z materiálů ústeckého archivu, později pak díky člověku, který zde ještě prožil dětství a po válce byl s celou rodinou odsunut do Německa. Celých deset let jsme spolu byli v kontaktu a já jsem se mohla dozvídat o věcech, které v archivu najít nelze. Snažím se pochopit místo, které je mým domovem, vyrovnat se s jeho minulostí a stát se jeho*

součástí. Často přemítám o lidech, kteří v našem domě žili, jak prožívali v každodenním plynutí času podobné situace, jako já dnes."²⁷⁸

Sledování osudů sudetských Němců, jejich kultury i životních peripetií prostupuje také narativní videoart **Marka Thera**, který je více než apelativním upozorněním proti vzrůstajícímu nacionalismu posledních let, podobně jako u Thelenové individuální fascinací zlomkem historie, lokální kulturou, vlastní identitou i minulostí, jež napomáhají nabourávat jednostranné nahlížení poválečných událostí i lidskou identitu.²⁷⁹ Umělec specifické téma souběžně propojuje s ryze aktuální problematikou (vhledy do genderové tematiky, homosexuálních vztahů, odkazy k pedofilii), akcentuje německé názvy prací (Das wandernde Sterlein/Putující hvězdička, Pflaumen/Švestky, Der kleine blonde und sein rotter Koffer/Blondáček a jeho červený kufr) a užívá osobitý sudetoněmecký dialekt, nejčastěji vyjadřovaný formou písní nebo orálního vyprávění zdůrazňujících děj. Své příběhy s oblibou zasazuje do krajinného rámce, který pro něj v poslední době nabývá na významu. V nedávné práci se Ther k tématu nově přiblížil, pro něj poměrně nezvyklou formou síťotiskové kresby. V sérii Heimatkreis Braunau Sudetenland dokresloval původní výjevy krajin svého vzdáleného strýce Franze Schmelze z 30. let minulého století a rekonstruoval je ryze současnými postupy. Sudetoněmecké otázce v dokumentární nebo videoartové tvorbě se věnovala také tematická Sudetoněmecká noc Činoherního klubu (12. 11. 2012), která vedle Therova díla představila práci režiséra Martina Duška (Mein kraj) označenou na britské stanici BBC za „závažné pátrání po identitě a příslušnosti ve střední Evropě“²⁸⁰ a dokumentaristky Rozálie Kohoutové (Kytlice, Zimmer Frei).

²⁷⁸ THELENOVÁ 2014.

²⁷⁹ V rozhovoru pro server young fresh.cz Mark Ther řekl: „Nemyslím si, že by moje práce byly příliš angažované a už vůbec ne moje persona... Dělá to, co mám na srdíčku a to co by lidi mohli bavit nebo zajímat...“ K přetrvávajícím stereotypům v ryze českém vnímání sudetských Němců dál poznamenal: „Lidi si stále neuvědomili, že ti lidé, co byli zbaveni vlastních domovů a poslání pryč z této země, nebyly Němci ... a to, co se stalo, můžeme stále vidět a cítit. Češi mají stále spojené to, že sudetský Němci nebo naši Němci jsou Nazi. Moje prarodiče patřili mezi ně a neměli ani Ahnung a ještě přišli o sedmnáctiletého syna za války.“ DOBEŠ 2011.

²⁸⁰ Na facebookových stránkách Činoherního studia. In:

<https://www.facebook.com/CINOHERNI.STUDIO/posts/487797911265214?fref=nf>, vyhledáno 13. 1. 2015

Systematicky se mapováním událostí spojených se sklonkem války zabýval také **Lukáš Houdek**, který v roce 2013 uvedl v Praze (Galerie NTK a Artwall) svůj cyklus *Umění zabíjet [63]* – dekonstrukci syrových zážitků, které oživil prostřednictvím 25 černobílých fotografií, jejichž hlavními představiteli jsou strnulé postavy panenek zasazované do scén mučení, znásilňování a vraždění, které samovolně prováděly gardy formované z řad partyzánů či dobrovolníků.²⁸¹ Stejně jako většina citovaných umělců založil i Houdek reflexi odsunů německého etnika na osobní zkušenosti života ve městě Stříbře, kde již v dětství vnímal „určité tajemství a dusno tématu, které bylo neustále přítomno, ale o kterém se nemluvilo.“²⁸² Svou práci autor opřel o výpovědi pamětníků a obětí, pátral v literatuře i v archivech, a v jeho podání promlčená zvěrstva neodhalují či neobviňují konkrétní postavy, jsou hrou protikladů, která se stává metaforou podvědomého odmítání viny, v níž dětské hračky paradoxně čelí krajní krutosti.

Houdekův nekonvenční přístup charakterizovala spolukurátorka Lenka Kukurová: „*Bábiky, ktoré vystupujú v scénach násilností sú čisté, upravené a dokonalé. Mnohé z nich sa usmievajú. Tento protiklad by mohol symbolizovať rozdielny charakter súčasnosti a minulosti, no mohol by zároveň znamenať vytesňovaniu problematických skutočností z vlastných dejín. Bábiky sú typizované produkty bez individuality, ako neindividualizovaná skupina môžu odkazovať k problematickému princípu kolektívnej viny.*“²⁸³

Pananky využil pro některé ze svých prací také polský umělec **Zbigniew Libera**, kterému posloužily jako odraz stereotypních představ o lidském vzhledu, těle i chování a jako prostředek konfrontace ideálu s realitou. Dětskou hru zužitkoval ve svém kontroverzním návrhu stavebnice v podobě koncentračního tábora Lego. *Concentration Camp [64]* (1994). Jeho snímky scén vytvářených z unifikovaných částí a prezentovaných v roce 2002 v Jewish muzeum v New Yorku byly napadány jako bagatelizace holocaustu a odmítány jako svébytná reprezentace toho, co umožní holocaust dobře pochopit, ale současně otevřely

²⁸¹ Autorkou kostýmů je Jana Edrová.

²⁸² ALSTER 2013, 2.

²⁸³ KUKUROVÁ 2013b.

otázku po jeho možné reinterpetaci v umění.²⁸⁴ Houdek pracoval s panenkami intuitivně a nechtěl s nimi po vzoru Libery manipulovat jako s hračkami, k jejich úsměvům dodal, že ho fascinovaly a že mimo zrcadlení postoje většinové společnosti mohou připomínat i situaci dnešních českých Němců, kteří mohli zůstat, ale museli mlčet a zdánlivě „veřejně“ se vyrovnat s minulostí, ačkoliv v řadě těchto rodin trauma stále latentně přetrvává.²⁸⁵ Houdek pak tematicky navázal na cyklus Umění zabíjet dalším projektem Umění dosídlit (2011-13), v němž kombinoval fotografie, kde zatím symbolicky chybí jejich obyvatelé s dokumentačními texty z archivů, které měly události nově příchozích do vysídleného pohraničí podtrhnout. K odsunům německých menšin se pak vrátil ještě v cyklu snímků kombinovaných s video sekvencí Musíš zapomenout na Johana (2013) nebo v sérii video sekvencí Nepovedené dopoledne Marie B. (2014), kde pouze latentně naznačil tragickou událost pomocí nervních záběrů kamery snímající vyděšenou oběť, avšak bez reálného zachycení útočníka.

Svůj cyklus Odložené životy (2009–2012) pak autor věnoval portrétům zemřelých příbuzných později odsunutých Němců, kteří žili před druhou světovou válkou v oblasti Stříbra a v instalaci ho prezentoval v prostorách německého kláštera Speinshart v roce 2013.

Je příznačné, že se v českém uměleckém prostředí stalo umění reflektující činnosti politické reprezentace doménou převážně mužských uměleckých skupin, mezi nimiž se jako jedna z prvních etablovala skupina **Pode Bal**. Ta se v několika svých projektech soustředila také na poválečné odsuny, které se staly a priori kritikou aktuálních politických rozhodnutí. Poprvé se téma stalo součástí instalace TGM Chicken vytvořené pro Galerii MXM v roce 1999, jejímž cílem byla obžaloba tehdejšího směřování společnosti, parodované s využitím reklamních strategií komerčního řetězce KFC, strukturovaná do několika významových rovin. Strategie antireklamy (subvertizing), která je v současnosti již běžně užívána v komerčních sférách, a jež odhaluje s pomocí různých posunů skryté

²⁸⁴ Zobrazením holocaustu v umění v souvislosti s Liberovou prací se zabýval Stephen C. FEINSTEIN v textu Zbigniew Libera's Lego Concentration Camp: Iconoclasm in Conceptual Art About the Shoah (FEINSTEIN 2014). Odlišnými způsoby tematizace válečného traumatu v polském umění nedávný text Agnieszky MITRASZEWSKE The Holocaust in the Works of Polish Artist. MITRASZEWSKA, 2014.

²⁸⁵ ALSTER 2013, 2.

mechanismy komerční či politické manipulace, patří k typickým vyjadřovacím postupům skupiny. Vedle apropriace jazyka reklamy Pode Bal realizoval různé intervence do veřejného prostoru nebo tematizoval politické náměty v prostoru galerií. Odkazy k historii představovaly v instalaci TGM portréty „spokojených občanů“, pořizované z normalizačního magazínu Vlasta, stejně jako postava prezidenta Masaryka nebo syrové výpovědi svědků a obětí poválečných odsunů, značka KFC byla nahrazena Masarykovými iniciálami TGM.

K současné snaze, přiblížit se bezbolestně a co nejrychleji vysněnému Západu, pak odkazovaly reklamní plakáty – ikony konzumní společnosti, vystihující dobový hegemonismus a individualismus a doprovázené odmítáním odpovědnosti za problematická období minulosti. V roce 2002 se setkal pokus skupiny vyvěsit v reakci na medializování otázek spojených s odškodněním sudetských Němců a se zpochybňovanou platností Benešových dekretů, v rámci výstavy Politik-um na Matyášovu bránu neonový nápis Kunst Macht Frei (ve smyslu parafráze nacistického sloganu) a na další budovu heslo Zimmer Frei, se zákazem policie i s odmítnutím ze strany prezidentské kanceláře, která se obávala přílišné politické kontroverznosti. Jako součást výstavy Pode Bal prezentoval v interiéru galerie ještě fotografie opouštěných libereckých domů po odsunutém obyvatelstvu a na hradním náměstí měly odkazovat k těmto prostorám „k máni“ gumové míče s adresami a jmény bývalých majitelů i zmíněný nápis. Stejným tématem se skupina zabývala ještě v projektu Editorial (2002), kdy využila instalace v prosvětlených vitrínách a pracovala s fragmentizací textů, potažmo se svědectvím o pochodu smrti, kdy však jednotlivé věty rozfázovala do písmen, takže je nebylo možné číst naráz a výpovědi byly do určité míry zastřené a rozmlžené jako samotné události, kterých se výpovědi dotýkaly. V denním tisku se objevila řada komentářů a také postoj Václava Havla, který odmítl nést v roli prezidenta zodpovědnost za specifický „český humor“ umělecké skupiny.²⁸⁶ Jan Zálešák odkázal v souvislosti s mediálním rozruchem na kritickou analýzu celé situace od Denisy Kery v Lidových novinách, která zmínila, že přehnanou reakcí instituce (Hradu)

²⁸⁶ Ukázky z dobového tisku i reakci Václava Havla lze nalézt v katalogu skupiny Pode Bal. PODE BAL 2008, 203–204.

potvrzuje implicitní obžalobu v nich obsaženou, tj. nevyřešený postoj k otázce odsunu sudetských Němců.²⁸⁷ K tématu se členové skupiny vrátili později ještě v guerillové akci reagující na rozhodnutí parlamentu o nedotknutelnosti Benešových dekretů, když odhalili v Zítkových sadech pomník Edvarda Beneše s českou vlajkou namalovanou na obličejí (Věrní zůstaneme, 2002) i v intervenci Crossdressing do pražského Pomníku obětem komunismu od Olbrama Zoubka.

Ačkoliv manželé Ševčíkovi zmínili Pode Bal a Rafany v textu Mapping Czech Art jako umělecká seskupení, která začala na sklonku 20. a začátku 21. století repolitizovat českou uměleckou scénu, mimo jiné i tím že si přivlastňovala právě některé zřejmé totalitární nebo minimálně ambivalentní metody, a poukázali, že českou veřejností jsou přijímány právě tyto skupiny s výhradami, pravděpodobně proto, že rozbily tabu odpolitizování naší výtvarné scény,²⁸⁸ strategie skupiny Pode Bal naopak z důvodu příliš „mělké“ polohy angažovanosti podrobil kritice Václav Magid (sám participující člen skupiny Rafani), podle něhož lze v práci Pode Balu vidět „frivolní hru s rolí umělců-aktivistů, nikoliv skutečné angažované umění“.²⁸⁹ Magid skupině vyčítal, že místo propracovaných a efektivních umělecko-kritických metod sází především na volbu zaručených témat – většinou určitých extrémů (ať levicových či pravicových) a odsuzuje je z pozice apolitické a zdánlivě neideologické normality. Jako hlavní problém vnímal to, že se jejich angažovanost neváže na autentický životní postoj členů (jako je tomu v případě členů skupiny Guma Guar), nýbrž hlavně na cílený výběr kontroverzních témat.

Apelem skupiny na černé národní svědomí, kterým se dotkla nedůstojného stavu místa, kde stával romský koncentrační tábor v Letech, byl výlet členů do jeho okolí, kde v plenéru vytvořili idylické studie krajin, později vystavené v pražské galerii Gambit (2006). Pode Bal tak částečně navázal na flagelantské série, tvořené zpočátku sérií triček Flagelants T-shirts, potištěných výmluvnými nápisy (Jsem český srab, kterej čuměl, když nakládali Židy, hajloval náckům, mával komoušům a pak chtěl jistotu destetinásobku) (2005), nabízených během večera romské poezie organizovaného v rámci festivalu Dialog kultur, na

²⁸⁷ ZÁLEŠÁK 2011a, 144.

²⁸⁸ ŠEVČÍK/ŠEVČÍKOVÁ 2006.

²⁸⁹ MAGID 2006.

který navázal o rok později cyklus *Flagelanti*, prezentovaný na zdech Artwallu v předvolebním období. V něm skupina využila portréty dětí nesoucích na krku jednoduché kartonové cedule s podobně razantními sebemrškačskými nápisy (Už nemusíte trpět, že jsme zavírali Romy do koncentračního tábora. Budu trpět za vás) asociujícími české kolaborantství a apelujícími společně s němou výčitkou dětských pohledů na přijetí zodpovědnosti za vlastní jednání.²⁹⁰

Průzkumy minulosti se staly také nedílnou součástí umělecké praxe Rafanů – skupiny, jež vstoupila na českou scénu v roce 2001 a zformovala se z řad studentů pražské Akademie výtvarných umění. Mezi zakládající členy tehdy patřili **Luděk Rathouský**, **Marek Meduna**, **Radim Kořínek** a **Petr Motejzík**. Rafani chtěli působit na společnost skrze jazyk umění a reflexe nežádoucích jevů, jež se v ní vyskytují, měla být explicitním prostředkem pro její obnovu. Příznačné pro ně bylo, že začali pracovat i vystupovat pod kolektivní identitou, ve sladěných unifikovaných uniformách, pod značkou jednotného loga a jejich umělecké strategie si přisvojovaly určité totalitní prvky. Po proklamativní výstavě v galerii AVU, Rafani postupně dospěli k formulování pravidel a pracovních metod své tvorby i teoretických východisek a prohlásili se za strážce „vyšší kvality lidství“ potažmo veřejného dění.²⁹¹ Ve východiscích vlastní tvorby se označili za model skupiny s jednotnou skupinovou identitou „*v níž se osobnostní rozdíly mezi jednotlivými členy stírají, což předpokládá základní konsenzus všech členů, pokud jde o celkové směřování skupiny i co se týče jednotlivých kroků. Tento model je blízký modelu politického systému. Veškeré výstupy, ať už koncepčního, organizačního, uměleckého či propagačního charakteru jsou důsledkem společné práce a odrážejí celistvý ráz skupiny.*“²⁹²

²⁹⁰ Klára Vomáčková připomněla v souvislosti s projektem na význam umění ve veřejném prostoru, potažmo na smysl angažovaných projektů venkovní Galerie Artwall, které vrací veřejnému prostranství jeho význam, zvláště v kontextu naší historie, která zneužívala veřejná prostranství ideologicky a většina společnosti tak získala nejen odpor k různým komunistickým pomníkům, ale i nedůvěru a lhostejnost k veřejnému prostředí jako takovému. VOMÁČKOVÁ 2009.

²⁹¹ Ve východiscích své práce Rafani uvedli: „*Název poukazuje k dravosti, drzosti, vzteklosti, ale i k domestikaci dravé zvěře využívané ke hlídání a ochraně. Rafany je tak možné přirovnat k civilizačnímu prvku uprostřed společenské džungle, který však sám v sobě nese divokost, z níž se snaží vydělovat...*“ FRANTA/MEDUNA/MOTEJZÍK/RATHOUSKÝ/ŠEVČÍK/VÍTKOVÁ 2010, 422.

²⁹² Tamtéž, 423.

Rafani mají zdánlivě blízko charakterem své práce ke slovinské skupině IRWIN založené téměř o 20 let dříve (1983), jež se o rok později stala součástí širšího kulturního hnutí Neue Slowenische Kunst (NSK) zahrnujícího také aktivity divadelních a hudebních subjektů (například skupinu Laibach) a pracujícího s principy tzv. retroavantgardy, jež se chtěla navracet k traumatům a konfliktům minulosti tím, že je bude znovu prostřednictvím umění oživovat a vyvolávat. IRWIN recyklovali postupy avantgardních směrů (konstruktivismu, futurismu), čerpali z projevů socialistického realismu, umění Třetí říše i ze slovinské tradice příznačné pro 19. století, podobně jako Rafani zastřešovali své aktivity logem (s motivem černého kříže nebo orla). Ve svém uměleckém programu, poprvé zveřejněném v roce 1985 v časopise Programi, propagovali ambice prosazovat slovinské umění v prostředí mezinárodní umělecké scény²⁹³ a v jejich tvorbě se mísily odkazy k historii v podobě atributů pravoslaví, socialistické propagandy či nacismu. Jejich užívání německého jazyka je míněno jako provokace, podobně jako ideologicky zatížené citace, jež korelují s pomyslným ztotožněním se s ukryvanou stránkou ideologie moci.²⁹⁴ Rafany tak do velké míry pojí s IRWIN především akcentace represivních znaků, ukotvenost uměleckých aktivit v ideové metodice a řádu projevující se v psaném i mluveném projevu či návrat k tématům minulosti. Zálešák odkazuje ještě k dalšímu charakteristickému rysu tvorby Rafanů, který zahrnuje mezi své strategie v podobě přijetí role a Jiří Ševčík ho označil v dokumentu odvysílaném Českou televizí Artivisté (2006) jako superztotožnění (stejný pojem užil Slavoj Žižek v souvislosti s tvorbou IRWIN).²⁹⁵ Přibližně od roku 2002 se však Rafani začínají odklánět od zpracování ryze politických témat k dlouhodobějším realizacím s určitými znaky prosociálně zacílené komunitní činnosti.

Vrátíme-li se zpět k odsunu Němců, pak Rafani tuto problematiku reflektovali v projektech Český les/Sudety, Böhmisch a Dotazník. K uskutečnění instalace Český les/Sudety, kterou zamýšleli realizovat v bílinské galerii, nedošlo a její zákaz vyvrcholil protestním oholením hlav všech členů a následným demonstrativním pálením vlasů na náměstí Bíliny (Sudety, 2001). Její realizace

²⁹³ LINDAUROVÁ 1997.

²⁹⁴ IVANIŠKINOVÁ 2003.

²⁹⁵ ZÁLEŠÁK 2011a, 153.

v prostředí bývalých Sudet, vzhledem k zamýšlené prezentaci hesel typu Chovej se k Němcům jako vítěz, pravděpodobně nebyla od samého počátku ani reálná. Grafický cyklus (navazující na soubor karikatur Bömisch vypalovaných do dřeva, 2001), jenž měl být původně doplněn torzy uschlých vánočních stromků připomínajících odumírající houštinu, z níž se vedle zpěvu ptáků a šumění větru mělo ozývat i vzdálené hromadně skandované sieg heil, se podařilo vystavit v pražské Galerii Václava Špály v roce 2002 [65]. Ivan Mečl, jenž stejně jako Magid zpochybnil strategie českých angažovaných umělců, mezi jinými také právě Rafanů, se ke zmíněné výstavě vyjádřil relativně přívětivě: *„Jeden z nejčerstvěji prezentovaných projektů však zažité představy o Rafanech narušuje. Český les je až příliš očividně zákeřnou intelektuální recyklací nelidskosti a lidské hlouposti. I když opět formálně navazuje na temná romantická gesta předešlých instalací, které tolik připomínají vizuální hrátky nacionálních kultů, je kombinace archivního materiálu se záměrem evidentního morálního apelu čímsi novým. Není zde ale překvapující srozumitelné moralistní poselství jako spíš přítomnost lidskosti, i když trochu jiné, divné... Připomíná u nás neobvyklé instalace skupiny Irwin z jejich vrcholných osmdesátých let. Věnujeme-li však déle pozornost samotnému grafickému cyklu, začne se objevovat již zmiňovaný přesah do čiré divnosti.“*²⁹⁶

Mečl srovnává oba projekty a Bömisch ve formě dobových karikatur z let 1848–1948 považuje za srozumitelnější pro veřejnost. Zatím co ironický kontext projektu Böhmisch vytvářelo především umístění do prostředí pražské kavárny Prohibice, do lokality často navštěvované německými turisty, což mohlo do určité míry postulovat okamžiky napětí, v případě grafického cyklu Český les vnímá Mečl jako komplikované samotné náměty, prezentující brutalitu a nenávisť, jež mohou mít bez znalosti historických souvislostí značně kontroverzní vyznění. *„Samotný grafický motiv je jemně změněnou, romantickou, trochu neumělou a podivně pitoreskní ilustrací neznámého pohádkového nebo mytického děje. Jde o nalezený cyklus, který vznikl někdy na počátku dvacátého století na území kulturně uzavřených Sudet. Rafani skryli do těchto výjevů prvky války a zjevné nebo tušené krutosti. Vzniklé děje, za které by se nestyděl ani Hitchcock nebo*

²⁹⁶ MEČL 2002.

*Lovecraft, kdyby dramatisovaly Broučky, jsou navíc ještě posíleny hesly vytrženými z kontextu Benešových poválečných projevů. Vznikla tak na jednu stranu příručka xenofobní nenávisti pro malé i velké, zároveň ale i dílo podivné, abstraktní hrůzy, pokud ho budeme vnímat bez dějinného kontextu. A právě ten si každý s sebou do galerie nenesí. První rovina je naprosto v souznění s Rafanskou agitační a edukativní koncepcí. Druhá se může obrátit proti ní v podobě neuchopitelného metafyzického rozměru.*²⁹⁷ Nicméně Mečl pokládal tento projekt za zatím nejlepší z dosavadní produkce Rafanů.

Realizace skupiny Dotazník se od předchozích dvou projektů lišila, jak její název napovídá, formou dotazníkového šetření, které proběhlo v květnu roku 2002 na Strossmayerově náměstí – na místě, kde byli v roce 1945 Němci shromažďováni k transportům. Členové skupiny v uniformách tu rozdávali dotazníky obsahující dva okruhy otázek, týkající se odsunu německé minority a současně diskutovali s kolemjdoucími. Po zpracování výsledky ankety rozeslali médiím. Pode Bal i Rafani tak zpracovávali témata odsunů, jak ukazují dobové události, v očividné návaznosti na jejich zvýšenou diskutovanost v médiích a společenskou aktuálnost.

7. 1. 2 Communis komunismus

I když obě skupiny několikrát tematizovaly také fenomén komunismu, reflexe minulosti jim primárně posloužila ke kritice současných politických rozhodnutí či nastavení stávajícího systému. Pode Bal realizoval poprvé roku 2000 v prostorách pražské Galerie Václava Špály projekt Malík Urvi (GEN), kde vystavil portréty 36 bývalých spolupracovníků či důstojníků StB, KGB nebo komunistických kádrů, kteří i po revoluci stále zastávali důležité posty ve společnosti. Skupina je navíc doplnila životopisy s detaily aktivit těchto osob. Projekt, který podtrhoval politické aspekty umění, měl nejen vysokou návštěvnost, ale vyvolal navíc nebývalý ohlas a debaty v médiích i v kulturních kruzích.²⁹⁸ Po deseti letech se skupina vrátila ke stejné strategii, když v rámci

²⁹⁷ Tamtéž.

²⁹⁸ Na stránkách časopisu Umělec 1/2000 se v rámci ankety k projektu vyjádřili historici a teoretici umění Jiří Ševčík, Miloš Vojtěchovský, Pavel Liška nebo Ludvík Hlaváček. Reflektoval ho také časopis Ateliér (Michal Janata), Detail (Marek Pokorný) i tehdy studentský on-line časopis DU FF

výstavy Malík Urvi II [66] (DOX Praha)²⁹⁹ prezentovala fixové podobizny 31 soudců a státních zástupců, jež se aktivně podíleli na politických procesech komunistického režimu, a kteří i přes snahy Výboru pro ochranu nespravedlivě stíhaných mnohé z nich v roce 1993 odvolat, zůstávali stále činnými zaměstnanci justice. Základem projektu se staly archivní materiály – fragmenty rozsudků, sdělení VONS a zpracované popisy vybraných kauz, na něž byly podobizny nakresleny. Zpětně obě akce zhodnotila skupina v rozhovoru s Lenkou Kukurovou, kde shrnula početné reakce, které dosvědčovaly ambivalentní postoj společnosti i teoretiků zejména k první výstavě: „*Ve společenské rovině šlo o morální postoj: výstava byla chápána jako zeď hanby a diskuse se vedla o tom, proč je tam ten a ne tenhle... Bylo to označené jako „řídka cibulkovština“. Druhá skupina reakcí přišla z umělecké roviny, například časopis Umělec uspořádal anketu, kde vedle pozitivních hodnocení padly i názory, že je to jen designérství, póza. Že nejde o umění, protože to má prý jen jednu rovinu a je to moc průhledné. Byl tu cítit strach z radikalizace umění a z konfrontace.*“³⁰⁰

Oba projekty lze vnímat podružně také jako projev rozšiřujícího se trendu konstruování archivů prostupující českou výstavní praxi 21. století. Druhá realizace již také nezbudila takové emoce jako předchozí, což potvrzuje určitý posun ve vnímání činností angažovaných uměleckých skupin, kterých na české scéně začalo působit větší množství a souběžně ukazuje na proměňující se a aktivnější postoj umělecké sféry ke zpracování těchto témat. Pravděpodobně je rovněž odrazem pozměněného, do jisté míry laxnějšího vnímání mediálních sdělení, kterými je veřejný prostor zahlcován a vůči nimž se stáváme imunní a lhostejní. Veřejnou konfrontaci ReAction Painting skupina provedla v roce 2005 v blízkosti Karlova mostu, kde vznikly 4 obrazy se znaky symbolizujícími represivní systémy – hákový kříž a srp s kladivem, které byly zabaveny policií, jež později vrátila pouze ty s komunistickými symboly. Cílem projektu bylo ověřit premisu, že veřejnost, stejně jako česká justice a policie vnímá symboly komunismu

UK Bazar (Ondřej Kulhánek) nebo Lenka Lindaurová na stránkách MF. Přehled odkazů na články i stručný výběr z nich je možné nalézt v katalogu skupiny Pode Bal (PODE BAL 2008, 189-190).

²⁹⁹ V roce 2009 připravil DOX sérii tří výstav připravených k 20. výročí pádu komunistického režimu Evidence zájmových osob. StB (jejíž instalace vycházela z počítačových databází StB), Zítřek začíná včera a Společnou cestou I.

³⁰⁰ KUKUROVÁ 2010.

shovívavěji než symboly nacismu a souvisela nepřímo s připomínkou skutečnosti, že KSČ nikdy nebyla fakticky zakázána a česká porevoluční politická scéna neměla vůli zaujmout ve vztahu k ní jednoznačné zamítavé stanovisko. Ukázala také na skutečnost, že symboly, které byla část společnosti zvyklá vnímat zmnoženě na různých místech veřejných prostranství, stále přijímá jako do určité míry běžné.

Jestliže se rozhodly skupiny Rafani a **Guma Guar** zpracovat svůj postoj ke komunismu, zvolily metodu založenou na přímé spolupráci se členy KSČ, i když užily zcela rozdílné přístupy. Rafani v roce 2002 zahájili svůj projekt Vstup a účast (My), v rámci kterého na více než rok přijali členství v Komunistické straně Čech a Moravy a aplikovali tak důsledně jednu ze svých strategických zásad – přijetí role, která byla do určité míry patrná už v akcích tematizujících aktivitu hnutí skinheads a české radikální pravice (například v podobě výstavy Boj v Olomouci). Skupina přistoupila k odbourání traumatu způsobeného i vlastní zkušeností členů s komunistickým systémem, přímým vstupem do KSČ, na jejímž chodu (konkrétně na fungování buňky obvodního výboru Prahy 5) se aktivně podílela, ačkoliv docházelo během členství i k určitým rozporům. Výstupem projektu byla výstava Příčina 01 uskutečněná v pražském NoDu, která zahrnovala dokumentaci členství (nástěnky, stranické legitimace), anketu provedenou mezi členy buňky a prezentovanou formou videí nebo stylizovanou výzdobu s artefakty vycházejícími z příznačné stranické estetiky a symboliky. V souvislosti s projektem, který dokládá tendence Rafanů přiklánět se k systematictější, dlouhodobější a participačním způsobům práce, upozornil Jan Zálešák na jeho kontroverzní podstatu, kdy *„překročení hranic mezi uměním a politikou není motivováno směřováním k nějakému vytčenému cíli... Jeho východiskem i vyústěním je ohlížení se za minulostí, které se neslučuje s avantgardním upíráním zraku k (světlé) budoucnosti, jež je společné jak politickým, tak uměleckým utopiím.“*³⁰¹

Rozpačitě vyzněly události okolo výstavy Meze tolerance (2008) [67] druhé ze zmíněných skupin, pořádané v rámci GHMP v prostorách Staroměstské radnice. Členové Guma Guar poskytli prostor soudně zakázanému Komunistickému svazu mládeže, v reakci ke stanovisku Městského soudu, který

³⁰¹ ZÁLEŠÁK 2011 a, 250.

potvrdil dva roky staré rozhodnutí Ministerstva vnitra a jako vyjádření postoje, že taková rezoluce je prohřeškem proti právu na svobodu slova. Poté, co byla instalace po týdnů poškozena spreji neznámým pachatelem, instituce bez vědomí skupiny výstavu zavřela. Ačkoliv skupina později usilovala o možnost otevřít ji ve stavu, v němž ji zanechali útočníci, GHMP odmítla a neiniciovala ani komunikaci s umělci. Pasivitu galerie a neschopnost řešit nastalou kuriózní situaci, naznačující selhání interakce mezi institucí a umělcem, popsali členové pro Aktuálně.cz: „*Na poničení a uzavření výstavy jsme nebyli nikým z GHMP upozorněni, dozvěděli jsme se o tom až o čtyři dny později od jednoho z návštěvníků. Pak nám odmítli galerii zpřístupnit... Když se nám po dvou dnech a po řadě telefonátů, ve kterých zaměstnanci svalovali zodpovědnost z jednoho na druhého, podařilo do expozice dostat, zjistili jsme, že je už zčásti odinstalovaná, takže ani nemáme možnost zdokumentovat poničení. Ředitelka galerie nám i novinářům odmítla poskytnout fotografie zničené instalace. Záhadně se ztratila i kniha návštěv.*“³⁰² V jiném rozhovoru člen skupiny Milan Mikuláščík vyjádřil názor, že poškození bylo mstou členů skupiny **Ztohoven** za kritiku některých postupů, především **Romana Týce**, který zpeněžil svou performanci pro reklamní účely a převzetí ceny NG 333 za hackerský útok na vysílání České televize, jež v podstatě znamenalo legitimizující akt ředitele NG Milana Knížáka čelícího za své jednání a aktivity opakované kritice.³⁰³

Dlouhodobý a doslova výzkumný projekt představuje práce padesátky umělce **Pavla Ryšky**, jež se systematicky zabývá shromažďováním projevů vizuální kultury 50. let, v níž se explicitně odrážel jazyk tehdejší stranické propagandy s příznačnými reklamními slogany a obrazovými znaky, které sloužily šíření ideologie. Ryška současně otevřel širší diskusi o vztahu moci, vizuality a komunikaci skrze mediální obrazy, přičemž pro své průzkumy vytvořil i speciální webové stránky (padesátky.info), jejichž část představil na nedávné brněnské výstavě v Galerii Kabinet TIC (2014).

³⁰² WOHLMUT 2008a.

³⁰³ WOHLMUTH 2008b.

Jestliže jsme se zabývali reflexí komunismu a represivních systémů pouze krátce připomeneme také akci performerera **Milana Kohouta**, který v roce 2009 umýval v Pekingu náměstí Tien-an-men od krve prolité při nepokojích v roce 1989. Kohoutovo gesto otevírající otázky o hranicích lidské svobody, evokuje akce zametání Josepha Beuyse a jeho žáků při prvomájových oslavách ve Východním Berlíně (1972) a je přímou konfrontací s represivním systémem, která je charakteristickým rysem současného ruského umění akce (Vojna, Pussy Riot, Čto delat', Avděj Ter-Oganjan), jež se v posledních letech začíná prosazovat v prostorech pražských galerií (Tranzit, Artwall, Meet Factory) a ukazuje na zhoršující se politickou situaci Ruska. Beuys smetenou „špínu“ vystavil ještě tentýž večer v západoněmecké Galerii René Block, kde inicioval otevřenou diskusi o svobodě, demokracii a socialismu a směřoval k nutnosti uvést na stejnou úroveň svou práci uměleckou i ideovou. Václav Magid poukázal v souvislosti s putovní výstavou Pussy Riot a ruská tradice uměleckého vzdoru (Meet Factory, 2013) mapující tradici ruského politického umění, že kurátor výstavy Adrej Jerofejev hledá návaznost na moskevský akcionismus 90. let příznačný pro své provokativní vstupy do veřejného prostoru i tělesný zážitek a poukazuje na postupnou proměnu ruské scény i na fakt, že se stále víc stupňuje napětí mezi umělci a státní mocí, které vyplývá z fašizace ruské společnosti potažmo celkové změny společenského klimatu, s nímž umělci cíleně pracují v podobě výběru citlivých témat, jež dráždí státní moc k represivním zákrokům, které zjevně odhalí její násilný charakter.³⁰⁴

7. 1. 3 Řeč pomníků

Odkazu komunismu a jeho fatálnímu vlivu na život jednotlivců se dotkl v podobě projektu Osud národa – Sochař Otakar Švec [67] **Martin Zet** (Artwall, 2006). Díky konfrontaci Švecovy portrétní tvorby s návrhem komunistického pomníku i cílenou manipulací fotografie Zet ukázal, jak byla a stále je interpretace tvorby i osobnosti sochaře nahlížena prizmatem identity tvůrce Stalinova pomníku. Ve své instalaci trefně navázal na historii místa, kde je Artwall situován. Do výklenků tvořených kamennými rámy letenské zdi, jež vznikla v

³⁰⁴ MAGID 2014.

rámci úprav nábřeží, připravovaného pro vztyčení Stalinova pomníku, Zet umístil fotografie sochařských prací Švece, který se přihlásil do soutěže podobně jako řada tehdejších autorů. Soutěž vyhrál, ale její skutečná realizace a ponižující okolnosti spojené s rozpory o ideální podobě památníku měly pro něj tragickou dohru. Jeho situaci popsala v Respektu kurátorka Artwall Zuzana Štefková: „...nastalo zdlouhavé a frustrující vyjednávání s politicky uvědomělými dohlížiteli a publikem, které kritizovalo zároveň přílišnou avantgardnost, nedostatek politického uvědomění i vkusu...“³⁰⁵ Monument Stalinovi byl odhalen 1. 5. 1955, necelý měsíc po jeho sebevraždě.

Na vlastnosti veřejného prostoru, tenze vznikající mezi památníky a kolektivní identitou a rekontextualizaci těchto sousoší skrze přemístění do jiného prostoru se zaměřila dvojice maďarských umělců **András Galik** a **Balint Havas** vystupujících pod hlavičkou **Little Warsaw**. Projekty jako Opuštěný památník (2004) nebo Památník kontra katedrála (2004) naznačují snahu vytrhnout tyto monumenty, které se časem staly doslova neviditelnými a pozbyly na svém původním významu, zapomenutí a umístěním do nového kontextu jim dát jiný smysl. Opuštěný památník se objevil na výstavě Monument transformace (GHMP, 2009), která prozkoumávala skrze umělecké práce samotný význam pojmu transformace a různé podoboby přechodů mezi politickými režimy, jejichž svědectvím právě monumenty v podobě veřejných památníků jsou, a kterým projekt také věnoval prostor. V případě druhé realizace Památník kontra katedrála si autoři vypůjčili doslova „neviditelnou“ bronzovou sochu dělnického hrdiny z roku 1965 stojící na hlavním náměstí městečka Hódmezővásárhely, aby ji užili pro instalaci v amsterodamském Stedelijk muzeu. Původní, ale nerealizovaný záměr, který by umožnil dílo podrobit zcela rozdílnému výkladu, byl umístít sochu společně s maketou moskevské katedrály Krista Spasitele, zbořené Stalinem, kvůli plánované stavbě Paláce sovětů, jenž však ve výsledku nebyl realizován a na základech stavby vyrostl plavecký bazén. V 90. letech byla katedrála znovu vybudována a celá fáze historie tak byla vymazána z paměti. Přesunutím původně zcela opomíjené sochy umělci vyvolali náhlou vlnu nevole obyvatel

³⁰⁵ ŠTEFKOVÁ 2006.

města i diskusi v médiích, a tím, že ji přemístili paradoxně „vytvořili nedostatek a vyprovokovali touhu po chybějícím objektu... „³⁰⁶, který vedl k revitalizaci sochy.³⁰⁷

S jiným záměrem pak manipuloval s veřejným pomníkem Roman Týc v roce 2009, který pozměnil památník 17. listopadu na Národní třídě v Praze. Jeho lištu s datem 17. 11. 1989 s motivem rukou v symbolickém gestu vítězství doplnil rokem 1939 s gestem hajlujících rukou a letopočtem 2009 s rukama se vztyčenými fuckujícími prostředníčky. Ironické improvizované doplnění desky, které Týc pojmenoval *Není co slavit* a doplnil i básní složenou z částí písní doprovázejících českou historii, je sarkastickou součástí revize a kritického komentáře české historie i společnosti. Problematika manipulace veřejných pomníků se promítla také do práce skupiny *Pode Bal*, která pracovala s tématem nedotknutelnosti Benešových dekterů v guerillové instalaci pomníku do veřejného pražského parku *Věrní zůstaneme* (2002) a ve stejné době i v akci *Crossdressing*, která měla převlečením jedné ze soch do dámského oblečení, upozornit na genderovou nevyváženost *Zoubkova Pomníku* obětí komunismu na pražském Petříně, jenž je tvořen pouze mužskými postavami.

Rozsáhlejší akci pak představoval projekt *Návrat 6. Armády* (2004), jež rozpoutal diskusi nad spornou realizací památníku věnovanému *wermachtu*, který Rakousko nechalo v roce 1996 odhalit poblíž ruského *Volgogradu*, i přes protesty místních obyvatel a válečných veteránů. Členové *Pode Balu* iniciovali veřejné setkání ve vídeňském *Kunstlerhausu* kvůli fiktivnímu záměru umístit památník do centra Vídně. Součástí realizace bylo vytvoření webových stránek, kde bylo možné hlasovat o celém projektu. Skupina natočila rozhovory se starostou Vídně, který pomník v Rusku odhaloval, s autorem *Wilhelmem Holzbauerem* a tajemníkem organizace *Schwarz Kreuz*, která umístění pomníku iniciovala. Nashromážděné rozhovory byly promítány při panelové diskusi

³⁰⁶ FOWKES/FOWKES 2005.

³⁰⁷ Sochařskými realizacemi ve veřejném prostoru z období normalizace (zejména v 70. a 80. letech) u nás se zabývá projekt *Vetřelci a volavky* (<http://www.vetrelciavolavky.cz/o-projektu>), jehož výstupem byla výstava v pražském DOXu (2011-12) a také stejnojmenná publikace Pavla Karouse, Tomáše Pospiszyla, Sabiny Jankovičové a Jany Kořínkové.

v prostorách instituce a znovu celý projekt skupina sumarizovala ještě o rok později v Dialogu pomníků o rok později v berlínské Galerii Framework.

7.2 Vzpouora proti institucím

Institucionální kritika jako škála strategií, které revidují ideologické, ekonomické i sociální funkce galerijních a muzejních institucí, podobně jako komercializaci umělecké produkce a prezentace či přímo taktiky kurátorů či galeristů, se v českém uměleckém kontextu začala rozvíjet v průběhu 90. let. V českém prostředí se rozvinula do specifické podoby a zdá se, že až v poslední době rezonuje ve formě do určité míry srovnatelné s dřívějšími způsoby objevujícími se na Západě, kde se již v 60. letech stala jedním z témat projektů umělců Hanse Haackeho, Art Workers' Coalition, Marcela Broodthaerse nebo Michaela Ashera či Josepha Beuyse. Prapůvod institucionální kritiky je často spojován zejména s ready made Marclea Duchampa a za podstatný zlom v kurátorském přístupu spojeném s možnostmi prezentace umění představovala Documenta 5 (1972) připravená Haraldem Szeemanem, který tuto přehlídku současného umění otevřel sociálně kritickým projektům. Joseph Beuys na ní zpřístupnil svou Informační kancelář, která byla otevřeným prostorem pro diskuzi o roli umění či o jeho sociálních a politických podobách. Ve svém článku What Is Art? An Institutional Analysis se v roce 1974 dotkl institucionální podstaty uměleckého díla George Dickie, jehož myšlenky rozpracovával také Richard A. Wollheim v reedicích své publikace Art and Its Objects: an Introduction to Aesthetics (poprvé New York, 1968).³⁰⁸ Nermalou roli sehrála institucionální kritika také v práci feministicky orientovaných umělkyně a teoretiček Duncan, Nochlin, Rosler, Schapiro, Chicago, Lacy a New Genre Public Art nebo Nancy Spero, která stála u formování WAR (Woman Artists in Revolution), či postkoloniálních teorií.³⁰⁹ Stejně jako Lucy Lippard i řada dalších autorek a autorů odsuzovala konvenční umělecké praktiky a proklamovala nezbytnost příklonu k

³⁰⁸ V českém překladu se texty týkající se institucionální kritiky objevily v publikaci Tomáš KULKA a Denis CIPORANOV (eds.) Texty angloamerické estetiky 20. století. Červený Kostelec 2010

³⁰⁹ Přibližně od roku 2011 se věnuje mapování geneze postkoloniálního myšlení Tranzit.cz, který vydal ve čtyřech souhrnných svazcích knihy nebo výběry z teoretických studií a textů autorů jako je Franz FANON nebo Anouar ABDEL-MALEK.

dematerializaci uměleckého objektu a k angažovaným formám umění. Pro Lippard bylo podstatné zpochybňování zaběhlých postupů v umělecko-tržních praktik i vlastní umělecké praxe, kde vnímala jako zásadní posun od materiálu k akci a myšlenkovým konceptům či angažovanosti.³¹⁰ Také Grant Kester či Suzi Gablik kritizovali autonomní postavení umělce a chápání díla jako tržní komodity. Jednou z publikací, jež komplexně shrnula současnou teoretickou reflexi zmíněného tématu, které se zde nebudeme obsírně věnovat, je kniha John C. Welchmana s názvem *Institutional Critique and After* z roku 2006 (Curych).

Vztahem kritického kurátorství a umění, možností politizace kurátorských strategií, které nově ovlivňují samotnou podstatu samotné instituce a akcentují aktuální společenská témata nebo radikalizují vlastní metody, se zabýval ve svém článku *Kritické umění a kurátorství v nejisté době* Jan Zálešák, který se inspiroval diskuzí probíhající v rámci kasselského sympozia (2010) s tématem *Instituce jako médium. Kurátorství jako institucionální kritika?*³¹¹ Zálešák tu zmínil některé aktuální a nové postupy kurátorů i umělců a zabýval se především vymezením umělecké/kurátorské autonomie. V závěru studie konstatoval, že se pozice kurátora a umělce čím dál víc prolíná a převzetí autorské pozice kurátorem je oprávněné *„má-li jít o naplňování ambicí, které si shodně kladou, jak kritičtí umělci, tak kritičtí kurátoři – tj. reflektovat existující společenské, kulturní nebo politické systémy a instituce... pak striktní rozlišování oběma profesemi ztrácí opodstatnění: jedni a druzí potřebují pro svou práci stejnou dávku autonomie.“*³¹²

Otázku zda mohly existovat nějaké formy institucionální kritiky na domácí umělecké scéně za normalizace, není lehké zodpovědět, protože ačkoliv tu probíhaly specifické výstavy organizované mimo rámec oficiálních organizací (symposium na Mutějovické chmelnici nebo Malostranské dvorky), jak pomáhá ukázat například text Marie Klimešové, shrnující nejen umělecké projevy, ale i aktivity a vztahy panující uvnitř undergroundové komunity, hodnocení těchto akcí jako cílené institucionální kritiky je značně problematické, neboť se jednalo o projekty jednotlivých úzkých a často obtížně komunikujících skupin neoficiální

³¹⁰ Jde například o knihu Lucy LIPPARD: *Six Years. The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. Berkley 1997

³¹¹ ZÁLEŠÁK 2010.

³¹² ZÁLEŠÁK 2010, 38.

scény, jež by se za jiných okolností pravděpodobně nikdy nesetkaly a které nutně spojoval především odpor k oficiální kulturní politice, potažmo komunistickému systému. Klimešová přitom ukazuje, že i v rámci této kultury působily mocenské tlaky, zejména v podobě dominantních autorit, pod jejichž působením mnohdy neoficiální autoři pracovali, a které se nejednou snažili rozhodovat i o tom, kdo bude zastoupen v neoficiálních výstavách a jaké informace dostanou zahraniční odborníci. Mezi výjimečné osobnosti, jejichž přínos byl jednoznačně patrný, pak počítá Klimešová zejména Jindřicha Chalupeckého, Jiřího Koláře a Jiřího Kotalíka a poznamenává: „...teoretik Jiří Kotalík, prošel s pozoruhodnou obratností šedesátými lety i normalizačním obdobím jako ředitel Národní galerie. Všichni tři však od 40. do 80. let významně ovlivňovali českou výtvarnou scénu, první dva z nich z pozic alternativy, třetí z opačné pozice mocenských struktur.“³¹³

V českém prostředí na sebe institucionální kritika vzala specifickou podobu v tom smyslu, že určitá část projektů, které lze vnímat jako reakce na problematické postupy galerijních organizací, byla namířena zdánlivě na Národní galerii, ale ve skutečnosti se vymezovala zejména vůči sporné postavě jejího ředitele Milana Knížáka.

Osobitou a u nás ojedinělou podobu kritiky namířené proti mocenským mechanismům instituce, ale spojenou navíc s reflexí diskriminace pohlaví, představoval dopis adresovaný v roce 2005 feministou Mirkem Vodrážkou řediteli pražské Galerie Rudolfinum Petru Nedomovi a tehdejšímu ministru kultury Vítězslavu Jandákovi.³¹⁴ V něm autor upozornil na omezující praxi významné výstavní instituce, která se odrážela ve skutečnosti, že za 12 let své existence galerie neuspořádala jedinou autorskou výstavu české umělkyni. Později Vodrážka uspořádal před Rudolfinem happening **[68]**, během něhož uskutečnil i několik rozhovorů, a když náhodně potkal i Petra Nedomu, ten mu doporučil, jestliže chce někoho v Čechách kritizovat v souvislosti s genderovou galerijní politikou, pak ať se obrátí na Milana Knížáka.³¹⁵ Celá situace byla zmapována prostřednictvím dokumentu *Mlha a moc* v Rudolfinu promítaného v pražském Baru Krásný ztráty v roce 2006 a odhalila různé podoby moci, ale

³¹³ KLIMEŠOVÁ 2001, 405.

³¹⁴ Vodrážka nedostal na své výzvy odpověď z žádné z obou institucí.

³¹⁵ VODRÁŽKA 2006.

především i genderové stereotypy, které se prolínají do ideologické politiky vedení jedné z nejvýznamnějších českých galerijních institucí. Do jisté míry lze vnímat také některé projekty umělecké dvojice **Aneta Mona Chiša** a **Lucia Tkáčová** jako kritiku umělecké scény nahlíženou optikou genderových stereotypů, zejména v případě videí rozhovorů ze Série Dialektika subjekce (2004-6), kde umělkyně hodnotí umělce a kurátory slovenské umělecké scény skrze klišé o vnímání pohlaví v pozici případného sexuálního objektu.³¹⁶

Milan Knížák zosobňuje umělce, jenž sám od 60. let vyvíjel umělecký vzdor namířený proti politickému establishmentu, ale který se na postu ředitele Národní galerie (1999–2011) a rektora AVU (1990-97) dočkal za své totalitární praktiky a některé selektivní a nekoncepční postupy ostré kritiky ze strany umělců i části odborné a laické veřejnosti. Ta se projevila zejména v podobě různých guerillových akcí. Paralelně je jeho postava explicitním příkladem situace těch, kteří mají jistá privilegia (moc) v rámci systému a urputně na nich lpí až do té chvíle, než se musí podříditi silnějšímu, byť jim toto postavení přináší pouze banální výhody. Zmíněné protesty se nezabývaly primárně bezprostřední kritikou fungování NG či komercializace umění, ale problematikou manipulace či autokratismu uplatňovaných z mocenské pozice, v tomto případě Milana Knížáka v roli ředitele NG či rektora AVU.³¹⁷ Poprvé na situaci spojenou s rozporuplnými kroky Milana Knížáka v NG, které polarizovaly veřejnost, upozornila skupina **Pode Bal** roku 2002 svou akcí Cihla [70]. Pomyslným hozením cihly (nalepené na výlohu Veletržního paláce) vyjádřila skupina znepokojení nad praktikami ředitele, ovlivňujícími chod celé instituce a vyzvala tak k otevřenějšímu dialogu.³¹⁸ Na absurdní situaci v instituci pak upozornila skupina opakovaně v roce 2008

³¹⁶ Dvojice se problému fungování institucí dotkla také v dalších projektech, například v How to Make Revolution (2006) nebo v instalaci 80:20 (2011), kterou umělkyně vytvořily pro Benátské bienále, aby jejím prostřednictvím analyzovaly autonomní mocenské struktury, poslání a význam této významné mezinárodní přehlídky. V obou případech pracovaly s psaným textem.

³¹⁷ Celý vývoj okolo působení Milana Knížáka v pozici ředitele NG zpracovala formou rozhovoru s umělci podílejícími se na aktivních protestech televize Artyčok na <http://artycok.tv/lang/cs-cz/19618/ng-1>.

³¹⁸ Za vůbec první veřejný protest ze strany umělců lze považovat demonstraci před Veletržním palácem probíhající krátce po jeho nástupu do funkce, která pokračovala průvodem k Ministerstvu kultury, kde byla tehdejšímu ministru Pavlu Dostálovi předána petice na odstoupení M. Knížáka z funkce. Celá akce měla dohru v podobě návrhu na vyloučení ze studia

promítáním textů Milana Knížáka, které užíval během svých raných pouličních happeningů (například prosím kolemjdoucí, aby při procházení kolem tohoto místa kokrhali).

V roce 2004 se stala NG cílem guerillové a výmluvné akce **Rafanů**, kteří nepozorovaně v roli návštěvníků pronikli do prostor Veletržního paláce, kde se společně vykáleli a bez povšimnutí odešli, aby zanechali jednoznačný vzkaz Knížákovi v podobě „umělcova hovna“. Také pozdější realizaci Na okraji jámy směřovali Rafani vůči stejné instituci. Z jejího depozitáře vybrali normalizační obraz Magdaleny Cubrové Na okraji jámy, který měl splňovat tři základní podmínky (nebyl nikdy vystaven ani zapůjčen, byl vytvořen dnes již neznámým autorem v normalizační éře a styl jeho provedení odpovídal umírněnému modernismu), a jenž si následně zamluvili přes Dům umění města Brna, kvůli zapůjčení na výstavu Mezi námi skupinami II. Záhy však plátno odcizili a vložené do speciální neprodyšné schránky ho spustili do Orlické přehrady, odkud ho později vylovili potápěči.

Proti stavu NG se ohradil svou akcí – přetíráním zašlých písmen loga Veletržního paláce **Richard Wiesner**, absolvent UMPRUM, který zvolil poměrně nenapadnutelnou formu protestu a ačkoliv na něj byla zpočátku zavolána policie, později Milan Knížák přistoupil k protichůdné taktice a zaslal autorovi děkovný dopis.³¹⁹ Na situaci v NG reagoval také ruský umělec **Avděj Ter-Oganjan**, který v roce 1999 emigroval z Ruska do Prahy před hrozícím trestem za napadání náboženského a politického establishmentu, a jenž se zabývá nejen tématy podezřelých propojení církevních a politických hodnostářů, ale kritizuje i degeneraci a samotné prostředí současného umění.³²⁰ Jeho tvorbu čerpající z tradice ruské avantgardy i futurismu loni v Čechách představil Tranzit display formou retrospektivy a autor na ní potvrdil svůj jednoznačný smysl pro černý

na AVU dvou hlavních organizátorů ze strany M. Knížáka. Vyloučení ale bylo odmítnuto pedagogy AVU.

³¹⁹ Podobný defenzivní postup zvolil Knížák v roce 2004 při protestech studentů na AVU proti jeho osobě, když vyrazil před budovu s transparentem s heslem „Pryč s Knížákem“.

³²⁰ Za veřejnou performanci, jejíž součástí bylo rozsekání reprodukce pravoslavných ikon a realizované v rámci moskevského trhu Art Manéž v roce 1999, byl odsouzen k výkonu trestu.

humor, který se obvykle projevuje i v řadě provokativních performancí.³²¹ Ter-Oganjan svůj kritický postoj vůči Milanu Knížákovi vyjádřil prostřednictvím akce Levý marš organizované společně s galerií Tranzit display (2005), kdy sádroval účastníkům dolní končetiny a vysílal je do NG.

Prvek mystifikace, černého humoru a svérázného přivlastnění Knížákova díla sehrál základní roli ve zdařilém projektu Podivný kelt skupiny **[71] Guma Guar**, jež proběhl v roce 2008 v pražské Galerii Vernon a představoval opětovnou kritiku působení Milana Knížáka ve veřejných funkcích. Skupina rozeslala z fiktivní e-mailové adresy umělce pozvánku na výstavu, pro niž připravila i nová díla v duchu Knížákova stylu, nabízená v galerii i na webu k prodeji. V instalaci byl prezentován také životopis umělce, v němž byly uvedeny i informace jako zásahy do fungování AVU či NG (personální čistky či diskutabilní nákupy vlastních děl do sbírek instituce, zásahy do kurátorských projektů, protiromské výroky v médiích ad.). O využití samotné postavy i díla umělce, za které později Guma Guar čelila i trestnímu oznámení, se členové vyjádřili jako o krajní formě přivlastnění užitě ke kritice Knížákových aktivit: *„To, co by z určitého úhlu pohledu mohlo být hodnoceno jako trestný čin, je vlastně z hlediska dějin umění radikální apropriaci. Na rozdíl od klasických případů přivlastnění (Sherrie Levine, Elaine Sturtevant) jsme šli tak daleko, že jsme apropriovali nejen Knížákovo umění, ale jeho vlastní jméno a identitu. Přivlastnění však pro nás není cílem, ale nástrojem. Skutečným a hlavním důvodem, proč tato výstava vznikla, není formální hra s problematikou autorství, ale kritika Knížákova působení.“*³²²

K problému sponzorování, potažmo možného zasahování do vlastního chodu instituce soukromým podnikatelským subjektem, se Guma Guar vyjádřila několikrát, v podobě odmítnutí účasti na výstavách v pražském DOXu dotovaném podnikatelem Zdeňkem Bakalou (vlastníkem médií zastřešených společností Economia) nebo zásahem do výstavy 30% OFF zabývající se fenoménem reklamy,

³²¹ V roce 2007 byla vyřazena jeho díla ze skupinové výstavy pořádané v Louvru a Ter-Oganjan zde o několik let později v blízkosti pyramid postával s nápisem „Žádám, aby mé obrazy byly odstraněny z Louvru!“. Jeho postup do určité míry evokuje Knížákovo gesto. Na výstavě v Tranzit display při vernisáži připravil návštěvníkům nenápadnou intervenci, svůj vlastní penis visící z otvoru ve zdi.

³²² JEŘÁBKOVÁ 2008.

kterou připravil ve Špálově galerii kurátor Pavel Humhal (2008). Umělci tajně před zahájením projektu napsali na stěnu určenou pro prezentaci Guma Guar nápis, „tato galerie je placena reklamní agenturou“, aby vyjádřili pocit závislosti, do něhož se dostávají, když participují na této výstavě. Kurátor nepochopil aspekt sebekritiky a nechal na nápis promítat proti vůli skupiny její starší video, které navíc doplnil poznámkou, že i členové skupiny byli v minulosti placeni reklamními agenturami. Sami členové zhodnotili, že se v případě tohoto konfliktu očividně tematizovala nejen „*problematika otevřenosti uměleckého díla a (ne)spolupráce umělce s kurátorem*“.³²³

Guma Guar se rovněž kriticky vymezili vůči rozhodnutí aktivistické skupiny Ztohoven³²⁴ převzít v roce 2007 z rukou Milana Knížáka ocenění NG 333 pro mladé umělce do 33 let za svůj projekt Mediální realita. Ten představuje na naší umělecké scéně do určité míry precedenz, kdy se poprvé povedlo umělecké skupině vstoupit do živého vysílání České televize, konkrétně do ranního přenosu meteorologické relace z Krkonoš, kam skupina propašovala výjev fiktivního atomového výbuchu. Cílem bylo zpochybnit pravdivost mediálních sdělení a otevřít otázku manipulace a zkreslování reality různými sdělovacími prostředky. Guma Guar považovali převzetí ceny za selhání a popření smyslu samotné činnosti.³²⁵ K nabourání pravidel chodu instituce se rozhodla také Tamara Moyzes formou happeningu Arttroza (2002) uskutečněného na AVU v počátku školního roku. Příchozím bylo umožněno vstoupit do budovy pouze po předložení dokladu totožnosti dvěma falešným policistům. V závěru akce byla ale na aktéry zavolaná vedením AVU skutečná policie.

Jedním z pokusů rozklíčovat fungování galerijního systému i vnitřních struktur těchto institucí byl studentský projekt – výstava 281 m², doplněná sérií

³²³ Tamtéž.

³²⁴ Skupina vstoupila do veřejného prostoru poprvé v roce 2003 překrytím neonového srdce Jiřího Davida nad Pražským hradem. Hlavní postavou skupiny, jejíž členové a participaci se mění a jejichž identita je často neznámá, se stal umělec Roman Týc (David Hons někdy také David Brudňák, 1974). Skupina se nevymezuje jako ryze politická, vyjadřuje se k různým fenoménům, které se jí jeví jako aktuální a rozsah témat, kterými se zabývá, je tak značně diverzifikovaný. Ztohoven vždy pracují ve veřejném prostoru, často jsou spojováni s hackerskými a pirátskými praktikami, které ale sami odmítají – viz rozhovor s M. Slávou v časopise A2 (RYCHETSKÝ 2007).

³²⁵ JEŘÁBKOVÁ 2008.

otevřených diskusí, která vznikla v reakci na události související s chodem českých muzeí a galerií. Proběhl v roce 2003 v pražské Galerii Václava Špály a byl bezprostředně spojen s debatou nad dalším osudem této instituce spravované Nadací Český fond umění. Setkání umělců, kurátorů a zástupců nadace inicioval tehdy Vít Havránek a vystavující, kteří si pronajali jednotlivě jeden m² výstavního prostoru, vyjádřili nesouhlas s vedením galerie i vlastními aktivitami nadace.

Jinou spontánně projevenou nevolí, která vzešla ze strany umělců a teoretiků, pak představuje nedávno vzniklá iniciativa **Mánes umělcům**³²⁶, fungující od roku 2013, jež upozornila na netransparentní a nehospodárnou správu pražské budovy Mánes i samotné Výstavní síně Mánes, někdejšího symbolu spolkového života umělců a české umělecké kultury, nadací Českého výtvarného umění. Původní budovu podle návrhu architekta Otakara Novotného postavil Spolek výtvarných umělců Mánes jako centrum určené pro výstavní i jiné aktivity svých členů. Vydával současně i Volné směry – významnou platformu umělecké kritiky. V roce 2004 Spolek výtvarných umělců, který obnovil svou činnost zhruba o 10 let dříve, prohrál definitivně spor o budovu s NČVU, přičemž o celém dění ohledně Mánesa přinášel od 90. let průběžně informace časopis Ateliér, který v budově sídlil a musel ji později opustit.³²⁷ Samotný časopis se začal od roku 2012 potácet v dlouhodobé krizi způsobené neustálým snižováním dotací ze strany státu, ale na druhé straně je jeho stávající stav nejen důsledkem všeobecné krize tištěných i odborných periodik, ale i neochotou šéfredaktorky Blanky Jiráčkové, působící na svém postu více než 25 let dělat koncepční změny. Redakce Ateliér v říjnu roku 2012 iniciovala protestní akci s happeningem před budovou Ministerstva kultury v Praze, na které se podíleli také někteří teoretici a umělci, aby upozornila nejen na svou kritickou situaci [72].

³²⁶ V rámci iniciativy vystoupili například umělci Tamara Moyzes, Tomáš Císařovský, Eva Koťátková, František Skála, Jiří Thýn a Stanislav Zippe, kunsthistorici a Jiří a Jana Ševčíkovi, Jan Rous, Milena Bartlová a Hana Rousová ad. Aktivity iniciativy jsou zveřejňovány na stránkách <http://manes-umelcum.tumblr.com/>.

³²⁷ V roce 1995 otiskl časopis Stanovisko předsednictva S.V.U. Mánes (Ateliér 23/1995) a Sdružení výtvarných kritiků a teoretiků a Společnost pro výstavní činnost Mánes uveřejnil v roce 2000 čtyři navazující texty Boj o Mánes – na vědomí celé výtvarné obci (Ateliér 18, 19, 23, 25-26/2000). O tři roky později se pak kauze Mánes věnoval ještě Jan Paul – viz PAUL 2003.

Iniciativa Mínes umělcům aktivně vyjednávala s předsednictvem nadace, jež následně vyzvala k odstoupení, aby tak upozornila na fakt, že místo původního poslání nadace sloužit potřebám umělecké obce, se jedná o uzavřenou organizaci, zcela odtrženou aktivitám umělecké scény. Sdružení v roce 2013 uspořádalo symbolickou okupaci Mánesa (18. – 19. 4.) [73] a později zvolilo stínovou radu z řad umělců a historiků umění. Situaci zhodnotil z širšího hlediska vnímání uměleckého díla a k roli umělce v současné společnosti v článku Okupace Mánesa a hloupý stát Ludvík Hlaváček: „*Okupace pražského Mánesa, či přesněji nátlaková akce umělců za jeho navrácení od těch, kdo jej svévolně okupují již 65 let, je opodstatněnou akcí inspirovanou nejen spravedlivým hněvem, ale i zcela adekvátním pochopením sociální role, kterou umění a umělci v dnešní demokratické společnosti hrají.*“³²⁸

Výsledek celé anabáze byl, co se týče dalšího využití budovy, mizivý, nadace převedla celý objekt na firmu, kterou sama založila, aby jí mohla ručit při čerpání úvěru, z něhož byla financována nákladná rekonstrukce a v současnosti budovu pronajímá částečně ke komerčním účelům. Celá událost ilustrovala obtížnou situaci části kulturní obce, rebelující ve společenském prostředí signifikantním vyprázdňeností a prostoupením latentní korupcí a odrážela obecnější problémy -- nezájem státu i specifické netransparentní polistopadové transformace původně státních subjektů a majetku v soukromé firmě.

Ve stejném roce se pak zformovalo širší hnutí **Zachraňte kulturu 2013**, v němž se sdružili zástupci různých kulturních oblastí, aby upozornili na celkové podfinancování sektoru a na dlouhodobé snižování dotací zejména živého umění i na nekonceptní postupy Ministerstva kultury, konkrétně na manažerské a politické pochybení tehdejší ministryně Aleny Hanákové a jejího ekonomického náměstka Martina Sankota. V lednu 2013 iniciativa adresovala ministryni otevřený dopis, zahájila vyjednávání a před budovou ministerstva proběhla další protestní akce.

³²⁸ HLAVÁČEK 2013, 1.

Události, které přinesl rok 2013, pak přispěly ke zformování otevřeného sdružení umělců a teoretiků i dalších spřízněnců umění – **Spolku Skutek**, který si vymezil za cíl znovu oživit spolkovou činnost umělecké obce, podílet se na diskuzi o problémech současné kulturní scény a přispívat svými aktivitami na zlepšování domácích institucionálních podmínek (otevřenosti kulturní politiky i vlastním fungování organizací). První předseda Skutku Jiří Ptáček zdůraznil, že je nezbytné, aby spolek rehabilitoval pojem kolektivní formy spolupráce v umělecké oblasti: *„Nechceme, aby se ze spolku stala fiktivní instituce, i když takové také existují. Obávám se, že jednou z nich je například i česká odnož Mezinárodní asociace výtvarných kritiků – AICA, která navenek vystupuje v zájmu kritiků a teoretiků a dalších, ale je těžké se dozvědět, kdo jsou vlastně její členové. Nemělo by zkrátka jít o prázdnou bublinu... Sdílíme určitou nespokojenost se stavem věcí a touhu s tím něco udělat.“*³²⁹

Zatím co zpočátku se Skutek soustředil na své vnitřní uspořádání, v současnosti věnuje pozornost rozvíjení aktivní činnosti, kterou se snaží směřovat do různých oblastí umělecké sféry. Jak uvedl jeho nynější předseda Petr Dub cílem spolku je rozšiřovat členskou základnu, aby se stal reprezentativním partnerem pro vyjednávání, chce se věnovat stavu umělecké kritiky, akvizičním aktivit sbírkotvorných institucí nebo problému vyhlašování řádných výběrových řízení.³³⁰ Spolek organizoval v loňském roce také debatu *Co vás žere... když vám je 50+ (NoD)*, která měla být otevřeným gestem namířeným vůči veřejnosti i pokusem o navázání kontaktu se starší generací (za níž na diskuzi participovali Petr Kvíčala, Blanka Jiráčková, Marie Klimešová nebo Petr Langer), či paralelní snahou navázat komunikaci s co nejširší a věkově rozrůzněnou skupinou. Skutek zahájil také aktivní spolupráci s neziskovou organizací Fair Art, která poskytuje právní podporu umělcům i uměleckým institucím a v rámci aktivity svých pracovních skupin, konkrétně skupiny META, se hodlá systematicky věnovat mapování úrovně umělecké kritiky v médiích ve spolupráci se serverem Artmapy.

³²⁹ BĚLÍČEK 2014.

³³⁰ ŠEBOROVÁ 2015.

Jestliže jsme se věnovali aktuální situaci na české umělecké scéně spojené s angažovanou kritikou, je patrné, že zejména v posledních třech letech se k uměleckým protestům, přidávají organizovaná sdružení, která vystupují v podobě oponenta státní strategie, odrážející nejen nefunkčnost a korumpovanost systému, ale jež komentují i obecné politické mechanismy, které jako by zároveň ztrácely legitimitu problémy ve společnosti řešit. Následně odkážeme namátkou ještě k více teoreticky podmíněným projektům, které se zabývají buď komplexnější reflexí stavu institucí, nebo se obrací k fenoménu výstavního prostoru jako k místu určenému pro interpretaci umění a k samotné roli kurátora.

Komplexně pojatou realizaci dotýkající se podstaty hermeticky uzavřených galerijních institucí, fungujících v duchu zažitých a disfunkčních schémat, připravenou pro Mezinárodní trienále současného umění v Národní galerii v Praze (2008) a její pozdější reedici Erratum (2009) pro výstavu Formáty transformace 89-09 v brněnském Domě umění představovala Reprezentace národa autorské dvojice **Jesper Alvaer** a **Isabela Grosseová**. Podstatou dlouhodobého projektu, v němž se projevíly příznačné pracovní metody umělců jako procesualnost, překračování pravidel a participace s okolím, byly rozhovory pořizované s vedoucími představiteli českých muzeí a galerií, kterým pak Alvaer s Grosseovou v tištěné verzi připisovali výroky a texty významných světových osobností z oblasti muzeologie, kultury a historie umění (Boris Buden, Hans Haacke, Marius Babias, Helio Oiticica, Suzana Milevska, Allan Kaprow ad.). Vznikly tak tzv. „kompenzační portréty“ značně kritického vyznění, které posloužily k artikulaci deficitů domácího institucionálního prostředí, inspirované původním názvem práce Marcela Duchampa i samotným východiskem jeho ready-made pracujících s principy apropriace. Sami autoři k projektu poznamenali: *„Samo téma, umístění a povaha projektu činí Reprezentaci národa/Kompenzační portréty aktuálním přínosem v dlouho trvajícím ‚Status quo‘ spletné debaty o vedení a směřování státem sponzorovaných galerií, zvláště pak Národní galerie samotné.“*³³¹ Umělci zároveň umožnili zúčastněným i veřejnosti vyjádřit se

³³¹ ALVAER/GROSEOVÁ 2008.

prostřednictvím tzv. Černé zdi umístěné v NG i na volně přístupném webu k celému projektu.³³²

Místo pro projekt – pokus o politickou výstavu (2007) **Václava Magida** realizované ve spolupráci s Vasilem Artamonovem, Danielou Baráčkovou, Janem Haubeltem, Alexeyem Klyuykovem, Evou Kořátkovou a Dominikem Langem bylo na jedné straně reakcí na tehdejší pokusy české scény politizovat umění v opožděné reakci na světové trendy a současně snahou ukázat provozní stránku výstavy, i to, jak mohou být umělecká díla využita a manipulována kurátorem, aby vyjádřila jím zamýšlený celek. Magid na výstavě pracoval zejména s negativně formulovanými prohlášeními a s prostorovými konstrukcemi, které tvořily rámec jeho představ o tom, co je prostor pro současné umění.

Výstavní prostor se stal zásadním tématem také pro práce **Dominika Langa**, v současnosti vedoucího Ateliéru sochařství na UMPRUM (společně s Edith Jeřábkovou). Lang se již v době svých studií na AVU a UMPRUM aktivně zajímal o chod těchto škol (stál například u iniciace výzvy pro-avu), ale jádrem jeho práce je především zviditelňování zaběhlých a do určité míry zautomatizovaných forem lidského vnímání, které ovlivňuje jeho působení a chování ve společnosti, potažmo ve veřejném prostoru, tedy rovněž v galerii. Zajímá ho proměna percepce prostoru, kterou tematizoval v řadě svých instalací a výstav (například Místo pro diváka, 2009, Vzpomínky na budoucnost, 2009, výstava finalistů CJCH, 2013). V nich záměrně manipuluje místo pomocí speciálních konstrukcí, buduje prostor uvnitř prostoru, užívá pohyblivé stěny, otvory a průniky do ploch. Paralelně se pokouší nabourávat konvenční hodnoty umění, jako jsou krása či harmonie, reviduje myšlenky moderny týkající se autonomie umění i instituce ve společenskohistorických souvislostech, zabývá se lidskou pamětí ve vztahu k interpretaci umění, pracuje s formáty archivů a jejich rekontextualizací. Takovou konfrontaci představovala jeho instalace Spící město pro český a Slovenský pavilon Benátského bienále v roce 2011, kde užil sochařskou tvorbu svého otce z 50. let 20. století, do níž částečně také zasahoval,

³³² Na webových stránkách <http://www.reprezentacenaroda.cz/black-wall/> jsou dostupné reakce některých oslovených představitelů galerijních institucí.

aby ji zužitkoval jako prostředek střetu mezi historickou strategií a tou osobní (současnou), i pro interpretaci odkazů moderny. Karel Císař vyzdvihuje v souvislosti s jeho tvorbou určitý pokus o překonání rozdílu mezi minulostí a přítomností a přirovnává jeho strategie k metodám slovenského umělce Romana Ondáka.³³³

Tematizace výstavního prostoru a revize kurátorských strategií se poslední dobou stává oblíbeným námětem mnoha domácích výstav, jak ukazuje například i probíhající skupinový projekt *Výchozí pozice* v ústecké Galerii Emila Filly okruhu kurátorů Romany Veselé, Lenky Sýkorové, Jana Krtičky a Kariny Pfeiffer Kottové³³⁴, kteří nabízí několik způsobů, jak pozici kurátorka zpochybňovat a znovu ukazují, jak se proměňuje význam a možná interpretace samotného díla vlivem rozdílných kurátorských přístupů. Alternativu zaběhlým postupům pak představuje praxe rozšiřujících se malých nízkonákladových galerií, které často pracují s principy DIY a fungují mnohdy díky spřátelenému okruhu umělců či teoretiků, kteří zde působí také v roli kurátorů.

7.3 Mediální války

V počátku kapitoly věnované smrti jsme se letmo dotkli uměleckých reflexí válečných událostí, jež se začaly koncem 60. let prosazovat zejména ve Spojených státech v reakci na konflikt ve Vietnamu, který byl zásadním důvodem polarizace společnosti. Válka vyvolala nutnost veřejně sdíleného uměleckého nesouhlasu, který se projevoval formou organizovaných protestů uměleckých komunit, nebo solitérní odezvou v jednotlivých dílech.³³⁵ V roce 1966 z iniciativy Artists' Protest Committee, zformované z aktivity **Irvinga Petlina**, vyrostla v západní části Los Angeles instalace *Peace Tower*, konstrukce zbudovaná společně umělci a ohraničená panely, na kterých vyjádřila svůj nesouhlas s postupem vlády řada z nich. Mírová věž byla návrhem sochaře **Marka di Suvero**

³³³ CÍSAŘ 2011.

³³⁴ Na sebekritické postupy sbírkotvorných institucí, které se specializují na současné umění, upozornila pak Kottová v textu „Institucionální avantgarda“ publikovaném v *Sešitech pro umění, teorii a příbuzné zóny* 15/2013.

³³⁵ Jedna z publikací, jež se zabývá reflexí válečných konfliktů je kniha Laury BRANDON: *Art and War*. London 2007.

a na celém projektu se podíleli také **Mel Edwards, Frank Stella, Roy Lichtenstein, Robert Motherwell, Ad Reinhardt** i feministické umělkyně a kritičky jako **Judy Chicago** a **Susan Sontag**. V roce 2006 vznikl remake celého projektu pro Whitney Museum of American Art v New Yorku jako protest proti válce vedené v Iráku. Dalším komunitním projektem byl protestní den National Vietnam Moratorium (5. 10. 1969), ke kterému se kromě umělců připojili také studenti vysokých škol. K válečnému konfliktu se opakovaně vyjadřovala i otevřená platforma **Art Workers' Coalition** a feministky **Martha Rosler, Nancy Spero, Barbara Kruger** nebo **Mary Kelly**. Rosler se dotkla války ve své slavné sérii fotomontáží *Bringing the War Home: House Beautiful* (1967-72), v němž implantovala válečné scény přímo do amerických domovů a opakovaně se k nim vrátila v roce 2004, aby reagovala na konflikt v Iráku. V těchto sériích nejen komentovala aktuální události, zároveň je však využila také ke kritice genderových stereotypů, současně se v její práci křížila nejen obava vyvolaná atmosférou Studené války, ale podněcovalo ji i vědomí vlastního židovství jako neodbytná připomínka holocaustu. Spero vytvořila sérii kreseb *War Series* (1966-70), v nichž se zaměřila na zdůraznění mužské agrese, které vizualizovala pomocí zbraní, válečných strojů i podtržením maskulinní sexuality (například ve *Sperm bomb*) a navíc jejich prostřednictvím připomněla i problematiku nacismu a holocaustu. Mary Kelly se svou instalací *Gloria patri* (1992) vyjádřila ke konfliktu v Perském zálivu a podstatnou roli v ní sehrálo právě televizní zpravodajství, které jí posloužilo jako zdroj citátů užitých v práci. Komentáře vojáků a válečných reportérů, které nabídly potenciální vidění válečného konfliktu, se staly zdrojem jejího díla a současně navozovaly otázky o cílené a zkreslované interpretaci informací přinášovaných médii. Válku na Balkáně sužující v 90. letech státy bývalé Jugoslávie komentovaly některé autorky jako **Jenny Holzer** (*Lustmord*, 1993), jež tematizovala užitím ženské krve problém násilí páchaného na ženách během válečných konfliktů nebo Srbka **Marina Abramović**. Ta v podobě náročné performance *Balkan Baroque* [74] připravené pro Benátském bienále (1997), během níž každý den 6 hodin čistila silně páchnoucí rozkládající se hovězí kosti a při tom zpívala staré pohádky a písně, tematizovala násilí válečných konfliktů.³³⁶

³³⁶ Represí páchanou na ženách ve výhradně maskulinních válečných konfliktech jako

K fenoménu ponižování žen se vyjádřila rovněž **Nancy Spero** v *The Ballad of Marie Sanders, the Jew's Whore* (1993), která se vracela do minulosti k událostem druhé světové války nebo **Mary Kelly** v instalaci *Mea Culpa* (1999) odkazující na brutalitu namířenou vůči ženám během válečných nepokojů a manipulující psané texty, které vycházely z válečných zpravodajství.

Svědectví toho, jak zásadně působí na jednání a činy člověka válka nebo jeho podrobování tlaku nepřiměřených represivních situací jako je pobyt ve vězení nebo psychické a fyzické týrání, přinesla publikace *Luciferův efekt* amerického psychologa Philipa Zimbarda, která vyšla loni v českém překladu. *Luciferův efekt* se na jedné straně zabývá analýzou Zimbardova nechvalně známého Stanfordského experimentu, který provedl v roce 1971 se skupinou studentů na Stanfordské univerzitě. V rámci své sociální sondy rozdělil psycholog dobrovolníky na vězně a dozorce a zavřel je do simulovaného lágru, aby již záhy po zahájení výzkumu zjistil, jak závrtně rychle postupuje „dehumanizace“ a „deindividualizace“ člověka. Nejen na svém pokusu, ale na řadě historických faktů (koncentrační tábory, válka ve Vietnamu, sekta Chrám lidu nebo vězení Abú Ghrajb) autor ukázal na sklon člověka pod tlakem nestandardních událostí sáhnout po těch nejbrutálnějších způsobech mučení. Závěrečná část knihy zahrnuje informace procesu s rotmistrem Ivanem „Chipem“ Frederikem II., který se podílel na mučení vězňů v Abú Ghrajb, a u jehož procesu Zimbardo působil jako soudní znalec. Zimbardo ukázal, že vojáci měli se souhlasem svých nadřízených (včetně těch nejvyšších vrstev, tj. ministra obrany Rumsfelda i prezidenta Bushe) získávat od vězňů informace za takových podmínek, že situace ve věznici nemohla dospět nikam jinam, než k jejich ponižování a mučení. Poukazuje tak na nebezpečí podřizování se autoritám a na přijímání neproblematické a automatické normality i konformity, jež vedou k přizpůsobení a jsou jednou z nejistějších cest vedoucích ke zločinu.³³⁷

Umělecké rekonstrukci Zimbardova pokusu se věnovali například **Artur Żmijewski** nebo **Rod Dickinson**, jejichž práce se staly součástí výstavního

metaforou síly vítězů i ponížení a hanby poražených, jež však ve skutečnosti nemá žádnou souvislost s konkrétní národností se zabývá například publikace textů BJELIC Dušan I./ SAVIC Obrad: *Balkan as Metaphor. Between Globalisation and Fragmentation*. MIT Press. Cambridge 2002.

³³⁷ ZIMBARDO 2014.

projektu DOX (2011/2012), který si svůj název vypůjčil právě z nechvalně proslulého experimentu, a jenž se zabýval různými podobami moci reflektovanými ve světovém umění.

Machistickou hru s mocí a krajní polohu vášně spočívající v nelegální hře na válku s těžkými vojenskými zbraněmi z druhé světové války zachytila ve video instalaci *Punishmen and Crime* (2002) [75] **Katarzyna Kozyra**. Simulované válečné výjevy nabyly na absurditě díky maskování mužů, kteří nechtěli být odhaleni a nechali se umělkyní přesvědčit k zahalení tváří ženskými vyzývavými maskami pin-up girl s dlouhými vlasy. Název vypůjčený z Dostojevského románu je dvojnásobným obratem pro vystižení momentu, kdy se samotným zločinem stává vlastní akt destrukce, jako rozvíjení potřeby ničit ne pod tlakem reálného válečného konfliktu, ale v důsledku fanatického koníčku a sledování válečných filmů i zpráv. Odpověď na otázku, jestli je trestem závěrečné předstírané oběšení válečných obětí nebo samotná hra na válku, nechává umělkyně bez odpovědi. Bizarně rozesmáté ženské masky zároveň odkazují k zájmu Kozyry o otázky identity a genderu a její subverzivní manipulaci komentoval Brian Boucher při uvedení její práce v New Yorku: „*Dívčí masky propůjčují hře podobu anarchistické komedie, ale současně uvádí do mužského monopolu chaos.*“³³⁸ Mohou také sekundárně odkazovat k tématu zneužívání žen a agresivitě namířené vůči nim během válečných sporů.

Jak ukázala například práce Mary Kelly mediální obrazy mučení a událostí spojených ve věznici Abú Ghrajb otevřelo také v umělecké oblasti širší diskusi o formách interpretace války sdělovacími prostředky, které podléhají cenzuře státního aparátu, a o nových způsobech vizuálního záznamu utrpení či o jejich morálních hranicích. V roce 2004 představilo newyorské International Center of Photography u příležitosti prvního výročí oficiálního ukončení války v Íráku prostřednictvím výstavy *War in Iraq? The Coordinates of Conflict*³³⁹ práce válečných fotoreportérů tzv. **skupiny VII** (Christopher Anderson, Alexandra Boulat, Lauren Greenfield, Ron Haviv, Gary Knight, Antonin Kratochvil,

³³⁸ BOUCHER 2002.

³³⁹ Podrobně o projektu na <http://museum.icp.org/museum/exhibitions/vii/intro/intro2.html>, vyhledáno 20. 12. 2014.

Christopher Morris, James Nachtwey, and John Stanmeyer), které byly pořízeny převážně digitálními fotoaparáty s velkým rozlišením. Výstava ukázala, jak díky vyspělé technice (mobilní telefony, přenosné počítače, digitální fotoaparáty) fotografové pohybující se přímo v ohnisku konfliktu, umožňují divákovi bezprostřední živý vstup na bojiště. Druhou převratnou změnu představují nové možnosti publikování těchto snímků, které se šíří podstatně masověji nejen na tištěných stránkách časopisů a novin, ale především v televizi nebo na webových stránkách řady zpravodajství CNN, National Geographic, Times ad.³⁴⁰ Velké diskuze pak vyvolalo zveřejnění fotek mučení ve věznici Abú Ghrajb a Butler v této souvislosti odkázala na práce Susan Sontag, jež se záznamům utrpení ve fotografii dlouhodobě věnovala a poukázala na fakt, že se již před 20 lety válečné snímky respektive fotografové, kterým bylo umožněno vstoupit do válečné zóny, podíleli na bitevní perspektivě – pod vlivem státu nabízeli určitý úhel pohledu na konflikt.³⁴¹

Stejně jako u Kelly i v českém uměleckém diskurzu se začaly objevovat reakce na obrazy války inspirované informacemi z médií, výjimečně však vyvolané osobní zkušeností. Motiv oběti se zjevil v podobě monumentálních maleb krví na zed' v cyklu zahrnujícím technicky i tematicky odlišné práce Rány (1995–1997) **Zdeny Kolečkové**, která vycházela z mediálních obrazů válečných konfliktů v Perském zálivu či Srebrenici a ve svých malbách opakovaně tematizovala motiv násilí, který zhmotňovala pomocí rituálů mísení zvířecí krve s dalšími hmotami (například s medem). Na rozdíl od Kolečkové pracovala ve svých barevných fotografických cyklech (Romantické obrazy z války, 2002) s paradoxní kombinací romantických krajinných výjevů a fragmentů z války **Štěpánka Šimlová**. Její poslední práci pak neovlivnilo vysílání televize nebo rádia, ale bezprostřední zkušenost, kterou zprostředkovala výstava Jdi a nestřílej v Národní galerii v Praze (2013). Šimlová se dostala přechodem z Thajska ve spolupráci humanitární

³⁴⁰ Judith Butler konstatuje, že stát výrazně zasahuje do mediálních obrazů války: „*Válečná fotografie posledních let se výrazně odlišuje od konvencí fotožurnalistiky platných před 40 nebo 50 lety, kdy se fotograf nebo kameraman snažil vstoupit do dění skrze úhly a způsoby přístupu, kterými by mohl válku zobrazit zcela jinak, než jak to měla v úmyslu nějaká vláda. Proto stát nyní působí na poli vnímání, a obecněji na poli reprezentovatelnosti, aby kontroloval afekt – v očekávání způsobu, jakým je afekt nejen strukturován interpretací, ale jakým sám strukturuje interpretací*“ – BUTLER 2013, 68.

³⁴¹ Butler odkazuje ke knize Susan SONTAG: S bolestí druhých před očima, Praha a Litomyšl 2011.

organizací do příhraniční barmské válečné zóny, kde se soustředí odpor proti vládnoucímu režimu a kde v letech 2010 a 2011 nasbírala použité materiály. Videá Barmánců prostupujících džunglí, malby i zvuk navozovaly autentické prostředí, na první pohled zdánlivě klidné, kde nebezpečí může přijít každou chvílí, a umožnily prožitek zdánlivě bezprostřední přítomnosti v blízkosti válečného konfliktu. „*Evokace bazálních emocí jako je strach, nejistota, očekávání je možno prožít i v našem civilizovaném světě daleko od válečných střetů*“³⁴² prohlásila kurátorka Helena Musilová. Její dokument *Umění přežít nejdelší válku na světě* (ve spolupráci s Bárou Stejskalovou, 2012) přibližuje politickou situaci v Karenském státu na východě Barmy, který je sužován vleklou válkou trvající 60 let a namířenou především vůči národnostním menšinám ze strany prorežimní Barmské armády. Přímo v místě konfliktu působí sdružení Free Burma Rangers, které se snaží poskytovat zdejšímu obyvatelstvu podporu, humanitární a lékařskou pomoc. Dokument, který vznikl v běžně nepřístupných oblastech během dodávky humanitární pomoci pro vypálenou vesnici, zachycuje situaci, rozsah devastace v oblasti, ale i jasné ekologické škody, které způsobují místní developéři podporované Barmskou armádou. K tématu zbytečné lidské krutosti odkázal také cyklus černobílých fotografií *Homage to Abú Ghrajb* (2006) kombinovaných s rudými nápisy na sololitových deskách, jež jejich autor fotograf **Antonín Kratochvíl** představil na Mikulovském sympoziu.

V návaznosti na zveřejnění snímků mučení v Abú Ghrajb pracovala s výjevy z živého televizního vysílání mezinárodních kanálů CNN či BBC, s reálnými i simulovanými scénami mučení v roce 2003–2004 skupina **Guma Guar** v instalacích a fotografických kolážích Cela, Power Noise, Believe This nebo VJ-ING. V reklamní kampani Billboards zpochybňovala i parodovala platnost reklamních i mediálních sdělení, když válku nabízela jako pouhý komerční produkt lidského světa. [76]

Pohled na izraelsko-palestinský konflikt a na roli politického umění nabídla výstava *Middle East Europe* připravená jako putovní projekt kurátorskou dvojicí **Tamara Moyzes** a **Zuzana Štefková**, která byla zamýšlením nad fungováním

³⁴² http://www.lidovky.cz/jdi-a-nestrilej-v-narodni-galerii-se-otevira-vystava-o-barme-p49-kultura.aspx?c=A130219_133833_in_kultura_btt, vyhledáno 20. 4. 2014

politického umění, které přebírá morální zodpovědnost za zpracování tématu na základě interpretace informací poskytovaných v médiích. Před svým zahájením v pražském DOXu (2012) projekt proběhl v Jeruzalémě a jeho mutace byly připraveny ještě pro Palestinu, Maďarsko, Slovensko a Polsko. Nabídl tak paralelně možnost proměnlivosti vnímání jednotlivých děl v kontextu jiného společenského prostředí. Skrze práce izraelských, palestinských i středoevropských umělců, kladla výstava otázky týkající se bezprostředně nejen událostí odehrávajících se v okupovaném území Západního břehu a pásma Gazy, ale nabídla i řadu děl zpracovávajících obecnější témata xenofobie, antisemitismu, islamofóbie, nenávisti k menšinám, varianty způsobů, jakými média mohou převyprávět realitu, koho chápat jako viníka a oběť konfliktu, obrazy jeho zacyklenosti či většinou ironické odpovědi, jak ho vyřešit. Tamara Moyzes, jež výstavu iniciovala a sama měla možnost pracovat s mírovými aktivisty na okupovaných územích v období druhé infitády, ukázala na úskalí spojená s organizováním výstavy, které provázel kulturní bojkot ze strany palestinských umělců, jež odmítali vystavovat společně s izraelskými a na skutečnost, že zamýšlený tripartitní dialog se nepodařilo udržet právě v Palestině, kde je vystavovat izraelské umělce téměř nemožné. Moyzes, která se situaci v Izraeli rozhodla prozkoumat na vlastní kůži, své odhodlání opodstatnila důvodem, že i přes skutečnost, že sledovala interpretaci konfliktu v různých médiích, tyto informace se neustále lišily od zpráv, jež dostávala od lidí, kteří byli přímo na místě.³⁴³

Projekt současně umožnil konfrontaci děl vycházejících z reálného prožitku konfliktu a toho mediálně zprostředkovaného nebo citelný rozdíl ve zpracování tématu – zatím co izraelská díla vyznívala jako propalestinská (odrážela většinové pozitivní naladění umělců a intelektuálů ke vzniku Palestinského státu), palestínští umělci často mluvili o smutku, o ztrátě země nebo byly jejich metody více angažované. Řešení konfliktu nabízely vesměs ironické práce, manipulující s fiktivními představami návratu Židů do Polska (**Yael Bartana**), migrující palestinské ambasády **Khaleda Jarrara** nebo ve fiktivním projektu Integrace [77]

³⁴³ TICHÁČKOVÁ 2009.

dvojice **Moyzes** a **Yaffe** pohrávající si s vizí vstupu Izraele do Evropské unie, který by umožnil návrat Palestinců do vlasti.³⁴⁴

Z českých umělců participovali na výstavě také **Milan Kohout**, **Milan Kozelka**, **Ivan Vosecký** a skupina **Pode Bal**. Voseckého práce ukázala příznačný autorův přístup – užití úderného textu, nárazově kombinovaného s fotografií a inspirovaného například postupy Jenny Holzer, a odkazovala k jeho rozhodnutí umístit v roce 2009 na pražském Benešově náměstí rudý nápis Izrahell v reakci na válku v Gaze. Ten autor zamýšlel realizovat už o pět let dříve na výstavě Eastern Alliance v Berlíně, kde nakonec na výškovou budovu umístit nápis Kill Them All, jenž byl pod tlakem jedné z firem, záhy galerií odstraněn. V Praze byl Voseckého nápis zlikvidován policií již po hodině jeho veřejné prezentace a umělec vydal ke svému druhému ilegálnímu participu proklamativní prohlášení: *„Přerušuji tímto veškeré kulturní i hospodářské styky se státem Izrael, jakož i s jeho občany, do té doby, než budou vyšetřeny zločiny proti lidskosti, kterých se dopustila izraelská armáda během posledního útoku na Gazu, a budou potrestáni jejich viníci. Nemohu najít žádné ospravedlnění pro bombardování škol a nemocnic, pro zabíjení žen a dětí, pro zadržování humanitární pomoci, pro střelbu na pracovníky Červeného kříže a OSN...“*³⁴⁵ Básník a performer Kozelka (1948–2014), který ve své volné úvaze vyjádřil na stránkách časopisu A2 svou představu o kritickém umění³⁴⁶, pracoval v pomyslném duelu s Izraelcem **Yonathanem Shapirou**. Koláž s námětem koncentračního tábora, na jehož výjev umístit nápis, korespondovala s akcí izraelského aktivisty, který vyrazil do Polska a na zdi koncentračních táborů psal, že je nezbytné zbourat všechna ghetta. Na terorismus pak reagovala reinstalace Švýcara Christophu Draegera, rekonstruující zavraždění izraelských sportovců na olympiádě v Mnichově.³⁴⁷

³⁴⁴ Moyzes se k tématu izraelsko-palestinského konfliktu vracela opakovaně, v podobě videí Me and Arafat (2003), Puppet Show (2004) nebo Song of Songs, které se vyznačuje melancholicky poetickou atmosférou, navozenou citací textu biblické Písni písní, hudby a záběrů na okupované území.

³⁴⁵ VOSECKÝ 2009.

³⁴⁶ KOZELKA 2010.

³⁴⁷ Rozhovor Karla Oujezdského s Tamarou Moyzes a Zuzanou Štefkovou o výstavě Middle East Europe lze nalézt na stránkách Českého rozhlasu: http://www.rozhlas.cz/mozaika/vytvarne/_zprava/projekt-middle-east-europe-v-centru-dox--1020896.

K ryze aktuálním událostem, které zaplavily všechna dostupná média, patří brutální vyvraždění pařížské redakce levicového satirického (ne)zodpovědného časopisu La Charlie Hebdo na začátku roku 2015. Na událost pohotově zareagoval pražský DOX, který vystavil již koncem ledna 200 obálek časopisu, jenž od 60. let komentoval společenské události, svobodu slova a vyznání, autoritářství či rasismus a v roce 2012 byl dokonce díky svým aktivitám zakázán. Osud redakce, která se kvůli karikaturám Mohameda i dřívější podpoře dánského časopisu, který otiskl jeho „podobiznu“, stala cílem islámských radikálů, vyvolal ve Francii vlnu masových protestů, kvůli napadení jedné ze základních podstat a principů demokracie – svobody slova. Útočníci zvolili pro Francouze nadmíru citlivý cíl, jak vyjádřil **Jacques Rupnik**, lidé velmi záhy pochopili, že nejde o smysl pro humor, že „*humor se stává věcí smrtelně vážnou.*“³⁴⁸ Jak se nejen samotné události, ale právě mediální kampaně nebo islamofobní výlevy politiků podílí na zvyšování islamofobie a štvavých kampaní (kterou propaguje například i facebooková komunita Islám v ČR nechceme) v našem prostředí, kde je islámská menšina ve srovnání s jinými evropskými státy poměrně nepočetná a na rozdíl od Německa či Francie etnicky i sociálně rozrůzněná, přičemž k nám navíc přicházela především za vzděláním, stručně sumarizuje článek orientalisty Bronislava Ostřanského.³⁴⁹ V jeho závěru autor poznamenává: „*Navzdory informačním vymoženostem dneška se mnohé stereotypy zdárně udržují a ‚hlas lidu‘, který vykládá islám pomocí obrazů libujících si v násilí, sexualitě a konspiracích, udává debatě tón.*“ Ironickým komentářem takového přístupu byl nesporně také projekt skupiny Pode Bal Converze, poprvé představený na Prague Bienalle 2 v roce 2005, v němž skupina užila absurdní kombinace tradičních předmětů a oblečení charakterizujících islámský svět se symboly světových komerčních značek (Nike, Adidas), aby ukázala na zpochybňování i povrchní hodnocení a redukování muslimského světa na prvoplánově čitelné znaky.

³⁴⁸ Jacques RUPNIK v rozhovoru pro Českou televizi. <http://video.aktualne.cz/dtv/je-to-francouzske-11-zari-rika-politolog-rupnik>, vyhledáno 15. 2. 2015

³⁴⁹ OSTŘANSKÝ 2014, 26.

8. Země až na druhém místě – environmentálně angažované umění?

Ve světovém diskurzu dějin umění se začíná environmentální tematika pozvolna prosazovat v návaznosti na sílící občanská hnutí 60. let, která se přirozeně prolíná nejen s proudy angažovaného umění, ale ve svých začátcích čerpá zejména z uměleckého směru land artu či zemního umění (earth artu). Původní land artové, mnohdy velkolepé akce realizované v krajině či v člověkem destruovaných oblastech (opuštěné lomy, skládky, chátrající industriální objekty), však zpočátku provázely značně necitelné zásahy do přírodního rámce. Ačkoliv umělci s největší pravděpodobností usilovali o zvyšování povědomí o charakteru nebo i vlastní hodnotě určitého místa, k přírodním zdrojům i ke krajině přistupovali spíše jako k „pracovní a tvůrčí matérii“ potřebné pro vlastní realizace než jako k místu, které by chtěli chránit nebo kultivovat (jak bylo patrné u raných projektů Heizera, Christa, Smithsona, Oppenheima, Holt nebo Aycock). Environmentálně angažované umění patří především u nás k poměrně novým a tudíž i málo zmapovaným uměleckým projevům. Mnozí z autorů, kteří se k němu aktivně hlásí, se přiklání k levicové orientaci a často kritizují i stávající společenské systémy, konzumerismus a vykořisťování zvířat či přírody člověkem. Je příznačné, že poměr umělců a umělkyní je v případě zmíněného druhu tvorby podstatně vyrovnanější než v jiných okruzích uměleckých aktivit propojených se sociální tematikou.

Projekty směřující k vědomé ochraně životního prostředí se postupně stávaly na mezinárodní scéně nedílnou součástí některých odnoží feministicky orientovaného umění (namátkou zmiňme aktivistky proti atomové energii **Holly Hunter** a **Karen Finley**, **Betty Damon** s projektem A Memory of Clean Water z roku 1985 nebo akce **Any Mendiety** a **Mierle Laderman Ukeles**). Umělci se pozvolna odkláněli od monstrózních realizací a svou práci pozvolna směřovali k drobnějším rituálům prováděným v krajině, během nichž se soustředili na dosažení většího souladu a harmonie mezi člověkem a přírodou. V 70. letech patřily mezi první environmentálně angažované práce projekty manželů **Helen**

Mayer a Newtona Harrisonových (Lagoon Cycle, 1974–1984) nebo například **Hanse Haackeho** (Rhinewater Purification Plant, 1972).

V našem prostředí se jednalo o práce podstatně skromnějšího charakteru a do určité míry k nim lze počítat i některé akce **Milana Knížáka** jako bylo zmíněné Přátelství se stromem. Pokud se však čeští umělci ve svých zemních realizacích navraceli zpět k přírodě, více než reflexí nenávratného a zhoubného působení člověka na své životní okolí i na krajinu, se zabývali svým vlastním návratem do jejího lůna, kde podstupovali „osobní“ obřady či sledovali interakci implementovaného artefaktu s určitým místem, zasahovali do něj a pracovali s jeho geologickou i historickou předurčeností, vyjadřovali svůj osobní vztah k němu. Intenzivní soucítění s přírodou a konkrétní krajinou prostupuje celoživotní tvorbu **Miloše Šejna**, která v některých případech nabývala podoby rituálních ekologických apelů. V akcích ze 70. let **Milana Kozelky**, Ošetřování stromů či Zahřívání stromů **Jana Steklíka**, **Vladimíra Havlíka** nebo v konceptuálních dílech **Milana Maura** je možné rozpoznat určité ekologické podtexty a sehrál v nich, stejně jako u Knížáka, významnou úlohu strom jako živá bytost a metaforický partner, s nímž komunikovali či o něj určitým způsobem pečovali. Knížák napsal k akci Přátelství se stromem: *„Této akce by se měl zúčastnit jen ten, kdo se pro ni skutečně cítí schopen, aby provádění nebylo jen formální, aby došlo ke skutečnému kontaktu, lépe řečeno k uvědomění si kontaktu z naší strany.“*³⁵⁰

V brněnském okruhu skupiny Group m. předjímal v utopických konceptuálních projektech (Estetická přírodní rezervace, 1971), ekologickou problematiku Valochův student a původně veterinář **Jiří Hynek Kocman**. K dalším autorům působícím v Brně a provádějícím v krajině tyto drobné „pečovatelské rituály“ můžeme počítat i **Miloslava Sonnyho Halase**.

V souvislosti s uměním zabývajícím se ochranou přírody nebo alespoň reflektujícím ekologickou problematiku se zejména v průběhu 90. let začínají na mezinárodní scéně prosazovat termíny, akcentující rozdílné oblasti, na něž se umělci primárně zaměřují (environmental art, reclamation art, bio art, eco art) nebo koncept New Genre Public Art propojený od 90. let s aktivitami okruhu

³⁵⁰ KNÍŽÁK 2000, 262.

feministicky orientovaných autorek soustředěných okolo umělkyně **Suzanne Lacy**. Nezbytnost zohledňovat ekologická témata v umění a měnit svůj postoj k životnímu prostředí vůbec, začali akcentovat někteří teoretici, jako kritička a aktivistka **Lucy Lippard**, jejíž přínos nespočíval v razantním přihlášení se k environmentálním zásadám, ale především v odsouzení konvenčních uměleckých praktik a v příklonu k dematerializaci uměleckého objektu i angažovaným formám umění, které však zohledňovaly také sociální a environmentální problematiku.³⁵¹ V rámci své kritiky umění a společnosti shrnuté v knize *Selhalo moderna* (1984), poukázala rovněž **Suzi Gablik** na eticko-spirituální krizi člověka, propojila kritiku moderního umění s obžalobou celého systému a vyjádřila nezbytnost provázanosti umění a environmentálních témat. Doufala tak v přeměnu estetického paradigmatu v tzv. propojující estetiku, která by zdůrazňovala provázanost celého světa a posunula by člověka k aktivnějšímu soužití s ostatními bytostmi. Práce založená na komunikaci a kolaborativních technikách představovala stěžejní princip dialogické estetiky **Granta Kestera**, který podobně jako Gablik kritizoval autonomní postavení umělce a chápání díla jako komodity a tyto možnosti komunikačních strategií prolínajících se do oblasti umění rozehrál také jako kurátor výstavy *Groundworks. Environmental Collaboration in Contemporary Art* v Pittsburgu v roce 2005.

Za jeden z úspěšných předpokladů naplnění environmentálně angažovaných uměleckých projektů považovala teoretička **Sue Spaid** propojení vědy a umělecké sféry a ve své publikaci *Econventions. Current Art to Transform Ecologies* z roku 2002 opřela své úvahy o teorii Hannah Arendt a zdůraznila zejména potřebu společenské svobody, která by byla základem ekologicky citlivější společnosti beroucí větší ohledy nejen na potřeby člověka, ale i vlastních přírodních systémů. Umělce akceptující a zpracovávající ekologickou tematiku pak pojmenovala neologismem ekovynálezci. **Patricia B. Sanders** zase zmínila několik potenciálně využitelných způsobů, jak upozorňovat veřejnost na environmentální problémy – především skrze prvky hry a humoru, které jsou schopné působit na lidské emoce

³⁵¹ Například text *Beyond the Beauty Strip*. In: ANDREWS, M. (ed.): *Land, Art: A Cultural Ecology Handbook*. London 2006.

a díky náročnějším edukativním projektům, jež pracují s informacemi. Za poslední a nejučinnější formy považovala bezprostřední zapojení publika do samotných projektů, které jsou realizovány v konkrétním prostředí zatíženém určitými problémy.³⁵² Takovým příkladem v našem prostředí může být do určité míry i práce *Margine of Hope* **Adama Vačkáře**, paradoxně však spojená s jeho rezidencí v Maroku.

Za výjimku mezi českými historiky umění pak můžeme považovat **Lenku Dolanovou**, která se systematicky věnuje mapování uměleckých konceptů specializovaných na ochranu životního prostředí a v poslední době spolupracuje na některých projektech s **Milošem Vojtěchovským**, s nímž ji spojuje rovněž zájem o nové technologie a reinterpretace zvuku. Dolanová odkázala například k textu *Tři ekologie* (*The Three Ecologies*, 1989) Félix Guattariho, který považuje za nutné propojení termínu ekologie se sociální oblastí a zdůrazňuje, že právě dnes je více než kdy jindy příroda neoddělitelně spjata s kulturou. Dle Guattariho je nezbytné nyní vnímat svět z perspektivy tří ekologií: sociální, mentální a environmentální. Dál poukázala také na manifest *Eco-Artu* z roku 2004 zveřejněný na stránkách on-line časopisu *LAND: Landscape, Art and Design* (landviews.org), který tvoří síť ekoumělců, spisovatelů a aktivistů. Manifest z ruky Lindy Weintraub a Skipa Schuckmanna se pokouší definovat, jak se ekologický umělec liší od jiných: tvoří s vědomím účinku, který má jejich dílo na okolní prostředí, využívá domácí materiály, místní zdroje a energie, reflektuje udržitelné procesy a zpracovává lokální témata. Ekologické tedy podle Guattariho funguje v každodenním životě, na všech úrovních. Výsledný apel tak zní: všichni by měli být dobrými aktivisty a ekologie by se měla vymanit z tradičního vnímání coby činnost minority milovníků přírody či expertů.³⁵³

8. 1 Daleká je cesta má...

Některé ojedinělé proudy českého umění se na druhé straně obracejí k hlubšímu propojení člověka s přírodou a nabírají podobu intenzivních

³⁵² SANDERS 1992.

³⁵³ DOLANOVÁ 2010.

spirituálních prožitků navozovaných v krajině. Takové práce si nekladou za cíl angažovaně chránit životní prostředí nebo krajinu, ale mohou být cestou k uvědomění si sounáležitosti člověka se Zemí a ke změně našeho vztahu k ní.

Teoretiky a umělce, jež vnímají a prosazují umění realizované v úzké návaznosti na vztah člověka a krajiny, na propojení jeho duchovního světa a přírody, zosobňuje postava historika umění a etnologa **Jiřího Zemánka**, který uvedl do českého, nejen uměleckého, kontextu myšlenkový proud zastoupený prací amerického filozofa a kulturního ekologa Davida Abrama. Zemánek se zasloužil překladem jeho knihy *Kouzlo smyslů. Vnímání a jazyk ve více než lidském světě* (Praha 2013) o přiblížení jeho úvah o hledání ztracené harmonie člověka a přírody.

Podobně jako Britové **Richard Long** nebo **Hamish Fulton** také Zemánek, který se specializoval v některých výstavních konceptech na reflexi krajiny a fenomén poutnictví³⁵⁴, podniká přibližně od roku 2005 cesty vedoucí zejména českou krajinou a stál u zrodu občanského sdružení poutníků Pilgrim.³⁵⁵ Ve svých projektech citelně navazuje na tradici romantických umělců, básníků i spisovatelů (Mácha, Váchal, Runge, Novalis, Thoreau) a smysl poutnictví, které se jako samo téma ekologie v současnosti stává módní záležitostí, vystihl: *„Poutnictví může být cestou k celistvé skutečnosti, cestou, jak spojit zemi s nebem, jak dospět k tomu, aby inteligence a svět spolu harmonovaly, což je současný velký problém, před nímž stojíme.“*³⁵⁶ Na druhé straně se jeho putování, během kterých je často potřeba urazit poměrně velké vzdálenosti nebo je obvyklé spát pod širou oblohou, stávala pro některé účastníky reálnou zkouškou jejich fyzické i psychické výdrže. [78]

Je ale dobré připomenout, že už v průběhu 70. let také chůze patřila ke strategiím body artových akcí **Petra Štembery**, **Jana Mlčocha** nebo **Milana Kozelky**, kteří ji často užívají jako *„jeden ze způsobů jak se vystavit extrémně*

³⁵⁴ V roce 2002 připravil výstavu *Divočina /příroda, duše, jazyk* v Galerii Klatovy Klenová, na níž navazovala také konference na zámku Klenová nebo o 3 roky později projekt *Od země přes kopec do nebe* pro Severočeskou galerii v Litoměřicích, v rámci kterého proběhla série vycházek i tzv. Pouť krkonošská - cesta kopírující Máchovu cestu z Prahy na Sněžku (respektive z Mělníka na Sněžku).

³⁵⁵ Více o sdružení na <http://pilgrim-putovani.blogspot.cz/>.

³⁵⁶ STEJSKAL 2005.

*náročné fyzické zátěži a překonávat obtížné překážky.*³⁵⁷ Propojení chůze a zemního umění bylo příznačné také pro aktivity **Karla Adamuse** nebo Slováka **Michala Kerna**. Různá putování pak podnikali v 70. letech **Jiří Valoch**, **Jaroslav Anděl**, **Miloš Šejn** nebo **Milan Maur**, přičemž některá z nich měla ryze konceptuální podtext, jak ukazují série Jiřího Valocha, jenž fotil, inspirován strukturou a poetikou japonských básní formy haiku, během celodenní cesty detaily venkovské krajiny (Haiku I, II, III, 1974). Také **Jaroslav Anděl** podnikl v letech 1976 a 1977 putování z Prahy do Krkonoš, během nichž sledoval původní trasu Karla Hynka Máchy a fotoaparátem zaznamenával místa, kde se romantický básník pohyboval a zdržoval. Podobně i Zemánek později realizoval cesty nejen po básníkových stopách, které obzvlášťoval v kooperaci s dalšími účastníky i různými akcemi uskutečňovanými během cest (čtení z Máchových deníků, recitace básní, pomíjivé realizace umělců v krajině, besedy). Sekundárně se však jeho aktivity pohybují i na úrovni participace s ekologickými organizacemi (například s hnutím Duha, s nímž spolupracuje na přípravě vyznačení Máchovy cesty nebo Váchalovy cesty Šumavou).

Taktilní zkušenost a vůbec smyslovou participaci, kterou zmiňoval Abram, vnímal Zemánek jako základ uměleckých postupů a prožitků v krajině zejména u Miloše Šejna, ale lze je do určité míry najít již dříve v akcích se stromy či v projektech podnikaných v lesním prostředí. Také kresby z ruky **Martina Zeta** vznikaly jako výsledek průchodu pohořím Himaláj (1993) a peripatetické, větrem psané kresby Karla Adamuse jsou výmluvným dokladem interakce člověka s prostředím, a současně odrazem filozofického smýšlení a celkového psychického rozpoložení autora.

Za nejdelší projekt uskutečněný v rámci českého akčního umění pak považuje Zemánek pouť **Františka Skály**, který vyrazil 2. 5. 1993 na cestu do Benátek, aby tu reprezentoval Českou republiku na 45. mezinárodním Bienále současného umění.³⁵⁸ Největší devízou jeho měsíční a 850 km dlouhé cesty byly deníkové záznamy i kresby, ale především jeho prožitky, jež považuje autor

³⁵⁷ ZEMÁNEK 2005, 46.

³⁵⁸ Marie JUDLOVÁ-KLIMEŠOVÁ k pouti do Benátek napsala: „Skálova rozhodnutí putovat pěšky, psát deníky, kreslit v pleněru a sbírat zlomky umělého i přirozeného světa, aby z nich byly sestaveny nové objekty, to je rozhodnutí více konceptuální, než romantické. Je to spíše simulace romantiky, manipulace s určitou informací.“ JUDLOVÁ 1993, 5.

pravděpodobně za nejpodstatnější.³⁵⁹ Putování krajinou se stalo nedílnou součástí rituálů tajné organizace B.K.S., na nichž se Skála od samotného vzniku uskupení podílí.

Uměleckou tvorbu vznikající v krajině v průběhu 60. až 80. let sumarizovala rovněž výstava OGV v Jihlavě Seno, sláma / Práce v krajině a přírodní procesy v umění, jež se mimo české umělce zaměřila také na autory polské a slovenské. Kromě těch pracujících zejména v oblasti českomoravské Vysočiny (**Zorka Ságlová, Ivan Kafka a Vladimír Havlík**), odkázala na práce Polky **Teresy Murak** nebo Slováků **Michala Kerna, Jany Želibské** či **Petera Bartoše**.³⁶⁰ Jednou z doprovodných akcí projektu byl i festival Posedy, lovecké a zvířecí stezky, jenž se pokusil vytvořit prostor pro přenesený dialog myslivců a lovné zvěře, ale především tematizoval rozporuplné prohlášení myslivosti za nehmotnou kulturní památku a nahlížel i samotnou komunitu myslivců, jejíž aktivity jsou nejvíce viditelné pravděpodobně v konfrontaci s činností zemědělců a lidí žijících na venkově.³⁶¹

Jestliže jsme zmínili především práce spojené s prožitky a akcemi v krajině, které nabývaly v případě některých autorů, zejména u Miloše Šejna ekologických konotací, jak ukázal projekt Pocta hoře – teple ti vážeme rány realizovaný u příležitosti Dnu země na hoře Tlustec (1995), je nezbytné zmínit také aktivity absolventa pražské UMPRUM **Lukáše Gavlovského**, který už v 90. letech prováděl řadu svých akcí v otevřené krajině. Gavlovský stejně jako Šejn protestoval proti devastaci hory Tlustec ležící v Lužických horách a ohrožené kvůli těžbě Čediče a provedl tu svůj land artový projekt Hora-sopka. Přespával v místních lesích a budoval objekt ze dřeva a hlíny, jehož silueta připomínala tvar hory. Do jeho nitra pak vkládal popel nasbíraný u sicilských sopek Etny, Vulkána a Stromboli, který měl připomínat sopečný původ Tlustce. Objekt, který vznikl v rámci symposia Lemberk 95, později zažehnul, přičemž k práci s ohněm se umělec přiklonil již v

³⁵⁹ František SKÁLA ke svým zážitkům z cesty poznamenal: „Dostal jsem se do absolutní harmonie s přírodou a všechno jsem velmi intenzivně vnímal... Možnost prožít nepřerušovanou řadu dní tím přirozeným způsobem zůstává nejsilnějším (a nepřenosným) zážitkem v mém životě.“ SKÁLA 2004, 141.

³⁶⁰ U příležitosti výstavy vyšla později publikace Lenka DOLANOVÁ (ed.): Seno, sláma, řeřicha. OGV. Jihlava 2015.

³⁶¹ O celém projektu informovala Lenka DOLANOVÁ v Ateliéru: DOLANOVÁ 2014.

dřívějších realizacích, například v Panenském Týnci. Josef Hlaváček podal k jeho realizaci krátkou zprávu v Ateliéru: „*Lukáš Gavlovský vytvořil obraz, jehož významem si není jist. Může to být obětina, žalozpěv i smíření. Symboly nebývají jednoznačné.*“³⁶² Podobu putování dal Gavlovský svému jinému projektu Po řece Moravě (2001–2002), jejíž tok sledovali společně s Romanem Švejdou od pramene až po její splnutí s Dunajem po celý rok. Řeka se pro Gavlovského stala „metaforou plynutí života“³⁶³ a výstupem projektu-cesty byla kniha mapující její průběh, do níž autor zakomponoval i přírodní fragmenty nasbírané v průběhu chůze (prkna, kamení, prach).

V 90. letech provázal zájem o krajinu také práci **Pavla Ryšky**, který pracoval nejen v otevřeném prostoru, ale zajímaly ho i společenské podmínky vidění a možnosti změny nejběžnějších rámců, skrze které vnímáme a interpretujeme vizuální obrazy a vizuální kulturu minulosti obecně. Ryška – rodák z Třebíče stál v roce 2000 u založení skupiny 0000, která se představila ve zmíněném městě výstavou Rodný kraj (2001, Malovaný dům). Jak napovídá její název, členové se vztahovali zejména ke městu a jeho okolí. Ryška se zabýval podvatnými zásahy do krajiny a účastnil se řady výstav a festivalů brněnského okruhu umělců. V Šašovicích realizoval v 2. polovině 90. let sérii několika Křesel v krajině zhotovených z různých přírodních materiálů (hlína, proutí) a také čítárny pro myslivce. Posedy vybavoval knihami, polštáři a poznámkovými sešity pro pohodlné číhání na zvěř. Stejně jako pytlíky se semínky bolševníku velkolepého nenápadně propašované do obchodu se zahradnickými potřebami, byly jeho doplňky do posedů nenápadnou intervencí do veřejného prostoru a odkázaly k jeho potřebě anonymně zasahovat do reálného života nekonvenčním způsobem.³⁶⁴

Přibližně ve stejné době se prolнул stín ohrožení člověka do objektů **Jiřího Černického** (domácí Výbuch) nebo do instalací **Jiřího Příhody** (Potopa). Černický okrajově reflektoval dopady zneužívání přírodních zdrojů vedoucí k různým haváriím také v širším cyklu maleb z let 1999–2000, jež byly paralelně reflexí

³⁶² HLAVÁČEK 96, 16.

³⁶³ GAVLOVSKÝ: <http://www.gavlovsky.cz/landart.html>, vyhledáno 14. 1. 2015

³⁶⁴ MORGANOVÁ 2001, 7.

jeho cest po Blízkém východě a měly primárně sloužit k nabourání zkreslených a často romantizovaných představ o kultuře arabských zemí. Obraz Kuwait oil effect vznikl přebarvením slavné fotografie, na níž byl zachycen kormorán umírající v moři, kam vinou války v Perském zálivu vytekla nafta z vybombardovaných vrtů. Černický vyjádřil symbolickou rovinu své práce: *„Ropa na hladině vytváří duhové skvrny ne nepodobné ornamentům z arabských a perských koberců. Jejich ornamentální design navozuje pocit nebeského ráje, kam mrtví podle islámské tradice přechází. Duha je biblický symbol usmíření.“*³⁶⁵

Jeho fyzicky náročné performance z počátku 90. let navíc do určité míry vypovídaly o vztahu člověka a industriální krajiny. Na vzájemné vlivy a prolínání rozrůstajících se průmyslových aglomerací města do jeho obytných částí, i na metamorfózu města jako živoucího organismu nebo na proměnu krajiny způsobenou expanzivní činností člověka, se ve svých cyklech soustředila také **Michaela Thelenová** (například Krajinky 2006/2007). Industriální oblasti zdevastované těžbou a těžkým průmyslem, s tzv. brownfields – půdou s ne úplně známou ekologickou zátěží, se staly ideálním místem pro umělecká sympozia, která využívala „poetiku“ opuštěných chátrajících průmyslových objektů. Bylo tomu tak zejména na začátku 21. století u několika akcí pořádaných v prostorách Hornického skanzenu Mayrau v Kladně (zejména díky iniciativě sochařky **Dagmar Šubrtové**) nebo v Ostravě z iniciativy **Jiřího Surůvky** (Wunderland I a II, Entritt verboten, aktivity NKP Dolu Michal).³⁶⁶

Akcí, kterou naopak spojovalo téma volné přírody, potažmo divočiny a výstupy z šesti jejích doposud realizovaných ročníků představil pražský Komunikační prostor Školská 28, je studentské výtvarné symposium Na hranici –

³⁶⁵ ČERNICKÝ 2000, 6.

³⁶⁶ Obrátíme-li pozornost ke klasické fotografii, téma ekologické katastrofy spojilo trojici autorů Antonín Kratochvíl, Václav Vašků a Martin Wagner, kteří dokumentovali život na Ukrajině v souvislosti s havárií Jaderné elektrárny v Černobylu. V rámci výstavy Modlitba za Černobyl pořádané v pražském Ambitu řádu Menších bratří františkánů (2006) prezentovali své práce. Zatímco cyklus Kratochvíla je odrazem jeho třídní návštěvy Pripjatě a soustředí se na interpretaci události, především zobrazením katastrofou poznamenaných a lidmi opuštěných předmětů, jejichž postupné chátrání je úzkostnou připomínkou havárie, pro Martina Wágnera či Václava Vašků představuje téma Ukrajiny dlouhodobou záležitost. Pro Vašků je zároveň typický příklon k ekologicky laděné problematice.

Grenznah probíhající v Tummelplatz v Bavorském lese. Jeho organizátoři **Tomáš Černý, Pavel Storch** a **Miloš Šejn** umožnili participujícím studentům konfrontaci s místem záměrně ponechaným bez lidských zásahů a postavili je před obecně platné otázky: Co v našem kulturním kontextu divočina znamená? Zda je člověk vůbec ještě součástí volné přírody, nebo už jen pouhý návštěvník? Zda vůbec máme přírodu chránit před vlivem civilizace, nebo je její ochrana arogancí lidské nadřazenosti ustavující si právo rozhodovat za ostatní druhy?

8. 2 Směřování ke spolupráci, ochraně a vědě

Za jeden z prvních projektů orientovaných na prvek spolupráce a kladoucích důraz na aktivní ochranu životního prostředí lze považovat projekt 7000 dubů **Josepha Beuyse** uskutečněný pro Documenta 7, jenž spočíval v kolektivním sázení stromů v různých německých městech s cílem oživit urbánní prostor často poškozený nadměrnou zástavbou. Vycházel z umělcových zásad o otevřenosti uměleckého světa, kdy se kooperující dobrovolníci podílející se na vzniku „uměleckého díla“ sami stávali jeho spoluvůrci – tedy umělci. Beuys tak postavil koncept svého projektu především na spolupráci a aktivní obnově životního prostředí a jeho umělecký akt tak zahrnoval angažovaný aspekt směřující v podobě výzvy ke spolupráci se širší veřejností.

Za předchůdce kolektivních akcí směřujících k cílené kultivaci životního prostředí lze považovat realizace Lukáše Gavlovského z let 1996–1997, kdy uskutečnil projekt *On, ona a krajina* [79], který dostal dimenzi kolektivního projektu, uskutečněného s cílem oživit konkrétní místo v krajině. U obce Hříškov nedaleko Loun umělec vztyčil s ostatními účastníky dva menhiry Kámen Ženu a Kámen Muže, každý v čele jednoho stromořadí lip a dubů vedoucích od křížení cest až k vesnici. Šlo o poměrně náročnou akci zasazení 260 stromů na délce 2 km. Jako důsledek sázení stromořadí pak vznikly také malby *Dvojice* (1997) – záznamy obřadu oslavujícího proces růstu stromu, pro něž umělec použil přírodní materiály – minerální pigmenty, zem z blízkosti vesnice, barviva vyrobená z dubu a lípy. Gavlovského obrazy odkazují k jeho charakteristickému využití v přírodě

běžně dostupných materiálů – zejména kamene, recyklování odumřelých kmenů stromů a hlíny, které často užívá při práci na uměleckých objektech, ale i pro výrobu užitných předmětů – lavic, realizací hřišť, omítek domů i během vlastní rekonstrukce ekologického domu zasazeného do staré stodoly.

V minulém roce se Gavlovský podílel na mezinárodním projektu Cesty vody – Cesty k sobě realizovaném MAS Podlipansko a MAS Lipa, jež usilují o ožívování mikro regionů v Čechách a na Slovensku a o navrácení veřejných prostranství lidem i o rehabilitaci jejich společenské funkce. Tento projekt nebo výroba Duhové lavice pod lípu na návsi ve středočeských Nebovidech vyrobená pro místní občanské sdružení naznačují pozvolný nárůst komunitních projektů, k nimž se umělci sami připojují nebo jsou k jejich uskutečnění přizváni. Ukazují paralelně na zvyšující se zájem o životní prostředí i veřejná prostranství, především ve společenství malých obcí, ale i v prostředí městských subkultur nebo v okruzích spontánně vznikajících spolků.

Jednou z mála skupin, která se v českém uměleckém kontextu do určité míry přiblížila environmentálně angažovaným a komunitním projektům, je skupina **Ládví** (k níž patří Adéla Svobodová, Jiří Thýn, Tomáš Severa a Jan Haubelt), která prováděla spíše drobné, veřejně prospěšné a nenápadné zásahy do městského prostranství pražských Ďáblic. Prořezávání keřů, osazování památníků, výsadba třešně nebo odstranění pařezů (2006) v místním parku, zdobení Vánočního stromku sítkami s krmivem pro ptáky a zvířata (2005) jsou symbolickými a zároveň vstřícnými gesty vůči člověku i jiným živým tvorům. Prosté intervence (oprava zastávky a vitríny s plánem sídliště, umístění stojanu na křídly k dětskému hřišti nebo instalace stojanu na kola před budovou AVU), které evokují činnosti občanských sdružení a okrášlovacích spolků, jsou snahou rekultivovat prostranství nejen pražského sídliště a narušují hranice mezi občanskou a uměleckou angažovaností. Skupina Ládví se mimo to zapojila i do mezinárodní charity formou sponzorských darů pro děti (ve spolupráci s Arcidiecézní charitou Praha, 2005) nebo se symbolicky angažovala akcí Ještě to neskončilo v podpoře projektu Nadace Člověk v tísní (Symbolické odsezení trestů za kubánské novináře a disidenty), pořádaného v roce 2005 na Václavském náměstí. Edith Jeřábková jejich aktivity charakterizovala: „*Středem jejich*

skupinové tvorby je veřejně prospěšná činnost, která ovšem nemá její premisy a perspektivy. Vrací tak do umění něco, co se z něj zřejmě vytratilo, a do oblasti dobrovolnictví vnáší individuální aktivismus. Tím poukazuje na slabiny dnešní „centralizované“ charity, která ztratila lokální cit.“³⁶⁷

Příkladem strategického a komplexního propojení určité komunity s uměleckou strategií, které mají společně kultivovat konkrétní životní prostor, představoval umělecko-komunitní projekt **Suzanne Lacy, Susan Leibovitz Steinman** a **Yutaka Kobayashi** Landed: A project for Elkhorn City (2003) realizovaný v bývalém důlním městě Elkhorn. Jeho součástí byly postupné ekologické zásahy do podoby města a do jeho veřejných prostranství zahrnující například revitalizaci nábřeží řeky nebo vytvoření přírodní zahrady z místních a volně dostupných přírodních materiálů. Podoba projektu vycházela z lokálních geograficko-sociálních podmínek a zdůrazňovala potřebu edukovat zúčastněné o specifiku zdejšího prostředí, současně umělci chtěli uskutečnit představy lidí o místě, v němž chtějí žít.

Podobně se základem projektu **Adama Vačkáře** stala spolupráce s konkrétní komunitou, ačkoliv ho realizoval v daleko menším rozsahu a doslova neplánovaně. Téma plastových odpadů, jako markantního rysu ekologické zátěže současné společnosti, otevřel ve svém třítydenním projektu Margin of Hope [80] (2014), uskutečněném v podhůří marockého Atlasu. I když téma plýtvání, nadprodukce a komercializace základních produktů potřebných k životu Vačkáře zajímá, zmíněný projekt neprovedl na základě předem promyšleného angažovaného záměru, ale jako reakci na situaci, do níž byl bezprostředně uveden. Díky spolupráci s italským kurátorem Alessandrem Facentem odjel umělec do Maroka na rezidenční pobyt, jehož cílem bylo sžít se s konkrétními lidmi v daném prostředí a působit v něm jako aktivní činitel. Nezbytnost improvizovat a komunikovat se skupinou lidí pohybujících se ve zcela odlišném kulturním kontextu umělec popsal: *„protože jsou odpady v Maroku velký a na první pohled viditelný problém, který navíc souvisí s konzumem – pro mě zásadním tématem, vybral jsem si právě plastový odpad jako téma... Nejdřív jsem musel proniknout do jádra komunity, přičemž jsem byl neustále*

³⁶⁷ JEŘÁBKOVÁ 2007.

konfrontován s realitou místního života, vysvětlovat lidem, k čemu je dobré současné umění, musíš ho obhájit před lidmi, kteří o něm nic nevědí."³⁶⁸

Vačkář se rozhodl pracovat především s dětmi, s nimiž sbíral igelitové pytle, jež následně posloužily ke zhotovení tradičního mužského obleku džalaby a koberců. Na jejich výrobě se domluvil s místním sdružením švadlen, jež vyrábí tradiční produkty, určené zejména na podporu turismu. Vznikla tak sekundárně náhodná, ale pro situaci příznačná analogie, jelikož v berberské kultuře se koberce tkají ze zbytků (odpadků) nití. Téma odpadů a jejich zpracování se objevilo na mezinárodní umělecké scéně už koncem 90. let například v projektu **WochenKlausur** Upcycling Cooperative (1998), který obdobně stavěl na vzájemné spolupráci s daným okruhem participantů. Projekt realizovaný v Linci zahrnoval vznik malého družstva na zpracování odpadů a jeho úmyslem bylo etablovat princip recyklace do výrobních strategií firem. Na začátku realizace skupina zorganizovala sérii diskuzí s odborníky z oblasti reklamy, ekologie i nových technologií, aby společně navrhli metodu zpracování a zaměřili se na možnost jejího dalšího odbytu. Na konci 8týdenního projektu družstvo najalo manažera, který dál dohlížel na jeho chod a po navázání kontaktů a zakázek WochenKlausur později odstoupili.

Na nadprodukcí odpadů se zaměřila také **Mierle Laderman Ukeles**, která je tematizovala v kontextu velkoměsta (New Yorku) v práci *Flow City* (1983–1995), kde se soustředila právě na problém nebývalého množství odpadů z domácností.

Vačkář se prostřednictvím své práce opakovaně vrací ke kritice konzumní společnosti a komercializace primárních věcí nutných pro život – v projektu *Weihwasser* (2012, Kölnischer Kunstverein) nechal balenou vodu zakoupenou v místním obchodě při vernisáži posvětit knězem, aby upozornil na její mimořádný význam pro člověka nebo v instalaci *Water management* (2014) pracoval s vodou nabranou z lokálních pražských zdrojů, aby ukázal, že obvykle prodávaná voda je volně dostupná všude kolem nás. V práci založené na manipulaci textu *Shampoo poems* naopak upozornil na naši nepozornost vůči množství chemických sloučenin v produktech, které běžně kupujeme, ale současně se mu básně staly

³⁶⁸ VÁCHOVÁ 2015, 5.

prostředkem pro experiment s dadaistickým nonsensovým textem, který posunul ještě do další roviny, když obskurní jazyk chemických sloučenin z obalů šamponů „nalil“ do počítačového dadaistického generátoru, aby dal vzniknout dalším lingvistickým zkomoleninám, které vytištěné na plakátech vyvěšoval po městě.

Umělec pracoval s reklamním výrobkem i značkou v objektu *The Dawn* (2013), k němuž ho mohla inspirovat subverzivní instalace **Jean-Pierra** Jamming (2003), umístěná do výkladní skříně lightboxů a realizovaná v rámci ilegální akce skupiny autorů ve foyer stanice metra Dejvická (2. 11. – 3. 11. 2003), která útočila na principy agresivní reklamní strategie a na nízkou úroveň jejích kampaní. Jean-Pierre smíchal produkty světových značek Nutella, Nescafé a Heinz dohromady a nalil je zpět do původních obalů, které se staly znovu předmětem reklamy. Vačkář o zmíněné akci věděl a napsal o ní krátkou zprávu do časopisu *Ateliér*: „...autor upozornil na nekonečnost dokola vznikajících výrobků a zároveň na jejich chuťovou a pocitovou indiferentnost.“³⁶⁹

Problému plýtvání jídlem i zbožím, ale i fenoménu obchodních řetězců, které zaplavily periferie velkoměst a stávají se stále více součástí veřejných diskuzí, se věnovala akce uskutečněná v rámci 3. ročníku festivalu performance ve Strakoncích 3D Super Food. Performanci realizovanou před obchodním domem Kaufland připravili **Veronika Slámová**, **Karíma Al-Mukhtarová** nebo **Jaroslav Sterec** a **Jan Freiberg**. Mukhtarová se Slámovou během ní seděly na střeše auta označeném nápisem Pokus o sebevraždu a konzumované bonbóny zapíjely Coca-Colou, aby tak upozornily na fakt, že většina masově vyráběných a distribuovaných potravin má nízkou kvalitu a mohou být paradoxně zdraví nebezpečné. Slámová se na kritiku strategií gigantických řetězců, které podporují globální plýtvání s potravinami, zaměřila i svou performancí Gejsa funshi rituální sebevražda uskutečněnou uvnitř brněnského obchodního domu Špalíček (2011), která se stala současně prostředkem obžaloby plytké zábavy a diktátu spotřebitelské kultury.

Jedním z prvních pokusů nastavit zrcadlo společnosti snadno podléhající manipulativním marketingovým strategiím byla zdokumentovaná Reality show **Filipa Remundy** a **Víta Klusáka**, kteří v roce 2004 připravili fiktivní kampaň pro

³⁶⁹ VAČKÁŘ 2004, 4.

otevření nového supermarketu Český sen v pražských Letňanech. K uskutečnění celé akce najali tehdejší studenti FAMU reklamní agenturu, která pokryla profesionálně kompletní přípravu propagace. Výstupem celého projektu byl dokument, který zachytil reakce třítisícového davu čekajícího na slavnostní odhalení obchodního domu, který byl po zahájení a přestřižení pásky konfrontován se skutečností, že vysněný supermarket je pouze papírovou kulisou. Autoři zmapovali fungování mechanismů reklamních kampaní, v nichž velkou roli hrály prvky cíleného zamlčování informací a tajemství, ale sekundárně zpřítomnili také prvek společenské manipulovatelnosti a diktátu konzumu.³⁷⁰

Vrátíme-li se zpět k projektům propojujícím činnost určitého okruhu zainteresovaných participantů, jejich specifickou odnož představují také výstavy či sympozia vymezená tématem ochrany krajiny či konkrétním ojedinělým krajinným rámcem. K takovým nepochybně patří také citované sympozium Posedy, lovecké a zvířecí stezky navazující na jihlavskou výstavu a zacílené rovněž na mysliveckou subkulturu. V rámci tohoto projektu vystalo několik tematických okruhů – ze samotného tématu vyplynulo umění zaměřené na posedy, kterým se v českém kontextu věnuje rovněž tvorba sdružení Posedlí (<http://posedlí.cz>) i zmíněný Pavel Ryška. V okolí Hranic u Malče, kde celá akce probíhala ho většinou různými instalacemi tematizovalo devět umělců z Čech, Polska, Mexika, Slovenska, Holandska a Francie. S texty aplikovanými přímo na konstrukce posedů pracoval **Jan Kostolanský** (instalace Lovím, protože to mám rád) nebo **Petra Polívková**, která do jejich dřevěných interiérů umísťovala úryvky pohádkových textů Daisy Mrázkové Neplač muchomůrko.

Další významnou složku festivalu představoval zvuk, často záznamy šumů a hluku, hlasů zvířete či hmyzu rozléhajících se v krajině, které jejich autoři dál manipulovali a přetvářeli díky možnostem nových technologií do mutované podoby. Tímto fenoménem se zaměstnával Francouz **Dominique Leroy**, který se zabýval již ve svých předchozích projektech interakcí zvuku hmyzu a okolního prostředí, **Martin Janíček**, jenž mutoval pomocí hadic hlas mysliveckých vábniček, **Miloš Vojtěchovský** nebo duo **Anti-Delusion Mechanism** tvořené tanečnicí i počítačovou hudebnicí a performerem a tvůrcem experimentálních zvukových

³⁷⁰ K projektu viz <http://www.ceskatelevize.cz/specialy/ceskysen/index.php?load=hypermarket>

objektů (**Vilbjörn Broch** a **Dead Fish Fuck**). Jejich práce spočívala v experimentech se „sonifikací“ nízkofrekvenčních zvuků geomagnetického pole země a zvukovými odpuzovači zvěře. Broch noisové pokusy navíc doprovodila i performancí prasečího tance.³⁷¹ Problematiku lovecké vášně (připomínané nejen v souvislosti s fenoménem myslivecké kultury) pak tematizovalo promítání filmu **Jaroslava Kratochvíla** *Lovu zdar!* a s mediálním, většinou negativním, obrazem myslivců pracovala trojice **Petr Vrba**, **Tereza Vohryzková** a **Cristina Maldonado**, která svou performanci doplnila rozhovorem s Petrem Slabou, jež ve svém článku otevřel problém českých zemědělců, kteří díky užívání těžké techniky nejednou mrzačí zvěř a s myslivci často odmítají spolupracovat. Součástí akce byl také karneval v prostorách bývalého kravína KRA, kterému dominovaly masky lovné zvěře.

Aktivita dlouhodobě kooperující komunity pak vykazuje sdružení **Yo-Yo**, které v prostoru zmíněného kravína KRA (Kravín Rural Arts) v Železných horách realizuje různé činnosti propojující umění, místní tradice a ekologická témata (<http://yo-yo.yo.org>). Yo-Yo vzniklo v roce 2009 a tvoří ho Vojtěchovského student na FAMU **Michal Kindernay**, belgický umělec **Gívan Belá** a historičky umění **Lenka Dolanová** s **Magdalenou Kobzovovou**, kteří pracují v Praze nebo v Hranicích u Malče, kde se postupně pokouší rekonstruovat venkovské umělecké rezidenční centrum, jež by se mohlo stát místem pro umělecké experimenty, výzkum a setkávání přímo ve venkovském prostředí. Od roku 2013 rozbíhá sdružení také online mapu RurArtMap zaměřenou na venkovské projekty a iniciativy z oblasti umění a ekologie. Vedle zájmu o krajinu, ekologii a nové trendy prostupující i do městské kultury, členy sdružení spojuje rovněž zájem o zvuk, elektronické umění, video instalace a hudbu. Z několika realizovaných projektů sdružení lze zmínit například Summer Workshop Kravín nebo mezinárodní akci ALOTOF (2013–2014), která chtěla nejen reflektovat podoby a historický vývoj fenoménu zahrady coby socio-politického prostoru, ale nabídla možnost

³⁷¹ Na umění zvuku se v poslední době specializuje Miloš Vojtěchovský, který se na akci podílel a ve Školské 28 uvedl projekty, které se na manipulaci, transformaci a experimenty se zvuky soustředí. Pracoval s ním například i Adam Vačkář (*Synesthesia*, 2011) nebo student FAMU Stanislav Abrahám (*Praha slyšitelnosti*, 2007), který transformoval městský hluk. Oba umělci se rozdílným způsobem pokusili transformovat zvuky v hudbu.

prozkoumat zahradu jako místo pro práci umělců, jako venkovní laboratoře pro různorodé využití a kultivaci i pro potenciální alternativní možnosti užítkovat nabízející se přírodní procesy a energie. Na vybraném projektu se také podílel Komunikační prostor Školská 28, pro který dvojice Dolanová – Kinderlay připravili v loňském roce výstavu Urban Beeing / Včely ve městě věnovanou fenoménu včelaření v metropolích.

Jak výstava ukázala, tento koníček nabývá, stejně jako mnoho jiných aktivit hledajících alternativy ke stávajícímu životnímu městskému stylu, v poslední době na popularitě (podobně jako třeba zakládání komunitních zahrad nebo obroda zahrádkářských kolonií).³⁷²

České včelaře-umělce zastoupil na výstavě **Jan Karpíšek**, absolvent malby a performance na brněnské FAVU VUT, jehož včelstvo spoluvytváří malířská plátna a umělec je s ním doslova v aktivní umělecké interakci.[81] Sám považuje rovněž své zahradničení, v němž uplatňuje princip permakultur, za určitý druh performancí.

Jestliže jsme zmínili včelařství, jako součást bezprostřední umělecké interakce s živou bytostí, je třeba znovu připomenout, že práce s živými zvířaty se na naší umělecké scéně příliš neprosadila. Uvedli jsme **Štemberovu** Paralelní deprivaci (s křečkem) z roku 1976 i jeho experiment s kuřetem, které byly spíše testováním fyzických i psychických možností umělce i nedobrovolně přizvaného živočicha. Také některé současné práce se pokouší o konceptuální zapojení zvířat do uměleckých akcí. Jde například o akci Kanárek (2007) **Pavla Sterce**, který se prošel důlními tunely s drobným pěvcem a odkázal k fenoménu používání těchto opeřenců jako indikátorů plynu v dolech v průběhu 19. století nebo jde o realizaci Milton Freedman **Milana Mikulášťika** v pražské Galerii 207, jenž pouštěl papouškovi v kleci anglická slovíčka a ekonomické pojmy (například úhelné kameny kapitalismu, neviditelná ruka trhu či privatizace) společně se jmény veličin ze světa ekonomie v naději, že se je snad kanár naučí vyslovovat.³⁷³

³⁷² Lenka DOLANOVÁ odkázala na rozmáhající se trendy včelaření ve městech a ve svém článku Adoptuj si včelu nebo úl uvedla i některé pomalu se rozmáhající včelařské aktivity v Praze (například včelařský klub Hradčanské včely). Viz DOLANOVÁ 2011.

³⁷³ Dolanová zmapovala některé formy spolupráce se zvířaty ve světovém umění (například u Beuyse), ale současně ukázala, že čím dál víc umělců od bezprostřední spolupráce se zvířaty

Na rozdíl od těchto drobných testů, se ve světovém umění se některé práce stávaly doslova experimenty, kde se umělecké dílo začalo čím dál víc prolínat do oblasti ochrany přírody a současně se samo měnilo ve vědecký pokus. Většinou se jednalo o projekty, které se výrazně přikláněly ke konceptuální a participativní povaze tvorby. Takovou práci zosobňuje například *Self Decomposing Laboratory* (1999) **George Dietzlera** postavená z přírodních materiálů (hlína, dřevo, sláma) a uzpůsobená pro pěstování hlívy ústříčné – houby schopné rozkládat škodlivé perzistentní látky PCB nebo nedávný projekt finské autorky **Terike Haapoji**. Ta proměnila v rámci Benátského bienále (2013) Pavilon severovýchodních zemí v jakousi výzkumnou laboratoř druhů a součástí její instalace byly CO2 detektory, jež měly usnadnit komunikaci mezi stromy a lidmi. Návštěvníkům tak bylo umožněno naslouchat tichému dýchání stromů, sledovat procesy rozkládajícího se listí a půdy (Nádech/Výdech, 2008/2011). Její projekt částečně navázal na předešlou politickou intervenci, kterou zrealizovala v roce 2011 ve Finsku a během níž oslovila vědce a právníky s otázkami typu: Co je to za společnost, když byla založena na vyloučení těch, kteří nemají žádná práva? Množství těchto projektů je mimo to účelově lokalizováno právě do prostranství ekologicky poškozených a destruovaných oblastí, kde jejich realizace probíhají nejen ve spolupráci s vědci, ale i lokálními komunitami.³⁷⁴

V případě českých realizací se ale téměř nedá mluvit o takových formách angažované umělecké praxe, které by aktivně do projektů zapojovaly své okolí, podílely se na přímě ochranně životního prostředí s využitím zapojování vědy nebo edukativní činnosti týkající se environmentální problematiky. Jedním z projektů, který podobně jako v případě průzkumů manželů Harrisonových (*Lagoon Cycle, A Vision for a Green Heart of Holland, Santa Fe Drain Basin*), prozkoumával rozsáhlý ekosystém, je ojedinělá práce **Tajga Bezděskaja**, jejímž prvotním impulsem byl vědecký výzkum, od něhož se následně odvinul i umělecký projekt. Stejně jako v případě aktivit manželů Harrisonových šlo i zde o propojení umění a vědy, o bezprostřední průzkumy v terénu nebo o práci s

upouští a mnoho z nich svá pozorování chování zvířat nebo přírodních procesů realizuje zprostředkovaně užitím nových technologií. Viz DOLANOVÁ 2009.

³⁷⁴ Autorka poukazuje na požadavek kalifornského profesora konceptuálního a akčního umění Stephena Wilsona, že „umělci by se měli přímo účastnit výzkumných aktivit, ne být pouze jejich vzdálenými komentátory.“ DOLANOVÁ 2009.

kartografickým materiálem. Tajga Bezděskaja vznikala v průběhu 5letého výzkumu prokázaného a u nás ojedinělého, ale ne příliš rozsáhlého území vytrvalé a zdánlivě po tisíce let konstantní tajgy – reliktu převládajícího nížinného borového ekosystému, který se rozléhá mezi městy Doksy, Česká Lípa, Stráž pod Ralskem a Bakov, a jenž kdysi naše území pokrýval v daleko větší míře.

Na projektu se podíleli biologové **Jiří Sádlo** a **Petr Pokorný**, archeolog **Petr Meduna** a filmař **Jan Daňhel**, jako hosti byli přizváni **Miloš Šejn** a **David Helán**. Jedním z výstupů výzkumu byl výstavní projekt (13. 12. 2012 – 13. 1. 2013, Divus), který prostřednictvím nashromážděného materiálu vytvořil možná trochu nevládný, avšak charismatický obraz krajiny. Poetické vidění Tajgy nabídly fotografie Petra Meduny nebo Sádlovy zákresy do starých map (Železářská huť u Hradčan / Setkání jinocha se smrtí – předmáchovske ohlasy v kartografii 18. století). Svědectví lidské snahy neprostopné území kolonizovat ať už v 18. století nebo sovětskou armádou odhalují pohledy Petra Pokorného do rozpadajících se trosek armádních objektů, jež nabídly rozmanité předměty k vytvoření nových uměleckých artefaktů (Novosibiřské plátno, nalezený objekt). K pokusům vystihnout s nadsázkou a humorem genia loci místa odráží například Daňhelův soubor černobílých fotografií Sémiologie Máchova kraje, na kterém lze po boku vycpané lasičky spatřit také biologa dětinsky si hrajícího s chomáči poletujícího chmíří v krajině nebo osobité vidění krajiny v podání Pokorného. [82] Záblesk mystifikace prostupuje Sádlov svazek Generál a zvířátka – Sudetské lidové zkazky o boreálním lese, jehož texty evokují moralistní parodické bajky vyprávějí jadrným jazykem příběhy žoviálně žvatlajícího a věčně zpitého generála okupačních vojsk Vozněsenského, jenž v místních lesích zažívá prapodivně bezvýznamná dobrodružství.

Popisně strohý a vědecky přísný přístup ke sledovanému ekosystému ukázaly diagramy zaznamenávající obsah uhlíku v lesních půdách, vizualizace lesnických map či letecké snímky překvapivě geometrizovaných výseků krajiny. Stopy kutilství se projeví v Sádlově Usviňáží – flecích utvářených z přírodních pigmentů nebo v Holocénní stabilitě tajgy / Časoběrné asambláži tvořené suchými lesními plody a kartonem.

Syrový a rozporuplný ráz krajiny snad nejlépe postihl krátký experimentální film, který díky rychlým a nervně kmitajícím pohledům do krajiny, podbarveným hudbou, líčí práci a pohyb v terénu blátivé tajgy jako drama člověka pronikajícího do nitra vzdorovitého a nepřístupného hvozdu. Performance Miloše Šejna a Davida Helána na vernisáži výstavy pak představovala rituál založený na vtahu umělce ke konkrétní krajině, v němž hlavní vyjadřovací prostředek sehrálo tělo, pohyb, zvuk a přírodní materiály nasbírané v prostoru tajgy. Konceptuálně strukturovaný projekt byl jedním z produktů rozsáhlého paleobotanického, geologického a archeologického výzkumu, v němž byla interpretace krajiny realizována prostřednictvím různorodých uměleckých postupů i se spontánním přístupem k nahlížení krajiny.³⁷⁵

Institucí zaměřených na problematiku krajiny či ochrany životního prostředí, které by se zabývaly systematickou propagací ekologie či by mapovaly vývoj land artového či současného environmentálního umění mnoho není – k výjimkám patří nedávno otevřené Ekologické centrum Sluňákov u Olomouce (na jehož podobě se podíleli například umělci František Skála nebo Miloš Šejn) či Centrum pro budoucnost ve Slavonicích. I samotné umělecké projekty, které by se chtěly dlouhodobě a systematicky zabývat ochranou životního prostředí nebo vytvářením environmentálních edukativních projektů jsou zatím raritou. Pomalu se ale začínají vzmáhat aktivity menších sdružení a městských subkultur, které podporují návrat k lokálním zdrojům a principům soběstačnosti, a na nichž se podílejí také umělci. Jestli jsou pouze módní záležitostí nebo se budou rozvíjet jako relevantní formy a alternativy k současným a dlouhodobě neudržitelným podobám společenských systémů, odrážejících nešetrný vztah člověka k Zemi, se teprve ukáže.

9. Závěr

³⁷⁵ K projektu viz VÁCHOVÁ 2013.

Prostřednictvím této práce jsme se pokusili zmapovat projevy postkonceptuálního a akčního umění, které od konce 80. let akcentovaly obsahy spojené s děním ve společnosti a reflektovaly aktuální sociální problémy. V jejím úvodu jsme se zaměřili na zdokumentování teoretického diskursu a na vymezení pojmů, jež by mohly tvořit relevantní rámec, pro lepší uchopení uměleckých metod, které slouží ke zpracování společensky orientovaných témat. Ukázalo se, že teoretická diskuze nad sociálně angažovaným uměním se pozvolna rozvíjela v průběhu 90. let, kdy se citelně začaly i v uměleckém kontextu projevovat dopady politické transformace.

Zpočátku nebyl názor na takové formy umění jednotný, docházelo k polemikám a až na přelomu století se utvářely výraznější kritické i teoretické okruhy, které se začaly systematicky zabývat revidováním a prezentací zahraničního, především západního teoretického diskursu a citelně tak působily na směřování domácího umělecko-historického kontextu, který se snaží s těmito vzory vypořádat. Především Vědecko-výkumné pracoviště AVU se zasadilo v prvním desetiletí 21. století o kritické zhodnocení základních textů zahraničních i domácích teoretiků, podobně jako o (re)interpretaci dění na současné umělecké scéně. Paralelně zde začala působit i menší nezávislá centra (Tranzit display, Divus, Artwall) nebo neformální okruhy (Ústecký okruh), okolo nichž se vytvořily specifické názorové i tvůrčí skupiny zabývající se politickými formami umění i tvorbou vymezujícím se vůči sociálnímu prostoru nebo mezilidským vztahům. Na jedné straně zde působí výrazné osobnosti, které takové umění prezentovali od 90. let (Jan a Jiří Ševčíkovi, Ludvík Hlaváček, Michal Koleček) a zároveň se ozývají také kritické hlasy, jež konstantně poukazují na opožděnou politizaci české umělecké scény i na tradiční introvertnost a odtrženost českého umění od reality i na „krotké“ formy angažovanosti (M. Pokorný, V. Magid).

Revizi umělecké kritiky čerpající z prostředí bývalého Východního bloku není věnováno tolik pozornosti, i když řada umělců z těchto zemí vystavuje na mezinárodních výstavách probíhajících v Česku. Jelikož umělci bývalých totalitních států pracovali ve zdánlivě podobných podmínkách, cíleně jsme užili některé práce, především polských autorů, ke srovnání s těmi vznikajícími na

světové nebo naopak na domácí scéně, což mnohdy vedlo k odhalení faktu, že důraznost českých projektů je oproti nim obvykle méně důrazná.

Při bližší reflexi jednotlivých témat se zřetelně ukázalo, že společným jmenovatelem tvorby různých autorů je především téma samotné a formální analýza konkrétních projektů posloužila k odhalení individuálních specifik při jejich zpracování nebo obecnějších znaků, které se s nimi pojí a jsou příznačné pro celkový vývoj českého umění i společenského rámce.

Rozbor prací orientovaných na téma mateřství a rodiny odhalil, že na naší scéně stále převládá spíše konzervativní nahlížení genderových rolí, které odráží dominantní názor většinové společnosti ovládaný tradiční dichotomií mužského a ženského poslání. Stejně jako ve společnosti také v umění je sféra „sociálního“ vymezena především „slabším“ pohlavím. Zatím co se průzkumům mateřství a rodiny v českém umění věnují, až na drobné výjimky, především autorky, projekty reagující na současné politické dění jsou doménou zejména mužských skupin, v rámci kterých participuje až nápadně malé procento žen. Ve spojitosti s mateřstvím je více než patrné, že většina umělkyně ho zpracovávala až s vlastní mateřskou zkušeností a že v minulosti byl tento klasický umělecko-historický motiv pro české akční a konceptuální umění marginalizovanou záležitostí, především proto, že v jeho okruhu nepůsobily téměř žádné umělkyně, a pro tyto výjimky pak mateřství a s ním často spojovaná femininní tělesnost, nehrály podstatnou roli. Jelikož se role matky i prostor rodiny stávaly v rámci světového feministického hnutí důležitou součástí diskusí nad prolínáním osobního a veřejného, zaměřili jsme se krátce také na roli feminismu v českém umění. Je patrné, že v porevolučním období byl u nás tento myšlenkový směr přijat rozpačitě a že i v současnosti se k němu jednoznačně hlásí překvapivě malé množství umělkyně a kritiček. Hlavní postupy, které se na naší scéně v rámci mapování mateřství a rodinných vztahů prosadily, pracují na jedné straně s psychologizujícím nahlížením této role, s jejím do určité míry systematickým, až „vědeckým“ zpracováním, nebo s postupy sázejícími na prvky podvratného humoru. Nejvýraznější osobností, která se s nekonvenčním přístupem a příznačnými prvky ironie zasadila o zviditelnění různých poloh mateřství je jednoznačně Lenka Klodová, která se tématu věnovala jako jediná dlouhodobě.

Pouze několik projektů pak důrazně upozornilo ve spojitosti s tímto fenoménem na nefunkčnost státních mechanismů zasahujících do nejintimnějších sfér lidské existence a poukázalo tak angažovaně na politicko-sociální aspekty mateřství a rodiny.

Jestliže se obrátíme k další kapitole věnované sociálním menšinám, ať už etnickým či sexuálními, je poměrně překvapivé, že je poměr mužů a žen v této oblasti relativně vyvážený, přičemž se mnohdy jedná o autory, kterých se dané problémy bezprostředně dotýkají nebo se jim naopak věnují na základě informací přicházejících v interpretované podobě z médií. Téma spojené s etnickými menšinami kopíruje také v umění obecně narůstající trend xenofobie, kdy zejména otázka nepříznivé situace romské minority v současné tvorbě rezonuje obdobně jako ve společnosti a její zpracování způsobuje i drobnější roztržky s veřejností a státní nomenklaturou.

Příznačným rysem prací kritizujících násilí, mechanismy pornografického průmyslu nebo odsouvání stáří i umírání do zóny neviditelnosti, je fakt, že umělkyně, které často ke zpracování zmíněných problémů zejména v 90. letech přistupovaly, spontánně užívaly obdobné strategie, jako o mnoho let dříve jejich feministicky angažované kolegyně mezinárodní scény. K tolik typické práci s vlastní tělesností se však přiklonila jen malá část z nich a převládá k ní doposud určitý odstup. Zejména kapitola věnovaná smrti a stáří pak odhalila širší sociální jev jejich úzkostného popírání i odosobněný vztah k zacházení s nemocnými a mrtvými, který je zdrojem citelných frustrací projevujících se také v umění, a do určité míry korespondujících s pomyslnou „smrtí“ naší civilizace. Jedním z nejnovějších světových uměleckých trendů je „bagatelizování“ smrti v podobě jejího přesouvání do virtuální reality, které se zatím na naší scéně příliš neobjevuje. Pro české konceptuální umění je typické volné křížení různých postupů a metod, přičemž se ojediněle prosazují i interaktivní veřejné on line projekty (Houdek, Labuda, Alvaer – Grosseová).

Mezi relativně nové sociální fenomény, které pozvolna začíná komentovat i domácí scéna patří téma bezdomovectví i nastupující prekarizace a také autoři hlásící se k „jiné“ sexuální orientaci se začínají i na poli umění oproti sklonku 90. let částečně emancipovat.

Je příznačné, že projekty, které by dlouhodobě pracovaly s konkrétní komunitou či jednotlivci jsou okrajové, a že ačkoliv k rehabilitaci participativních projektů probíhajících na úrovni umělec – veřejnost dochází, často je realizují malé nezávislé galerie nebo jednotlivci. Zejména v Praze vzniká velké množství galerií, které částečně fungují na základě principů kultury DIY či s nízkonákladovým provozem a jsou propojeny určitým spřáteleným okruhem umělců i teoretiků, přičemž jejich komunikace s širokou veřejností je někdy komplikovaná díky specifickému zaměření prezentované tvorby. Vytyčená sociální témata pak bývají s oblibou mapována formou jednorázových kolektivních projektů, které zejména v poslední době oslovují k interakci kromě umělců také tu část veřejnosti, jíž se daná problematika bezprostředně dotýká. Práce, jež by chtěly systematicky zasahovat do života nebo postavení určitých společenských skupin jsou na naší scéně spíš výjimkou. Ze zmíněných autorů pracují různými způsoby v bezprostřední kooperaci s veřejností Tamara Moyzes, Martin Zet, Alvaer – Grosseová, Adam Vačkář, Kateřina Šedá nebo Helena Svobodová ad. Svobodová pak jako jedna z osobností, jejichž aktivity jsme v práci částečně představili, zosobňuje typ umělce, který se s přirozenou empatií věnuje sociální či dobrovolnické práci a do mimouměleckého kontextu implikuje tvůrčí strategie, jež mají primárně sloužit ke zkvalitnění života dotčených jedinců.

Kapitola nazvaná Pod tlakem moci pak odkryla dva základní rysy provázející českou uměleckou scénu. Na jedné straně reaguje v souladu se světovým děním na manipulativní strategie sdělovacích prostředků, které mnohdy ironizuje. Paralelně ale přejímá osobní zodpovědnost za díla, která interpretují a manipulují informace přicházející s médií, což ukazují zejména některé projekty dotýkající se mapování minulosti a válečných konfliktů, jejichž reflexí se systematicky zabývá například Tamara Moyzes nebo skupiny jako Pode Bal, Rafani či Guma Guar.

Jestliže se zejména na počátku 21. století věnovaly kritice institucí především guerillové akce umělců namířené proti konkrétní instituci, u nás směřované nejčastěji vůči Národní galerii, v posledních několika letech dochází v této sféře k posunu a k této kritice se aktivně přidává i širší teoretická obec, jež se snaží hledat prostřednictvím obnovování kolektivních spolků či formou

organizovaných protestů systematictější metody, které by jí umožnily upozornit na nefunkčnost systému a pomohly by iniciovat smysluplný dialog se státním aparátem, potažmo zlepšovat žalostné a podfinancované podmínky domácího uměleckého prostředí. V návaznosti na sílící revizi funkce výstavních institucí se pak zejména v poslední době prosazuje fenomén experimentování s kurátorskými strategiemi a zpochybňováním role kurátora, které se vedle například vedle tématu archivu stávají doslova módní záležitostí, a jimiž se zabývají i některé teoretické úvahy.

Závěrečná část práce, která se specializovala na umění mapující vztah člověka k Zemi i k ochraně životního prostředí ukázala, že se na jedné straně prosazují umělecké postupy hledající spirituální, mnohdy až romantizující a „nepraktický“ vztah ke krajině nebo navazující na dřívější podoby land artu, a na té druhé pouze ojediněle vznikají environmentální projekty spojené obyčejně s aktivitou určité komunity. Ty svými aktivitami do určité míry kopírují narůstající celosvětový trend, kritizující globální plýtvání a hledající smysl v obnovení lokálních vazeb či využívání místních zdrojů, nebo ve fungování malých družstev pracujících s prvky soběstačnosti. Ekologie je však v představách většinové společnosti stále spojena s určitou alternativou či s činností aktivistických hnutí, a její aktivní prosazování v běžném životě je jí stále vzdálené.

V souvislosti se zpracováním aktuálních společenských jevů, jejichž umělecká reflexe také u nás v souladu s mezinárodní tendencí sice opožděně, ale výrazně narůstá, se i v rámci této práce vynořuje otázka, jakým způsobem je možné takové projekty smysluplně prezentovat a jaké je vůbec nejvhodnější kritérium pro jejich hodnocení – zda jím může být míra projevené empatie, angažovanosti nebo například jejich faktický společenský dopad. Jak naznačují někteří kritici dosavadní hlediska uplatňovaná pro hodnocení umění již na ně nelze aplikovat a bude nezbytné definovat nové způsoby jejich klasifikace.

Ačkoliv dílčí tematické okruhy práce nastínila pouze rámcově, doufejme, že se povedlo vystihnout příznačné rysy a podstatu jejich uměleckého zpracování. Další podrobné rozpracování jednotlivých kapitol by nicméně stálo za úvahu.

10. Seznam použité literatury

- ALBERO 2011 – Alexander ALBERO: The Dialectics of Everyday Life: Martha Rösler and the Strategy of the Decoy. In:
[http://www.mcguuffie.com/pages/ptf1/Dialectics of everyday.life.pff](http://www.mcguuffie.com/pages/ptf1/Dialectics%20of%20everyday.life.pff),
vyhledáno 10. 3. 2011
- ALSTER 2013 – Darina ALSTER: Rozhovor s Lukášem Houdkem. Přiznání
temných stránek minulosti může zvýšit sebevědomí národa. In: Ateliér 5,
2013, 2
- ALVAER/GROSSEOVÁ 2008 – Jaspaer ALVAER / Isabela GROSSEOVÁ:
Reprezentace národa. In: <http://www.reprezentacenaroda.cz/black-wall/>,
vyhledáno 8. 7. 2014
- ARIÈS 2000 – Philippe ARIÈS: Mrtví spí. In: Dějiny smrti I. Praha 2000, 37–39
- B. K. S. 1994 – B. K. S.: B. K. S. In: Výtvarné umění 3, 1994, 4–144
- BABÁK/ŠEDÁ 2007 – Petr BABÁK / Kateřina ŠEDÁ (koncepce): Kateřina Šedá
(1977). Praha 2007, nepag.
- BABIAS 1995 – Marius BABIAS: Im Zentrum der Peripherie. In: Marius BANIAS
(ed.): Im Zentrum der Peripherie. Kunstvermittlung und Vermittlungskunst in
den 90er Jahren, Verlag der Kunst. Dresden – Basel 1995, 9
- BAŽANTOVÁ 2007 – Madla BAŽANTOVÁ: Darina Alster. In: Umělec 7, 2003,
<http://www.divus.cz/london/cs/article/darina-alster>
- BĚLÍČEK 2014 – Jan BĚLÍČEK: Učíme se organizovat zdola. Rozhovor Jana
Bělíčka s Jiřím Ptáčkem. In:
[http://spoleksutek.cz/sites/default/files/subory/A2_rozhovor_Jiri_Ptacek.p
df](http://spoleksutek.cz/sites/default/files/subory/A2_rozhovor_Jiri_Ptacek.pdf), vyhledáno 28. 1. 2014
- BÍLEK 2006 – Petr BÍLEK: Plakaly spolu, plakaly radostně a hrdě.
Emblematické redukce mateřství v ideologizovaném prostoru české
poúnorové kultury: Od symbolické velké matky ke katastrofě mateřské
identity. In: Petra HANÁKOVÁ / Eva KALIVODOVÁ / Libuše HECZKOVÁ (eds.):
V bludném kruhu. Mateřství a vychovatelství jako paradoxy modernity. Praha
2006, 249–260

- BISHOP 2007 – Claire BISHOP: Řízení reality. Spolupráce a participace v současném umění. In: Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny 1–2, 2007, 8–36
- BORECKÝ 1999 – Vladimír BORECKÝ: Zrcadlo obzvláštního. Praha 1999
- BOUCHER 2002 – Brian BOUCHER: Men Are from Mars. In: <http://katarzynakozyra.pl/main/text/8/punishment-and-crime/>, vyhledáno 9. 3. 2008
- BUTLER 1999 – Judith BUTLER: Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity. New York 1999
- BUTLER 2013 – Judith BUTLER: Rámce války. Za které životy netruchlíme? Praha 2013
- CAESAR 2001 – Catherine CAESAR: Martha Rosler's Critical Position within Feminist Conceptual Practices. In: Katy DEEPWELL (ed): n.paradoxa online issue 14, <http://www.ktpress.co.uk:80/pdf/nparadoxaisue14>, vyhledáno 14. 1. 2008
- CIGÁNEK 1972 – Jan CIGÁNEK: Úvod do sociologie umění. Praha 1972
- CIMBÁLKOVÁ 2009 – Anna CIMBÁLKOVÁ: Akční umění na moravské scéně do roku 1989 (nepublikovaná bakalářská práce na Masarykově Univerzitě v Brně). Brno 2009
- CÍSAŘ 2011 – Karel CÍSAŘ: Meze pozornosti. In: Dominik Lang. Spící město (kat. výst.). Praha 2011, 68–70
- CÍSAŘ 2014 – Karel CÍSAŘ: Abeceda věcí. Poznámky k modernismu a současnému umění. Praha 2014
- ČERMÁK 2013/14 – Aleš ČERMÁK: ABCD Walter. In: A2 14, 2013/14, 22–23
- ČERNÁ/VOJTÍŠKOVÁ 2010 – Jitka ČERNÁ / Lucie VOJTÍŠKOVÁ: Výstava Velmi křehké vztahy, obraz rodiny v současném umění. Kurátorský a marketingový přístup k výstavě. FUD UJEP. Ústí nad Labem 2010.
- ČERNICKÝ 2000 – Jiří ČERNICKÝ: Létající koberec. In: Ateliér 14–15, 2000, 6
- ČERNICKÝ 2014 – Jiří ČERNICKÝ: Slzy pro Etiopii. In: <http://cernicky.com/cs/reactions/tears-for-world/>, vyhledáno 1. 3. 2014

- DAVID 2011 – Jiří DAVID: Umění ve struktuře politické moci, In: Jiří ŠEVČÍK / Pavlína MORGANOVÁ/ Terezie NEKVINDOVÁ / Dagmar SVATOŠOVÁ (eds.): České umění 1980–2010. Texty a dokumenty. Praha 2011, 613–617.
- DAVIS 2007 – Douglas J. DAVIS: Stručné dějiny smrti. Praha 2007
- DOBEŠ 2011 – Roman DOBEŠ: Mark Ther. V Sudetech nikdy žádní Němci nežili. Byli to Češi a my jsme o hodně přišli. In: <http://www.young-fresh.eu/index.php/cs/rozhovory/309-mark-ther-v-sudetech-nikdy-adninmci->, vyhledáno 21. 7. 2014
- DOBROVOLNÁ 2006 – Eva DOBROVOLNÁ: Amnesty International v ČR: Výstava současného umění ve veřejném prostoru Stop násilí na ženách. In: http://ekolist.cz/cz/zpravodajstvi/zpravy/vystava-soucasneho-umeni-ve-verejnem-prostoru-stop-nasili-na-zenach?all_ids=1, vyhledáno 10. 3. 2014
- DOLANOVÁ 2009 – Lenka DOLANOVÁ: Být divní jako Derek Jarman. In: A2 23, 20 09, <http://www.advojka.cz/archiv/2009/23/byt-divni-jako-derek-jarman>, vyhledáno 30. 8. 2014
- DOLANOVÁ 2010 – Lenka DOLANOVÁ: Umění mediální ekologie. In: A2 24, 2009, <http://www.advojka.cz/archiv/2009/24/umeni-medialni-ekologie>
- DOLANOVÁ 2011 – Lenka DOLANOVÁ: Adoptuj si včelu nebo úl. Včelaření ve městech jako nová móda. In: <http://yo-yo-yo.org/adoptuj-sivcelu-nebo-ul-vcelareni-ve-mestech-jako-nova-moda/>, vyhledáno 14. 5. 2013
- DOLANOVÁ 2014 – Lenka DOLANOVÁ: Posedy, lovecké a zvířecí stezky. In: Ateliér 20, 2014, 8
- DOLANOVÁ 2015 – Lenka DOLANOVÁ: Lenka DOLANOVÁ (ed.): Seno, sláma, řeřicha (kat. výst.). Jihlava 2015
- DUFEK 2007 – Josef DUFEK: Fotografie 1958–1970. In: Rostislav ŠVÁCHA / Marie PLATOVSKÁ (eds.): Dějiny českého výtvarného umění VI/1, Praha 2007, 255–294
- ECO 2007 – Umberto ECO: Dějiny oškřivosti. Praha 2007
- FAFEJTA 2014 – Martin FAFEJTA: Diskriminovaní hegemónisté. Jsou soudobí otcové marginalizovanou skupinou? In: A2 19, 2014, 27
- FEINSTEIN 2014 – Stephen C. FEINSTEIN: Zbigniew Libera's Lego Concentration Camp: Iconoclasm in Conceptual Art About the Shoah. In:

<http://www.othervoices.org/2.1/feinstein/auschwitz.php>, vyhledáno 30. 3. 2014

- FOWKES/FOWKES 2005 – Maja FOWKES/Reuben FOWKES: Little Warsaw 2002–2004: Přemístěné památníky a dekonstrukční strategie. In: Umělec 3, 2005, <http://www.divus.cz/london/cs/article/little-warsaw-2002-2004-displaced-monuments-and-deconstructive-strategie>, vyhledáno 20. 5. 2012
- FRANK BARNOVÁ 2013 – Michala FRANK BARNOVÁ: Život a dílo Vlasty Vostřebalové-Fischerové (1893–1963). (Nepublikovaná diplomová práce na Masarykově Univerzitě v Brně). In: http://is.muni.cz/th/74223/ff_m/Barnova_Vostrebalova_Hlavni_text.txt, vyhledáno 12. 3. 2014
- FRANTA/MEDUNA/MOTEJZÍK/RATHOUSKÝ/VÍTKOVÁ 2010 – Jiří FRANTA / Marek MEDUNA / Luděk RATHOUSKÝ/Jiří ŠEVČÍK/Lenka VÍTKOVÁ: Jiří FRANTA / Marek MEDUNA / Petr MOTEJZÍK / Luděk RATHOUSKÝ / Jiří ŠEVČÍK / Lenka VÍTKOVÁ: CO14 Sborník 2003–2005, Praha 2010
- FREMLOVÁ 2011 – Vendula FREMLOVÁ: Kaktus za záclonou. In: A2 4, 2011, <http://www.advojka.cz/archiv/2011/4/kaktus-za-zaclonou>, vyhledáno 2. 3. 2013
- FULKA 2013 – Josef FULKA: Za které životy netruchlíme? K prvnímu českému vydání knihy Judith Butler, In: A2 19, 2013, 26
- HANÁKOVÁ/HECZKOVÁ/KALIVODOVÁ 2006 – Petra HANÁKOVÁ / Libuše HECZKOVÁ / Eva KALIVODOVÁ (eds.): V bludném kruhu. Mateřství a vychovatelství jako paradoxy modernity. Praha 2006
- HAŠKOVCOVÁ 2013 – Marie HAŠKOVCOVÁ: Amphibious flower. In: Ateliér 16–17, 2013, 4
- HLAVÁČEK 1996 – Josef HLAVÁČEK: Panychida? Ateliér 2, 1996, 16
- HLAVÁČEK 1998 – Ludvík HLAVÁČEK: Pokus o veřejné umění. In: Ateliér 23, 1998, 7–9
- HLAVÁČEK 2006 – Ludvík HLAVÁČEK (ed.): Artwall, Katalog výstav pražské galerie pod širým nebem za léta 2005 a 2006, Praha 2006.
- HLAVÁČEK 2010a – Ludvík HLAVÁČEK: Politické umění, In: www.artlist.cz/?id=163, vyhledáno 22. 10. 2010

- HLAVÁČEK 2010b – Ludvík HLAVÁČEK (ed.):
Umění ve veřejném prostoru, In: <http://cca.fcca.cz/archiv-projektu/vystavy/1997/umeni-ve-verejnem-prostoru/>, vyhledáno 22. 10. 2010
- HLAVÁČEK 2011 – Ludvík HLAVÁČEK: Veřejné umění. In: Jiří ŠEVČÍK / Pavlína MORGANOVÁ / Terezie NEKVINDOVÁ / Dagmar SVATOŠOVÁ (eds.): České umění 1980–2010. Texty a dokumenty. Praha 2011, 551–556
- HLAVÁČEK 2013 – Ludvík HLAVÁČEK: Okupace Mánesa a hloupý stát. In: Ateliér 11, 2013, 1
- HLAVÁČEK/SEI 2002 – Ludvík HLAVÁČEK / Keiko SEI: POLITIK-UM / New Engagement, Praha 2002, nepag.
- HLAVÁČKOVÁ 2015 – Petra HLAVÁČKOVÁ: Kde je Ana Mendieta? In: <http://www.artalk.cz/2014/12/29/kde-je-ana-mendieta/>, vyhledáno 5. 1. 2015
- HOŘENÍ 2014 – Monika HOŘENÍ: Každé umění by mělo být angažované. In: <http://www.halonoviny.cz/articles/view/7911270>, vyhledáno 5. 12. 2014
- HOUDEK 2010 – Lukáš HOUDEK: Laďa Gažiová: Nemám ráda nálepku romské umělkyně. In: <http://www.romea.cz/cz/zpravy/lada-gaziova-nemam-rada-nalepku-romske-umelkyne>, vyhledáno 29. 3. 2013
- HOUŽVIČKA 2005 – Václav HOUŽVIČKA: Návraty sudetské otázky. Praha 2005
- CHOCHOLA 2013 – Matyáš CHOCHOLA: Houmlesprojekt. In: http://www.imc.cas.cz/cz/umch/vyst_0701.htm, vyhledáno 20. 3. 2013
- IVANIŠKINOVÁ 2003 – Michaela IVANIŠKINOVÁ: Irwin. In: Fotograf 2, 2003, 30–32
- JAKŠ 2013 – Filip JAKŠ: CJCH speciál: Autobiografie a autonomie. In: <http://www.artalk.cz/2013/11/22/autobiografie-a-autonomie/>, vyhledáno 25. 11. 2013
- JEPPESEN 2014 – Travis JEPPESEN: Mark Ther. Úryvek z textu katalogu CJCH. In: Lenka LINDAUROVÁ (ed.): Mezera. Mladé umění v Česku 1990–2014. Praha 2014, 516
- JEŘÁBKOVÁ 2007 – Edith JEŘÁBKOVÁ: Skupina Ládví. In: A2 6, 2007, <http://www.advojka.cz/archiv/2007/6/skupina-ladvi>, vyhledáno 8. 10. 2014

- JEŘÁBKOVÁ 2008 – Edith JEŘÁBKOVÁ: New New Knížák. In: A2 7, 2008, <http://www.advojka.cz/archiv/2008/7/new-new-knizak>, vyhledáno 22. 5. 2011
- JIROUSOVÁ 1993 – Věra JIROUSOVÁ: Žádné ženské umění neexistuje. Anketa. In: Výtvarné umění 1, 1993, 42–52
- JUDLOVÁ 1993 – Marie JUDLOVÁ: Odvahu nespátřuji v šokování. In: Výtvarné umění 4, 1993, 5
- KATALIN 1999 – Szöke KATALIN: Veřejný okrsek/Public District. In: Detail 8, 1999, 3–6.
- KELLER 2013 – Jan KELLER: Nová chudoba. In: A2 11, 2010, <http://www.advojka.cz/archiv/2010/11/nova-chudoba>, vyhledáno 23. 11. 2013
- KERA 2015 – Denisa KERA: Smrt v novém umění. Od technologické sentimentality k posthumánní lhostejnosti. In: A2 3, 2015, 18–19
- KESTER 2007 – Grant KESTER: Konverzační kusy. Úloha dialogu v sociálně angažovaném umění. In: Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny 1-2. Praha: VVP AVU, 2007, 82–97
- KLEINOVÁ 2013 – Naomi KLEINOVÁ: Revoluční klimatologie. In: A2 25, 2013, 28
- KLIMEŠOVÁ 2001 – Marie KLIMEŠOVÁ: České výtvarné umění druhé poloviny 20. Století. In: Josef ALAN (ed.): Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945–1989. Praha 2001, 377–420
- KLODOVÁ 2011 – Lenka KLODOVÁ: Vítězky. In: http://archiv.artwall.cz/index.php?option=com_content&task=view&id=88&Itemid=113, vyhledáno 6. 3. 2011
- KNÍŽÁK 2000 – Milan KNÍŽÁK: Plakát Manifestace pospolitosti. In: Akce po kterých zbyla alespoň nějaká dokumentace 1965–1995. Praha 2000
- KOKOLIA 2007 – Vladimír KOKOLIA: Kateřina Šedá, Hodnocení diplomové práce. In: http://www.kokolia.cz/kokopedia/index.php/Kate%C5%99ina_%, vyhledáno 5. 6. 2007
- KOLEČEK 1998 – Michal KOLEČEK: Opožděná polemika, In: Umělec 2, 1998, 24

- KOLEČEK 2005 – Michal KOLEČEK: Okraj obrazu – Sociální kontext v českém a ústeckém výtvarném umění 90. let 20. st. Ústí nad Labem 2005
- KOLEČEK 2011 – Michal KOLEČEK (ed.): Paralelní historie. Aktuální výtvarné umění v Ústí nad Labem mezi lety 1990–2009, Ústí nad Labem 2011.
- KOLEČEK 2012 – Michal KOLEČEK: Rýč, míč, klíč. In: <http://www.artmap.cz/ryc-mic-klic>, vyhledáno 5. 7. 2012
- KOTIŠOVÁ 2015 – Johana KOTIŠOVÁ: O životnosti smrti. Antropologická a politická kritika jedné mediální obsese. In: A2 3, 2015, 29
- KOVAL 2012 – Lukáš KOVAL: Psí Mýtus Kateřiny Šedé. In: A2 34, 2007, <http://www.advojka.cz/archiv/2007/34/psi-mytus-kateriny-sede>, vyhledáno 20. 5. 2012
- KOVÁŘÍKOVÁ/HAVELKOVÁ/MUSILOVÁ 2007 – Naďa KOVÁŘÍKOVÁ / Jolana HAVELKOVÁ / Helena MUSILOVÁ: 7. Fotografický festival Funkeho Kolín 2007. Rodina (kat. výst.). Kolín 2007
- KOWOLOWSKI 2002 – František KOWOLOWSKI: Pondělí – Velká přestávka (kat. výst.). Brno 2002.
- KOWOLOWSKI 2014 – František KOWOLOWSKI: Tamara Moyzes. Artivism. In: http://www.dum-umeni.cz/uploads/pozvanka_g99_moyzes_a2.pdf, vyhledáno 30. 12. 2014
- KOZELKA 2010 – Milan KOZELKA: Mstitelé s papírovými meči – V této zemi žádné radikální umění neexistuje. In: A2 3, 2010, 12
- KOZYRA 2008 – Katarzyna KOZYRA: The Rite of Spring. In: <http://katarzynakozyra.pl/main/text/6/the-rite-of-spring/>, vyhledáno 9. 3. 2008
- KRISTEVA 1977 – Julia KRISTEVA: Maternité selon Giovanni Bellini. In: <http://slovoasmysl.ff.cuni.cz/node/34>, vyhledáno 27. 6. 2014
- KRISTEVA 2004 – Julia KRISTEVA: Jazyk lásky: eseje o sémiotice, psychoanalýze a mateřství. Praha 2004
- KUKUROVÁ 2006 – Lenka KUKUROVÁ: Stop násilí na ženách. In: <http://artycok.tv/lang/en-us/9/stop-nasili-na-zenach>, vyhledáno 12. 8. 2014

- KUKUROVÁ 2008 – Lenka KUKUROVÁ: Aktivistické umenie. Diverzita okrajov. In: Zuzana ŠTEFKOVÁ/Tamara MOYZES (eds.): Czechpoint (kat. výst.). Praha 2008, 25–26
- KUKUROVÁ 2010 – Lenka KUKUROVÁ: Traumata bez kulichů. In: A2 9, 2010, <http://www.advojka.cz/archiv/2010/9/traumata-bez-kulichu>, vyhledáno 3. 4. 2014
- KUKUROVÁ 2013a – Lenka KUKUROVÁ: Tomáš Rafa: Výběrové řízení na česko-romskou vlajku. Česko-rómska vlajka jako indikátor spoločnosti. In: http://www.artwallgallery.cz/sites/default/files/images/rafa/texty/RAFA_kur%20text_web.pdf, vyhledáno 20. 3. 2014
- KUKUROVÁ 2013b – Lenka KUKUROVÁ: Protiklady a rovnováha vo výstave Umění zabíjet. In: <http://www.artwallgallery.cz/cs/content/luk%C3%A1%C5%A1%20houdek%20-%20um%C4%9Bn%C3%AD%20zab%C3%ADjet>, vyhledáno 1. 2. 2015
- KUKUROVÁ/ŠTEFKOVÁ 2009 – Lenka KUKUROVÁ / Zuzana ŠTEFKOVÁ: Rodinná pohoda. Zestátnění dítěte v přímém přenosu (kat. výst.). Praha 2009
- KUPKOVÁ 2006 – Marika KUPKOVÁ: Mně je tě líto, že jsi muž! Typizace svobodné matky v českém hraném filmu meziválečné a protektorátní éry: Od symbolické velké matky ke katastrofě mateřské identity. In: Petra HANÁKOVÁ / Eva KALIVODOVÁ / Libuše HECZKOVÁ: V bludném kruhu. Mateřství a vychovatelství jako paradoxy modernity. Praha 2006, 237–248
- KUPKOVÁ 2009 – Marika KUPKOVÁ: Gabriela Kontra a Jana Štěpánová: Rodinná mapa. In: <http://galerie-tic.cz/2008/06/rodinna-mapa/>, vyhledáno 1. 9. 2009
- LAHODA 1998 – Vojtěch LAHODA: Civilismus, primitivismus a sociální tendence v malířství dvacátých a třicátých let. In: Vojtěch LAHODA /Mahulena NEŠLEHOVÁ / Marie PLATOVSKÁ / Rostislav ŠVÁCHA / Lenka BYDŽOVSKÁ (eds.): Dějiny českého výtvarného umění 1890/1938 (IV/2). Praha 1998, 61–99

- LÁNSKÝ 2012 – Ondřej LÁNSKÝ: V době pracující chudoby. In: A2 11, 2012, <http://www.advojka.cz/archiv/2012/11/v-dobe-pracujici-chudoby>, vyhledáno 2. 12. 2013
- LATOUCHE 2012 – Serge LATOUCHE: Malé pojednání o poklidném růstu, Beroun 2012
- LINDAUROVÁ 1997 – Lenka LINDAUROVÁ: Irwin a jeho vize univerzálního umění. In: Umělec 2, 1997, 17
- LINDAUROVÁ 1999 – Lenka LINDAUROVÁ: Vody po kolena / (Co se děje se současným uměním v české kotlině – Public District, 99CZ, A.D.S. Brno, Vidiny, Vzdálené podobnosti, Blue Fire). In: Umělec 7, 1999, <http://www.divus.cc/praha/cs/article/up-to-your-ears-contemporary-art-in-the-czech-republic?printLayout=true>, vyhledáno 20. 9. 2014
- LIŠKA/POKORNÝ/DOPITOVÁ 1999 – Pavel LIŠKA / Marek POKORNÝ / Milena DOPITOVÁ: Milena Dopitová-Installations 1992–1999 (kat. výst.). Brno 1999.
- LIŠKOVÁ 2009 – Kateřina LIŠKOVÁ: Hodné holky se dívají jinak. Feminismus a pornografie. Praha 2009
- LUNGOVÁ 2009 – Barbora LUNGOVÁ: Dívčí sen 2009: Testosteron. In: Ateliér 11, 2009, 7
- MAGID 2006 – Václav MAGID: Pode Bal: nedělní aktivisté v Letech, In: A2 40, 200, <http://www.tydenika2.cz/archiv/2006/40/pode-bal-nedelni-aktiviste>, vyhledáno 6. 2. 2008
- MAGID 2011 – Václav MAGID: Od estetizace politiky k politizaci umění a zpět. Bludný kruh současného „politického umění“. In: Jiří ŠEVČÍK, Pavlína MORGANOVÁ, Terezie NEKVINDOVÁ, Dagmar SVATOŠOVÁ (eds.): České umění 1980–2010. Texty a dokumenty. České umění 1980–2010, Praha 2011, 624
- MAGID 2012 – Václav MAGID: Postřehy provinčního milovníka umění. In: Pavlína MORGANOVÁ (ed.): Začátek století (kat. výst.). Řevnice 2012, 42–53
- MAGID 2013 – Václav MAGID: Rozpory aktivistického umění. In: <http://www.artalk.cz/2013/08/15/rozpory-aktivistickeho-umeni/>, vyhledáno 20. 12. 2014

- MAGID 2014 – Václav MAGID: Stručné dějiny šoku. In: Nový prostor 438, <http://www.novyprostor.cz/clanky/438/strucne-dejiny-soku.html>, vyhledáno 20. 12. 2014
- MALÁ 1995 – Olga MALÁ: Milena Dopitou (kat. výst.). Praha 1995.
- MALÁ 2014 – Olga MALÁ: Milena Dopitová. Miluji & přijímám. (kat. výst.). Praha 2014, nepag.
- MALÁ/SRP 1999 – Olga MALÁ / Karel SRP: Artur Żmijewski. In: 3. Bienále mladého umění (kat. výst.). Praha 1999, nepag.
- MAUD 2010 – Jacquin MAUD: Motherhood Across the Iron Curtain: on Zofia Kulik and Mary Kelly. In: http://www.kulikzofia.pl/english/ok3/ok3-_maud_eng.html, vyhledáno 20. 5. 2012
- MEČL 2002 – Ivan MEČL: Rafani bděte! Starý řád a nová realita. In: Umělec 4, 2002, <http://divus.cc/london/cs/article/rafani-on-guard-old-order-and-a-new-reality>, vyhledáno 20. 11. 2010
- MELICHAR/CANDRA 2014 – Martin MELICHAR / Rober CANDRA: Tamara Moyzes: Umělecký aktivizmus tu má špatný zvuk. Rozhovor. In: http://www.rozhlas.cz/radiowave/zavodou/_zprava/tamara-moyzes-umelecky-aktivismus-tu-ma-spatny-zvuk--1303044, vyhledáno 28. 1. 2014
- MERHAUT 2004 – Vladimír MERHAUT: Příběh Vladimíra Boudníka. Koláž na dané téma. In: Vladimír Boudník. Mezi avantgardou a undergroundem. Praha 2004
- MITRASZEWSKA 2015 – Agnieszka MITRASZEWSKA: The Holocaust in the Works of Polish Artist. In: <http://culture.pl/en/article/the-holocaust-in-the-works-of-polish-artists>, vyhledáno 2. 2. 2015
- MORGANOVÁ 2001 – Pavlína MORGANOVÁ: Rodný kraj. In: Ateliér 16–17, 2001, 7
- MORGANOVÁ 2004 – Pavlína MORGANOVÁ: Když už tak nějak večer všichni usnou.... In: Martina PACHMANOVÁ/ Radek WOHLMUT /Pavlína MORGANOVÁ: Lenka Klodová. Pregnant Songs. Praha 2004, 90
- MORGANOVÁ 2009 – Pavlína MORGANOVÁ: Akční umění. Olomouc 2009

- MORGANOVÁ 2010 – Pavlína MORGANOVÁ: České výtvarné umění v období transformace. Vztahy umění a „angažovanosti“. In: Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny 9, 2010, 57–95
- MOUFFE 2010 – Chantal MOUFFE: Umělecký aktivismus a agonická politika. In: <http://www.monumenttotransformation.org/atlas-transformace/html/p/politicno/umelecky-aktivismus-a-agonicka-politika.html>, vyhledáno 12. 11. 2010
- MOUCHA 2001 – Josef MOUCHA:
Fotogenie rezistence: 1939–1989. In: Josef ALAN (ed.): Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945–1989. Praha 2001
- MOŽNÝ 1999 – Ivo MOŽNÝ: Sociologie rodiny. Praha 1999
- OSTŘANSKÝ 2014 – Bronislav OSTŘANSKÝ: Islamofobie bez muslimů. Proč se Češi tolik bojí islámu? In: A2 22, 2014, 26
- PACHMANOVÁ /BARNOVÁ 2013 – Martina PACHMANOVÁ / Michala FRANK BARNOVÁ: Vlasta Vostřebalová-Fischerová (1998–1963). Mezi sociálním uměním a magickým realismem (kat. výst.). Řevnice 2013
- PACHMANOVÁ 1998 – Martina PACHMANOVÁ: Za svobodu, kritickou skepsi a spravedlnost!, In: Ateliér 5, 1998, 16
- PACHMANOVÁ 2001 – Martina PACHMANOVÁ: Věrnost v pohybu. Praha 2001
- PACHMANOVÁ 2002a – Martina PACHMANOVÁ: Neviditelná žena. Antologie současného amerického myšlení o feminizmu, dějinách a vitalitě. Praha 2002
- PACHMANOVÁ 2002b – Martina PACHMANOVÁ: Strhnout císařovy/i šaty – rozhovor o feminizmu a umění s Jo Annou Isaak. In: Ateliér 12, 2002, 2
- PACHMANOVÁ 2002c – Martina PACHMANOVÁ: Je libo umění? Volej 0609-1 LENKA. In: Umělec 2, 2002, <http://www.divus.cz/london/cs/article/feel-like-some-art-call-1-900-1lenka>, vyhledáno 13. 1. 2010
- PACHMANOVÁ 2004 – Martina PACHMANOVÁ: Bože, žena: Několik poznámek Martiny Pachmanové k mateřství a k dílu Lenky Klodové. In: Martina PACHMANOVÁ / Radek WOHLMUT / Pavlína MORGANOVÁ: Lenka Klodová. Pregnant Songs. Praha 2004, 86–87

- PACHMANOVÁ 2005 – Martina PACHMANOVÁ: Smím prosit? S Milenou Dopitovou o umění a koloběhu lidského života. In: Umělec 1, 2005, <http://divus.cc/praha/cs/article/may-i-have-this-dance>, vyhledáno 2. 2. 2013
- PACHMANOVÁ 2006 – Martina PACHMANOVÁ: Proměny a tabuizace mateřství v českém moderním umění: Od symbolické velké matky ke katastrofě mateřské identity. In: Petra HANÁKOVÁ / Eva KALIVODOVÁ / Libuše HECZKOVÁ: V bludném kruhu. Mateřství a vychovatelství jako paradoxy modernity. Praha 2006, 116–130
- PACHMANOVÁ 2011 – Martina PACHMANOVÁ: Politizace soukromí, nebo privatizace politiky? Rod a umění v době Transformace. In: Jiří ŠEVČÍK / Pavlína MORGANOVÁ / Terezie NEKVINDOVÁ / Dagmar SVATOŠOVÁ (eds.): České umění 1980–2010. Texty a dokumenty. Praha 2011, 645–649
- PATOČKOVÁ 2006 – Tereza PATOČKOVÁ: Stop násilí na ženách. In: Ateliér 8, 2006, 1
- PAUL 2003 – Jan PAUL: Tunelování Mánesa. In: Ateliér 8, 2003, 2
- PODE BAL 2008 – PODE BAL: Pode Bal 1998–2008. Praha 2008
- POKORNÝ 2005 – Marek POKORNÝ: Milena Dopitová. Je to cesta kterou hledáš? In: http://ckv-ostava.cz/vystavni_sin/katalogy/dopitova.htm, vyhledáno 21. 8. 2005
- POKORNÝ 2011a – Marek POKORNÝ: Public Art. Odpověď? In: České umění 1980–2010. Texty a dokumenty. Praha 2011, 557–560
- POKORNÝ 2011b – Marek POKORNÝ: Politika rehabilitace: In: České umění 1980–2010. Texty a dokumenty. Praha 2011, 561–566
- POLÁŠKOVÁ 2012 – Marie POLÁŠKOVÁ: Kateřina Šedá: Rozhovory o interakci, v níž se „život a umění“ vzájemně prostupují, nepublikováno.
- POSPISZYL 2004 – Tomáš POSPISZYL: Paxisté, explozionalisté a aktuálové v boji za mír, Mírové umělců a psychotiků, manifesty českých. In: Revolver Revue 54, 2004, 261–295
- POSPISZYL 2013 – Tomáš POSPISZYL: Popírání Ponětovic. In: <http://vvp.avu.cz/foto/sesit/2008-4-5/pospizyl.pdf>, vyhledáno 23. 4. 2013
- PŘÁDNÁ 2006 – Stanislava PŘÁDNÁ: Matky ikony, matky vražednice: Obraz mateřství ve filmu s důrazem na italský film 60. a 70. let: Od symbolické velké

- matky ke katastrofě mateřské identity. In: Petra HANÁKOVÁ / Eva KALIVODOVÁ / Libuše HECZKOVÁ: V bludném kruhu. Mateřství a vychovatelství jako paradoxy modernity. Praha 2006, 261–288
- ROVDEROVÁ 2007 – Nadia ROVDEROVÁ (koncepce): Umění porodit (kat. výst.). Praha 2007
 - ROVDEROVÁ/ KUKLA 2009 – Nadia ROVDEROVÁ / Eugen KUKLA: Porod je jako výstup na nejvyšší horu. In: Ateliér 11, 2009, 6
 - RUSSELL 2012 – Peter RUSSELL: Znaky transformace vědomí (rozhovor Petera Russella, Ervina Laszla a Stanislava Grofa). In: Revue Prostor, Praha 2012, 44
 - RYCHETSKÝ 2007 – Lukáš RYCHETSKÝ: Totální šábes. Rozhovor s Mírou Slávou ze skupiny Ztohoven. In: A2 27, 2007,
<http://www.advojka.cz/archiv/2007/27/totalni-sabes>, vyhledáno 20. 2. 2013
 - RYVOLOVÁ 2003 – Karolína RYVOLOVÁ: Kočování po obrazech – Romové ve výtvarném umění 17. – 20. století. In:
<http://iliteratura.cz/Clanek/14965/kocovani-po-obrazech-romove-ve-vytvarnem-umeni-17-20-stoleti>, vyhledáno 20. 3. 2013
 - SANDERS 1992 – SANDERS Patricia B: Eco art. Strenght in Diversity. In: Art Journal. Vol. 52 / Summer 1992, 77–81
 - SEIDL 2012 – Jan SEIDL a kol.: Od oltáře k žaláři. Emancipace homosexuality v českých zemích od roku 1867 do současnosti. Praha 2012
 - SCHMELZOVÁ 2012 – Radoslava SCHMELZOVÁ: Umění dobré smrti. In: Galerie Na shledanou No.2, Volyně, 2012–2013, 37
 - SCHMELZOVÁ 2014 – Radoslava SCHMELZOVÁ: Rozhovor s Martinem Zetem. In: Ateliér 5, 2014, 7
 - SKÁLA 2004 – František SKÁLA: František Skála. Praha 2004
 - SLAVICKÁ 1998 – Milena SLAVICKÁ: Mezi žurnalistikou a literaturou je rozdíl. In: Ateliér 5, 1998, 5
 - SOKOLOVÁ 2005 – Věra SOKOLOVÁ: Dobrovolná neviditelnost? Vizuelní umění a lesbická identita. In: Umělec 1, 2005, 14–16
 - SRP 2007a – Karel SRP: Bez zábran. Objekty, instalace a environmenty v českém umění sedmdesátých a osmdesátých let. In: Rostislav ŠVÁCHA /

Marie PLATOVSKÁ (eds.): Dějiny českého výtvarného umění VI. 1, 1958/2000, Praha 2007, 488–489

- SRP 2007b – Karel SRP: Aktuální umění 90. let. In: Rostislav ŠVÁCHA / Marie PLATOVSKÁ (eds.): Dějiny českého výtvarného umění VI/2, 1958–2000, Praha 2007, 929–952
- STANÍKOVÁ 2009 – Olga STANÍKOVÁ: Loving Family – VKV. In: Ateliér 11, 2009, 6
- STEJSKAL 2005 – Jan STEJSKAL: Jiří Zemánek: Chůze nám ukazuje přírodu a Zemi jako partnera. In: <http://ekolist.cz/cz/publicistika/rozhovory/jiri-zemanek-chuze-nam-ukazuje-prirodu-a-zemi-jako-partnera>, vyhledáno 20. 1. 2010
- STEJSKALOVÁ 2010 – Tereza STEJSKALOVÁ: O odcházení v současném umění. Pokus o analýzu jednoho fenoménu. Sešity pro umění, teorii a příbuzné zóny 8, 2010, In: <http://vvp.avu.cz/foto/sesit/2010-8/stejskalova.pdf>, vyhledáno 10. 11. 2013
- STEJSKALOVÁ 2013 – Tereza STEJSKALOVÁ: Chci spustit veřejnou diskusi. In: <http://www.advojka.cz/archiv/2013/15/chci-spustit-verejnou-diskusi>, vyhledáno 20. 12. 2014
- STEJSKALOVÁ 2014 – Tereza STEJSKALOVÁ: Po stopách Any Mendiety. In: A2 22, 2014, 11
- STRAKOŠOVÁ 2008 – Zuzana STRAKOŠOVÁ (ed.): Kdy bude ples? Interdisciplinární přístupy ve výtvarných workshopech pro mentálně postižené – výtvarné umění, nová média, hudba, divadlo, performance. Brno 2008
- SVOBODOVÁ 2014 – Marta SVOBODOVÁ: Ironický pan Dokonalý. Jak se soudobí muži perou s nároky na svou maskulinitu? In: A2 19, 2014, 19
- SYNKOVÁ 2014 – Tatyana SYNKOVÁ: Vidět a být viděn. In: <http://www.goethe.de/ins/cz/pr/kul/duc/kul/rok/cs10433680.htm>, vyhledáno 28. 12. 2014
- ŠEBOROVÁ 2015 – Silvie ŠEBOROVÁ: Skutek může sloužit pro každého. In: Artalk. <http://www.artalk.cz/2015/02/09/skutek-muze-slouzit-pro-kazdeho/>, vyhledáno 20. 2. 2015

- ŠEDÁ 2005 – Kateřina ŠEDÁ: Je to jedno (kat. výst.). Brno 2005
- ŠEVČÍK – ŠEVČÍKOVÁ 2002 – Jan ŠEVČÍK / Jana ŠEVČÍKOVÁ: Pondělí – Velká přestávka (kat. výst.). Brno 2002
- ŠEVČÍK – ŠEVČÍKOVÁ 2006 – Jan ŠEVČÍK / Jana ŠEVČÍKOVÁ: Mapping Czech Art. In: East Art Map. IRWIN (ed.): Contemporary Art and Eastern Europe. London 2006, 181–188
- ŠEVČÍK 2011 – Jiří ŠEVČÍK: Psí otázky, In: České umění 1980–2010. Texty a dokumenty. Praha 2011, 577–584
- ŠEVČÍK/MORGANOVÁ/DUŠKOVÁ 2001 – Jiří ŠEVČÍK / Pavlína MORGANOVÁ / Dagmar DUŠKOVÁ (eds.): České umění 1938–1989. Programy, kritické texty, dokumenty. Praha 2001
- ŠEVČÍK/MORGANOVÁ/NEKVINDOVÁ/SVATOŠOVÁ 2010 – Jiří ŠEVČÍK / Pavlína MORGANOVÁ / Terezie NEKVINDOVÁ / Dagmar SVATOŠOVÁ (eds.): České umění 1980-2010. Texty a dokumenty. Praha 2011
- ŠIKLOVÁ 2007 – Jiřina ŠIKLOVÁ: Proměny rodiny a globalizace. In: Naďa KOVÁŘÍKOVÁ / Jolana HAVELKOVÁ, Helena MUSILOVÁ (eds.): 7. Fotografický festival Funkeho Kolín 2007. Rodina. Kolín 2007. 108–109
- ŠIKLOVÁ 2013 – Jiřina ŠIKLOVÁ: Why Feminism Isn't Working in the Czech Republic. In: <http://www.cddc.vt.edu/feminism/cz4.html>, vyhledáno 1. 5. 2014
- ŠIPKOVÁ/IVASCHIV 2014 – Magdaléna ŠIPKOVÁ / Nicolai IVASCHIV: Rozhovor s Darinou Alster. In: Ateliér 23–24, 2014, 5
- ŠMÍDOVÁ 2014 – Iva ŠMÍDOVÁ: Noví hrdinové. Proč mají média raději tatínky než vojáky. In: A2 19, 2014, 26
- ŠPLÍCHAL 2014 – Pavel ŠPLÍCHAL: Figura beze jména. Mediální tvarování "horšího Čecha". In: A2 24, 2014, 29
- ŠTEFKOVÁ 2006 – Zuzana ŠTEFKOVÁ: Stalinovi k nohám. In: Respekt 23. 4. 2006, <http://respekt.ihned.cz/c1-36263380-udalost-v-umeni>, vyhledáno 8. 10. 2014

- ŠTEFKOVÁ 2007 – Zuzana ŠTEFKOVÁ: Coming Out na Česko(slovenský) způsob. In: Umělec 3, 2007, <http://divus.cc/praha/cs/article/coming-out-the-czecho-slovak-way.>, vyhledáno 16. 2. 2013
- ŠTEFKOVÁ 2008 – Zuzana ŠTEFKOVÁ: Kdo se bojí mateřství?. In: Umělec 1, 2008, http://www.divus.cz/umelec/article_page.php?item=1442, vyhledáno 12. 12. 2008
- ŠTEFKOVÁ 2011 – Zuzana ŠTEFKOVÁ: Takoví normální agnostici? Současné české umění a queer vizualita. In: Martin C. PUTNA a kol.: Homosexualita v dějinách české kultury. Praha 2011, 359–376
- ŠTEFKOVÁ 2012 – Zuzana ŠTEFKOVÁ: Svědectví ženským hlasem. Praha 2012
- ŠTEFKOVÁ 2013 – Zuzana ŠTEFKOVÁ: Sociální intervence. In: <http://www.artlist.cz/?id=162>, vyhledáno 8. 11. 2013
- ŠTEFKOVÁ 2014 – Zuzana ŠTEFKOVÁ: Milena Dopitová milující a přijímající. In: Ateliér 23-24, 2014, 1
- ŠTEFKOVÁ/DOLEJŠOVÁ 2013 – Zuzana ŠTEFKOVÁ / Markéta DOLEJŠOVÁ: Neposkvrněné početí. In: http://www.artwallgallery.cz/sites/default/files/images/jana/text_stepanova.pdf, vyhledáno 20. 3. 2014
- ŠTROBLOVÁ 2011 – Kateřina ŠTROBLOVÁ: Deset let umělecké skupiny Rafani. Nepublikovaná diplomová práce na Katolické teologické fakultě UK v Praze. Praha 2011
- ŠVEHLA 2004 – Marek ŠVEHLA: Dokážu si věci představit i jinak. In: Respekt 38, 2004, 16
- THELENOVÁ 2014 – Michaela THELENOVÁ: Michaela Thelenová. Projekty. In: <http://www.thelenova.cz/>, vyhledáno 28. 12. 2014
- TICHÁČKOVÁ – Monika TICHÁČKOVÁ: Cesta Blízký východ. In: A2 25, 2009, <http://www.advojka.cz/archiv/2009/25/cesta-na-blizky-vychod>
- TOMEŠ 2008 – Igor TOMEŠ: O chudobě jako o sociální události. In: <http://www.monumenttotransformation.org/atlas-transformace/html/ch/chudoba/o-chudobe-jako-o-socialni-udalosti.html>, vyhledáno 20. 3. 2013

- UHLÍŘOVÁ 2012 – Markéta UHLÍŘOVÁ: Kateřina. In: Umělec 1, 2006, <http://divus.cc/praha/cs/article/nothing-an-interview-with-katerina-seda>, vyhledáno 5. 6. 2012
- VAČKÁŘ 2004 – Adam VAČKÁŘ: Metro. In: Ateliér 4, 2004, 4
- VÁCHOVÁ 2013 – Lucie VÁCHOVÁ: Tajga bezděskaja. In: Ateliér 1, 2013, 16
- VÁCHOVÁ 2015 – Lucie VÁCHOVÁ: Poslední věci Adama Vačkáře. In: Ateliér 5, 2015, 5
- VODRÁŽKA 1997 – Mirek VODRÁŽKA: Ženské umění ve výtvarné řeči nových médií – subverzivní odstraňování společenského těla. In: Žena a muž v médiích (Kolektiv autorů). Gender Studies. Praha 1997, nepag.
- VODRÁŽKA 2006 – Mirek VODRÁŽKA: Mlha a moc v Rudolfinu. In: <http://blisty.cz/art/28746.html>, vyhledáno 16. 5. 2011
- VOJTĚCHOVSKÝ 2013 – Miloš VOJTĚCHOVSKÝ: Krzysztof Wodiczko: Out/Inside(rs). In: Ateliér 6, 2013, 1
- VOMÁČKOVÁ 2009 – Klára VOMÁČKOVÁ: Zpytování u zdi. In: A2 25, 2006. <http://www.advojka.cz/archiv/2006/25/zpytovani-u-zdi>, vyhledáno 22. 4. 2009
- VOSECKÝ 2009 – Ivan VOSECKÝ: Illegal particip No. 2 - IZRAHELL. In: <http://ivanvosecky.com/pages-vystavy/izrahell-text.htm>, vyhledáno 15. 1. 2011
- WAJS 2008 – Andrej WAJS: Blood Ties. In: http://www.katarzynakozyra.com.pl/bloodties_txt.html, vyhledáno 9. 3. 2008
- WALLEN 2001 – Ruth WALLEN: The Legacy of 1970s Feminist Artistic Practices on Contemporary Activist Art. In: Katy DEEPWELL (ed): n.paradoxa online issue 14, 2001, http://www.ktpress.co.uk/pdf/nparadoxaisssue14_Ruth-Wallen_52-60.pdf, vyhledáno 14. 1. 2008
- WELLS 2009 – Magdalena WELLS: Rodinná pohoda – zestátnění dítěte v přímém přenosu. In: Ateliér 11, 2009, 7
- WINTERSONOVÁ 2005 – Jeanette WINTERSONOVÁ: Sémiotika sexu. In: Labyrint Revue 17–18, 2005, 61–65

- WOHLMUTH 2007 – Radek WOHLMUTH: Rodinná pouta – Matky a Otcové, s. r. o. In: Umělec 1, 2005, <http://www.divus.cz/london/cs/article/family-bonds-mothers-and-fathers-ltd>, vyhledáno 3. 6. 2007
- WOHLMUTH 2008a – Radek WOHLMUTH:
MEZE TOLERANCE: Jak vypadá napadená výstava mladých komunistů. In: <http://magazin.aktualne.cz/kultura/umeni/jak-vypada-napadena-vystava-mladych-komunistu/r~i:article:607443/>, vyhledáno 1. 3. 2013
- WOHLMUTH 2008b – Radek WOHLMUTH: Zničili prezentaci zakázaných komunistů Ztohoven? In: <http://magazin.aktualne.cz/kultura/umeni/znicili-prezentaci-zakazanych-komunistu-ztohoven/r~i:article:604652/>, vyhledáno 1. 3. 2008
- WOHLMUTH 2009 – Radek WOHLMUTH: Matky a otcové: na holou! In: Fotograf Roč. 8, 13, 2009, 24–27
- WOLF 2006 – Petr WOLF: To, co je za scénou. In: Reflex 1, 2006, 19–21
- WRÓBLEWSKA 2007 – Hanna WRÓBLEWSKA (ed.): Katarzyna Kozyra. In Arts Dreams Come True. Ostfildern 2007
- ZÁLEŠÁK 2010 – Jan ZÁLEŠÁK: Kritické umění a kurátorství v nejisté době. In: Sešity pro umění, teorii a příbuzné zóny 8, 2010, 23–38
- ZÁLEŠÁK 2011a – Jan ZÁLEŠÁK: Umění spolupráce. Praha 2011
- ZÁLEŠÁK 2011b – Jan ZÁLEŠÁK: Bod zlomu. Hledání sociálního obratu v českém umění, In: Sešity pro umění, teorii a příbuzné zóny 11, 2011, 41–62
- ZÁLEŠÁK 2013 – Jan ZÁLEŠÁK: In profundum o veřejném umění. In: http://www.artalk.cz/2013/06/24/in_profundum-o-verejnem-umeni-poprve/, vyhledáno 25. 6. 2013.
- ZAVADIL 2014 – Matouš Karel ZAVADIL: Rozhovor s Jiřím Sozanským, In: Ateliér 22–23, 2014, 2
- ZEMÁNEK 1994 – Jiří ZEMÁNEK: S Jiřím Černickým o fanatismu. In: Ateliér 26, 1994, 4
- ZEMÁNEK 2005 – Jiří ZEMÁNEK: Jiří Zemánek (ed.): Od Země přes kopec do nebe... (kat. výst.). Litoměřice 2005.

- ZEMÁNEK 2013 – Jiří ZEMÁNEK: Jak ladit z řečí země. K ekologii a etice jazyka podle Davida Abrama. In: David ABRAM: Kouzlo smyslů. Vnímání a jazyk ve více než lidském světě. Praha 2013, 367–380
- ZIMBARDO 2014 – Philip ZIMBARDO: Luciferův efekt. Praha 2014
- ŽMIJEWSKI 2008a – Artur ŽMIJEWSKI: Morbus Hodkins. In:
http://www.katarzynakozyra.com.pl/olimpia_txt.html, vyhledáno 9. 3. 2008
- ŽMIJEWSKI 2008b – Artur ŽMIJEWSKI: Carrying buckets, trotting like pigs – rozhovor s K. Kozyrou. In:
http://www.katarzynakozyra.com.pl/pyramid_txt.html, vyhledáno 7. 3. 2008
- ŽMIJEWSKI 2010 – Artur ŽMIJEWSKI: Trembling Bodies. Conversation with Artists. Berlin 2010

11. Seznam vyobrazení

1. **Martha Rosler:** Diapern Pattern, 1973, instalace s látkovými plenami a nápisy, 350.5 x 279.4 cm. Reprodukce z: <http://www.miandn.com/artists/martha-rosler/works/1/#17>
2. **Barbara Kruger:** Untitled (Free Love), 1988, černobílá fotografie, koláž, 23.9 x 13.5 cm. Reprodukce z: http://www.spruethmagers.com/artists/barbara_kruger@@viewq16
3. **Mary Kelly:** Post Partum Document – Introduction, 1973, plexisklo, bílá deska, vlněné tílko, tužka, inkoust, 4 části, každá 20 x 25.5 cm. Sbíрка Eileen Norton, Santa Monica. Reprodukce z: http://www.marykellyartist.com/post_partum_document.html
4. **Mary Kelly:** Post Partum Document – Introduction, detail, 1973, plexisklo, bílá deska, vlněné tílko, tužka, inkoust, 20 x 25.5 cm. Sbíрка Eileen Norton, Santa Monica. Reprodukce z: http://www.marykellyartist.com/post_partum_document.html
5. **Mary Kelly:** Post Partum Document – Documentation II, Analysed Utterances and Related Speech Events, detail, 1975, plexisklo, bílá deska, dřevo, papír, inkoust, guma, 20 x 20.5 cm. Sbíрка Art Gallery Ontario. Reprodukce z: http://www.marykellyartist.com/post_partum_document.html
6. **Mary Kelly:** Post Partum Document – Documentation IV Transitional Objects, Diary and Diagram, 1976, detail, plexisklo, bílá deska, leukoplast, vlna, 28 x 35.5 cm. Sbíрка Museum Curych. Reprodukce z: http://www.marykellyartist.com/post_partum_document.html
7. **Mary Kelly:** Post Partum Document – Documentation I Analysed Fecal Stains and Feeding Charts, detail, 1974, plexisklo, bílá deska, část pleny, papír, inkoust. Sbíрка Art Gallery Ontario. Reprodukce z: : http://www.marykellyartist.com/post_partum_document.html
8. **Ray Barrie:** Recording Session Post-Partum Document, 1973-79, černobílá fotografie. Reprodukce z: <https://kimdhillon.com/2014/01/27/the-other-image-of-the-post-partum-document-mary-kelly-1973-9/>
9. **KwieKulik:** Activities with Dobromierz, detail, 1972-74, fotografie, slideshow, digitalizováno 2008. Majetek autorů. Reprodukce z: http://www.kulikzofia.pl/english/ok3/ok3_maud_eng.html#fig1
10. **KwieKulik:** Activities with Dobromierz, detail, 1972-74, fotografie, slideshow, digitalizováno 2008. Majetek autorů. Reprodukce z: http://www.kulikzofia.pl/english/ok3/ok3_maud_eng.html#fig1
11. **KwieKulik:** Activities with Dobromierz, detail, 1972-74, fotografie, slideshow, digitalizováno 2008. Majetek autorů. Reprodukce z: http://www.kulikzofia.pl/english/ok3/ok3_maud_eng.html#fig1

12. **KwieKulik:** Activities with Dobromierz, detail, 1972-74, fotografie, slideshow, digitalizováno 2008. Majetek autorů. Reprodukce z: http://www.kulikzofia.pl/english/ok3/ok3_maud_eng.html#fig1
13. **KwieKulik:** Activities with Dobromierz, detail, 1972-74, fotografie, slideshow, digitalizováno 2008. Majetek autorů. Reprodukce z: http://www.kulikzofia.pl/english/ok3/ok3_maud_eng.html#fig1
14. **KwieKulik:** Activities with Dobromierz, detail, 1972-74, fotografie, slideshow, digitalizováno 2008. Majetek autorů. Reprodukce z: http://www.kulikzofia.pl/english/ok3/ok3_maud_eng.html#fig1
15. **KwieKulik:** Activities with Dobromierz, detail, 1972-74, fotografie, slideshow, digitalizováno 2008. Majetek autorů. Reprodukce z: http://www.kulikzofia.pl/english/ok3/ok3_maud_eng.html#fig1
16. **Minna Pyyhkala:** Split Up, 2005, tisk/ fotopapír, 100 x 75 cm. Reprodukce z: ROVDEROVÁ 2007, 32
17. **Jiří Surůvka:** Otcovství, 2003, kombinovaná technika (laminát, gynekologické křeslo), 200 x 180 x 80 cm. Reprodukce z: ROVDEROVÁ 2007, 41
18. **Milan Cais:** Tátomam, 2006, tisk, 170 x 100 cm. Reprodukce z: <http://www.artlist.cz/dila/tatomam-855/>
19. **Lenka Klodová:** Život s handicapem, 2001, záznam akce. Reprodukce z: PACHMANOVÁ 2004, nepag.
20. **Lenka Klodová:** Travestishow, 2001, záznam akce. Reprodukce z: <http://www.artlist.cz/lenka-klodova-611/>
21. **Lenka Klodová:** Travestishow, 2001, záznam akce. Reprodukce z: PACHMANOVÁ 2004, nepag.
22. **Lenka Klodová:** Demonstrace, 2001, digitální tisk na podložce. Reprodukce z: <http://www.artlist.cz/dila/demonstrace-703/>
23. **Enfant Terrible** (Lenka Klodová, Lucie Krejčová, Helena Poláková): Břicho batoh Typ OUT DOOR, 2006, sádra. Reprodukce z: <http://porodnasnezce.webnode.cz/news/umelci-na-snezce/>
24. **Lenka Klodová:** Bojíte se mateřství, 2003, záznam akce. Reprodukce z: PACHMANOVÁ 2004, nepag.
25. **Milena Dopitová:** Pojd', ukážu ti cestu rájem, 2000, digitální tisky, každý 200 x 140 cm, sbírka Museum Ostdeutsche Galerie Řezno a Soukromá sbírka Washington. Reprodukce z: <http://www.milenadopitova.cz/?page=ffotka7>
26. **Radka Pavlíková-Doležalová:** Mateřské bolesti – Autošpehýrky I-V, detail, 2008, instalace, barevná fotografie, dřevěné bedýnky. Reprodukce z: ČERNÁ/VOJTÍŠKOVÁ 2010, CD příloha
27. **Michaela Thelenová:** Nekonečný pupečník, 1996, instalace v kostele sv. Vojtěcha v Ústí nad Labem. Foto: archiv Michaely Thelenové

28. **Kateřina ředá:** Jaká matka, taká Katka. Počítám do tří – Máma a táta, 2013, dětská kresba jako součást akce. Foto: archiv Kateřiny ředé
29. **Kateřina ředá:** Jaká matka, taká Katka. Večer bez pohádky, 2013, záznam akce. Foto: archiv Kateřiny ředé
30. **Silvie Vondřejcová:** Hmotnost, 2006-07, dokumentace akce. Reprodukce z: <http://www.silvie-von.wz.cz/cz/projekty/hmotnost.htm>
31. **Silvie Vondřejcová:** Venda nemá tátu, detail, 2009, barevný plakát. Reprodukce z: <http://www.silvie-von.wz.cz/cz/projekty/Venda.htm>
32. **Petra Steinerová:** Táta, detail, 2006, barevné fotografie. Reprodukce z: KOVÁŘÍKOVÁ/HAVELKOVÁ/MUSILOVÁ 2007, 93
33. **Anetta Mona Chisa:** Planet Romance, 2007, video. Reprodukce z: KOVÁŘÍKOVÁ/HAVELKOVÁ/MUSILOVÁ 2007, 67
34. **Matky a Otcové:** Propiskové kěrky, detail kresby propiskou, 2009, záznam akce. Reprodukce z: WOHLMUTH 2009, 26
35. **Matky a Otcové:** Family Art Crimes, 2006, graffiti. Reprodukce z: HLAVÁČEK 2006, nepag.
36. **Jana řtěpánová:** Neposkvrněné početí, detail, 2013, barevné fotografie, text. 500 x 1000 cm. Reprodukce z: <http://www.artwallgallery.cz/cs/content/jana-t-p-nov>
37. **Zbigniew Libera:** Intimate Rites, 1984, video. Reprodukce z: ŽMIJEWSKI 2010, 249.
38. **Artur řmijewski:** Oko za oko, 1998, video, 3 barevné fotografie, detail barevné fotografie. Foto: Lucie Váchová
39. **Katarzyna Kozyra:** Olympie, 1996, video, 3 barevné fotografie, detail: Reprodukce z: <http://katarzynakozyra.pl/main/10/olympia/>
40. **Milena Dopitová:** Sixtysomething, 2003, video, velkoplošná projekce, digitální tisky, detail. Reprodukce z: <http://www.milenadopitova.cz/?page=ffotka11>
41. **Faith Wilding:** řekání, 1972, záznam performance. Reprodukce z: <http://faithwilding.refugia.net/>
42. **Kateřina ředá:** Je to jedno!, 2005, kresba jako součást akce. Reprodukce z: řEDÁ 2005, 60
43. **Milena Dopitová:** Zeď přání, 1995, 10x černobílé fotografie, každá 60 x 80 cm /100 x 140 cm. Sbírka Muzeum umění Olomouc. Reprodukce z: <http://www.milenadopitova.cz/?page=fotka7>
44. **Katarzyna Kozyra:** Pyramida zvířat, 1993, video, objekt z vycpaných zvířat, text. Reprodukce z: <http://katarzynakozyra.pl/main/7/piramid-of-animals/>
45. **Jiří řernický:** Slzy pro Etiopii, 1996, dokumentace akce. Foto: archiv Jiřího řernického
46. **Kateřina ředá:** Bezdomovec, 2000, předměty vyrobené ze šlupek od salámu, dokumentace akce. Reprodukce z: BABÁK/řEDÁ 2007, nepag.

47. **Adam Vačkář:** Improvement, 2009, video, HD 12 min. Foto: archiv Adama Vačkáře
48. **Helena Svobodová:** Drumaquatéca, 2010, dokumentace akce.
Reprodukce z: <http://www.startpointprize.eu/2010/cs/node/943>
49. **Tomáš Třeštík:** Letenští, 2014, černobílé velkoformátové fotografie, text.
Reprodukce z: <http://www.artwallgallery.cz/cs/content/tom-t-e-t-k-leten-t>
50. **Martin ZET:** Podpalubí, 2013, in-situ instalace z nalezených předmětů v Galerii Na shledanou ve Volyni. Foto: Radoslava Schmelzová
51. **Tomáš Rafa:** Výběrové řízení na česko-romskou vlajku, 2013, dokumentace akce. Reprodukce z:
<http://www.artwallgallery.cz/cs/content/tom-rafa>
52. **Lukáš Houdek:** Veřejný online projekt Nepřizpůsobiví, od roku 2011.
Reprodukce z: <http://www.teorie-prizpusobivosti.cz/index.php/proc-neprizpusobivi>
53. **Tamara Moyzes:** Super Máma, 2014, video, plakáty, objekty. Reprodukce z: <http://www.tamaramoyzes.info/?p=1224>
54. **Darina Alster (ve spolupráci s Tamarou Moyzes):** Bianca Braselli a Benedictus, 2009, performance, video. Reprodukce z:
<http://www.artlist.cz/dila/bianca-a-benedictus-5734/>
55. **Katarzyna Kozyra:** In Art Dreams Come True, Cryptoperformance, 2005, záznam performance. Reprodukce z: WRÓBLEWSKA 2007, nepag.
56. **Michal Michelle Šiml:** Adam a Eva, 2009-11, 2x barevná fotografie, každá 70 x 120 cm. Reprodukce z: <http://cargocollective.com/michalsiml/Adam-and-Eve>
57. **Jiří Černický:** Modřinové květy, 1998, kinetický objekt – vlasy, umělá hmota, ventilátory, CD walkmany, 450 x 160 x 250 cm. Foto: archiv Jiřího Černického
58. **Pavel Humhal:** Změnilo se vůbec něco? Zaplatil jsem, 1997-98, Záznam instalace v Galerii U Zlatého prstenu, sklo, železná konstrukce, video, samolepky, mozaikové kostky. Foto: archiv Pavla Humhala
59. **Lenka Klodová:** Rodička, 2002, pohyblivá koláž, časopis. Reprodukce z: PACHMANOVÁ 2004, nepag.
60. **Lenka Klodová:** Časopis Bříza, 2002. Foto: Lucie Váchová
61. **Aneta Mona Chiša a Lucia Tkáčová:** Porn, detail, 2004–2007, série plakátů 29.1 x 42 cm. Reprodukce z:
<http://www.chitka.info/pornfoto.html>
62. **Michaela Thelenová:** Ze série Geist und Schoenheit, detail, 2006, digitální barevné tisky, každý 133 x 100 cm. Reprodukce z:
<http://www.huntkastner.com/en/artists/thelenova/>

63. **Lukáš Houdek:** Umění zabíjet. Praha – Bořislavka, 9. května, detail, 2013, série černobílých fotografií s texty. Reprodukce z: <http://www.artwallgallery.cz/cs/LUK%C3%81%C5%A0%20HOUDEK%20-%20UM%C4%9AN%C3%8D%20ZAB%C3%8DJET%20/%20THE%20ART%20OF%20KILLING#overlay-context>
64. **Zbigniew Libera:** Concentration Camp, 1994, stavebnice Lego, fotografie. Reprodukce z: <http://culture.pl/en/article/the-holocaust-in-the-works-of-polish-artists>
65. **Rafani:** Český les, 2002, Pohled do výstavy v Galerii Václava Špály v Praze. Reprodukce z: <http://www.artlist.cz/dila/cesky-les-676/>
66. **Pode Bal:** Malík Urvi II, 2010, kresby fixem a texty, pohled do výstavy v DOX Praha. Reprodukce z: <http://www.dox.cz/cs/vystavy/pode-bal-malik-urvi-ii>
67. **Guma Guar:** Pohled do poškozené instalace výstavy Meze tolerance, 2008, GHMP v Praze. Reprodukce z: <http://magazin.aktualne.cz/kultura/umeni/jak-vypada-napadena-vystava-mladych-komunistu/r~i:article:607443/>
68. **Martin Zet:** Projekt Osud národa - sochař Otakar Švec, 2006, manipulované fotografie, instalace ve veřejném prostoru Artwall Praha. Reprodukce z: <http://cca.fcca.cz/archiv-projektu/galerie-artwall/vystavy/2006/martin-zet-osud-naroda-sochar-otakar-svec/>
69. **Mirek Vodrážka:** Happening uskutečněný před Galerií Rudolfinum v Praze, 2006, dokumentace akce. Reprodukce z: <http://blisty.cz/art/28746.html>
70. **Pode Bal:** Cihla, 2002, Protestní akce, cihla upevněná na výlohu Veletržního paláce NG v Praze. Reprodukce z: http://www.ceskenoviny.cz/index_img.php?id=2804
71. **Guma Guar:** Projekt Podivný Kelt, 2008, Pohled do instalace v Galerii Vernon v Praze. Reprodukce z: http://www.rozhlas.cz/mozaika/vytvarne/_zprava/guma-guar-meze-tolerance--447682
72. Happening na podporu časopisu Ateliér uskutečněný před budovou Ministerstva kultury v říjnu 2012. Dokumentace akce. Foto archiv redakce časopisu Ateliér
73. Okupace Mánesa, symbolická protestní akce před budovou výstavní síně Mánes v Praze, 18. 4. – 19. 4. 2013, dokumentace akce. Foto Jiří Thýn, archiv redakce časopisu Ateliér
74. **Marina Abramović:** Performance Balkan Baroque, 1997, dokumentace performance. Reprodukce z: <http://www.proppi.uff.br/ciberlegenda/balkan-nomadic-baroque>

75. **Katarzyna Kozyra:** Punishment and Crime, 2002, videoinstalace.
Reprodukce z: <http://katarzynakozyra.pl/main/8/punishment-and-crime/>
76. **Guma Guar:** Billboards, 2004, Instalace billboardů ve veřejném prostoru.
Reprodukce z: <http://www.artlist.cz/dila/billboards-5904/>
77. **Tamara Moyzes a Shlomi Yaffe:** Integrace, 2011, instalace. Foto: tiskové materiály Galerie Futura
78. **Jiří Zemánek:** Improvizovaný plán cesty do Krkonoš, 2005, papír, kresba fixou a pastelkami. Foto archiv autorky
79. **Lukáš Gavlovský:** On, Ona a krajina, 1996-97, projekt realizovaný v krajině. Reprodukce z: <http://www.gavlovsky.cz/landart.html>
80. **Adam Vačkář:** Margin of Hope, 2014, komunitní projekt. Foto archiv Adama Vačkáře
81. **Jan Karpíšek:** Drahá matko, 2014, včelí interakce a akryl na plátně, 24 x 39 cm. Soukromá sbírka ČR. Reprodukce z: <http://www.jankarpisek.cz/czech/draha-matko.html>
82. **Petr Pokorný:** Komáří diptych, 2010, 2X černobílá fotografie, každá 500 x 1.200 cm. Foto archiv autorky