

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ



**Autorská pozice a dílo sochaře Kurta Gebauera
v kontextu proměny české společnosti před a po roce
1989**

Bakalářská práce

Praha 2018

Autorka: Monika Picková

Vedoucí práce: MgA. Matouš Karel Zavadil

Prohlašuji, že jsem práci vypracovala samostatně. Všechny použité prameny a literatura byly řádně citovány. Práce nebyla použita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Mladé Boleslavi, dne 27. 12. 2017

podpis

Poděkování

Děkuji tímto panu Mg.A. Matouši Karlu Zavadilovi za odborné vedení mé práce, vstřícnost a cenné rady.

Obsah

1. Úvod.....	1
1.1. Hypotéza	1
2. Historický kontext po 2. světové válce	2
3. Život za železnou oponou	3
3.1. SSSR	3
3.2. Německo	4
3.3. Československo.....	4
4. Socialistický realismus	6
4.1. Stalinův pomník na Letenské pláni	7
5. Vývoj výtvarného umění od 50. let 20. století.....	7
5.1. Modernismus.....	8
5.2. Prostor galerie	8
6. Převládající tendence ve výtvarném umění po 2. světové válce.....	9
6.1. Gestická malba, tachismus	9
6.2. L'art brut	9
6.3. Action painting.....	10
6.4. Color field painting, meditatívni malba	10
6.5. Situace v českém kontextu	11
6.5.1. Vladimír Boudník.....	12
6.6. Pop-art.....	12
6.6.1. Claes Oldenburg	13
6.6.2. Andy Warhol	13
6.7. Nový realismus.....	14
6.8. Nová figurace	14
6.9. Situace v českém kontextu	15
6.9.1. Vznik uměleckých skupin mimo oficiální rámec	15
6.9.1.1. Volné sdružení 12/15 Pozdě, ale přece	16
6.9.1.2. Tvrdohlaví.....	17
6.9.1.2.1. Čestmír Suška	17
6.10. Minimal art	17
6.11. Konceptuální umění.....	18
6.11.1. Site specific	19
6.11.2. Land art.....	20

6.11.2.1. Richard Long	20
6.11.3. Body art	20
6.12. Happeningy a performance.....	21
6.12.1. Milan Knížák	22
6.12.2. Joseph Beuys	22
6.12.3. Tomáš Ruller	23
6.13. Postmodernismus.....	24
7. Světové poválečné sochařství	25
7.1. Marcel Duchamp	25
7.2. Alberto Giacometti	26
7.3. Joan Miró	26
7.4. Henry Moore	26
8. Český skupinový a spolkový život po roce 1956	26
8.1. Skupina Máj 57	27
8.2. Skupina Trasa.....	27
8.3. Skupina UB 12	27
8.4. Skupina Křižovatka.....	28
9. Kurt Gebauer.....	28
9.1. Specifika myšlení Kurta Gebauera o sochařství	29
9.2. Náměty, techniky	30
10. Kurt Gebauer a motiv rezistence.....	31
10.1. Trpaslíci (1985)	31
10.2. Drobné plastiky	32
10.3. Obludy (1987 – 1988)	33
10.4. Zdraviči (1987).....	33
10.5. Přibližný pomník neznámého politika (2015)	34
10.6. Procesuální plastika	34
10.6.1. Červeno-modro-bílé sopky (1989)	34
10.6.2. Gottwklec (1991).....	34
11. Proměny motivu ženy v díle Kurta Gebauera	35
11.1. Plavkyně (1969 -1973)	35
11.2. Libuše (1974).....	36
11.3. Český rybník (1988)	36
11.4. Námět holčičky - dětství.....	37
11.5. Motiv ženy v monumentálním měřítku	37

11.5.1.	Krajina-žena (1991).....	37
11.5.2.	Ponorná socha Vltava (2000)	38
12.	Přírodní citlivost v díle Kurta Gebauera	38
12.1.	Hlava – skála (1991 – 1992).....	39
12.2.	Pyramidální trpaslík (1992).....	39
13.	Další vybrané náměty.....	39
13.1.	Hlavy a hlavičky.....	39
13.2.	Srdce (2016)	40
14.	Vybrané výstavy do roku 1989	40
14.1.	Divadlo v Nerudovce.....	41
14.2.	Malostranské dvorky	42
14.3.	Sochařské symposium v Poněšicích.....	43
14.4.	Symposium v Přední Kopanině	44
14.5.	Symposium v Mutějovicích.....	44
14.6.	Fórum 88	45
14.7.	Rockfest.....	46
14.8.	Galerie H	47
14.9.	Prostor, architektura, výtvarné umění	49
15.	Vybrané výstavy po roce 1989.....	49
15.1.	Obnovení činnosti galerie v Ústavu makromolekulární chemie AV ČR	49
15.2.	Mayrau.....	50
15.3.	Zveřejnění, Galerie VŠUP (2011)	50
15.4.	Letmý průnik, NoD (2014).....	51
15.5.	Městská knihovna (2015)	51
16.	Závěr	53
17.	Seznam použité literatury.....	54
18.	Obrazová příloha.....	56

1. Úvod

Cílem této práce je analyzovat tvorbu Kurta Gebauera v kontextu proměny české společnosti před a po roce 1989. Budu se proto věnovat Gebauerovým hlavním námětům a místům, ve kterých byla jeho tvorba vystavena, zejména pak negalerijním prostorám, které mají pro jeho tvorbu zcela zásadní význam. Mým cílem bude zasadit autorovu tvorbu také do širšího českého a světového kontextu a na základě srovnání konkrétních aspektů se pokusím vymezit specifika českého prostředí.

Text neaspiruje na komplexní analýzu práce Kurta Gebauera, která je jistě mnohem obsáhlejší a jejíž projevy nalezneme v mnoha dalších polohách. Má práce není zároveň ani komplexní komparací českého a světového umění po druhé světové válce do současnosti. Z tohoto důvodu se vývoji světového umění věnuji jen okrajově, což slouží především k obecnému představení tématu a zasazení práce Kurta Gebauera do širšího kontextu.

V první části mé práce se zaměřuji na vymezení základních pojmů a politické situace ve světě, konkrétněji pak v Československu, SSSR a v Německu. Dále se zaměřuji na vývoj uměleckých směrů po druhé světové válce, jejich specifika a významné umělce doby. Konkrétněji se zaměřuji na stopu těchto uměleckých směrů v českém kontextu. Ve druhé části práce pak se pokouším o hlubší rozbor geneze autorského postoje, rukopisu a techniky v díle vizuálního umělce Kurta Gebauera jako určitý druh reflexe širšího celospolečenského kontextu. Na jednotlivých realizacích tohoto autora lze vysledovat soustavný zájem o problematiku veřejného prostoru s četnými přesahy k sociálním, politickým či ekologickým tématům. Mimo samotné realizace mne zajímá i způsob prezentace díla, na kterém lze mnohdy vnímat motiv improvizace či meziprostoru jako svébytného druhu uměleckého projevu.

1.1. Hypotéza

V mé bakalářské práci chci obhájit tezi, že na jedné straně propojování profesí umělce a kurátora je přirozeným vývojovým procesem v umělecké kariéře. Na straně druhé bych chtěla podpořit tezi, že způsoby tvorby a prezentace uměleckého díla vycházející z podmínek určité kulturní rezistence před rokem 1989 jsou i dnes aktuální nejen v díle tohoto autora.

2. Historický kontext po 2. světové válce

V Evropě skončila druhá světová válka kapitulací Německa 8. května 1945. Boje se následně přesunuly do Tichomoří, kde byly ukončeny až 2. září 1945 kapitulací Japonska. Tím skončila jedna etapa lidstva, ve které zahynulo 50 milionů lidí v 61 zemích světa¹. Ještě před skončením války byl na Jaltské konferenci svět rozdělen na dvě části. Západ se ocitl pod vlivem USA, kdežto východ pod vlivem SSSR. Následně bylo i poražené Německo okupováno vojsky vítězných mocností a bylo rozděleno do čtyř okupačních zón – americké, britské, francouzské a sovětské. Vysídleno zpět do vlasti bylo, dle pokynů stvrzených na postupimské konferenci, až 14 milionů Němců z Polska, Maďarska a Československa². S válečnými zločinci se Evropa vypořádala pomocí Norimberských procesů.

Celá Evropa byla 2. světovou válkou velmi oslabena, průmyslové oblasti byly zničeny, upadala ekonomika a na rozvoj národního hospodářství neměla žádná země dostatečný kapitál³. Pomoc takto zničeným státům nabídly USA skrze Marshallův plán, který ovšem přijalo jen 16 veskrze západoevropských států. Díky tomuto kroku dostala Evropa potřebné prostředky k opatření surovin, potravin a strojního zařízení a mohla započít hospodářská obnova. Dalším krokem k udržení míru ve světě bylo založení Organizace spojených národů 26. června v San Franciscu.

V této době započaly v západní Evropě také snahy o její hospodářské sjednocení. Roku 1957 bylo Belgií, Lucemburskem, Nizozemskem, Francií, Itálií a SRN vytvořeno Evropské hospodářské společenství, které rušilo celní bariéry mezi danými státy. Postupem času se k EHS přidávaly další státy a začal se zavádět svobodný vnitřní trh, což vyvrcholilo až v založení Evropské unie roku 1992. Evropské snahy o integraci se promítly i do politiky, které vedly k založení Evropského parlamentu, ve kterém mají členské země od roku 1979 zastoupení v podobně volených poslanců.

¹MRÁZ, Bohumír. *Dějiny výtvarné kultury*. Praha: Idea servis, 2002. ISBN 80-85970-32-5. s. 90

²MRÁZ, Bohumír. *Dějiny výtvarné kultury*. Praha: Idea servis, 2002. ISBN 80-85970-32-5. s. 94

³MRÁZ, Bohumír. *Dějiny výtvarné kultury*. Praha: Idea servis, 2002. ISBN 80-85970-32-5. s. 91

3. Život za železnou oponou

Země východní Evropy zůstávaly stranou těchto hospodářských a politických integrací. Jako jakousi protiváhou bylo založení Rady vzájemné hospodářské pomoci roku 1949, čímž se východoevropské státy staly definitivně zcela závislé na Sovětském svazu.

3.1. SSSR

SSSR se stala pod vedením Stalina silně centralizovaným totalitním státem řízeným komunistickou stranou. Bylo zavedeno centrální plánování s ekonomikou zaměřenou hlavně na těžký a zbrojní průmysl, čímž trpěla výroba potravin a dalšího spotřebního zboží. Stalin zavedl silný kult osobnosti, kdy byl zobrazován jako všemocný a vševědoucí vůdce. „Otec“ Stalin se stal modlou, představoval spásu pro svůj lid. Stalinův režim byl ve své podstatě silně násilnický, některé národy byly pronásledovány a přesídlovány, jakýkoliv odpor byl tvrdě trestán. Asi nejhorším odrazem krutosti Sovětského svazu jsou gulagy, ve kterých zemřelo podle odhadů až 20 milionů lidí⁴.

Roku 1953 skončila smrtí Stalina jeho krutovláda a na jeho místo nastoupil Nikita Sergejevič Chruščov, který vládu svého předchůdce ostře kritizoval. Na XX. sjezdu Komunistické strany SSSR v roce 1955 pronesl svůj převratný projev O kultu osobnosti a jeho důsledcích kritizující Stalinovu krutovládu. Později dal propustit miliony vězňů z gulagů a tvrdý režim se začal uvolňovat. Pomalu tak docházelo k politickému tání, kdy Chruščov omezil centrální plánování a zavedl různé reformy. Velmi důležitým smířlivým krokem směrem k západním státům bylo podepsání dohody o zastavení pokusů s jadernými zbraněmi s USA a Velkou Británií roku 1963. Díky tomu došlo k výraznému uvolnění mezinárodního napětí.

Od demokratických kroků Chruščova se začalo pomalu upouštět za vedení Leonida Ijliče Brežněva, což vedlo ke zvýšení ekonomické zaostalosti země. Toto období stagnace se pokusil překonat až Michail Gorbačov zavedením například známé perestrojky, leč marně. V prosinci roku 1989 se prezident George Bush a Gorbačov sešli na Maltě, aby společně ukončili tzv. studenou válku. To znamenalo předzvěst konce SSSR. Ta se začala rozkládat díky vyhlášení svrchovanosti a nadřazenosti jednotlivých svazových republik nad zákony SSSR a postupem času se v plebiscitech většina obyvatelstva vyjádřila pro

⁴ MRÁZ, Bohumír. *Dějiny výtvarné kultury*. Praha: Idea servis, 2002. ISBN 80-85970-32-5. s. 95

nezávislost těchto republik⁵. Během roku 1991 pak došlo k zastavení činnosti Varšavského paktu a samotnému zániku SSSR.

3.2. Německo

Jak již bylo zmíněno výše, Německo bylo po druhé světové válce okupováno vojsky vítězných mocností a poté bylo rozděleno do čtyř okupačních zón. Po nějaké době však došlo k rozkolu mezi těmito mocnostmi o dalším směřování Německa, což vyústilo až v první berlínskou krizi. Poté byla roku 1949 vyhlášena Spolková republika Německo, což Německo jako celek definitivně rozdělilo. O měsíc později byla vyhlášena Německá spolková republika.

Spolková republika Německo byla založena jako demokratický federativní spolkový stát a mohla tak vstoupit do západoevropských hospodářských, politických a vojenských organizací⁶. Spolkové republice Německo se začalo dařit a za pomoci USA, se kterými skončila válečný stav, se podařilo obnovit průmyslovou výrobu. Zatímco tedy SRN v této době tíhla spíše k západním státům, volby v roce 1969 a kancléř Willi Brandt změnil postoj vůči státům východoevropským a učinili z nich rovného partnera zrušením mnichovské dohody.

Rok 1952 znamenal pro východní část Německa přijetí usnesení o výstavbě socialismu. Stávky a demonstrace proti režimu byly násilně potlačeny. Země se definitivně dostala pod dohled SSSR, kdy se připojila k Varšavskému paktu a začlenila se do Rady vzájemné hospodářské pomoci. Stále více lidí ale utíkalo přes Západní Berlín do lépe prosperující SRN, druhá berlínská krize byla na spadnutí. Tomu se vláda NDR rozhodla čelit postavením zdi oddělující západní a východní Berlín a ostrou palbu do prchajících obyvatel.

Berlínská zeď padla 9. listopadu 1989 a v říjnu roku 1990 došlo ke znovusjednocení rozděleného Německa.

3.3. Československo

Po skončení války bylo na základě spojeneckých ujednání rozhodnuto, že se obnovené Československo stane součástí východního bloku a tedy pod vliv Sovětského

⁵ MRÁZ, Bohumír. *Dějiny výtvarné kultury*. Praha: Idea servis, 2002. ISBN 80-85970-32-5. s. 96

⁶ MRÁZ, Bohumír. *Dějiny výtvarné kultury*. Praha: Idea servis, 2002. ISBN 80-85970-32-5. s. 94

svazu. Konec války znamenal pro Československo hlavně násilný odsun německého obyvatelstva ze Sudet. Rok 1946 přinesl první poválečné volby, ve kterých zvítězila Komunistická strana Československa. Do křesla předsedy vlády tak usedl Klement Gottwald. Téhož roku byl v Bratislavě po soudním procesu popraven bývalý slovenský prezident Jozef Tiso a v Praze odsouzen premiéři druhé republiky a protektorátu k dvaceti letům vězení⁷.

V únoru 1948 vrcholí vládní krize vyvolaná KSČ. Na protest proti tomu podává většina nekomunistických ministrů demisi v domnění, že prezident Beneš jmenuje úřednickou vládu. Ten však pod nátlakem komunistů demisi přijal a pověřil Klementa Gottwalda sestavením vlády, ve které má KSČ hegemonii. Ihned poté komunisté znárodnili průmysl, stavebnictví, velkoobchod a zahraniční obchod. 9. května Československo přijímá novou Ústavu a stává se lidově demokratickou republikou. Prezident se vzdává úřadu a jeho místo nastupuje Klement Gottwald. Tím se Československo definitivně stává jednou ze zemí sovětského bloku, začíná postupné začleňování do Rady vzájemné hospodářské pomoci, zestátnuje se průmysl a kolektivizuje se zemědělství. Důraz se klade hlavně na těžký průmysl. To vše znamená jen další ekonomické oslabování a tvorbu větší a větší závislosti na SSSR. Padesátá léta jsou ve znamení vykonstruovaných procesů proti odpůrcům strany, postupem času však i proti samotným členům KSČ.

Šedesátá léta přinesla jisté uvolnění, a to nejen politické, ale i kulturní, v němž docházelo ke značnému rozkvětu. Do čela KSČ byl zvolen Alexander Dubček a začíná tzv. Pražské jaro. Nový elán našla kultura, rozkvět poznala literatura i film. Nově vycházela díla v originále i překladu, která by dříve neprošla cenzurou. Proklamované byly i lidské svobody a větší práva občanů. „(...) komunistická strana, stále hlavní politická síla v zemi, si chce svou vedoucí úlohu v naší společnosti zasloužit“⁸. V zemi vzniká Klub angažovaných nestraníků, zakládá se organizace bývalých politických vězňů, Klub demokratické mládeže, vzniká sekce nezávislých spisovatelů a novinářů, celá země žije debatami, v nichž je komunistický režim hlavním aktérem⁹. Vychází také proslulý manifest Dva tisíce slov sepsaný Ludvíkem Vaculíkem. Pod ostrou kritikou se ocitly i procesy vedené v 50. letech.

⁷ MRÁZ, Bohumír. *Dějiny výtvarné kultury*. Praha: Idea servis, 2002. ISBN 80-85970-32-5. s. 96

⁸ TIGRID, Pavel. *Kapesní průvodce inteligentní ženy po vlastním osudu*. 2.vyd. (1.vyd.v Odeonu). Praha: Odeon, 1990. ISBN 80-207-0149-4. s. 21

⁹ TIGRID, Pavel. *Kapesní průvodce inteligentní ženy po vlastním osudu*. 2.vyd. (1.vyd.v Odeonu). Praha: Odeon, 1990. ISBN 80-207-0149-4. s. 24

Záhy poté byly však všechny snahy o zavedení socialismu s lidskou tváří ukončeny vpádem vojsk Varšavské smlouvy 21. srpna 1968¹⁰. V říjnu pak přijalo Národní shromáždění zákon o federativním uspořádání Československa. Pražské jaro vystřídalo období tzv. normalizace. Do čela republiky byl zvolen Gustav Husák. Zrušeny byly některé organizace (jmenujme například Junák), polednové reformy byly postupně rušeny, znovu se objevili čistky ve vlastních řadách a byla zavedena ostrá cenzura. Zkrátka, „když je něco totalitní, nemůže to zároveň být napůl taky trochu liberální, a když, tak jen na chvíli.“¹¹ Normalizace, ale hlavně lidé dosazení k moci za ní, u nás silně působila i v druhé polovině osmdesátých let, kdy Michail Gorbačov pokoušel o reformu tzv. perestrojkou, k většímu uvolnění proto nedošlo. V roce 1977 byla na protest proti režimu založena Charta 77.

Od roku 1987 docházelo stále častěji k vystupování proti režimu a demonstracím, což vyvrcholilo až v Sametovou revoluci 17. listopadu 1989. Ta předznamenala konec komunistického režimu a Československo se vydalo cestou parlamentní demokracie.

4. Socialistický realismus

Socialistický realismus, někdy také označovaný jako „sorel“, je jediný umělecký směr oficiálně uznávaný Sovětským svazem. Roku 1932 jej schválil Ústřední výbor Komunistické strany Sovětského svazu a následně byl rozšířen i do ostatních komunistických zemí. Sorel se dotýkal všech oblastí umění od malířství, přes literaturu až po hudbu.

Socialistický realismus vychází z oslavného nahlížení na komunistický režim. Každá umělecká tvorba tak má být zaměřena na úspěchy režimu. Důležité je, že umělci socialistického realismu neměli zobrazovat reálný stav, ale stav pro komunismu ideální. Díla jsou tak často nuzné umělecké kvality.

¹⁰ Sovětský svaz dále potlačil vzpoury v NDR roku 1953 a v Maďarsku roku 1956. V 80. letech sami Poláci vojensky potlačili hnutí odporu zvané Solidarita vedené L. Walesou a roku 1981 byl vyhlášen vujímečný stav a uzavřeny hranice.

¹¹ TIGRID, Pavel. *Kapesní průvodce inteligentní ženy po vlastním osudu*. 2.vyd. (1.vyd.v Odeonu). Praha: Odeon, 1990. ISBN 80-207-0149-4. s. 28

4.1. Stalinův pomník na Letenské pláni

U příležitosti sedmdesátých narozenin Josifa Stalina v prosinci 1949 padlo rozhodnutí, že v Praze na pohorku nad Vltavou bude postaven největší Stalinův pomník na světě. Začala tak soutěž sochařů o vytvoření tohoto monumentálního díla. „Žádný sochař nemá právo odmítnout účast v soutěži. Čtyřiapadesát tvůrců dostává tři čtvrtě roku času na to, aby pomník vyprojektovali.“¹² Většina návrhů je ale komunistickou stranou zamítnuta, neboť zobrazují Stalina afektovaného. Soutěž nakonec vyhraje sochař Otakar Švec. „Stalin stojí v čele zástupu. V jedné ruce drží knihu, druhou má založenou na prsou, zastrčenou za kabát. Na levé straně – tedy sovětské – za Stalinem jde dělník s praporem, za ním zemědělec, partyzánka a na konci sovětský voják, který se ohlíží za sebe. Po pravé straně – československé – jdou za Stalinem dělník s praporem, vesničanka, vědec a československý voják otočený nazpátek.“¹³ 30 metrů vysoký pomník má být vytvořen ze žuly, neboť ta vydrží staletí.

Pomník stojí na místě osm let, do roku 1962. Ačkoli přežije i dobu tání a kritiku Stalina roku 1956, další sjezd strany spojený s kritikou stalinismus (a odstranění Stalinovy mumie z mauzolea) roku 1961 znamená změny i pro Československo. Prezident Novotný tak musí přiznat omyly komunistické strany, do kterých se počítá i Stalinův pomník. Jeho odstranění se však musí učinit důstojně. „Stalinovi se nesmí vložit výbušniny do hlavy. Nikdo nemá právo na něj střílet. Žádnou střelbu nesmí být slyšet. Nesmí se o tom mluvit, nesmí se fotografovat ani filmovat.“¹⁴ Takový úkol dostává inženýr Vladimír Křížek. Po této akci se však v tisku neobjeví ani zmínka. Pomník jako by nikdy neexistoval.

5. Vývoj výtvarného umění od 50. let 20. století

Než se dostaneme k samotnému jádru této bakalářské práce, tedy tvorbě Kurta Gebauera, je potřeba nejprve lehce nastínit vývoj výtvarného umění ve světě od konce druhé světové války. Jen tak pak můžeme vidět práci autora zasazenou v kontextu doby.

Uměleckých směrů se objevilo více než dost. „Umění vždycky reagovalo na společenskou situaci; umění nikdy není neutrální. Může společnost reflektovat, podporovat,

¹² SZCZYGIĘŁ, Mariusz. *Gottland*. Praha: Dokořán, 2007. ISBN 978-80-7363-142-0. s. 66

¹³ SZCZYGIĘŁ, Mariusz. *Gottland*. Praha: Dokořán, 2007. ISBN 978-80-7363-142-0. s. 66 - 67

¹⁴ SZCZYGIĘŁ, Mariusz. *Gottland*. Praha: Dokořán, 2007. ISBN 978-80-7363-142-0. s. 77

transformovat ji, nebo se jí může zříkat, vždycky však jde o důležitý vztah vůči společenské struktuře.“¹⁵

5.1. Modernismus

Modernismem můžeme souhrnně nazvat všechny směry, které se vyvinuly od konce 19. století a ve století dvacátém. Umělci se stávají odvážnějšími, častěji experimentují, chtějí změnit vnímání světa, jaké panovalo za jejich předchůdců. „Modernismus podtrhuje skutečnost, že 'identita' má ve dvacátém století středobod ve smyslovém vnímání, což je téma, jemuž mnoho úsilí věnovala i filosofie, fyziologie a psychologie. Jak bylo devatenácté století posedlé systémy, tak dvacáté století posedlé smyslovým vnímáním.“¹⁶

V této práci se budeme zabývat vývojem umění od konce druhé světové války, tedy zhruba od 50. let 20. století. Některé umělecké styly charakteristické pro modernismus proto zůstanou nezmíněny.

5.2. Prostor galerie

Prostor, který rámuje celé dějiny modernismus, je bezesporu galerie. Galerie je místo, kde bývá umění vystaveno, musí na nás proto působit stejně silně jako ono samotné dílo. Naši pozornost upoutá dokonce ještě dříve než dílo. „Na mysl se dere představa, že mnohem spíš než jakékoliv konkrétní dílo lze právě obraz bílého idealizovaného prostoru považovat za archetypální obraz umění dvacátého století – tato vlastnost galerijního prostoru se nám odhaluje s jasností historické nevyhnutelnosti, jež bývá obvykle spojována s díly vystavovanými uvnitř.“¹⁷ Jakékoliv dílo tak v prostoru galerie jakoby získává na váze, vytvoří se kolem něj aura vzácnosti. Každý z modernistických stylů pak s prostorem galerie pracoval svým způsobem a nechával jej na diváka působit originálním způsobem. Modernističtí umělci jako by objevili galerie jako prostor, který se dá také přetvářet.

¹⁵ GABLIK, Suzi. *Selhalo moderna?*. Olomouc: Votobia, 1995. Velká řada (Votobia). ISBN 80-85885-20-4. s. 54

¹⁶ O'DOHERTY, Brian. *Uvnitř bílé krychle: ideologie galerijního prostoru*. Praha: tranzit.cz, 2014. Navigace. ISBN 978-80-87259-30-6. s. 52

¹⁷ O'DOHERTY, Brian. *Uvnitř bílé krychle: ideologie galerijního prostoru*. Praha: tranzit.cz, 2014. Navigace. ISBN 978-80-87259-30-6. s. 15

6. Převládající tendence ve výtvarném umění po 2. světové válce

Od roku 1913 můžeme hovořit o zahájení participace USA na moderním umění. Tohoto roku se konala v New Yorku a posléze Chicagu a Bostonu proslulá výstava Armory Show (první výstava moderního umění ve Spojených státech), která vyvolala neuvěřitelný skandál. Po druhé světové válce se již jednalo o kompletní přepólování na ose USA – Evropa, kdy roli tahouna moderního umění přebírají Spojené státy. Na start amerického umění měli z velké části podíl emigranti z Evropy.

Nový proud abstraktního umění vstoupil na světlo světa po druhé světové válce. V USA se pro něj vžil název abstraktní expresionismus, ve Francii pak lyrická abstrakce. Oboje pak můžeme souhrnně nazývat informel (bez formy). Informel „(...) nepředstavoval pevně vymezené umělecké směry, ale spíše základnu pro různé výrazové možnosti (...); společný je jim pouze odpor ke geometrické (konkrétní) abstrakci a odpor k figurativnímu umění.“¹⁸ Informel je tak postaven pouze na spontaneitě autora a vylučuje ze hry rozum a systematickost, žádná jiná pravidla pak autora nesvazují. V těchto abstraktních intuitivních malířských tendencích můžeme jasně rozpoznat nedůvěru k racionálnímu kalkulu.

Mladí newyorštví umělci nacházeli hlavní oporu v osobě ředitelky galerie Art of this Century Peggy Guggenheim. Její galerie se stala v letech 1942 – 1978 centrem newyorské avantgardy a vystavovali zde například v té době mladí a neznámí umělci jako Baziotes, Rotko, Still nebo Pollock. Silnou inspirací byli pro umělce abstraktního expresionismu hlavně Max Ernst či André Breton.

6.1. Gestická malba, tachismus

Peinture gestuelle použil jako první Georges Mathieu v padesátých letech. Gestická malba se vyznačuje absencí jakékoliv plánované tvorby, důraz je kladen na improvizaci a hlavně rychlost a uvolněnost. Mathieu tak na plátno barvy házel či stříkal stříkací pistolí. Později některá svá díla dokonce vytvořil veřejně. Jeho tvorbu můžeme také nazvat tachismem. Ten označuje z náhodných barevných skvrn vytvořenou malbu.

6.2. L'art brut

¹⁸ MRÁZ, Bohumír. *Dějiny výtvarné kultury*. Praha: Idea servis, 2002. ISBN 80-85970-32-5. s. 132

Termínem „art brut“, neboli surové umění, se označuje umění, které tvoří lidé s mentální postihem. Jako první tento druh umění začal sbírat a později i vystavovat malíř Jean Dubuffet.

6.3. Action painting

Vynalezení automatické malby je přisuzováno hlavně americkému malíři Jacksonovi Pollockovi. Ten při své tvorbě barvu na plátno ležící na zemi lil přímo z plechovek a mačkal přímo z tub. Skvrny následně roztíral pomocí kartáčů či špachtlí. Takto vzniklé dílo údajně vyjadřuje umělcovi podvědomé myšlenkové pochody a není jen pouhou náhodou. „Tato tvůrčí metoda, známá pod názvem dripping, absolutizuje gesto umělcovy ruky a v prudkých, spontánních akcích vytlačuje z tvůrčího procesu řád i kritickou reflexi. Na rozdíl od takto pojaté tvorby je evropská gestická malba vnitřně i navenek ukázněnější (...).“¹⁹

6.4. Color field painting, meditatívni malba

Color field painting se vyznačuje hlavně velkoformátovou tvorbou, na kterou jsou nanášeny barvy ve velkých plochách.²⁰ Takto vzniklé umělecké dílo bývá pak zpravidla vystaveno v prostorách malých galerií, aby se zesílilo jeho působení na diváka. Color field painting je protikladem k neklidné action painting. Představiteli color field paintingu jsou hlavně Američané Clyfford Still a Mark Rothko.

Tvorbu Marka Rothko a Clyfforda Stilla můžeme definovat také jako meditatívni malbu. Jejich díla tvořily „(...) široké pásy barev bez přesných kontur, navzájem se vyvažující hodnotami barevných tónů.“²¹ Tyto obrazy jsou založeny hlavně na samotné síle daných barev. Vyzařuje z nich silná duchovnost a vyžadují od diváka jisté soustředění směřující až k meditatívniosti.

¹⁹ ZHOŘ, Igor. *Proměny soudobého výtvarného umění*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1992. ISBN 80-04-25555-8. s. 62

²⁰ MRÁZ, Bohumír. *Dějiny výtvarné kultury*. Praha: Idea servis, 2002. ISBN 80-85970-32-5. s. 137

²¹ MRÁZ, Bohumír. *Dějiny výtvarné kultury*. Praha: Idea servis, 2002. ISBN 80-85970-32-5. s. 137

6.5. Situace v českém kontextu

Vlna abstraktního umění ovládající Evropu od počátku let padesátých se do českých zemí dostala až na jejich konci. Nastavení oficiální tvorby však nebylo příznivé, abstraktní umění v malířství a sochařství bylo odsouzeno jako pro režim nepřijatelné a bylo tak zakázáno jej vystavovat a jeho umělce podporovat. Jakákoliv „buržoázní“ kultura byla pro režim kulturou úpadkovou.²² V Čechách navíc stále přetrvával vliv surrealismus, který na scénu přišel ve třicátých letech.

Snahy vstřebat abstraktní umění se projevily v uspořádání dvou neoficiálních a neveřejných konfrontačních výstav roku 1960 v ateliérech Jiřího Valenty a Aleše Veselého. Tu měla na svědomí mladá generace malířů studující (nebo čerstvě absolvovaná) na AVU. Jmenovitě se kromě Jiřího Valenty a Aleše Veselého zúčastnili Jan Koblasa, Čestmír Janošek, Antonín Málek, Zdeněk Beran, Antonín Tomalík, Zbyšek Sion, Václav Křížek a Vladimír Boudník. „Tito mladí umělci, poučení na reprodukcích děl A. Tápiese, J. Dubuffeta, A. Buriho, J. Pollocka, J. Fautriera aj., se snažili téměř monochromními barevnými a syrovými hmotami netradičních materiálů a způsobů zpracování vyjádřit své existenciální pocity úzkosti a nejistoty; jejich výrazová exaltace měla kořeny v domácí tradici extatického baroka.“²³

O rok později, když bylo umělců zabývajících se abstraktním umění více, vytvořili tito umělci a teoretikové umění skupinu s názvem Konfrontace. Jejich cílem pak bylo uspořádání společné výstavy. Svaz československých výtvarných umělců však tuto skupinu neuznal a výstavu nepovolil.

Roku 1964 se pak nakonec této skupině podařilo dostat povolení pro uspořádání pražské výstavy. Ta dostala název Výstava D a zaměřovala se na tvorbu členů neuznané skupiny Konfrontace, konkrétně vystavovali Mikuláš Medek, Josef Istler, Robert Piesen, Čestmír Janoška, Jiří Valenta, Vladimír Boudník, Jan Koblasa, Zbyněk Sekal a Aleš Veselý²⁴. Nebylo však povoleno vydání připravovaného katalogu k výstavě.

²² CHALUPECKÝ, Jindřich. *Na hranicích umění: několik příběhů*. Praha: Prostor, 1990. Arkýř (Prostor). ISBN 80-85190-06-0. s. 1

²³ MRÁZ, Bohumír. *Dějiny výtvarné kultury*. Praha: Idea servis, 2002. ISBN 80-85970-32-5. s. 137

²⁴ MRÁZ, Bohumír. *Dějiny výtvarné kultury*. Praha: Idea servis, 2002. ISBN 80-85970-32-5. s. 138

6.5.1. Vladimír Boudník

Vladimír Boudník se k umění dostal díky přátelství s malířem Mikulášem Medkem, spisovatelem Bohumilem Hrabalem²⁵ a básníkem Zbyňkem Fišerem (Egone Bondym). Ve svých raných grafikách a kresbách vyjadřuje existenciální úzkost v motivech utrpení a smrti. Boudník pracoval s netradičním materiálem – odstřížky plechu, matky, šrouby či kusy litin, které probíjel, perforoval, vlisovával do nich kovové úlomky, propaloval je autogenem apod. Takto vzniklé matrice nazýval aktivní grafikou. Nejdůležitějším momentem jeho tvorby bylo jeho tzv. explosionalistické období, kdy realizoval své pouliční happeningy *avant la lettre*, „(...) při nichž provokoval asociální schopnosti náhodných diváků (vybízel je k dokreslování a domalování skvrn na oprýskaných zdech).“²⁶ Svému explosionalismu vytvořil také několik manifestů. Později se zabýval magnetickou grafikou, kdy využíval magnetické pole k uspořádání kovových pilin na desce.

6.6. Pop-art

„Pop-art (...) bylo umělecké hnutí, které se v opozici k abstrakci (abstraktními expresionismu) v padesátých letech vrátilo k figuraci a zobrazování předmětů a projevů moderní civilizace.“²⁷ Světového rozmachu se pop-art dočkal hlavně v šedesátých letech. Termín pop-art pochází od Lawrence Allowaye, ředitele Institutu současného umění, který jej použil k označení tvorby některých umělců sdružených právě v tomto institutu, jejichž díla byla inspirována produkty masových prostředků. V pojmu pop-art „(...) šlo o paralelu toho, co se v hudbě běžně označuje jako pop-music, a co by bylo výrazem oné velkoměstské ‘kultury’, která nachází svůj výraz stejně v plechovce piva jako v obložené housece.“²⁸

Veřejnosti byl pop-art oficiálně představen na výstavě *This is Tomorrow* ve White Chapel Gallery v Londýně roku 1956 tvorbou Richarda Hamiltona s názvem *Co vlastně dělá naše příbytky tak odlišnými a tak sympatickými?* Ta se později stala programovým obrazem anglického pop-artu²⁹. K dalším anglickým propagátorům pop-artu řadíme Davida Hockneyho, Petera Blackea a Ronalda B. Kitaje.

²⁵ Po Boudníkově smrti napsala Hrabal povídku *Něžný barbar*, ve které vzpomínal na život s ním.

²⁶ MRÁZ, Bohumír. *Dějiny výtvarné kultury*. Praha: Idea servis, 2002. ISBN 80-85970-32-5. s. 140

²⁷ MRÁZ, Bohumír. *Dějiny výtvarné kultury*. Praha: Idea servis, 2002. ISBN 80-85970-32-5. s. 144

²⁸ ZHOŘ, Igor. *Proměny soudobého výtvarného umění*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1992. ISBN 80-04-25555-8. s. 10

²⁹ MRÁZ, Bohumír. *Dějiny výtvarné kultury*. Praha: Idea servis, 2002. ISBN 80-85970-32-5. s. 144

Ještě většího ohlasu než v Anglii se však pop-art dočkal ve Spojených státech. Zde se umělci po vlně expresionistické abstrakce chtěli zaměřit na umění inspirované moderní dobou, technikou a všemi jejími výdobytky. K newyorským pop-artovým umělcům řadíme Roberta Rauschenberga, Jaspera Johnse, George Segala, Roye Lichtensteina, Claese Oldenburga, Toma Wesselmana, Jamese Rosenquista a Andyho Warhola.

Americký pop-art zaútočil na Evropu podruhé po roce 1963. Ovlivnil nejen vlnu nových realistů, která se formovala v Paříži, ale zasáhl i umělce v Německu, Itálii a třeba i v Čechách.

6.6.1. Claes Oldenburg

Claes Oldenburg je sochařem pop artu, který vytvořil několik známých instalací. Je známý především „(...) svými objekty z kolorované sádry nebo z moleskinu vycpávaného kapokem, jako jeho proslulý Hamburger (1963), dílo, kterým chce autor zachytit skutečnost velkoměsta („Je třeba,“ prohlašuje, „aby malířství, které dlouho podřimovalo v pozlacených mauzoleích a v skleněných rakvích, vyšlo projet se trochu venku, vyráchat se na koupališti, vykourit si cigaretu, vypít si s sklenicí piva“) (...).“³⁰

6.6.2. Andy Warhol

Andy Warhol byl vůdčím představitelem amerického pop artu. U většiny svých obrazů se omezuje jen na výběr různých fotografií, které následně přenáší na plátno pomocí serigrafie. Takto vytvořil například svou proslulou sérii Čtyř plechovek Campbellovy polévky, Růžovou rasovou bouři či Zelené neštěstí. „Jeho dílo zůstává dvojznačné v tom smyslu, že je v něm vyznačeno zároveň odmítnutí jakékoli angažovanosti i touha pranýřovat malířství v jeho neschopnosti vyjádřit realitu moderního světa.“³¹ Další Warholovou metodou jsou série zahrnující několik obrazů spojených společným tématem či zobrazovaným předmětem. „I tady se projevuje dvojznačnost, neboť toto téměř obsedantní opakování na jedné straně emotivní účín maximálně vystupňovává, ale na druhé straně jej zároveň ruší tím, že původní impuls zbavuje síly. Využitím těchto dvou uměleckých postupů Warholovo

³⁰ PIJOÁN, José. *Dějiny umění/ 10*. Praha: Knižní klub, 2000. ISBN 80-242-0218-2. s. 170

³¹ PIJOÁN, José. *Dějiny umění/ 10*. Praha: Knižní klub, 2000. ISBN 80-242-0218-2. s. 173

dílo ztělesňuje zmechanizování, které je vlastní modernímu světu a které stále víc směřuje k tomu, aby vytlačilo účast lidské senzibility.“³²

6.7. Nový realismus

V době, kdy v Americe rozkvétal pop-art, se ve Francii rozvíjel nový realismus. Ten měl blízko z již zmiňovanému pop-artu, jehož byl evropskou odnoží, ale i k dadaismu. Skupina nových realistů byla založena 27. října 1960 a do povědomí veřejnosti se dostala výstavou v Miláně konané téhož roku. K jeho představitelům, sdruženým kolem kritika Pierra Restanyho, patřili hlavně Yves Klein, Jean Tinguely, Arman, Daniel Spoerri, Mathial Raysse, Christo, César, Mimmo Rotella a Niki de Saint-Phalle.

Noví realisté vynikala tím, že pracovali hlavně s asambláží, do díla zapojovali různé předměty, které také odlévali. Striktně odmítali v té době převládající abstrakci. Umělci usilovali o zviditelnění konzumu a reklamy, ovšem bez obdivu k nim.

6.8. Nová figurace

Současně s pop-artem a novým realismem se v Evropě rozvíjela i tzv. nová figurace, která v umělcích znovu probudila zájem o lidský život, o pocity a emoce. Středobodem zájmu nové figurace se stala lidská situace.³³ Důležité bylo přímé vidění věcí, které nebyly nijak aranžovány či stylizovány. „V obrazech této tendence se objevují citace cizích předloh nebo jejich parafráze, způsob paralelního řazení více motivů do jednoho obrazu a členění kompozice na řadu polí, využívá se fotografie a přetisku tištěné reprodukce; v sochařství vznikaly odlitky nebo otisky lidského těla a využívalo se neobvyklých materiálů (smaltovaný plech, igelit, polystyrén, barevné fólie).“³⁴

³² PIJOÁN, José. *Dějiny umění/ 10*. Praha: Knižní klub, 2000. ISBN 80-242-0218-2. s. 174

³³ ZHOŘ, Igor. *Proměny soudobého výtvarného umění*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1992. ISBN 80-04-25555-8. s. 12

³⁴ MRÁZ, Bohumír. *Dějiny výtvarné kultury*. Praha: Idea servis, 2002. ISBN 80-85970-32-5. s. 147

6.9. Situace v českém kontextu

Zmiňované směry se dostaly i do Čech. Nejvíce se zde uchytil nový realismus, jehož obliba vyvrcholila až v uspořádání výstavy Nová figurace roku 1969. Na té byli zastoupeni malíři Otakar Slavík, Peter Orišek, Petra Orišková, Alena Kučerová, Oldřich Kulháněk, Naděžda Plíšková a Jitka Válková. K představitelům nového realismu se však také řadí Jaroslav Vožniak, Bedřich Dlouhý, Rudolf Němec, Jiří Načeradský, Jiří Sopko a někteří představitelé volného sdružení 12/15. Podněty nové figura najdeme i v odlitcích lidských těl Evy Kmentové, v tvorbě Adriedy Šimotové, v drátěných plastikách Karla Nepraše či ve figurách Jiřího Načeradského. „Všichni se pokoušeli proniknout za vnější konstatování faktů, snažili se o vyjádření 'pravdy o celém člověku'.“³⁵ V roce 1973 pak proběhla výstava Sochařské setkání ve Vojanových sadech, kde na sebe upozornili Kurt Gebauer, Jiří Beránek a Magdalena Jetelová.

Afinitou k pop-artu můžeme v českých zemích považovat jistou fázi tvorby Aleše Lamra, ten „(...) využil nejprve sériové řazení fotografií, později pak i jejího rozkladu a barevné útržky, jež se staly základem jeho osobního výtvarného výrazu.“³⁶ Po-artu se dále přiblížil i Kája Saudek tvořící komiksové příběhy. Zčásti pak za pop-art můžeme považovat i tvorbu Miloše Urbáska a Eduarda Ovčáčka.

6.9.1. Vznik uměleckých skupin mimo oficiální rámec

Roku 1968 započala v Čechách normalizace, která se nesmazatelně dotkla i výtvarného umění. Přední umělci šedesátých let nesměli vystavovat, výstavní život jako by utichl. Náznak změny nastal až ke konci let sedmdesátých a v letech osmdesátých, kdy se projevilo jisté uvolňování poměrů, čehož využila nastupující generace umělců. K té se po čase přidala i generace střední a starší. Sdružování se do spolků či vystavování mimo Svaz výtvarných umělců byla i nadále zakázáno, proto byla výstavní činnost z výstavních sání vytlačena do neoficiálních prostor jako byly sklepy, půdy, byty a ateliéry, ale třeba i Divadlo v Nerudovce, Ústav makromolekulární chemie, Opatov či Ústřední kulturní dům

³⁵ ZHOŘ, Igor. *Proměny soudobého výtvarného umění*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1992. ISBN 80-04-25555-8. s. 14

³⁶ ZHOŘ, Igor. *Proměny soudobého výtvarného umění*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1992. ISBN 80-04-25555-8. s. 13

železničářů. „Kromě toho se uskutečnily některé výtvarné akce, které často trvaly jen pár dní (Malechov, 1980; Malostranské dvorky, 1981), hodin, nebo dokonce minut, protože byly zakázány hned po vernisáži (Setkání na tenisových dvorcích, 1982) nebo následující den zničeny buldozery (Chmelnice v Mutějovicích). Často nebyly povoleny vůbec (Ostrava, 1983; Hájenka III., 1983; Staroměstské dvorky, 1982).“³⁷

6.9.1.1. Volné sdružení 12/15 Pozdě, ale přece

Sdružení vzniklo v červnu roku 1987 a jeho členy byli umělci, kteří na scénu vstoupili v době normalizace. Jmenovitě jsou to malíři Václav Bláha, Vladimír Novák, Petr Pavlík, Michael Rittstein, Ivan Kafka, Ivan Ouhel, Jaroslav Dvořák, Tomáš Švéda, Jiří Načeradský, Jiří Sopko a sochaři Jiří Beránek a Kurt Gebauer. Uskupení nebylo vázáno žádným společným programem, naopak oslavovalo rozdílnost autorů. Umělce spokojovala pouze generační příbuznost a stejná životní zkušenost, jinak bylo však naprosto otevřené a snažilo se o generační přesah. Většina z nich se narodila mezi léty 1945 -1949 a studovala na pražské Akademii výtvarných umění. Různé generační aktivity tak vyústily v založení volného seskupení. To dali dopisem vědět dne 3. června 1987 na vědomí Svazu českých výtvarných umělců.

Sdružení „navázalo na existenciální figuraci“ malířů skupiny Trasa a novou figuraci malířů z druhé poloviny šedesátých let a tím se zasloužilo o udržení kontinuity české nezávislé tvorby v sedmdesátých a osmdesátých letech.“³⁸ Seskupení se scházelo v ateliéru Ivana Kafky, který také vytvořil pro sdružení logo. První výstava se konala 23. dubnu roku 1988 v Kolodějích a stala se velkou událostí, na kterou dorazilo několik tisíc lidí. Druhá výstava s názvem Jeden starší – jeden mladší se konala v Lidovém domě na podzim roku 1988, ta „(...) připomněla souvislost mezi autory různých generací a názorů a na které se opět vynořili režimu nepohodlní Vožniak, Fára, Čestmír Kafka a další.“³⁹ Třetím projektem pak byla Česká spojka, která připomněla i autory z řad emigrantů.

³⁷ MRÁZ, Bohumír. *Dějiny výtvarné kultury*. Praha: Idea servis, 2002. ISBN 80-85970-32-5. s. 151

³⁸ MRÁZ, Bohumír. *Dějiny výtvarné kultury*. Praha: Idea servis, 2002. ISBN 80-85970-32-5. s. 149

³⁹ Výtvarné umění, The magazine for contemporary art: Zakázané umění II. Praha: Občanské sdružení pro podporu Výtvarného umění, 1995, 95 (3-4) . ISSN 0862-9927. s. 109

6.9.1.2. Tvrdohlaví

Tvrdohlaví představovali postmodernistickou generaci v Čechách. Tato skupina malířů a sochařů vznikla v roce 1987 a až do roku 1992 uspořádali 5 společných výstav. Jejich první výstava z prosince roku 1987 předznamenala konec normalizace, za které bylo neoficiální umění potlačováno. Mezi Tvrdohlavé patří zejména umělci narození v padesátých letech, kteří studovali na Akademii výtvarných umění nebo na Vysoké škole uměleckoprůmyslové, jmenovitě pak Jiří David, Stanislav Diviš, Petr Nikl, Jaroslav Róna, Michal Gabriel, Zdeněk Lhotský, Stefan Milkov, František Skála ml., Čestmír Suška a Václav Marhoul. Skupinou bylo zorganizováno několik neoficiálních výstav pod názvem Konfrontace.

6.9.1.2.1. Čestmír Suška

Čestmír Suška se kromě sochařství věnoval i scénografii, proto v jeho tvorbě nalezneme jisté prolínání těchto dvou světů. V osmdesátých letech experimentoval s maskou a přitahovaly jej i mnohoznačné útvary přírody. Později se zabýval keramikou. Podílel se také na organizaci symposií v Malechově.

6.10. Minimal art

Jako odpověď na gestickou malbu abstraktního expresionismu vznikl v padesátých letech v USA minimalismus. Ten „prosazoval maximální omezení formálních prostředků, omezení na nejprostší geometrické struktury a nánosy barev bez individuálního rukopisu“⁴⁰ K předchůdcům minimal artu řadíme americké malíře Barnettta Newmana a Ada Reinhardta. Mezi jeho představitele pak můžeme zařadit Kennetha Nolanda, Franca Stellu, Sol LeWitta či Richarda Serru. V Čechách se minimalismem zabývali Václav Boštík, Stanislav Kolíbal, Karel Malich a Adriena Šimotová.

Minimalismus však kromě malířství ovlivnil hlavně sochařství. Projevilo se to hlavně redukcí a prací s jednoduchými, někdy až identickými formami⁴¹. Mezi minimalistické

⁴⁰ MRÁZ, Bohumír. *Dějiny výtvarné kultury*. Praha: Idea servis, 2002. ISBN 80-85970-32-5. s. 155

⁴¹ MRÁZ, Bohumír. *Dějiny výtvarné kultury*. Praha: Idea servis, 2002. ISBN 80-85970-32-5. s. 155

sochaře řadíme Američany Carla Andreho, Donalda Judda a Dana Flavina, v jehož díle se minimalismus křížil s pop-artem, kdy vytvářel světelné plastiky.

6.11. Konceptuální umění

Od šedesátých let sílí hlasy proti komercializaci umění, umělci se snaží dostat umění ven galerií, snaží se zapojit diváky a díla jim více tematicky přiblížit. „Továrny, nemocnice, školy, knihovny, hospody, fotbalové kluby, herny, nároží a městské haly, to jsou (...) některá z otevřených prostředí, kde mohou vystavovat ti umělci, kterým nevyhovuje umělost galerijního prostředí a jsou ochotni dělat umění pro obyčejné lidi, nejen pro další umělce.“⁴² K účelu umění se vyjádřil Joseph Beuys: „Umění má vstoupit do člověka a člověk vstoupit do umění. Musí být možné úplné 'prostoupení' v takovém smyslu slova. Rozumět neznámá, že se musím nějak předělat. (...) Umění tu přece není proto, aby sloužilo intelektu, ale má za úkol (...) působit na hmat, na smysl pro rovnováhu, na smysl pro proporce, hudba pak na sluch. Umění je přece k tomu, aby udržovalo existující smyslový systém, a navíc ho rozvíjelo.“⁴³

Tak vzniká tzv. konceptuální umění. To klade důraz na samotnou ideu a záměr díla, nezajímá se již tolik o vytvořený předmět. Často tak úplně vypadává materiální realizace. Umělci „formují prostředí, interiér a exteriér, v němž se divák nalézá, nezvyklým materiálem, barevným či světelným pojednáním (...) nebo přetvářejí celé krajinné celky v civilizační útvary s poukazem na dávnou minulost lidstva, na jeho spojení s universem či jako paradox současné civilizace (...).“⁴⁴ Umění sedmdesátých je tak velmi pestré. „Je tvořeno nehierarchickými žánry a silně provizorními – dokonce nestabilními – řešeními. Největší část energie už nesměruje do formální malby a sochařství (...), ale do smíšených kategorií (...), které umožňují dočasná řešení a zkoumání role vědomí.“⁴⁵ Jako předchůdce konceptuálního umění můžeme označit Marcela Duchampa s jeho ready-mades nebo akční tvorbu Yvese Kleina

Konceptuálním uměním jsou tedy jakési projekty. Za předchůdce projektů můžeme považovat tzv. gesta, konkrétně připomeňme Duchampovo gesto, kdy přemístil strop a

⁴² GABLIK, Suzi. *Selhala moderna?*. Olomouc: Votobia, 1995. Velká řada (Votobia). ISBN 80-85885-20-4. s. 25

⁴³ BEUYS, Joseph. *Rozhovory s Beuysem*. Přeložil Eva ZAJÍČKOVÁ. Olomouc: Votobia, 1999. ISBN 80-7198-378-0. s. 135

⁴⁴ MRÁZ, Bohumír. *Dějiny výtvarné kultury*. Praha: Idea servis, 2002. ISBN 80-85970-32-5. s. 156

⁴⁵ O'DOHERTY, Brian. *Uvnitř bílé krychle: ideologie galerijního prostoru*. Praha: tranzit.cz, 2014. Navigace. ISBN 978-80-87259-30-6. s. 69

podlahu. „Projekty – krátkodobé umění vytvořené s ohledem na určitý prostor a příležitost – vznášejí otázku, jak přežívá to, co není trvalé, přežívá-li to.“⁴⁶ Projekty nám tak pak mohou připomínat již jen fotografie, samotné umělecké dílo, originál již neexistuje. To, co nám z díla zbyde, určuje jeho historii – to, jak bude pracovat naše společná paměť. „Znamená to, že ta věc je stále živá – jako informace. Zanechala stopu. (...) Je to, co je myšlené, vyslovené nebo naznačené gestem, pohybem ztracené ze světa? Není to snad tak, že jen tohle pohání vývoj světa?“⁴⁷

Mezi konceptuální umění řadíme i takové umění, které se děje přímo před diváky. Říkáme mu akční umění. To je vždy spojeno s určitou situací a myšlenkou, odehrává se na určitém místě v určitý čas a má až rituální charakter. „Akční umělci prohlašují, že si ve svém jednání ověřují 'limity vlastního těla'.“⁴⁸ Jako akční umění můžeme nazvat projekty, happening, performance a body art. „Akční umění se odvolává ke dvěma zdrojům: první leží v historii evropského moderního umění dvacátého století, druhý sahá mnohem hlouběji do minulosti a inspiruje se dávnými obřady a rituálním chováním.“⁴⁹ Mezi akčními umělci málokdy najdeme vystudované umělce, většina z nich pocházela z jiných oborů, od filosofie až po psychologii.⁵⁰

6.11.1. Site specific

Uměním site specific nazýváme umění zasazené do kontextu určitého prostoru, který dané umění přímo vymezuje. Jedná se tak o umělecká díla nepřenositelná z místa na místo, jejichž hlavním cílem je oživení opuštěných a zapomenutých míst. Site specific tak plně závisí na daném místě a pracuje s jeho geniem loci.

Za předchůdce site specific můžeme považovat Kurta Schwitterse, který vytvářel tzv. Merzbau, což byly objekty vytvářené pomocí předmětů (zbytky stavebnin, odpadky či

⁴⁶ O'DOHERTY, Brian. *Uvnitř bílé krychle: ideologie galerijního prostoru*. Praha: tranzit.cz, 2014. Navigace. ISBN 978-80-87259-30-6. s. 62

⁴⁷ BEUYS, Joseph. *Rozhovory s Beuysem*. Přeložil Eva ZAJÍČKOVÁ. Olomouc: Votobia, 1999. ISBN 80-7198-378-0. s. 141

⁴⁸ ZHOŘ, Igor. *Proměny soudobého výtvarného umění*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1992. ISBN 80-04-25555-8. s. 85

⁴⁹ ZHOŘ, Igor. *Proměny soudobého výtvarného umění*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1992. ISBN 80-04-25555-8. s. 61

⁵⁰ Výtvarné umění, The magazine for contemporary art: Zakázané umění I. Praha: Občanské sdružení pro podporu Výtvarného umění, 1996, 96 (1-2) . ISSN 0862-9927. s. 127

kusy rozbitých předmětů), které autor nakoupil v troskách vybombardovaného města a následně vystavil v autentických prostorách města.

6.11.2. Land art

Termínem „land art“ označujeme akce, které se uskutečňují v přírodě. Jde o intervence do přírodního prostředí, které mohou být jen malé, ale i značné a různě náročné. Pracuje se k nekonvenčními hmotami – s pískem, zeminou, kameny či větvemi. „Umělci vcházejí do krajiny z různých pohnutek: cítí se stísněni výstavními sály, snaží se vyklouznout z tržních vazeb, láká je možnost vidět krajinu jinýma očima.“⁵¹ Jsou zde ale i umělci s ekologickým přístupem k tvorbě. Ti si záměrně vybírají ta nejvzdálenější místa pro svou tvorbu, aby byli co nejdál vyumělkovaným galeriím. „Robert Smithson v rámci své tvorby vyklápí tuny tekutého asfaltu, bahna a lepidla na svahy žulových lomů nebo útesy zbrázděné erozí a v tomto terénu studuje pohyb těchto materiálů.“⁵² Z českých autorů, kteří se zabývali land artem, jmenujme Ladislava Nováka, Dalibora Chatrného, Dezidera Tótha, Janu Želibskou, Juraje Meliše, Rudolfa Sikoru či Miroslava Pacnera.

6.11.2.1. Richard Long

Jedním z nejvýznamnějších umělců land artu je bezesporu Richard Long. Long pracuje s krajinou hlavně pomocí chození a stop, na svých cestách různě aranžuje kameny či vyšlapává cestičky. Z nalezených materiálů vytváří sochy a asambláže, které následně nechá na pospas přírodě. Nikdy neproměňuje krajinu nevratně. Vše dokumentuje fotografiemi a podrobnými zápisy, které následně vystavuje.

6.11.3. Body art

Body art neboli tělové umění, poprvé popsal kritik Willoughby Sharp v časopise *Avalanche*. Shrnul tak to, co se již nějakou dobu jednotlivě objevovalo. Body art „vychází

⁵¹ ZHOŘ, Igor. *Proměny soudobého výtvarného umění*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1992. ISBN 80-04-25555-8. s. 103

⁵² GABLIK, Suzi. *Selhala moderna?*. Olomouc: Votobia, 1995. Velká řada (Votobia). ISBN 80-85885-20-4. s. 44

přítom z tradice, o níž (...) velmi dobře ví: odvolávají se na dávné kultovní obřady, na magické rituály, při nichž rovněž docházelo k proměnám aktérů: s pomocí kostýmů, různých masek, líčení těla i tváře se šamani měnili v nadskutečné bytosti, v démony, v dobré i zlé duchy.“⁵³Za první body art můžeme považovat počín, kdy Timm Ulrichs vystavil sám sebe jako exponát. Reagoval tak na to, že cokoliv uměním prohlásí, to jím také je. Později se objevili další, kteří se rozhodli použít svého těla jako uměleckého díla. Jmenujme tak britskou dvojici Gilberta a George. V Čechách se body artem zabýval Tomáš Ruller. Body art může mít různé podoby, od vystavování sebe sama, přes otisky těl, až po zcela krajní zacházení s tělem, např. hladovění či zranění.

6.12. Happeningy a performance

Happening stírá hranice mezi obyčejným životem a uměním, nikdy není nazkoušený a zapojuje všechny přítomné díky momentu překvapení. V tom se liší od performance, který se odehrává bez aktivní účasti publika. „Happeningy se zpočátku odehrávaly v neurčitých, nedivadelních prostorech – ve skladištích, v opuštěných továrnách, ve starých obchodech. Pohybovaly se na křehké hranici mezi avantgardním divadlem a koláží. I diváka považovaly za svým způsobem koláž, která se rozprostírá v celém interiéru – divákova pozornost je roztržena simultánně probíhajícími událostmi a nekompromisně zrušená logika uvádí jeho smysly do stavu chaosu a neustálého přeskupování.“⁵⁴

Mezi americké představitele happeningu řadíme Allana Kaprowa, Johna Cage, Roberta Rauschenbergaa, Claese Oldenburga a Jima Dine. Mezinárodně působící platformou happeningu se od šedesátých let stalo hnutí Fluxus, jehož členem byl mimo jiné i Milan Knížák. V Čechách se happeningem zabývali ještě Jan Steklík, Eugen Brikcius či Zorka Ságlová. „U nás se performance staly bezprostřední potřebou nalézt vnitřní a tvořivý myšlenkový řád tam, kde byl jedinci společností zcestným způsobem vnucován. Nebyl tedy pouhým vnějším a okázalým gestem, poukazujícím na naši politickou nesvobodu; byly spíše mravním imperativem hledání cesty jak žít prostřednictvím duchovního řádu umění.“⁵⁵

⁵³ ZHOŘ, Igor. *Proměny soudobého výtvarného umění*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1992. ISBN 80-04-25555-8. s. 80

⁵⁴ O'DOHERTY, Brian. *Uvnitř bílé krychle: ideologie galerijního prostoru*. Praha: tranzit.cz, 2014. Navigace. ISBN 978-80-87259-30-6. s. 44

⁵⁵ *Výtvarné umění, The magazine for contemporary art: Zakázané umění II*. Praha: Občanské sdružení pro podporu Výtvarného umění, 199, 96 (1-2) . ISSN 0862-9927. s.

6.12.1. Milan Knížák

Milan Knížák začínal jako malíř, avšak postupně jej potřeba vyjádřit se v reálném prostředí dostala až k instalacím v ulicích a akcím⁵⁶. „Vnější cílem akce bylo zabavit sebe i všechny ostatní, jejím hlubším smyslem pak vyburcovat okolí 'z lhostejnosti, do níž je uvrhla moderní civilizace'.“⁵⁷ Knížák se distancoval od jakéhokoliv uměleckého snažení, svou tvorbu označoval za hru. Pohyboval se v prostředí obyčejných lidí a obracel se k němu.⁵⁸ Knížák také založil skupinu Aktual zabývající se aktuálním uměním, v rámci které vytvářel aktuální předměty (oblečení, šperky aj.), ale také texty. Významně se také podílel na činnosti skupiny Fluxus.

Z jeho happeningů jmenujme Aktuální procházku po Novém Světě, kterou zorganizoval 13. prosince 1964 pro přátele, ale i náhodné kolemjdoucí. „Pro průvod účastníků byla připravena procházka plná neobvyklých překvapení: setkali se s plastikou ze zabalených starých šatů, visící na plynové lampě, kontrabasistou hrajícím vleže na zádech na dláždění, na chvíli byli zavřeni do malé místnůstky, v níž byla rozlita voňavka atd. Po skončení aktivní části demonstrace začala druhá část, která trvala 14 dní. Jejím obsahem bylo vše, s čím se každý jednotlivec po tuto dobu setkal.“⁵⁹

Nejznámější Knížákovou akcí ale je bezesporu Demonstrace jednoho. Při této akci se Knížák zastavil uprostřed ulice, převlékl se do kabátu napůl rudého, napůl zeleného, ulehl na papír a četl knihu, z níž přečtené stránky okamžitě vytrhával. U místa zároveň vystavil plakát vybízející kolemjdoucí ke kokrhání.⁶⁰

6.12.2. Joseph Beuys

Joseph Beuys je průkopníkem happeningu v Německu a člen Fluxu. V jeho tvorbě jej inspirovala hlavně zkušenost z války, kdy byl jako pilot sestřelen a ošetřen Tatary. „Poprvé se setkal s asijským světem a mohl jej konfrontovat s tím, co znal z kultury Západu. Poprvé začal soustavně kreslit. A právě zde má kořeny i motivický repertoár jeho pozdější tvorby: zajíc, medvěd, jelen a kůň. Odtud je odvozován Beuysův vztah ke dvěma zvláštním

⁵⁶ MRÁZ, Bohumír. *Dějiny výtvarné kultury*. Praha: Idea servis, 2002. ISBN 80-85970-32-5. s. 157

⁵⁷ ZHOŘ, Igor. *Proměny soudobého výtvarného umění*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1992. ISBN 80-04-25555-8. s. 57

⁵⁸ CHALUPECKÝ, Jindřich. *Na hranicích umění: několik příběhů*. Praha: Prostor, 1990. Arkýř (Prostor). ISBN 80-85190-06-0. s. 91

⁵⁹ MORGANOVÁ, Pavlína. *Akční umění*. Olomouc: Votobia, 1999. ISBN 80-7198-351-9. s. 27 - 28

⁶⁰ MORGANOVÁ, Pavlína. *Akční umění*. Olomouc: Votobia, 1999. ISBN 80-7198-351-9. s. 29

materiálům, které povýšil na umělecké – k tuku a k plsti.“⁶¹ Tento zážitek je klíčem k celé pozdější Beuysově tvorbě – k dávným kulturám, šamanským rituálům, energetickým procesům a ekologii.

Tepelné evoluční procesy jako by Beuyse přímo fascinovaly. Jsou podle něj odpovědné za samotný chod světa. Ve své tvorbě proto používá hlavně včelí vosk, med, tuk, plst' a měď, které ilustrují neviditelné přenosy energií, jaké nejsme schopni vnímat. Jsou to izolátory mající životadárnou sílu. Beuys tak vytvořil například oblek z plsti nebo židli pokrytou vrstvou tuku. Zvířata, ať už živá nebo mrtvá, jsou také autorovým věčným tématem. Jsou údajně symbolem zapomenuté přirozenosti, intuice a svobody, což stojí v kontrastu proti našim dnešním hodnotám.

Beuys se angažoval i v politice a věnoval se hlavně sociální umění (sociální plastice), což je pojem, který si sám vymyslel. Nejde o tradiční umění, jak jej známe, ale, jak sám autor říká: „pokouším se tvořit formy ve společenském prostoru (...), takže například vytvářet organizace, které se věnují přestavbě společnosti, něco jako výzkumné ústavy.“⁶² Každý je tak podle Beuyse schopný podílet se na sociálním umění a změnit společnost. Každý se má pokusit stát se umělcem, protože má v sobě tvořivou energii, kterou je nutné kultivovat, aby se mohla podílet na vytvoření sociální plastiky.

6.12.3. Tomáš Ruller

Tomáš Ruller se zabýval hlavně performancemi. V jeho dílech můžeme pozorovat prvky odcizení, osamění, nestability a proměnlivosti lidské existence. Typické je pro něj propojování akce a instalace. „Ruller ve svých performancích často pracuje s nejrozmanitějšími materiály, jejichž estetické kvality dokáže umně vyzdvihnout a které někdy ponechává v podobě instalace jako autentický pozůstatek performance.“⁶³ V roce 1986 se Tomáš Ruller stává členem skupiny Black Market sdružující performery z celé Evropy.

Jednou z Rullerových nejzajímavějších akcí byla ta s názvem Odtud až potud, kterou vytvořil v roce 1981 v rámci výstavních akcí v Malechově. „Za deště dovalil vybraný kámen

⁶¹ ZHOŘ, Igor. *Proměny soudobého výtvarného umění*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1992. ISBN 80-04-25555-8. s. 66

⁶² BEUYS, Joseph. *Rozhovory s Beuysem*. Přeložil Eva ZAJÍČKOVÁ. Olomouc: Votobia, 1999. ISBN 80-7198-378-0. s. 63

⁶³ MORGANOVÁ, Pavlína. *Akční umění*. Olomouc: Votobia, 1999. ISBN 80-7198-351-9. s. 134 - 135

do domu, kde se s ním zavřel do klípku a 24 hodin ho kamenickým náčiním rozbíjel na prach. Návštěvníci vernisáže mohli slyšet pouze monotónní řinčení kovu o kámen, případně okýnkem pozorovat činnost tohoto osamělého blouznivce. Po 24 hodinách Ruller prostor opustil a zbytek kamene i s náradím ponechal volně k dispozici komukoliv po celou dobu trvání výstavy.“⁶⁴

6.13. Postmodernismus

Postmodernismus byl do umění přenesen z filosofie. Jako první jej vyslovil filosof Jean-Francois Lyotard, kdy konstatoval, že představy o světě na konci 20. století se liší od těch, které byly vyřčeny na jeho počátku. „Současnost chápe Lyotard jako protiklad doby počátku 20. stoletím jako období vývojové diskontinuity, období frustrace, ztracené identity člověka uprostřed světa, jemuž se odcizil.“⁶⁵ Výraz postmodernismus vypovídá o „(...) ztrátě důvěry v jakýkoliv dominantní stylový proud v umění, jako by se náhle totálně zhroutily celé dějiny stylů. Od té doby se styly vzájemně mísí, prolínají a alternují (...).“⁶⁶

Do umění vstoupil postmodernismus jako reakce na minimal art, konceptuální a akční umění ke konci sedmdesátých let. Jako první se projevil v Itálii pod označením italská transavantgarda, později se volna přesunula dále do Evropy a do USA, kde se nazývali Noví divocí. Základnou postmodernistického umění se stal expresionismus. Jako označení pro tuto skupinu umělců se kromě Noví divocí vžilo i nová vlna. Nová vlna se vrací k „(...) štetcem malovanému obrazu s bohatým koloritem a lapidárním, převážně figurálním námětem (...).“⁶⁷ Na rozdíl od avantgardy se snaží se být umění pro lidové vrstvy, do svých námětů promítá společnou historii. Postmoderní umělci si dovolují vše, nezavrhují ani nepůvodní díla a často se můžeme setkat i s pokleslými formami umění. „V rámci postmodernismus se umělec a divák vzájemně čím dál víc podobají. Tradiční nepřítelství je až příliš často mírněno ironií a fraškou.“⁶⁸ Mezi významné postmodernistické malíře řadíme Jörga Immendorfa, Reinera Fettinga, Jeana Rustina, Gérarda Garousta, Sigfrieda Anzigera,

⁶⁴ MORGANOVÁ, Pavlína. *Akční umění*. Olomouc: Votobia, 1999. ISBN 80-7198-351-9. s. 83

⁶⁵ MRÁZ, Bohumír. *Dějiny výtvarné kultury*. Praha: Idea servis, 2002. ISBN 80-85970-32-5. s. 159

⁶⁶ GABLIK, Suzi. *Selhala moderna?*. Olomouc: Votobia, 1995. Velká řada (Votobia). ISBN 80-85885-20-4. s. 80

⁶⁷ ZHOŘ, Igor. *Proměny soudobého výtvarného umění*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1992. ISBN 80-04-25555-8. s. 125

⁶⁸ O'DOHERTY, Brian. *Uvnitř bílé krychle: ideologie galerijního prostoru*. Praha: tranzit.cz, 2014. Navigace. ISBN 978-80-87259-30-6. s. 67

Juliana Schnabela, Davida Salle, Bruce Mc Leana, Kena Riffa či Rémy Blancharda. Postmodernismus znamenal také velký rozvoj graffity.

7. Světové poválečné sochařství

Nástup nacismu znamenal i pro tehdejší sochaře střední Evropy velkou ránu. Většina z nich emigrovala, někteří však také zemřeli. Rozvíjející se avantgarda tak dostala jasnou stopku.

7.1. Marcel Duchamp

Marcel Duchamp vstoupil do světa umění díky svému obrazu Akt sestupující se schodů, který vyvolal skandál na Armory Show v New Yorku. Duchamp začal po válce vyrábět odlitky z galvanizované sádry - Object-Dart. Do historie se však nezapomenutelně zapsal svými ready-mades. Duchamp „stavěl do galerie běžné užitkové předměty úplně bez úprav či změny a bez tvůrčího zásahu. Ready-mades znamená něco hotového, věc, jež má působit pouze tím, že se náhle zjevuje v nepatřičném kontextu.“⁶⁹ Autor tím demonstroval, že umění lze vytvořit z čehokoli. „Není nic, žádná speciální vlastnost nebo funkce, co z obyčejného a všedního předmětu dělá umělecké dílo – je to jenom náš postoj a ochota akceptovat ho jako takové.“⁷⁰ Jeho prvním ready-made bylo jízdní kolo na kuchyňské sedačce. Nejznámější je však bezesporu jeho stojan na sušení lahví – Sušák, který opatřil pouze svým podpisem, nebo Fontána z pisoáru postaveného na zadní stěnu, kterou odmítla vystavit Porota nezávislých v New Yorku. Od roku 1915 autor pracoval na svém stěžejním díle Velké sklo neboli Nevěsta svlékaná svými mládenci, dokonce. „(...) skládá se ze dvou částí, mechanických strojů dole a ‚nevěsty‘, vysněného objektu nahoře; materiálem jsou skleněné tabule a kov (...).“⁷¹ Dílo bylo dokončeno až roku 1923, vystaveno pak poprvé v New Yorku roku 1926.

⁶⁹ ZHOŘ, Igor. *Proměny soudobého výtvarného umění*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1992. ISBN 80-04-25555-8. s. 25

⁷⁰ GABLIK, Suzi. *Selhala moderna?*. Olomouc: Votobia, 1995. Velká řada (Votobia). ISBN 80-85885-20-4. s. 37

⁷¹ MRÁZ, Bohumír. *Dějiny výtvarné kultury*. Praha: Idea servis, 2002. ISBN 80-85970-32-5. s. 18

7.2. Alberto Giacometti

Giacometti našel svůj osobitý jazyk právě až v poválečném období. „Jeho postavy působí jako vyzáblá zjevení vypreparovaná až na dřeň existence.“⁷² Roku 1962 mu byla udělena hlavní cena na bienále v Benátkách. Z jeho tvorby jmenujme například sochu Kráčejší muž.

7.3. Joan Miró

Surrealistický malíř Joan Miró se po válce věnoval hlavně tvorbě keramiky, na které spolupracoval hlavně s Josepem Llorens i Artigasem.

7.4. Henry Moore

Figurální sochař Henry Moore vytvářel hlavně sochy k umístění ve veřejném prostoru, z nichž nejznámější je například Král a královna či Ležící postava. Zvláště motiv ženy je v jeho dílech více než patrný. Od třicátých let rozvíjel pro svou tvorbu tak charakteristické varianty na téma Matka s dítětem a Postavy v klidu. V sedmdesátých letech pak přesešel i k nefigurativním sochám. Moore sbíral zajímavě tvarované zvířecí kosti.⁷³

8. Český skupinový a spolkový život po roce 1956

Zatímco za války využívali čeští sochaři k vyjádření názoru na nastalou situaci symbolismu, po skončení války se řada z nich vrhla na pomníky oslavující partyzánské a osvobozující boje⁷⁴. Řada umělců také konečně mohla vystudovat, neboť za války byly vysoké školy zavřené. Až do února 1948 zažívalo české umění období rozkvětu. Nástup socialismu s sebou přinesl ukončení všech uměleckých spolků a jejich nahrazení Ústředním svazem československých výtvarníků. Nastalo období socialistického realismu, kdy všechny ostatní umělecké směry byly označeny za nepřijatelné. Někteří autoři se tak snažili přizpůsobit a tvořit v duchu socialistického realismu. Tvorba ostatních sochařů odrážela

⁷² MRÁZ, Bohumír. *Dějiny výtvarné kultury*. Praha: Idea servis, 2002. ISBN 80-85970-32-5. s. 109

⁷³ ZHOŘ, Igor. *Proměny soudobého výtvarného umění*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1992. ISBN 80-04-25555-8. s. 24

⁷⁴ MRÁZ, Bohumír. *Dějiny výtvarné kultury*. Praha: Idea servis, 2002. ISBN 80-85970-32-5. s. 112

situaci tím, že v ní byly patrné pocity úzkosti, introspekce a zduchovnění.⁷⁵ „XX. sjezd KSSS v roce 1956 ukončil stalinské období socialistického realismu a výběrový Svaz výtvarných umělců povolil vytváření tvůrčích uměleckých skupin v rámci Svazu.”⁷⁶ Rok 1956 byl milníkem, kdy se i umělci zřekli dané tvorby a vrátili se k tvorbě předchozí.

8.1. Skupina Máj 57

Uvolnění, které přišlo roku 1956, využila i Skupina Máj 57, kterou tvořilo 24 malířů, sochařů a grafiků hlásících se k modernímu umění. Z členů této skupiny jmenujme například Roberta Piesena, Richarda Fremunda, Jitku Kolínskou, Miloslava Chlupáče, Zbyňka Sekala či Františka Chauna. První výstava se konala 31. května 1957 v Obecním domě a měla název Mladé umění. Celkově skupina uspořádala šest výstav, přičemž postupem času již jejich významnost slábla. Sdružení umělci se následně každý vydali svou cestou.

8.2. Skupina Trasa

Rok 1957 přinesl zároveň i první výstavu umělecké skupiny Trasa. Tu tvořili nejprve Eva Burešová, Věra Heřmanská, Vladimír Jarcovják, Čestmír Kafka, Václav Menčík, Jitka Válová, Květa Válová, ke kterým se později přidali sochaři ze školy prof. Josefa Wagnera Zdena Fibrichová, Eva Kmentová, Vladimír Preclík a Olbram Zoubek, a malíři ze školy prof. Emila Fily Karel Vaca a Dalibor Matouš. Ti všichni se zavázali k reálnému a objektivnímu zobrazování reality.

8.3. Skupina UB 12

Jakousi protiváhou umělecké skupiny Trasa byla skupina UB 12, která se zrodila na půdě 2. střediska Svazu československých výtvarníků (dříve Umělecká beseda). Na scénu vstoupili roku 1962 první společnou výstavou. Skupina se formovala kolem Václava Bartovského a Václava Boštíka, dalšími členy pak byli František Burant, Jiří John, Stanislav Kolíbal, Vlast Prachatická, Oldřich Smutný, Adriena Šimotová, Alois Vitík, Vladimír

⁷⁵ Zakázané umění Str. 10

⁷⁶ MRÁZ, Bohumír. *Dějiny výtvarné kultury*. Praha: Idea servis, 2002. ISBN 80-85970-32-5. s. 129

Janoušek a Věra Janoušková. „Proti umělcům z Trasy, jejichž tvorba se vyznačovala pádnější a sumárnější moderní tvorbou a méně složitou obsahovou strukturou, kladli členové UB 12 důraz na duchovní obsah, lyrický výraz a subtilní výtvarné prostředky (...)“⁷⁷

8.4. Skupina Křižovatka

Skupina Křižovatka vznikla roku 1963 a svou činnost zahájila o rok později výstavou ve Špálově galerii v Praze. Reagovala tím na Výstavu D v Nové Síni v Praze. Skupina se vyznačovala tím, že se hlásila k technickému pokroku a vynálezům, neuznávali romantický sentiment. Členové skupiny sdružené hlavně kolem Jiřího Koláře byli Běla Kolářová, Vladimír Burda, Richard Fremund, Karel Malich, Pavla Mautnerová, Zdeněk Sýkora a Vladislav Mirvald.

9. Kurt Gebauer

Kurt Gebauer se narodil 18. srpna 1941 v Hradci nad Moravicí. Svá středoškolská léta strávil na sochařsko-kamenické škole v Hořicích. Po střední škole se nějakou dobu živil jako kameník na památkách v Praze. Ale jen do doby, než se po několika neúspěšných pokusech dostal na Akademii výtvarných umění v Praze. Zde absolvoval roku 1969 v ateliéru sochařství Vincence Makovského a Karla Lidického. Zároveň prošel několika stážemi – u Otto Herberta Hajeka ve Stuttgartu a v Paříži u profesora Césara Baldaciniho na Académii des Beaux-Arts.

Koncem 60. let započala tvorba jeho známých plastik. V těchto letech také bydlí s rodinou n samotě ve Stradonicích, kde tvoří a zakládá svůj vlastní stát Gebauer. V sedmdesátých letech slaví první mezinárodní úspěch s plastikou z textilu odlitou do bronzu (*Utíkající dívka*). Následně tvoří další figurální plastiky či užitný design pro veřejná místa v Čechách i v zahraničí. V osmdesátých letech se účastnil několika polooficiálních výstav a svou tvorbu satiricky parodoval tehdejší režim, v té době stál také u zrodu Volného seskupení 12/15 Pozdě, ale přece. Politickou situaci reflektuje i po Sametové revoluci – reaguje například na rozdělení Československa či instaluje sochu na místo bývalého pomníku Klementa Gottwalda ve Zlíně. Na přelomu tisíciletí se účastnil akce Praha –

⁷⁷ MRÁZ, Bohumír. *Dějiny výtvarné kultury*. Praha: Idea servis, 2002. ISBN 80-85970-32-5. s. 130

evropské město kultury se svou 25 metrů dlouhou ponornou sochou Vltava. Po roce 2000 realizuje velké kamenné objekty pro různá místa po České republice a nadále se věnuje velké figurální plastice. Účastnil se řady výstav a sochařských symposií v Čechách i v zahraničí, jmenujme namátkou New York, Washington, Berlín, Mnichov, Varšavu, Helsinky, Stockholm, Tokio, Amsterdam, Vídeň, Peking, Řím, Paříž či Bratislavu.

Od roku 1990 působil jako vedoucí pedagog ateliéru sochařství na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze. V roce 1992 je jmenován profesorem.

9.1. Specifika myšlení Kurta Gebauera o sochařství

Může se zdát, že socha je snad něco, co není v životě člověka potřeba. V živočišné říši bychom tento druh umění jen těžko hledali, a když už bychom něco našli, je to spíše ve formě práce s tělem, instalace či happeningu. Prostor si zvířata nanejvýše značkují pomocí moči, vymezují si tak svůj osobní prostor a dávají druhým pomocí čichu najevo, kde je jejich teritorium. A protože člověk nemá tak vyvinutý čich, musí se spokojit s jiným vymezením místa – pomocí patníků, zdí či stromů. Zvířata se navíc mnohdy položí jen tak do krajiny a použijí své tělo jako monument. A protože člověk není dostatečně majestátní na to, aby sám čněl v prostoru, používá k tomuto účelu domy, stromy, ale hlavně sochy. Člověk je zkrátka jediný tvor, který umí vytvořit figurální sochu.

Sochy nalezneme takřka ve všech kulturách. A ve většině z nich se má za to, že socha není něco dočasného, ale naopak má co nejdéle přetrvat. Je však na sochařovi, aby odhadl, jakou sochu má smysl stavět a jakou nikoliv⁷⁸. Socha ve městě může zdánlivě vypadat jako něco nepřirozeného, opak je ale pravdou. Teprve ona vdechuje městu duši. Lidské oko sochu potřebuje, tvoří jakousi výplň mezi prolukami, není však ani architekturou, ani dílem přírody. Sochy zkrátka zabydlují prostor, který by jinak působil opuštěně.

Sochy mají mnohdy působit jako prodloužení života významným lidem a epochám. Kvalita sochy je však mnohdy nezávislá na kvalitách dané osoby či ideje. Může se proto stát, že vznikne špatná socha, díky níž skomírá i ušlechtilá idea. Mnoho krásy nepřinesou ani sochy vystavěné jen na ozdobu. Takové sochy jsou povrchní, plytké a po světě jich nalezneme spousty. Zajímavým způsobem je vytváření soch pro neukončené prostory měst, ty je potřeba dotvářet se smyslem pro detail a historii daného místa. Gebauer tak zastává

⁷⁸ Gebauer, K. (20.11.2017). *Kurt Gebauer*. Načteno z Kurt Gebauer: http://www.kurtgebauer.cz/index_ram.htm

myšlenku, že do veřejného prostoru patří socha splňující estetické nároky znalejší části obyvatelstva⁷⁹.

Socha je pro Gebauera statický nebo pohyblivý motor na generování jinak nevyslovitelné myšlenky v prostoru. Každý takový motor je svým způsobem originál a ke správnému fungování potřebuje mít svou funkci a dotažené prvky⁸⁰. Jednoduše bychom pak mohli říci, že pro Gebauera je sochařství zabydlování daného prostoru. A to ať už se jedná o organizování pár kamenů, nábytku či figur. Za figuru pak považuje také člověka v nejrůznějších situacích. Proto za jednu ze svých figurálních soch (a jedná se patrně o tu nejzdařilejší) považuje i zplození svého syna Jana Mikuláše⁸¹.

9.2. Náměty, techniky

Kurt Gebauer vychází z tradice evropského sochařství, ve kterém si však našel svou vlastní cestu. Svou tvorbou významně obohatil proud nové figurace. Ve svých dílech groteskně a ironicky ztvárňuje některé situace příznačné pro dobu normalizace. V jeho tvorbě nalezneme jak klasické, tak i neobvyklé sochařské materiály použité rozličným způsobem. Gebauer pracuje s kamenem, dřevem, textilem, senem, dráty, pletivy či fóliemi.

Gebauer své sochy umísťuje jak do interiéru, tak exteriéru. Vždy při tom však reflektuje možnosti daného prostoru a citlivě s ním spolupracuje.

Nejtypičtější technikou je pro Gebauera bezesporu vycpávání pomocí dřevité vlny a vlákna. Používání takto pro sochařinu podřadných materiálů je nezvyklé. Autor však sám tvrdí, že vytvářet sochy vycpáváním je pro něj daleko přirozenější, než je opracovávat zvenčí. Je to proto, že pro lidské tělo je typický růst zevnitř, jakési bobtnání, proto chtěl své sochy tvořit stejně přirozeně. Dobovým trendem bylo navíc vytvářet sochy co nejtrvalejší, aby člověka, kterému byla socha postavena, učinily nesmrtelným. Svým vycpáváním se Gebauer staví do opozice k tomuto trendu, chce vytvářet sochy, které jsou trvalé pouze myšlenkou, ne materiálem. Gebauer své sochy vycpával také proto, aby byly lehké a mohly

⁷⁹ Gebauer, K. (20.11.2017). *Kurt Gebauer*. Načteno z Kurt Gebauer: http://www.kurtgebauer.cz/index_ram.htm

⁸⁰ BERANOVÁ, Pavla. *Ateliér veškerého sochařství: ateliér Kurta Gebauera na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze = The studio of universal sculpture : the studio of Kurt Gebauer at the Academy of Arts, Architecture & Design, Prague*. V Praze: Vysoká škola uměleckoprůmyslová, c2010. Edice A. ISBN 978-80-86863-30-6. s. 20

⁸¹ Gebauer, K. (20.11.2017). *Kurt Gebauer*. Načteno z Kurt Gebauer: http://www.kurtgebauer.cz/index_ram.htm

se vznášet, neboť motiv létání jej provází celou jeho tvorbou. Další výhodou tohoto materiálu je, že je velmi levný. První vycpanou sochou byl „Cílevědomý bulteriér“.

„Gebauer vlastně důsledně rozvíjí několik základních témat, kterými je posedlý, k nimž se periodicky vrací a která se neustále prolínají: Jsou to ‚obludy‘ a ‚pomníky‘, panoptikální figury perziflující zdegenerované lidské a politické hodnoty, dále ‚plavkyně‘ a ‚bohyně‘, poloironicky a polovážně interpretující věčné téma ženy jako základu života, ‚neposedné dívenky‘, které si zachovávají souvislost s tradiční figurací a vyvažují sarkastické vidění světa sledováním jeho základní vitální síly, a konečně obecné etudy na téma příroda a člověk.“⁸²

Typickými náměty jsou pro Kurta Gebauera Trpaslíci, Obludy, dále pak procesuální plastika, ženy a Hlavy a hlavičky. Ve své tvorbě se však zaměřili i na realizace mimo tento rámec, vytvořil například environment hřiště v Ostravě – Fifejdách.

10. Kurt Gebauer a motiv rezistence

V díle Kurta Gebauera nalezne velmi silně zastoupený motiv rezistence. Autor se ve svých díle vypořádával s realitou všedních dní za dob normalizace a promítal do svých děl své vnitřní pocity s humorem sobě vlastním. Vznikají tak neotřelé parodie tehdejšího režimu a české malosti. Autor se nebál vyjadřovat se pomocí svých děl k aktuálnímu politickému dění a i přes rizika s tím spojená vytvářel díla vysmívající se politickým lídrům. Politicky angažovaný charakter Gebauerových ironických instalací jako by s časem dostával na síle. Autor se však nepřestává vyjadřovat k politické situaci ani po roce 1989.

10.1. Trpaslíci (1985)

Trpaslíci provází Kurta Gebauera prakticky celý život. Jednoho vymodeloval z hlíny už jako dítě. Ty, které parodují režim, ale nakreslil až v roce 1972 a dal jim název Normalizace – dva trpaslíci usilovně bušící do lidské lebky – metaforický obraz tehdejší společnosti. Od sedmdesátých let pak realizoval několik dalších kreseb a náčrtů trpaslíků. V roce 1985 se vrhl na modelaci sedmi trpaslíků (na každý den jeden trpaslík) a trpasličího

⁸² [TEXTY KURT GEBAUER .. ET AL. a Zuzana Rousová PŘEKLAD IVAN VOMÁČKA. *Kurt Gebauer: obrazy z dějin vlastního státu : Starý královský palác, Pražský hrad 14. června - 6. srpna 1995 : [katalog výstavy] : = pictures from the history of a personal state : the Old Royal Palace, Prague Castle 1995.* [Praha: Správa Pražského hradu, 1995. ISBN 8090006299. s. 73

psa z juty namočené do sádry a umístil je v Galerii H bratří Hůlů (1985). Trpaslíci dostali jména Trpaslík Pomník, který parodoval Leninovo gesto a ukazoval doleva, Trpaslík Myslitel jako variace na Augusta Rodina, Trpaslík Pivař, Trpaslík Strom, Trpaslík Čepice, Trpaslík Bachař a Trpaslík Pozorovák odstřelující lidi na hranicích (viz. Obrázek 1). O rok později byli tito trpaslíci vystaveni ve Vojanových sadech a vzbudili patřičný zájem, neb lidé z nich cítili silnou parodii totality, která byla v té době naprosto nepřipustná. Trpaslíci se tak stali trefnou metaforou malého českého člověka, který se vždy přizpůsobí podmínkám. Kýč, jaký Trpaslíci ztělesňují, jako by odkazoval k normalizačním českým poměrům.

Po Sametové revoluci pak odlití do laminátu procestovali téměř celý svět, dostali se například do New Yorku či Paříže. Trpaslík Strom se také dostal do Pražské křižovatky, kterou provozuje nadace Václava a Dagmar Havlových Vize 97. S Havlovými Gebauer spolupracoval i nadále, roku 2011 si Trpaslík zahrál i ve filmu *Odcházení*. Roku 2015 byl pak Trpaslík umístěn i do Městské knihovny v Praze.

10.2. Drobné plastiky

Zvířecí motivy v sobě skrývají mnohem více, než se může na první pohled zdát. Tato tři díla – Cílevědomý bulteriér (1970) (Obrázek 2), Dobře krmená ryбка (1974) (Obrázek 3) a Zbytnělý papoušek (1973) (Obrázek 4) měla v době normalizace upozorňovat na to, že existují političtí lídři, kteří se chovají jako korouhvička ve větru. Mění své názory tak, aby se stále udrželi u moci. Kurt Gebauer na jejich modelu ukazuje, co se stane, až svým nabotnalým tělem vyplní celou klec či akvárium a nebude cesty ven. Zároveň si pod vměstnáním do maličké klece můžeme představit životy tehdejších lidí, namačkaní do klece normalizace se jí snaží co nejvíce přizpůsobit, žijí ve světě, ze kterého není úniku.

Cílevědomý bulteriér měl nad sebou zároveň zavěšenou ruku s napřaženým ukazováčkem, což ostentativně parodovalo dobové sochy politických lídrů s tímto gestem. Toto gesto se v díle Gebauera nevyskytuje poprvé, najdeme jej v mnohých figurálních skicách, ale i v postavě Dirigentky, Pomníku ukazovák nebo Proměně monumentu v klauna Ferdinanda.

10.3. Obludy (1987 – 1988)

Gebauerovy tragikomické existence vyústily v roce 1987 v sérii bezejmenných oblud (Obrázek 5). Nejprve byly jen kreslené, postupem času i vymodelované ze sádry, textilu, betonu a polyesteru. Ty symbolizují marasmus posledních let totality. „Jsou to hlavy papalášů, mloků, jsou to monstrózní kopce. Ti příšerní hlavouni, co nám otravovali život, mi vždycky připadali, že ční ze země a ustrašeně, agresivně hlídají svět.“⁸³ Vystaveny byly poprvé na neoficiální výstavě Konfrontace pořádané přes víkend ve dvoře pražského činžáku symbolicky v tlejícím kompostu, aby z něj čněli jako majáky upozorňující na prohnitost režimu. Opětovně se vyskytly na sídlišti na dětském hřišti projektovaném Štulcem a Vranou. Fotokoláž Oblud Má vlast byla prvně vystavena na Rockfestu v Paláci kultury, za okny byly vidět Hradčany a pod okny tyto Obludy spolu se Zdraviči umístěnými na balkoně, mlčky, ale výmluvně upozorňovaly na to, co se v politice děje.

10.4. Zdraviči (1987)

Své legendární Zdraviče (Obrázek 6) vytvořil Kurt Gebauer při příležitosti Rockfestu konaného v pražském Paláci kultury. Umístil je na balkon budovy, který směřoval k Hradčanům a nechal je kynout lidu s černým sametem pod nimi. „Z jednoho okna zrovna naproti panoramatu Hradčan jsem zahlédl balkon podobný tribuně. Bylo mi jasné, že musím tuto příležitost využít. S pomocí kamarádů jsem nakaširoval tři kynoucí papaláše.“⁸⁴ Parafrázoval tak slavné gesto politiků používané na 1. Máje. Zdraviči působili tak výsměšně, že bylo nakázáno odstranit černý samet a pro příště bylo zakázáno cokoliv umístit na balkon budovy.

⁸³ [TEXTY KURT GEBAUER .. ET AL. a Zuzana Rousová PŘEKLAD IVAN VOMÁČKA. *Kurt Gebauer: obrazy z dějin vlastního státu : Starý královský palác, Pražský hrad 14. června - 6. srpna 1995 : [katalog výstavy] : = pictures from the history of a personal state : the Old Royal Palace, Prague Castle 1995.* [Praha: Správa Pražského hradu, 1995. ISBN 8090006299. s. 44

⁸⁴ [TEXTY KURT GEBAUER .. ET AL. a Zuzana Rousová PŘEKLAD IVAN VOMÁČKA. *Kurt Gebauer: obrazy z dějin vlastního státu : Starý královský palác, Pražský hrad 14. června - 6. srpna 1995 : [katalog výstavy] : = pictures from the history of a personal state : the Old Royal Palace, Prague Castle 1995.* [Praha: Správa Pražského hradu, 1995. ISBN 8090006299. s. 42

10.5. Přibližný pomník neznámého politika (2015)

Přibližným pomníkem neznámého politika reaguje Kurt Gebauer opětovně na politickou situaci v zemi. Chce jím svým způsobem vyjádřit znechucení nad situací, která se v politice odehrává – hlavně na poměry na pražském magistrátu, kde se v hlavách politiků rodí plány na tunelování státního rozpočtu. Paroduje proto politiky stejně ostře, jak činil před rokem 1989. „Sochu jsem vytvořil úplně přirozeným způsobem a náhodou. Z experimentu vznikla neurčitá hrouda bez tváře, kterou jsem posadil na úhledný sokl s ještě úhlednějším nápisem 'Přibližný pomník neznámého politika'.“ Pomník byl poprvé umístěn v Trafo galerii, později se přesunul do Městské knihovny na Mariánském náměstí v Praze.

10.6. Procesuální plastika

V procesuálním dílech Kurta Gebauera byla důležitá samotná akce, nebo jinak řečeno happening, v podání autora neotřele hravý. Motivem bylo v těchto dílech hlavně symbolické očištění od nánosů minulosti.

10.6.1. Červeno-modro-bílé sopky (1989)

Červeno-modro-bílé sopky vytvořil Kurt Gebauer při příležitosti oslav prvního zvolení Václava Havla prezidentem. „Společnost za veselejší současnost mne požádala, zda bych pro tuto příležitost nevytvořil nějakou věc. Postavil jsem tam tři papírové kužely, které svítily, čadily, prskaly, chrly oheň a posléze shořely. Ještě jsme netušily, jak to bylo symbolické.“⁸⁵

10.6.2. Gottwklec (1991)

Ani po Sametové revoluci autor nepřestal reflektovat politickou situaci a když byl v roce 1991 Městskou galerií ve Zlíně vyzván, aby vytvořil na místě po bývalém pomníku

⁸⁵ [TEXTY KURT GEBAUER .. ET AL. a Zuzana Rousová PŘEKLAD IVAN VOMÁČKA. *Kurt Gebauer: obrazy z dějin vlastního státu : Starý královský palác, Pražský hrad 14. června - 6. srpna 1995 : [katalog výstavy] : = pictures from the history of a personal state : the Old Royal Palace, Prague Castle 1995.* [Praha: Správa Pražského hradu, 1995. ISBN 8090006299. s 55

Klementa Gottwalda nějaký objekt, neváhal. Přišel s osobitým nápadem na Gottwklec (Obrázek 7), kterou vymýšlel tři měsíce. Vytvořil do papíru zabalený objekt – obří trpaslík Gottwald, který při zahájení výstavy doutnal a hýřil rachejtlemi. Posléze se celý vznítíl a zbyla jen pouhá holá pokroucená kostra. Parafrázoval tak očištění od jména Gottwaldov a započatou novou éru opětovného Zlína.

11. Proměny motivu ženy v díle Kurta Gebauera

Žena jako symbol a objekt erotické touhy, to je jedno z věčných témat prací Kurta Gebauera. „Kde potkáš Gebauera, tam objevíš nové ztělesnění ženství, zpravidla jako kuriózní spojení ženy, anděla, bohyně i obludy.“⁸⁶ Motiv ženy lze v díle Kurta Gebauera vnímat i v kontextu prehistorických pohanských kultur. Kult ženy jako matky, dárkyně života je z autorových děl očividný. V přeneseném významu můžeme chápat ženu – matku i jako zemi samotnou. Gebauer se tak vědomě staví pozitivně k myšlence matriarchátu.

Motiv ženství je přítomen i v sochách hrajících si děvčátek. Ta pro něj představovala prchavost dětství, Gebauer se snaží ve své tvorbě zachytit nezachytitelné, ono čisté a hravé období, kdy člověk ještě není úplně dospělý. Proměna dívky – dcery v ženu – partnerku je tak z jeho děl více než patrná.

Kurt Gebauer ve své tvorbě zcela ostentativně demonstruje svůj vrozený voyerismus. Ženy jej fascinují a pozorování jejich života je pro jeho tvorbu klíčové. Nestydí se tak ani ženy na ulici (či v jiných prostorách) fotografovat nebo si dělat skici jejich těl, které později proměňuje v sochy.

11.1. Plavkyně (1969 -1973)

Plavkyně (Obrázek 8) byly poprvé vytvořeny roku 1969 a Gebauer jejich tvorbou přechází od tradiční tvorby k experimentu s materiálem. Nosným je pro Gebauera začíná stávat výše zmiňované vycpávání.

Inspirací pro vytvoření Plavkyň bylo autorovi jeho oblíbené plavání. „Plaval jsem často v bazénu pod vodou a sledoval vznášející se plavkyně, tlusté i krásné, a pak jsem si je

⁸⁶ [TEXTY KURT GEBAUER .. ET AL. a Zuzana Rousová PŘEKLD IVAN VOMÁČKA. *Kurt Gebauer: obrazy z dějin vlastního státu : Starý královský palác, Pražský hrad 14. června - 6. srpna 1995 : [katalog výstavy] : = pictures from the history of a personal state : the Old Royal Palace, Prague Castle 1995.* [Praha: Správa Pražského hradu, 1995. ISBN 8090006299. s. 73

kreslil.⁸⁷ Tělo jako by se při plavání vznášelo. A právě vznášení pak Gebauer vyžadoval i od svých soch, musely proto být lehké, aby jimi byl divák obklopen. „Vznášející se kypré tvary, které představují tradiční sochařský ideál v neklasické, ironizující podobě, ale s klasickým citem pro ženské formy a jejich smyslné působení, zůstávají Gebauerovým dominantním motivem a rychle mu získávají jméno.“⁸⁸

11.2. Libuše (1974)

Vzdát hold své ženě Libuši se rozhodl Gebauer trochu netradičně - vzal jí krejčovské míry a vytvořil jí vycpanou sochu v životní velikosti. S tou posléze vytvořil legendární fotografii s názvem Rodinné představení (Obrázek 9), na které stojí Kurt Gebauer s manželkou Libuší, synem a vycpanou Libuší. Všichni se drží za ruce. Fotografie vznikla ve státě Gebauer ve Stradonicích, kde žila rodina několik let a Libuše v těchto nelehkých podmínkách vychovávala tři děti.

11.3. Český rybník (1988)

Oslava ženství se konala i v případě Českého rybníku (Obrázek 10) umístěného ve Vojanových sadech. Jednalo se o macaté koupající se ženy. „Koupající se dámy byly vytvořeny na míru rybníčku, který ve Vojanových sadech je, plavaly na plovácích, pohybovaly se ve větru jako živé a z úst, hlav a rukou jim stříkala voda.“⁸⁹ Český rybník byl typickým příkladem umístění plastiky do absurdního či kontrastního prostředí v duchu improvizace. Refletoval zde atmosféru rozpadajícího se východního bloku a předzvěst Sametové revoluce.

⁸⁷ [TEXTY KURT GEBAUER .. ET AL. a Zuzana Rousová PŘEKLD IVAN VOMÁČKA. *Kurt Gebauer: obrazy z dějin vlastního státu : Starý královský palác, Pražský hrad 14. června - 6. srpna 1995 : [katalog výstavy] : = pictures from the history of a personal state : the Old Royal Palace, Prague Castle 1995.* [Praha: Správa Pražského hradu, 1995. ISBN 8090006299. s. 11

⁸⁸ [TEXTY KURT GEBAUER .. ET AL. a Zuzana Rousová PŘEKLD IVAN VOMÁČKA. *Kurt Gebauer: obrazy z dějin vlastního státu : Starý královský palác, Pražský hrad 14. června - 6. srpna 1995 : [katalog výstavy] : = pictures from the history of a personal state : the Old Royal Palace, Prague Castle 1995.* [Praha: Správa Pražského hradu, 1995. ISBN 8090006299. s.73

⁸⁹ [TEXTY KURT GEBAUER .. ET AL. a Zuzana Rousová PŘEKLD IVAN VOMÁČKA. *Kurt Gebauer: obrazy z dějin vlastního státu : Starý královský palác, Pražský hrad 14. června - 6. srpna 1995 : [katalog výstavy] : = pictures from the history of a personal state : the Old Royal Palace, Prague Castle 1995.* [Praha: Správa Pražského hradu, 1995. ISBN 8090006299. s. 51

11.4. Námět holčičky - dětství

Alenka (1982) (Obrázek 11), Na houpačce (1974) (Obrázek 12) a Utíkající dívka (1975) (Obrázek 13) jsou sochy malých děvčátek, jejichž světem byl Gebauer fascinován. Vycházejí ze skic, které se později dočkaly zhmotnění. K soše Na houpačce autor dodává: „Šel jsem do ubytovny ze své kamenické práce (...) a mezi domy jsem zahlédl mihnout se holčičku na houpačce. Byl to záblesk poznání neuchopitelné nedefinovanosti světa.“⁹⁰ Gebauer se v těchto plastikách vyrovnává v dětstvím jako prchavým momentem našich životů. Dětský svět je pro něj cosi nedefinovatelného, něco, co nelze jen tak zaznamenat. Samostatnou doménou je pak pro Gebauera dětská hra. Ta je pro něj zhmotnělou představou dětství a jako by zastavovala na chvíli čas. Autor si pak sám pro sebe zaznamenává tyto momenty dětského světa a zanechává jejich otisk žít delší dobu.

11.5. Motiv ženy v monumentálním měřítku

Motiv ženského těla otiskl Kurt Gebauer i do realizací vymykajících se běžným rozměrům. Žena v tomto případě ztělesňuje bohyni či samotnou přírodu. Je matkou – dárkyní života.

11.5.1. Krajina-žena (1991)

Důkazem, že Kurt Gebauer vidí ženské tělo skoro ve všem, je i Krajina-žena. Inspirací mu byla zvlněná krajina, která snad někdy působí jako ležící nahé ženské tělo. Proto si jej Gebauer vytvořil z písku v měřítku 1:100.

⁹⁰ [TEXTY KURT GEBAUER .. ET AL. a Zuzana Rousová PŘEKLAD IVAN VOMÁČKA. *Kurt Gebauer: obrazy z dějin vlastního státu : Starý královský palác, Pražský hrad 14. června - 6. srpna 1995 : [katalog výstavy] : = pictures from the history of a personal state : the Old Royal Palace, Prague Castle 1995.* [Praha: Správa Pražského hradu, 1995. ISBN 8090006299. s. 20

11.5.2. Ponorná socha Vltava (2000)

K novému miléniu a k příležitosti udělení titulu Praha – Evropské hlavní město kultury 2000 vytvořil Kurt Gebauer pro Prahu svou 26metrovou ponornou sochu (Obrázek 14), která zobrazovala Vltavu jako ženu. Byla umístěna na hladině řeky mezi nábřežím u Národního divadla a mostem Legií. Za zvukových a světelných efektů se pak z vody vynořovala a pak klesala ke dnu.

Ponorná socha je tvořená kovovou konstrukcí a nylonovou sítí a rodila se v přístavů v Praze Holešovicích. Ohýbání železa muselo být co nejpřesnější, což se údajně nejprve moc nedařilo, proto s tvorbou sochy pomáhali Gebauerovi jeho studenti a syn se svým kamarádem. Socha měla být po skončení akce sešrotována, ale Josefu Podzimekovi se líbila natolik, že ji nechal převést k sobě do svých strojíren, kde čeká do dnes.

12. Přírodní citlivost v díle Kurta Gebauera

Motiv politické situace vyvažují v Gebauerově tvorbě, jak on sám říká, přírodní hry. Ty se soustředí na vztah přírody a člověka, nebo lépe přírody a umění.

Poprvé použil přírody k dotvoření svého díla v Krásné stíhačce z roku 1973, kdy plavkyni z proutů vyzobali a tím dotvořili ptáci. Příroda hrála velkou roli také v instalacích v Mutějovicích a na Přední Kopanině, kde vytváří z kamínků svou Pláž připomínající nahé ležící ženy. V instalaci Pláž II, kterou realizoval v Nice, nechává figuru z oblázků rozplynout ve vlnách moře. V Hlavě-Skále, vytvořené na hořickém symposiu, se přizpůsobuje přírodě a tvoří z téměř neopracovaných kamenů. S kamenem pracuje i v díle Skálohlava ze symposia Wei Hai „(...) konfrontuje ‚věčnost‘ kamene s ‚pomíjivostí‘ života trávy a snaží se pouze dopracovat blok vylomený z lomu, aby se znovu stal organickou součástí krajiny, ale přitom si zachoval i lidské poselství.“⁹¹

Gebauer ale navrhoval například i dětské hřiště v Ostravě – Fifejdách. Zde si děti mohly pohrát s hlínou, betonem a kamením, popustit uzdu své fantazii a nechat své ruce tvořit.

⁹¹ [TEXTY KURT GEBAUER .. ET AL. a Zuzana Rousová PŘEKLAD IVAN VOMÁČKA. *Kurt Gebauer: obrazy z dějin vlastního státu : Starý královský palác, Pražský hrad 14. června - 6. srpna 1995 : [katalog výstavy] : = pictures from the history of a personal state : the Old Royal Palace, Prague Castle 1995.* [Praha: Správa Pražského hradu, 1995. ISBN 8090006299. s. 74

12.1. Hlava – skála (1991 – 1992)

Různé hrátky s přírodními materiály se vedly až k vytvoření Hlavy – skály (Obrázek 15). „Zkoušel jsem si hrát na přírodu, soutěžil s pánembohem. V lomu v Podhorním Újezdu jsem vybíral různé kusy kamene, v jiném lomu, ve Sv. Josefu, jsem je zkusmo skládal do podoby obří tváře tak, jak se vytvářejí přírodní útvary, které něco připomínají. Snažil jsem se pokud možno žádný z těch balvanů neopracovávat, aby tam svoji roli hrála i náhoda.“⁹² Z díla pak není na první pohled patrné, zda není jen náhodným, přírodním navršením kamenů, nebo se jedná o záměrnou instalaci.

12.2. Pyramidální trpaslík (1992)

Pyramidální trpaslík vznikl jako reminiscence na výše zmiňované Trpaslíky vzniklé v roce 1985. Byl vyskládán ze dvou kusů pískovce, po zásahu vandalů se skládá z kusů tří. Roku 1995 byl vystaven na Jiřském náměstí Pražského hradu, dnes je umístěn v Dolním jelením příkopě.

13. Další vybrané náměty

Inspirací Kurtu Gebauerovi byly nejen ženy a politická situace. Věnuje se také dalším motivům.

13.1. Hlavy a hlavičky

Motiv hlav ke Gebauerovi neodmyslitelně patří stejně jako plavkyně a obludy. Jak sám autor říká, lidská hlava působí jako žárovka, když si odmyslíme bradu a nos. Lidská hlava se žárovce podobá i díky své uniformnosti a tím, že může něco vyzařovat. A nebo být naopak prázdná, může symbolizovat tupost a stejnost.

Hlavičky najdeme v mnoha provedeních. Gebauer vytvořil například chlupatou Vnímavou hlavu, Hlavu s rámečkem, malé Betonové hlavičky nebo velký Dialog, který zachycuje dvě dvoumetrové bronzové sochy komunikující spolu pomocí plivání vody. Ten

⁹² [TEXTY KURT GEBAUER .. ET AL. a Zuzana Rousová PŘEKLAD IVAN VOMÁČKA. *Kurt Gebauer: obrazy z dějin vlastního státu : Starý královský palác, Pražský hrad 14. června - 6. srpna 1995 : [katalog výstavy] : = pictures from the history of a personal state : the Old Royal Palace, Prague Castle 1995.* [Praha: Správa Pražského hradu, 1995. ISBN 8090006299. s. 64

můžeme nalézt na nádvoří Avenir centra v Praze Nových Butovicích. Čtyři betonové Velké hlavičky byly umístěny na náměstí Jana Palacha a u Národní technické knihovny.

Téma hlav zpracovává Gebauer i ve svých Klecohlavech (1995) (Obrázek 16). „Hlava je vězením myšlenek, které táhnou vzduchem, ale není to vězení důkladné. Myšlenky do hlav přicházejí a odcházejí. Někdo si myslím, že v nich i vznikají.“⁹³ Je to klec, ve které již není uvězněný papoušek, je to nicota, která je zde uvězněná.

13.2. Srdce (2016)

K Václavu Havlovi se váží i velká srdce, která Gebauer vytvořil jako pomník k jeho nedožitým osmdesátým narozeninám a na oslavu přejmenování piazzetty Národního divadla na náměstí Václava Havla. Srdce proto, že jej Václav Havel kreslil ke svému podpisu. Původně srdce převzal od Marty Kubišové a později se stalo jeho značkou a symbolem. Na náměstí je tak umístěno jedno velké červené srdce a jedno Klecordce (Obrázek 17). Červené srdce bylo nejprve vytvořeno z měkkého materiálu, do které se dalo rýt a bylo ponecháno lidem, aby na něj napsali vzkazy Václavu Havlovi. Později se odlilo do epoxidového laminátu i se všemi nápisy. Srdce navíc po setmění červeně svítí. Klecosrdcem kolemjdoucí spontánně proplétají květiny. Kolem celého pomníku pak lidé pokládají svíčky. Není to však první instalace srdcí v Gebauerově historii. Kamenná srdce byla součástí instalace u Vladislavského sálu (1995) Svá vosková srdce poprvé vystavil ve Vojanových sadech v letech 1997 – 1999. Motiv srdce se vyskytuje i v porevolučním umění⁹⁴.

14. Vybrané výstavy do roku 1989

V 70. a 80. letech se začínala znovu ozývat poválečná generace umělců. Pomalu pominuly zásahy proti jejím příslušníkům a normou se stalo vyřazování nekonformních umělců z veřejného života. Ti ale nezházeli a scházeli se po různých ateliérech a kavárnách, kde přemýšleli nad možnostmi obrany proti režimu. Vzešly z toho například výstavy

⁹³ [TEXTY KURT GEBAUER .. ET AL. a Zuzana Rousová PŘEKLAD IVAN VOMÁČKA. *Kurt Gebauer: obrazy z dějin vlastního státu : Starý královský palác, Pražský hrad 14. června - 6. srpna 1995 : [katalog výstavy] : = pictures from the history of a personal state : the Old Royal Palace, Prague Castle 1995.* [Praha: Správa Pražského hradu, 1995. ISBN 8090006299. s. 45

⁹⁴ Jiří David vytvořil Srdce nad Pražským hradem (2002), Lukáš Gavlovský vytvořil Srdce pro Václava Havla z vosku svíček zapalovaných po Havlově smrti (2012)

v Divadle v Nerudovce a v Ústavu makromolekulární chemie, později se přidala výstavní centra jako Galerie H, Kostelec nad Černými lesy, Galerie 55 či kulturní středisko Opatov. Nezahálela ale ani další místa po České republice, z nichž jmenujme například Dobříš, Mělník, Orlovou nebo Divadlo hudby v Olomouci. Pořádala se i různá symposia – V Poněšicích, Malechově a na chmelnici v Mutějicích, na kterých se starší poválečná generace setkávala s generací mladší. Jejich vzájemnému prolínání pomáhala třeba i konfrontační expozice v Netvořicích na mlýně Bedřicha Dlouhého, výstava na dvorcích Sparty ve Stromovce nebo výstava Forum 88.⁹⁵ Všechny akce se samozřejmě neobešly bez odporu úřadů. Některých z těchto výstav se zúčastnil i Kurt Gebauer, vybrané z nich rozebereme.

14.1. Divadlo v Nerudovce

„Divadlo v Nerudovce bylo v 70. letech (1975 – 79) prvním a vlastně jediným místem v Praze, kde se pravidelně, v rychlé frekvenci čtrnácti dnů, vystavovalo současné umění. I když skladba byla velmi různorodá – střídaly se tu výstavy amatérů i profesionálů –, je možné konstatovat, že výtvarná kvalita nikdy neklesla pod přijatelnou hladinu a že s přibývajícímí léty začala naopak výrazně stoupat.“⁹⁶ Takto by se asi dalo v kostce popsat fungování Divadla v Nerudovce. Od počátku jeho provozu bylo jasně ustanoveno, že mělo poskytovat prostor pro vyjádření všem mladým nadějným umělcům. Výstavy tedy probíhali co 14 dnů, každé druhé úterý byla vernisáž a každou druhou neděli výstava končila.

Ideové problémy se Divadlu v Nerudovce vyhnuly hlavně díky dobrým vztahům kurátorky Jarmily Šeré se s inspektorem kultury, který všechny výstavy schvaloval. První problém se vyskytl až na výstavě Brázdových. Druhý incident se odehrál kvůli výstavě Kurta Gebauera. „Jedna z členek vedení tam asi náhodou zabloudila při nedělní procházce na Hrad a pobouřeně protestovala proti Plavkyním a vycpaninám vůbec.“⁹⁷

Kurt Gebauer zde tedy vystavil svoje legendární plavkyně, k nimž jej inspirovaly ženy, které pozoroval na plovárnách. Ty si následně kreslil a fotografoval. „Motiv plavání – vznášení byl pro mě důležitý, protože jsem chtěl mít své sochy 'lehké'. (...) Plavkyně jsem

⁹⁵ Výtvarné umění, The magazine for contemporary art: Zakázané umění I. Praha: Občanské sdružení pro podporu Výtvarného umění, 1995, 95 (3-4) . ISSN 0862-9927. s. 10

⁹⁶ Výtvarné umění, The magazine for contemporary art: Zakázané umění I. Praha: Občanské sdružení pro podporu Výtvarného umění, 1995, 95 (3-4) . ISSN 0862-9927. s. 33

⁹⁷ Výtvarné umění, The magazine for contemporary art: Zakázané umění I. Praha: Občanské sdružení pro podporu Výtvarného umění, 1995, 95 (3-4) . ISSN 0862-9927. s. 36

zavěšoval do vzduchu, aby jimi byl divák obklopen. Realizoval jsem je technikou vycpávání, což bylo levnější než tehdy modelovat sochy z hlíny a odlévat do sádry nebo bronzu.“⁹⁸

Činnost Divadélka v Nerudovce vyvrcholila v uspořádání výstavy Malostranské dvorky, o které se zmíním v další části práce. Přehlídka vycházela z land artu a jednalo se o umělecké instalace pracující s geniem loci. Dnes bychom řekli, že se jednalo o instalace site specific. Jejich důsledkem však bylo ukončení výstav v Divadélku a propuštění kurátorky Jarmily Šeré.

Odkaz Nerudovky ale pokračoval i po ukončení její činnosti. Jarmila Šerá k tomu říká: „Když Nerudovka skončila, nebylo tu už úplné vakuum. To už víc lidí chápalo, že když se chce, přece jen se dá něco podnikat, že ta laťka označující meze možností není tak zcela pevně dána, že se dá, i když někdy s trochou rizika, zvedat vlastním hřbetem, že není dobře podléhat předem pocitu poraženectví.“⁹⁹

14.2. Malostranské dvorky

Výstava Sochy a objekty na Malostranských dvorcích se uskutečnila v květnu roku 1981. Myšlenka „Dvorků“ se zrodila v myslích Čestmíra Sušky a jeho přátel jako byl Kurt Gebauer, Ivan Kafka, Tomáš Ruller a Aleš Lamr. Potřebné institucionální zázemí jim poskytlo zmiňované Divadlo v Nerudovce v čele s Jarmilou Šerou a Pražské středisko státní a památkové péče a ochrany přírody. Tím získala výstava punc ochrany životního prostředí a rehabilitace vnitroblokových prostor. Umělci si následně bez finanční a technické opory našli vyhovující místa pro vystavení svých děl. Hlavním centrem Malostranských dvorků se pak stalo Divadlo v Nerudovce, které poskytovalo potřebné informace, plánky a kde byly vystaveny přípravné skici.¹⁰⁰ Vystavovalo nakonec 15 umělců: Kurt Gebauer, Michal Baumbruck, Martin Janíček, Magdalena Jetelová, Ivan Kafka, Aleš Lamr, Pavel Malovaný, Jitka Mašková, Pavla Michálková, Jan Mrázek, Nad'á Rawová, Jiří Sozanský, Čestmír Suška, Tomáš Tichý, Jasan Zoubek a Mirka Zollichová.

Výstava započala v květnu 1981 a téměř ihned po svém zahájení byla režimem uzavřena. Oficiálním důvodem k zákazu výstavy bylo, že si pro vystavení děl umělci vybrali

⁹⁸ Zavadil, M.K. Interview. Praha: EMPRESA MEDIA, a.s. 2017 (4). ISSN 2336-6060. s. 40

⁹⁹ Výtvarné umění, The magazine for contemporary art: Zakázané umění II. Praha: Občanské sdružení pro podporu Výtvarného umění, 1996, 95 (1-2) . ISSN 0862-9927. s 39

¹⁰⁰ Výtvarné umění, The magazine for contemporary art: Zakázané umění II. Praha: Občanské sdružení pro podporu Výtvarného umění, 1996, 95 (1-2) . ISSN 0862-9927. s 108

místa nereprezentativních, zanedbaných dvorků. Okamžitě zavřeno bylo i centrum v Nerudovce, zkonfiskovány byly všechny dostupné materiály. Díky solidárním domovníkům a vůbec obyvatelům domů však výstava žila dál i po jejím oficiálním zákazu.

Kurt Gebauer oživil tři dvorky. „V jednom visely Plavkyně II., které byly z červených punčocháčů. V druhém dvorku jsem měl instalaci Figury v oknech, což byla ženská poprsí, která se dívala do dvora. Byla odlita přímo ze živých děvčat a v prvním momentu se lidé lekali, že to jsou skutečné nahé ženy. Ve třetím dvorku byl Cvrčkův sen, nakape s nahou ženou a papouškem nad ní.“¹⁰¹ Figury v oknech viz. Obrázek 18.

Malostranské dvorky se dočkaly zcela nečekaného, o to však většího ohlasu. Výstava zkrátka „přišla ve správný čas, v období, kdy depresivní normalizační vztahy v oblasti ideologie a umění začaly postupně narušovat individuální a posléze i kolektivní ‚soukromé‘ výstavy a symposia. (...) Podařilo se v ní atraktivním způsobem propojit velmi neformální výtvarné realizace dosud málo frekventovaných prostorových instalací s romantickým prostředím malostranských dvorků.“¹⁰² Malostranské dvorky sehrály historicky velmi důležitou roli, jelikož odstartovaly řadu neformálních aktivit, díky kterým česká umělecká scéna přežila 80. léta.

14.3. Sochařské symposium v Poněšicích

Sochařské symposium v Poněšicích vzniklo v hlavě Marie Mžkové, která se dohodla s vedoucím poněšického areálu na zkultivování areálu sochařskými díly. Svaze povolené však symposium nebylo. Marie Mžková tehdy oslovila ke spolupráci autory mladé až střední generace, konkrétně Kurta Gebauera, Magdalenu Jetelovou, Jiřího Kašpara, Milana Váchu, Aleše Lamra, Petra Pavlíka a Pavla Přikryla a zajistila dostatečné množství vyschlého, ke zpracování vhodného dřeva. Symposium proběhlo ve dnech 17 – 30. dubna 1978.

Kurt Gebauer požadoval pro svou tvorbu masivní kmen. Vytvořil tehdy Ukazovatel směru, což byla „balvanovitá figura, jasná jako kladení základů, ve výrazu však nespokojená se vším, i sama se sebou, nevraživá, nesmlouvavá jako mučidla. Napřáhovala ruku ve směru cesty (...). Zachmuřelá postava jako by ukazovala leccos: ‚Jste tam, kde jste chtěli,‘ ‚Už at‘ jste tam,‘ nebo možná ‚Tam byste měli,‘ ‚Tam (a tak) to máte...‘ Ukazatel paradoxů, zvyků,

¹⁰¹ Zavadil, M.K. Průšvih v galerii. Interview. Praha: EMPRESA MEDIA, a.s. 2017 (4). ISSN 2336-6060. s. 42

¹⁰² Výtvarné umění, The magazine for contemporary art: Zakázané umění II. Praha: Občanské sdružení pro podporu Výtvarného umění, 1996, 96 (1-2) . ISSN 0862-9927. s 108

absurdit, poukazovatel.“¹⁰³ Kurt toto své dílo, které bylo umístěno hned ve vstupním areálu v Poněšicích, nikdy nedokončil, několikrát se k němu vracel a nikdy nebyl dostatečně spokojený.

Mimo Ukazatele Kurta Gebauera zde byla vytvořena i díla jako Objekt Petra Pavlíka, Sněhurka a sedm trpaslíků Aleše Ramla či Velké prádlo Magdaleny Jetelové.

14.4. Symposium v Přední Kopanině

V Přední Kopanině se od roku 1982 až do roku 1989 scházela mladší sochařská generace. Měla zde jedinečnou příležitost pracovat přímo v enklávě lomu v době, kdy měli lamači měsíční dovolenou. Pracovalo se zde výhradně s odpadovým materiálem, který již majitel lomu nemohl využít. Symposia v Přední Kopanině se mohl zúčastnit v podstatě každý, zpočátku to byly akce ryze spontánní. Až později se vybraným sochařům všem generacím zasílali oficiální pozvánky.

Kurt Gebauer byl sice o něco starší než generačně spřízněné osazenstvo prvních symposií, byl však také přizván ke společné tvorbě. Mohl snad působit i jako autorita, jako vzor pro budoucí práci mladších autorů díky své vynalézavosti, vtipu a pohotové reakci na určité výstavní prostředí. Kurt na symposiu vytvořil své Venuše. „Prehistoricky objemné Venuše, jako pevnostní stavby usazené na horizontu kotliny, potvrdily jeho invenci a schopnost použít neobvyklé materiály v neobvyklých souvislostech.“¹⁰⁴

Důležitým milníkem v historii symposia byla výstava uspořádaná roku 1987, kdy umělci dostali svá díla ven z lomu, přímo mezi architekturu vesničky. V roce 1989 se pak umělci sešli v Přední Kopanině naposledy. Když se z reproduktorů ozvala nelichotivá slova proti tehdejšímu režimu z úst kapely St. Vincent, byl přivolán policejní sbor a celá akce byla nekompromisně zrušena.

14.5. Symposium v Mutějovicích

Symposium na chmelnici v Mutějovicích se odehrávalo v říjnu roku 1983. S myšlenkou přišli Marie Judlová a Ivan Kafka, který převzal štafetu po Milanovi

¹⁰³ Výtvarné umění, The magazine for contemporary art: Zakázané umění II. Praha: Občanské sdružení pro podporu Výtvarného umění, 1996, 96 (1-2) . ISSN 0862-9927. s. 9

¹⁰⁴ Výtvarné umění, The magazine for contemporary art: Zakázané umění II. Praha: Občanské sdružení pro podporu Výtvarného umění, 1996, 96 (1-2) . ISSN 0862-9927. s. 51

Kozelkovi. Mutějovické symposium nabízelo umělcům prostor v krychlových modulech o rozměrech 8 x 8 x 8 metrů, který museli využít bez použití jakékoliv techniky. Proto organizátoři žádali umělce o co nejkonkrétnější představu předem, aby následně bylo možné během 14 dnů díla instalovat. „Z uměleckého hlediska byl celý projekt velmi riskantní: velká rozloha prázdné chmelnice a daleký horizont potřebovaly vyvážit rozměrnými realizacemi. Finanční prostředky byly nulové, čas a fyzické síly omezené.“¹⁰⁵ Hlavní představou bylo vytvořit jakousi českou paralelu land artu.

Symposium bylo, co se autorů týče, dá se říci průřezové. Nejméně byla zastoupena starší generace, ze které dorazili pouze Čestmír Kafka a Josef Hampl. Nejpočetnější byla proti tomu generace umělců narozených v 40. a 50. letech, z nichž pozvání přijali Kurt Gebauer, Magdalena Jetelová, Jitka Svobodová, Stanislav Zippe, Svatopluk Klimeš, Ivan Kafka, Stanislav Judl, Čestmír Suška, Naďa Rawová, Tomáš Ruller, Pavla Michálková a Milan Kozelka. Zúčastnili se však i dva autoři nejmladší generace, které do té doby skoro nikdo neznal – Margita Titlová a Vladimír Merta.

Kurt Gebauer na chmelnici vytvořil transparentní Figury (Obrázek 19), které byly vytvořené ze smotaných chmelových lián a zavěšené mezi sloupy se pohupovaly ve větru. „Figury jsou vytvořeny z chmelových kroužků a věnečků. Tehdy jsem dělal už třetí rok ostravskou Minikrajinu a občas jsem si šel zaplavat do bazénu. Někde se tam dalo dotýkat nohama dna. Dívky částečně chodily, částečně se při té chůzi na špičkách vznášely.“¹⁰⁶

Symposium započalo o víkendu 1. a 2. října 1987 a bylo plánované na 14 dnů. Návštěvníků zaznamenalo nepočítaně, což neuniklo pozornosti ministerstva vnitra, které nechalo celou událost srovnat se zemí již druhý den.

14.6. Fórum 88

Mezigenerační výstava Fórum 88, konaná od 8. září 1988 po 4 dny v hale bývalých jatek, patřila k nejvýznamnějším událostem 80. let. „Její smyslem bylo postihnout kontinuitu v tvorbě vyhraněných osobností tehdejší střední a starší generace. (...) Otázka vztahu kontinuity a změny se proto stala ústředním a důležitým momentem výstavy,

¹⁰⁵ Výtvarné umění, The magazine for contemporary art: Zakázané umění II. Praha: Občanské sdružení pro podporu Výtvarného umění, 1996, 96 (1-2) . ISSN 0862-9927. s. Str. 58

¹⁰⁶ [TEXTY KURT GEBAUER .. ET AL. a Zuzana Rousová PŘEKLAD IVAN VOMÁČKA. *Kurt Gebauer: obrazy z dějin vlastního státu : Starý královský palác, Pražský hrad 14. června - 6. srpna 1995 : [katalog výstavy] : = pictures from the history of a personal state : the Old Royal Palace, Prague Castle 1995.* [Praha: Správa Pražského hradu, 1995. ISBN 8090006299. s. 36

podmíněným pluralismem stylů i programovým využíváním různorodých forem výtvarného jazyka.“¹⁰⁷ S ideou na uspořádání výstavy přišel Jiří Sozanovský, který spolupracoval i s Theodorem Pištěkem, Josefem Hlaváčkem a Antonínem Chrudimským.

Jako ideální místo byla nakonec zvolena Holešovická tržnice, konkrétně hala číslo 11. Výstava dostala podtitul Možnosti umění v prostoru a volba autorů padla tedy logicky na ty, kteří se zabývali plastikou nebo instalacemi v prostoru. Místo pro svou instalaci si vybral každý umělec sám, přiděleno bylo každému nakonec místo o rozloze 4 x 9 metrů. Autorů, kteří se akce zúčastnili, bylo 34, mezi nimi samozřejmě i Kurt Gebauer nebo třeba Hugo Demartini, Theodor Pištěk, Michael Rittstein, Olbram Zoubek a Karel Nepraš.

Kurt Gebauer zde vytvořil dílo s názvem Správná strana jatek, kde byl umístěn hadrový panák na rudém koberečku připomínající Lenina. Dále zde umístil zchátralý, ale rozpráhnutý pomník státníka ukazujícího lidstvu směr. Z pomníku visí cáry a vede k němu rudý koberec (nebo také kaluž krve), ze které vyčnívá hlava Obludy.

Na akci se sešlo několik děl desítek děl, která dohromady netvořila harmonický celek. V tom však také byla její přednost. „Zvláštní sounáležitost odlišných děl, podpořená prezentací rozměrných objektů, byla podnětem k vnímání a posuzování ‚Fóra 88‘ jako celku, jako velké scény života, do níž člověk vstoupil a zcela svobodně se v ní pohyboval.“¹⁰⁸ Fórum 88 po sobě zanechalo nerasmazatelnou stopu, která se probírala v tehdejších kuloárech ještě hodně dlouhou dobu.

14.7. Rockfest

Rockfest byl rockový festival, v jehož rámci byly při třetím až pátém ročníku vystaveny i výtvarné akce. Festival uskutečnil v letech 1987 až 1989. Výstavy prezentovaly nejenom klasickou malbu a sochu, ale i performance a další akční umění.

Hudební festival Rockfest se snažil navázat na zprerhanou kontinuitu a předvést rock na větších přehlídkách. Využil tak mírného ideologického uvolnění 80. let. Představili se zde noví rockoví umělci, kteří ještě neměli možnost představit se hudební scéně před větším publikem. Při svém třetím ročníku se organizátoři rozhodli dát stejnou šanci novým, začínajícím umělcům. Většina předešlých výtvarných akcí vycházela z iniciativ samotných

¹⁰⁷ Výtvarné umění, The magazine for contemporary art: Zakázané umění II. Praha: Občanské sdružení pro podporu Výtvarného umění, 1996, 96 (1-2) . ISSN 0862-9927. s Str. 162

¹⁰⁸ Výtvarné umění, The magazine for contemporary art: Zakázané umění II. Praha: Občanské sdružení pro podporu Výtvarného umění, 1996, 96 (1-2) . ISSN 0862-9927. s 164

umělců a zahrnovala výtvarné počiny blízkého okruhu přátel organizátorů, Rock fest se naopak rozhodl dát možnost bez rozdílu všem, „(...) kdo cítil spřízněnost s živým, nonkonformním děním 80.let a kdo měl dosud jen málo příležitostí veřejně vystavovat.“¹⁰⁹ Zúčastnili se tak hlavně mladí umělci, ale našla se i pár umělců ze starší generace. Možnost vystavovat dostali ale i neprofesionálové.

Již první Rockfest '87 konaný v Paláci kultury přinesl několik zajímavých instalací. „Děsivá architektura Paláce kultury paradoxně poskytla zajímavý kontext řadě autorů, kteří nudné stěny ověnčili expresivními malbami nebo chladné prostory vyvážili optimistickými či humorně laděnými objekty a instalacemi.“¹¹⁰ Kurt Gebauer zde vystavil na balkoně svoje legendární sádrové Zdraviče výsměšně parafrázující známé gesto politiků z masových oslav 1. Máje, svátku práce. K nim umístil i kus černé látky, což vzbudilo zájem režimu a bylo nutné černou vyměnit za jinou barvu (tmavě modrou). Pro další ročníky pak již bylo zakázáno cokoli umístit na balkon Paláce kultury.

14.8. Galerie H

Galerie H vznikla v 80. letech v Kostelci nad Černými lesy v domě a především stodole bratří Jiřího a Zdeňka Hůlových. Ti si začali uvědomovat potřebu konfrontačních setkání, proto začali s v té době zcela nevídanou aktivitou, otevřeli si vlastní galerii. Spektrum konaných aktivit bylo široké, převládali však vždy výstavy. Okruh umělců, se kterými bratři Hůlové spolupracovali, byl široký, zahrnoval však hlavně střední a starší generaci, zapojovali se i umělci žijící v zahraničí. „Pro nás, i když to bude znít možná vzletně, ta galerie, to byl opravdu ostrůvek, nechci říkat svobody, ale pocit volnosti, pocit nezávislosti, setkání lidí se stejnými názory nebo se stejným způsobem myšlení. Tam člověk nemusel nic předstírat nebo si dávat nějaká omezení.“¹¹¹

Na podobě galerie se podílelo několik umělců – schodiště, zábradlí, sloup a kamennou polici vytvořil Kurt Gebauer, sochař Jiří Beránek se postaral o podlahu, zahradní

¹⁰⁹ Výtvarné umění, The magazine for contemporary art: Zakázané umění II. Praha: Občanské sdružení pro podporu Výtvarného umění, 1996, 96 (1-2) . ISSN 0862-9927. s. 174

¹¹⁰ Výtvarné umění, The magazine for contemporary art: Zakázané umění II. Praha: Občanské sdružení pro podporu Výtvarného umění, 1996, 96 (1-2) . ISSN 0862-9927. s. 175

¹¹¹ KERHARTOVÁ, Jana. *Humor a hra v Galerii H*. Praha: Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta, 2016. ISBN 978-80-7290-888-2. s. 59

pískovcová stěna s písmeny je z dílny Václava Volka, kovová branka je pak od Josefa Krupky¹¹².

V Galerii se za šest let její existence konalo na 35 výstav a akcí. Každá z nich byla jiná a měla své podmínky. Z výčtu jmenujme například výstavy Velká kresba, Krabičky, Barevná socha, velikonoce, Čtyřverší, Setkání mikrosvět či Setkání Vesmír, jejich názvy napoví, na co se zaměřovali.

Vzpomeňme výstavu Realizace '95, na kterou Kurt Gebauer vytvořil svoje známé trpaslíky. Jeho nápad se však hned zpočátku nesetkal s velkým nadšením, autor si je musel prosadit. „A to bylo na základě toho, že jsem už kdysi v sedmdesátém druhém, když jsem přijel z Francie, udělal kresbu, jak dva trpaslíci buší do lebky, takový strojek, jmenuje se to normalizace... To byla parodie na pomníky, parodie na kýč. Tenkrát už socialistická parodie na kýč byl trpaslík, to se psala v Mladém světě a tak dále, že je to symbol kýče. Ale to už nebyl kýč, kýčem byli ty Leninové, takže já jsem to spojil do jednoho.“¹¹³ Nakonec bylo trpaslíků vytvořeno šest a měli různé podoby – trpaslík šmírák, trpaslík – pes, tlustý mužík s dlouhou čepicí, ostřelovač, trpaslík s pivem ležící na zemi či myslitel. A ačkoli nebyli kritiky přijati nijak pozitivně, návštěvníky si získali.

V roce 1984 se činnost galerie rozšířila i o studijní archiv, který se zaměřoval na české umění od roku 1939 po současnost. Galerie H se navíc aktivně podílela na věcech veřejných, spolupracovala s místním muzeem a galerií a založila se o záchranu kosteleckých historických památek. Zkrátka, „Jiří a Zdeněk Hůlovi se pokusili o nekompromisní a systematickou práci, jejíž rozsah a dopad zůstal zatím nedocenen a nezpracován. Galerie H svou existencí suplovala absenci výtvarných institucí, jež v odlišných politických podmínkách v nekomunistických zemích zpravidla vykonávají úlohu prezentanta a stimulátora umění.“¹¹⁴

Bratři Hůlové zkrátka „něco chtěli a byli principiální v tom, co chtěli. Nechtěli rezignovat, nechtěli jen nadávat na režim a naříkat, že se tady nedá nic dělat, nechtěli se uzavřít a dělat si jen sami pro sebe a pro pár přátel. A našli řešení, založili soukromou galerii, která se řídila absolutně demokratickými principy.“¹¹⁵

¹¹² Výtvarné umění, The magazine for contemporary art: Zakázané umění II. Praha: Občanské sdružení pro podporu Výtvarného umění, 1996, 96 (1-2) . ISSN 0862-9927. s.. 220

¹¹³ KERHARTOVÁ, Jana. *Humor a hra v Galerii H*. Praha: Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta, 2016. ISBN 978-80-7290-888-2. s. 43

¹¹⁴ Výtvarné umění, The magazine for contemporary art: Zakázané umění II. Praha: Občanské sdružení pro podporu Výtvarného umění, 1996, 96 (1-2) . ISSN 0862-9927. s. 223

¹¹⁵ KERHARTOVÁ, Jana. *Humor a hra v Galerii H*. Praha: Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta, 2016. ISBN 978-80-7290-888-2. s. 74

14.9. Prostor, architektura, výtvarné umění

Plánovaná výstava, která se však nikdy neodehrála, měla mít své dějiště v Ostravě na výstavišti Černá louka v září roku 1983. Nápad se tehdy zrodil v hlavách Kurta Gebauera, Petra Kováře, Jiřího T. Kotalíka, Marie Judlové, Jiřího Ševčíka a Vladimíra Šlapety, kteří se dohodli s hnutím Brontosaurus, a inspirovali se výstavní praxí v Ústavu makromolekulární chemie ČSAV v Praze na Petřínách. Zúčastnit výstavy se mělo přesně devadesát tři autorů napříč generacemi, kteří se stranili tehdejšímu režimu. „Jejím záměrem bylo představit současné výtvarné realizace s tematikou prostoru a projekty architektů, které nesly zřetelný výtvarný akcent. Měla zprostředkovat informace, prohloubit komunikaci mezi obory a umožnit prezentaci návrhů či realizací, jež ve své době neměly přílišnou naději spatřit světlo světa.“¹¹⁶ Výstava se měla zabývat hlavně problematikou prostoru a životního prostředí. Výstavě vyšel také obsáhlý katalog, který graficky zpracoval Ivan Kafka. Vše bylo naplánované, přichystané. „Ale dva dny před zahájením nám řekli, že tam praskla voda. Samozřejmě to nebyla pravda. Nekontaktovali nikoho z nás – pozvali si organizátory výstavy, tedy Brontosaurusy, a ti z toho byli vyděšení, protože vůbec nechápali, oč jde.“¹¹⁷ A tak skončila naděje na uspořádání výstavy. Jediné, co po ní bylo, byl zmiňovaný katalog, kterého se podařilo v tiskárně zachránit pár desítek kousků.

15. Vybrané výstavy po roce 1989

Kurt Gebauer svou tvorbu nepřestává vystavovat ani po Sametové revoluci. Stále má co říci k aktuálnímu dění a jeho díla mají i dnes divákovi co nabídnout.

15.1. Obnovení činnosti galerie v Ústavu makromolekulární chemie AV ČR

Galerie na půdě Ústavu makromolekulární chemie má dlouhou historii. Od roku 1972 zde byly pořádány výstavy umělců, kteří by v klasické galerii měli problém vystavovat, ať už kvůli svému nekonformnímu přístupu nebo z politických důvodů.

¹¹⁶ Výtvarné umění, The magazine for contemporary art: Zakázané umění II. Praha: Občanské sdružení pro podporu Výtvarného umění, 1996, 96 (1-2) . ISSN 0862-9927. s. 37

¹¹⁷ Výtvarné umění, The magazine for contemporary art: Zakázané umění I. Praha: Občanské sdružení pro podporu Výtvarného umění, 1995, 95 (3-4) . ISSN 0862-9927. s. 193

„Makráč“, jak se galerii přezdívá, se stal rychle symbolem svobodného vystavování i přes to, že jej tvoří jen jedna úzká chodba. Jeho věhlas přesáhl i hranice samotného Československa.

Po roce 1989 výstavní činnosti v „Makráči“ na nějakou dobu utichla. Díky ateliéru veškerého sochařství na Vysoké škole uměleckoprůmyslové vedeným Kurtem Gebauerem však galerie získala znovu na síle. Kurt Gebauer spolu se svými studenty obnovil činnost galerie a od roku 1995 jsou zde opět pořádány výstavy. Později převzala vedení galerie Dagmar Šubrtová, asistentka ateliéru veškerého sochařství a absolventka VŠUP. Nyní se galerie soustředí na současné mladé umělce. Kurte Gebauer zde svá díla vystavil hned několikrát.

15.2. Mayrau

Mayrau je bývalý kladenský důl otevřený v roce 1878, který po více než sto letech přestal fungovat. V 90. letech byla zastavena těžba a vznikl zde památkově chráněný hornický skanzen. Prostor je tak zakonzervován v nedotčeném stavu. Roku 2002 zde vzniklo Centrum pro současné umění, které jedinečným způsobem propojuje surovost místa se současným uměním. „Zajímavá tradice undergroundového umění v Čechách má právě v Centru současného umění na Majrovce svého pokračovatele nejen v tom, že se syrový negalerijní prostor propojuje se současnou uměleckou produkcí, ale i v osobě kurátorky centra Dagmar Šubrtové.“¹¹⁸ Vystavující umělci tak vždy reflektují genius loci místa. Mayrau je neodmyslitelně spjata s Ateliérem veškerého sochařství VŠUP a také se jménem Kurta Gebauera, jehož dílo Housenka (raného kapitalismu) se stalo trvalou součástí galerie.

15.3. Zveřejnění, Galerie VŠUP (2011)

Výstava Zveřejnění, která se konala v rámci cyklu zaměřeného na současné a bývalé studenty a pedagogy VŠUP, se zaměřovala na práce Kurta Gebauera ve veřejném prostoru. Byla tak jakousi retrospektivou za roky 1976 – 2010 a přehlídkou Gebauerovy práce s prostorem. „Koncipována byla jako nahlédnutí do umělcova ateliéru, zpřítomnění jeho tvůrčího procesu a připomenutí některých autorových realizací formou řady fotografií a

¹¹⁸ Zavadil, M.K. Dole tma, nahoře světlo. Ateliér. Praha: Společnost časopisu Ateliér. 2007 (21). s. 12

projekcí, jež dokumentovaly některé jeho slané sochařské intervence pomocí skic či modelů děl.¹¹⁹ Diváci si tak mohli připomenout například dětské enviromentální hřiště Minikrajinu Ostrava – Fifejdy, Cvrčkův sen, Figury a Plavkyně z Malostranských dvorků, legendární Trpaslíky nebo Zdraviče. Z porevoluční tvorby zmiňme například Housenku (raného kapitalismu), sousoší Ptáci či pomník Mozarta pro Zelný trh v Brně.

15.4. Letmý průnik, NoD (2014)

Tato tříetapová výstava Kurta Gebauera nazvaná Letmý průnik z Dlouhé do hlubin NoDu započala 20. 10. 2013 a pokračovala až do 31. 1. 2014. „V první fázi výstavního triptychu pro NoD tak bylo při oslavě 22. výročí otevření klubu ROXY Be twenty one odhaleno dne 20. 10. 2013 před galerií nad křižovatkou Dlouhé a Rybné ulice levitující sousoší nazvané Vznášení.“¹²⁰ (Obrázek 20) Znovu zde tak autor aplikoval svůj tak typický motiv létání postav pomocí zavěšení. Druhou fází pak bylo rozmístění 10 pastelů v kavárně NoDu nesoucí název Modré plavkyně z Petynky, které se uskutečnilo od 19. 12. 2013 do 31. 1. 2014. Ani tady autor neopouští svůj typický rukopis a sází na motiv jím tak opěvovaných žen. Poslední částí byla samotná expozice v Galerii NoD sestavená z fragmentů kreseb, maleb, objektů, fotografických dokumentů a videoartu s podtitulem Ponorem do dějin státu Gebauer. Tím se divákům naskytla jedinečná možnost nahlédnutí do autorova archivu i soukromí. Fotografie slavných děl zde střídaly skici a intimní rodinné snímky.

15.5. Městská knihovna (2015)

Pro Gebauera tak typické umístění děl v negalerijních prostorách bylo demonstrováno i v rámci výstavy v prostorách Městské knihovny – Ústřední knihovny, která se uskutečnila od 26. 1. do 30. 4. 2015. „Pestrá mozaika představených prací v Ústřední knihovně nabízí divákům či čtenářům nejstarší práce z 80. let, například slavné Trpaslíky, tak i nejnovější díla, dokládající nepolevující zájem autora o věci veřejné.“¹²¹

¹¹⁹ ¹¹⁹Zavadil, M.K. Veřejno a instituce Kurta Gebauera. Ateliér. Praha: Společnost časopisu Ateliér. 2011 (11). s. 16

¹²⁰ Zavadil, M.K. Letmý průnik. Ateliér. Praha: Společnost časopisu Ateliér. 2014 (3). s. 7

¹²¹ Zavadil, M.K. V provozu knihovny... Ateliér. Praha: Společnost časopisu Ateliér. 2013 (8). s. 6

Unikátní výstava se uskutečnila hlavně díky Gebaeurově bývalému studentovi Viktoru Špačkovi, který je zaměstnancem knihovny.

16. Závěr

Ve své bakalářské práci jsem se zaměřila na autorskou pozici sochaře Kurta Gebauera v kontextu proměny české společnosti. Jako cíl jsem si určila zanalyzování autorovy tvorby před a po roce 1989, jeho časté náměty a používané techniky.

Nejprve jsem nastínila politickou situaci po druhé světové válce světě, poté jsem se podrobněji zaměřila na české země, kde probíhal vývoj odlišně. Od politické situace jsem se přesunula k umění, zajímal mne jeho vývoj od 50. let 20. století do současnosti. Zmínila jsem význačné umělecké směry a některé autory. Konkrétněji jsem popsala umělecký vývoj v českých zemích.

Dále jsem se zabývala tvorbou Kurta Gebauera. Zaměřila jsem se na jeho hlavní náměty – motiv ženy, rezistence, přírodní citlivost a další vybrané náměty. Důležitým poznatkem bylo, že se některé autorovy náměty svou aktuálností opakují od dob předrevolučních až do současnosti. Neopomněla jsem zmínit Gebauerovo typické vycpávání soch, které je v českém uměleckém světě sice ojedinělé, ne však ve světovém měřítku. Autor vychází z tzv. měkké plastiky.

Následně jsem zanalyzovala autorovu výstavní činnost, kterou jsem rozdělila na období před rokem 1989 a po něm. Jasně se zde ukázal autorův očividný záměr vyhýbat se oficiálním výstavním prostorám. Gebauer sám svému umístování soch do veřejného prostoru říká „okrašlování“ a praktikuje jej od svých uměleckých začátků až do současnosti.

17. Seznam použité literatury

BERANOVÁ, Pavla. *Ateliér veškerého sochařství: ateliér Kurta Gebauera na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze = The studio of universal sculpture : the studio of Kurt Gebauer at the Academy of Arts, Architecture & Design, Prague*. V Praze: Vysoká škola uměleckoprůmyslová, c2010. Edice A. ISBN 978-80-86863-30-6.

[TEXTY KURT GEBAUER .. ET AL. a Zuzana Rousová PŘEKLAD IVAN VOMÁČKA. *Kurt Gebauer: obrazy z dějin vlastního státu : Starý královský palác, Pražský hrad 14. června - 6. srpna 1995 : [katalog výstavy] : = pictures from the history of a personal state : the Old Royal Palace, Prague Castle 1995*. [Praha: Správa Pražského hradu, 1995. ISBN 8090006299.

KERHARTOVÁ, Jana. *Humor a hra v Galerii H*. Praha: Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta, 2016. ISBN 978-80-7290-888-2.

MORGANOVÁ, Pavlína. *Akční umění*. Olomouc: Votobia, 1999. ISBN 80-7198-351-9.

BEUYS, Joseph. *Rozhovory s Beuysem*. Přeložil Eva ZAJÍČKOVÁ. Olomouc: Votobia, 1999. ISBN 80-7198-378-0.

PIJOÁN, José. *Dějiny umění*. Praha: Knižní klub, 2000. ISBN 80-242-0218-2.

O'DOHERTY, Brian. *Uvnitř bílé krychle: ideologie galerijního prostoru*. Praha: tranzit.cz, 2014. Navigace. ISBN 978-80-87259-30-6.

CHALUPECKÝ, Jindřich. *Na hranicích umění: několik příběhů*. Praha: Prostor, 1990. Arkýř (Prostor). ISBN 80-85190-06-0.

GABLIK, Suzi. *Selhala moderna?*. Olomouc: Votobia, 1995. Velká řada (Votobia). ISBN 80-85885-20-4.

ZHOŘ, Igor. *Proměny soudobého výtvarného umění*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1992. ISBN 80-04-25555-8.

SZCZYGIEL, Mariusz. *Gottland*. Praha: Dokořán, 2007. ISBN 978-80-7363-142-0.

TIGRID, Pavel. *Kapesní průvodce inteligentní ženy po vlastním osudu*. 2.vyd. (1.vyd.v Odeonu). Praha: Odeon, 1990. ISBN 80-207-0149-4.

MRÁZ, Bohumír. *Dějiny výtvarné kultury*. Praha: Idea servis, 2002. ISBN 80-85970-32-5.

- REBMANN, Hellevi. *Neviditelná skulptura: (o Josephu Beuysovi)*. Přeložil Petr JOCHMANN. Praha: Votobia, 1998. Malá díla. ISBN 80-7198-328-4.
- BYDŽOVSKÁ, Lenka. *Dějiny umění*. Praha: Balios, 2002. ISBN 80-242-0720-6.
- NEŠLEHOVÁ, Mahulena. *Poselství jiného výrazu: pojetí "informelu" v českém umění 50. a první poloviny 60. let*. Praha: Base, 1997. ISBN 80-902481-0-1.
- Zavadil, M.K. Veřejno a instituce Kurta Gebauera. *Ateliér*. Praha: Společnost časopisu *Ateliér*. 2011 (11).
- Zavadil, M.K. Letmý průnik. *Ateliér*. Praha: Společnost časopisu *Ateliér*. 2014 (3).
- Zavadil, M.K. V provozu knihovny... *Ateliér*. Praha: Společnost časopisu *Ateliér*. 2013 (8).
- Zavadil, M.K. Dole tma, nahoře světlo. *Ateliér*. Praha: Společnost časopisu *Ateliér*. 2007 (21).
- Výtvarné umění, The magazine for contemporary art: *Zakázané umění II*. Praha: Občanské sdružení pro podporu Výtvarného umění, 1996, 96 (1-2) . ISSN 0862-9927.
- Výtvarné umění, The magazine for contemporary art: *Zakázané umění I*. Praha: Občanské sdružení pro podporu Výtvarného umění, 1995, 95 (3-4) . ISSN 0862-9927.
- Zavadil, M.K. Průšvih v galerii. Interview. Praha: EMPRESA MEDIA, a.s. 2017 (4). ISSN 2336-6060
- Gebauer, K. (20.11.2017). Kurt Gebauer. Načteno z Kurt Gebauer:
http://www.kurtgebauer.cz/index_ram.htm

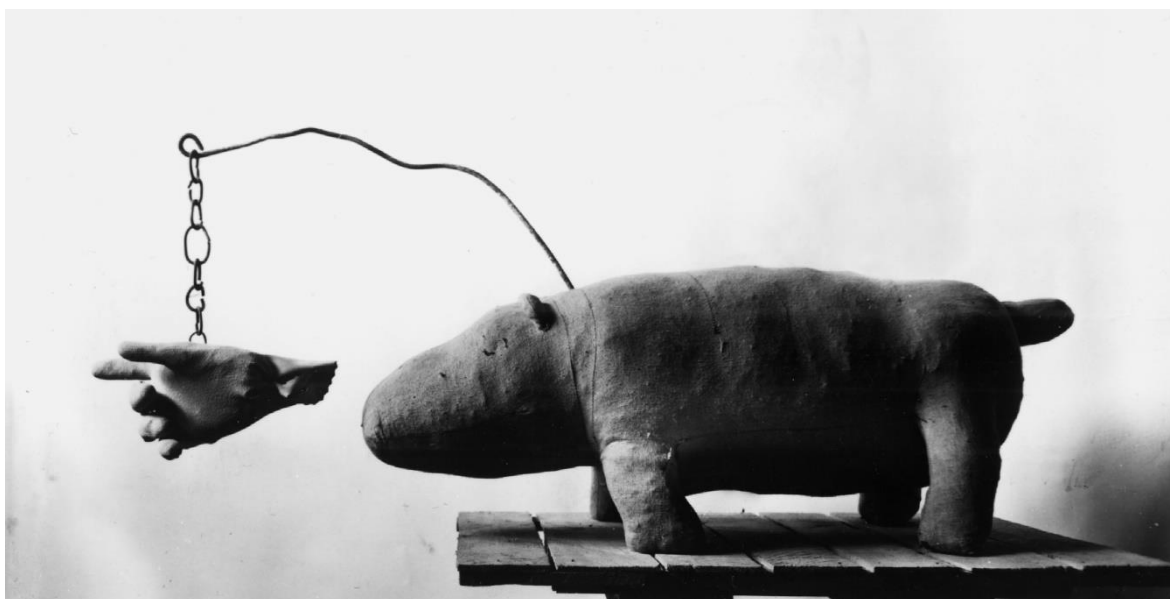
18. Obrazová příloha

Seznam obrázků

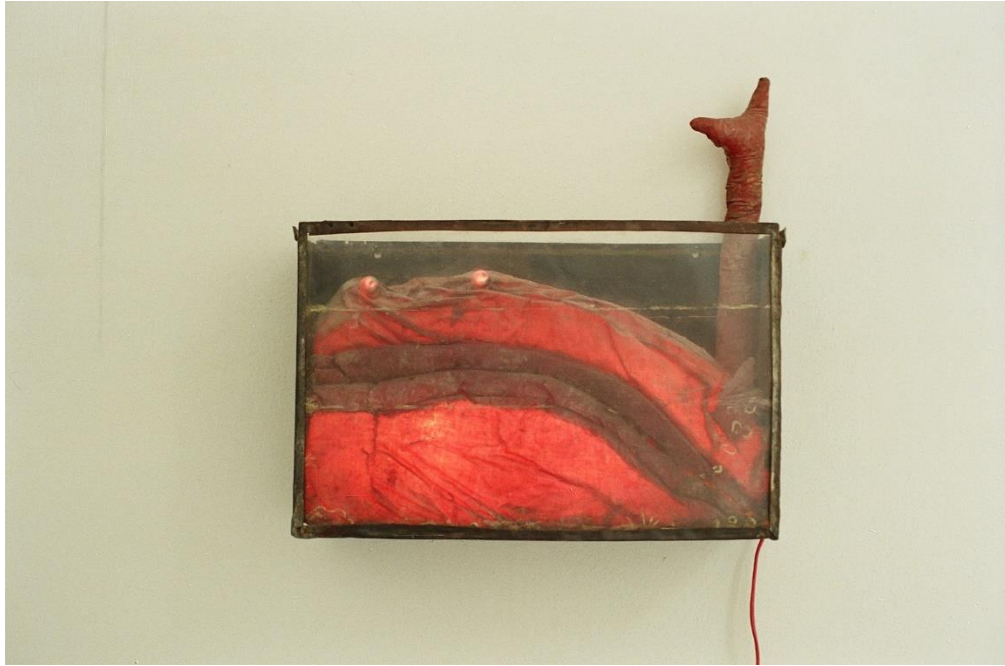
1. Kurt Gebauer, Trpaslíci, Kostelec nad Černými lesy 1985 (archiv Kurta Gebauera).
2. Kurt Gebauer, Sebevědomý bulteriér, Praha 1970 (archiv Kurta Gebauera).
3. Kurt Gebauer, Dobře krmená rybka, Praha 1970 (archiv Kurta Gebauera).
4. Kurt Gebauer, Zbytnělý papoušek, Praha 1974 (archiv Kurta Gebauera).
5. Kurt Gebauer, Obludy, Praha 1987 (archiv Kurta Gebauera).
6. Kurt Gebauer, Zdraviči, Praha 1987 (archiv Kurta Gebauera).
7. Kurt Gebauer, Gottwklec, Zlín 1991 (archiv Kurta Gebauera).
8. Kurt Gebauer, Plavkyně, Praha 1969 (archiv Kurta Gebauera).
9. Kurt Gebauer, Rodinné představení, stát Gebauer 1974 (archiv Kurta Gebauera).
10. Kurt Gebauer, Český rybník, Praha 1988 (archiv Kurta Gebauera).
11. Kurt Gebauer, Alenka, Praha 1982 (archiv Kurta Gebauera).
12. Kurt Gebauer, Na houpačce, Praha 1974 (archiv Kurta Gebauera).
13. Kurt Gebauer, Utíkající dívka, Praha 1975 (archiv Kurta Gebauera).
14. Kurt Gebauer, Ponorná socha Vltava, Praha 2000 (archiv Kurta Gebauera).
15. Kurt Gebauer, Hlava – skála, Lom U svatého Josefa 1991 (archiv Kurta Gebauera).
16. Kurt Gebauer, Klecohlahy, Praha 1995 (archiv Kurta Gebauera).
17. Kurt Gebauer, Srdce pro Václava Havla, Praha 2016 (archiv Kurta Gebauera).
18. Kurt Gebauer, Figury v oknech, Praha 1981 (archiv Kurta Gebauera).
19. Kurt Gebauer, Figury, Mutějovice 1987 (archiv Kurta Gebauera).
20. Kurt Gebauer, Vznášení, Praha 2014 (archiv Kurta Gebauera).



1. Kurt Gebauer, *Trpaslíci*, Kostelec nad Černými lesy 1985



2. Kurt Gebauer, *Sebevědomý bulteriér*, Praha 197



3. Kurt Gebauer, *Dobře krmená rybka*, Praha 1970



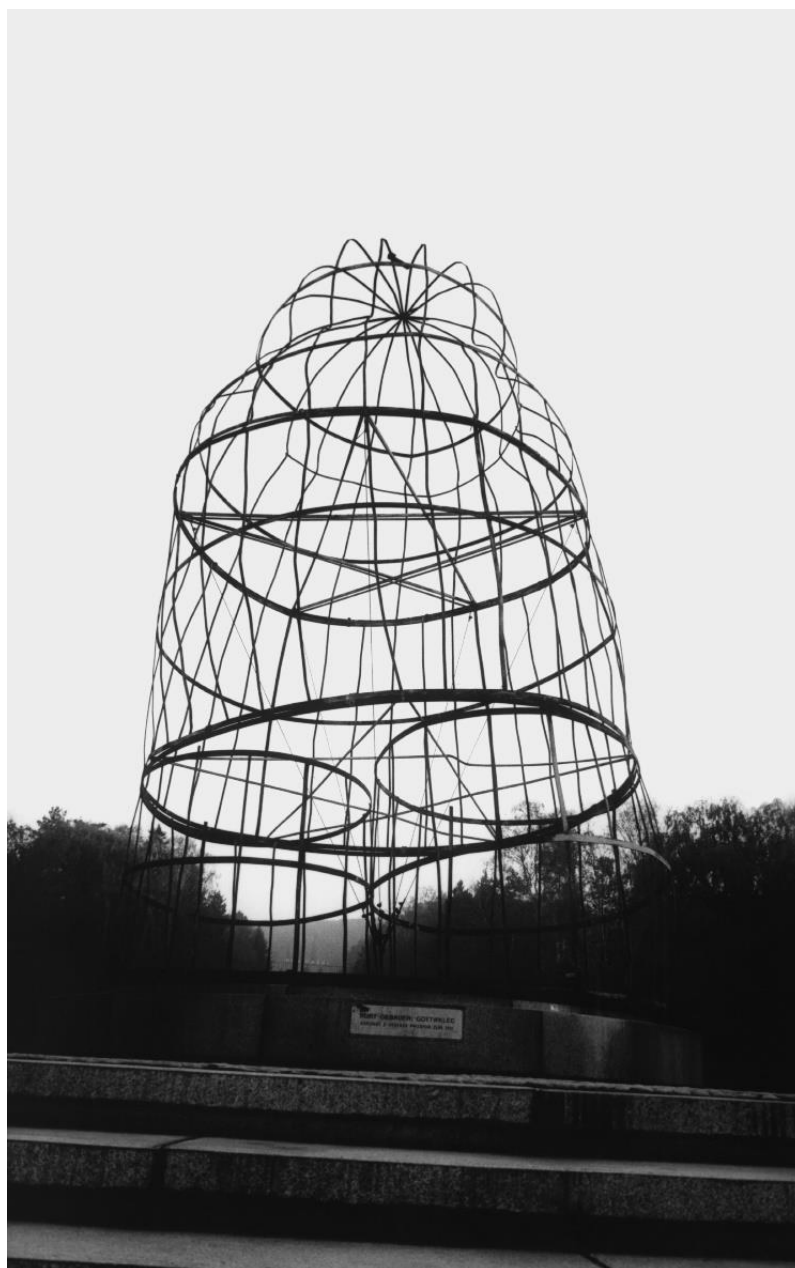
4. Kurt Gebauer, *Zbytečný papoušek*, Praha 1974



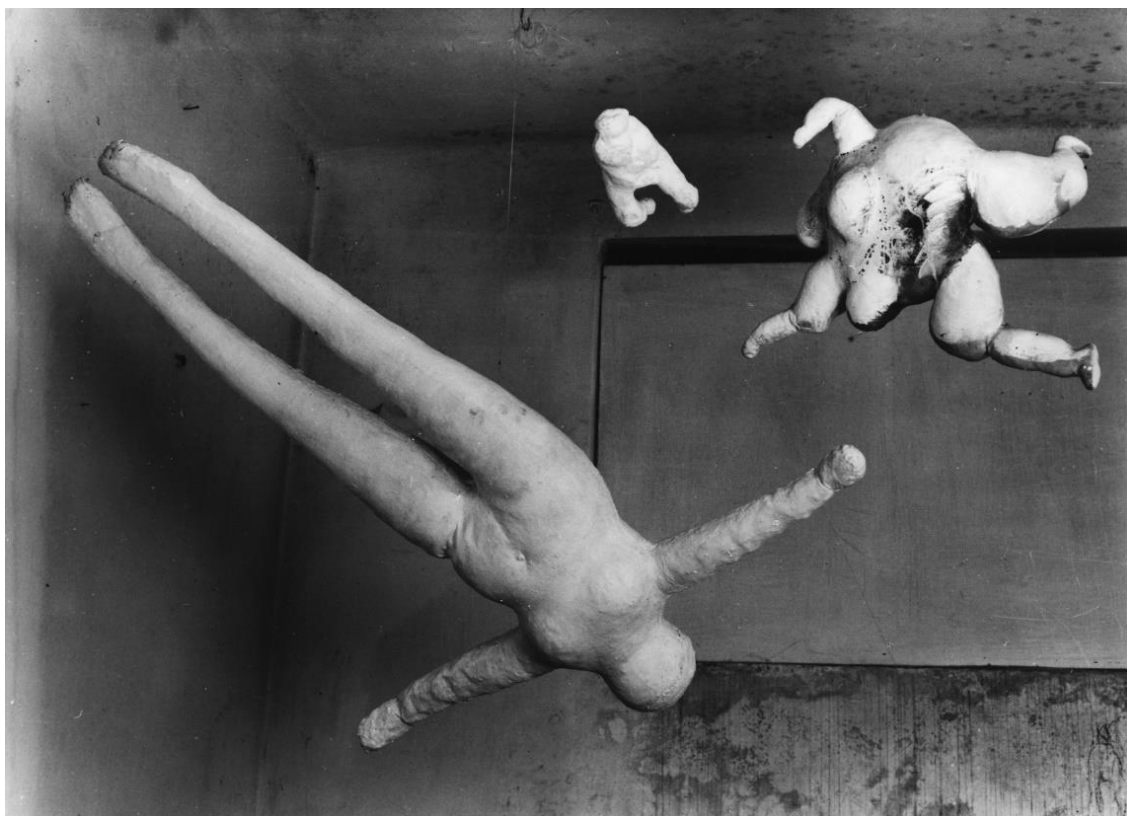
5. Kurt Gebauer, *Obludy*, Praha 1987



6. Kurt Gebauer, *Zdraviči*, Praha 1987



7. Kurt Gebauer, *Gottwklec*, Zlín 1991



8. Kurt Gebauer, *Plavkyně*, Praha 1969



9. Kurt Gebauer, *Rodinné představení*, státní Galerie, Praha 1974



10. Kurt Gebauer, *Český rybník*, Praha 1988



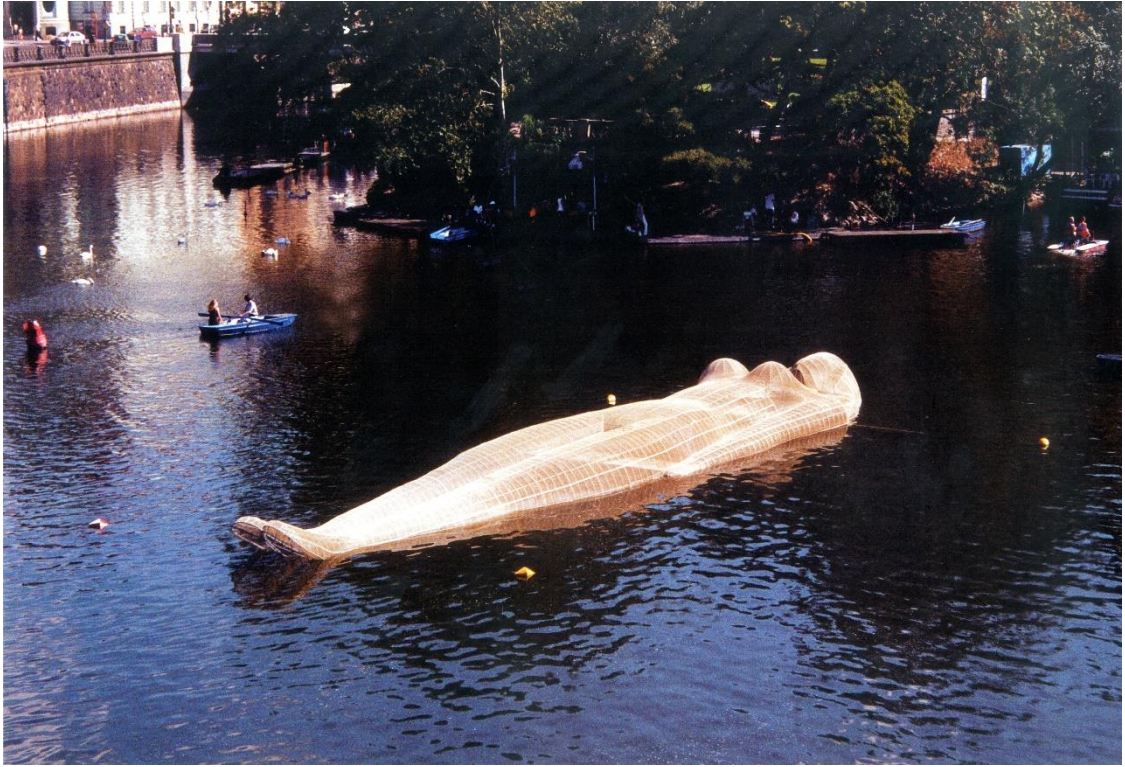
11. Kurt Gebauer, *Alenka*, Praha 1982



12. Kurt Gebauer, *Na houpačce*, Praha 1974



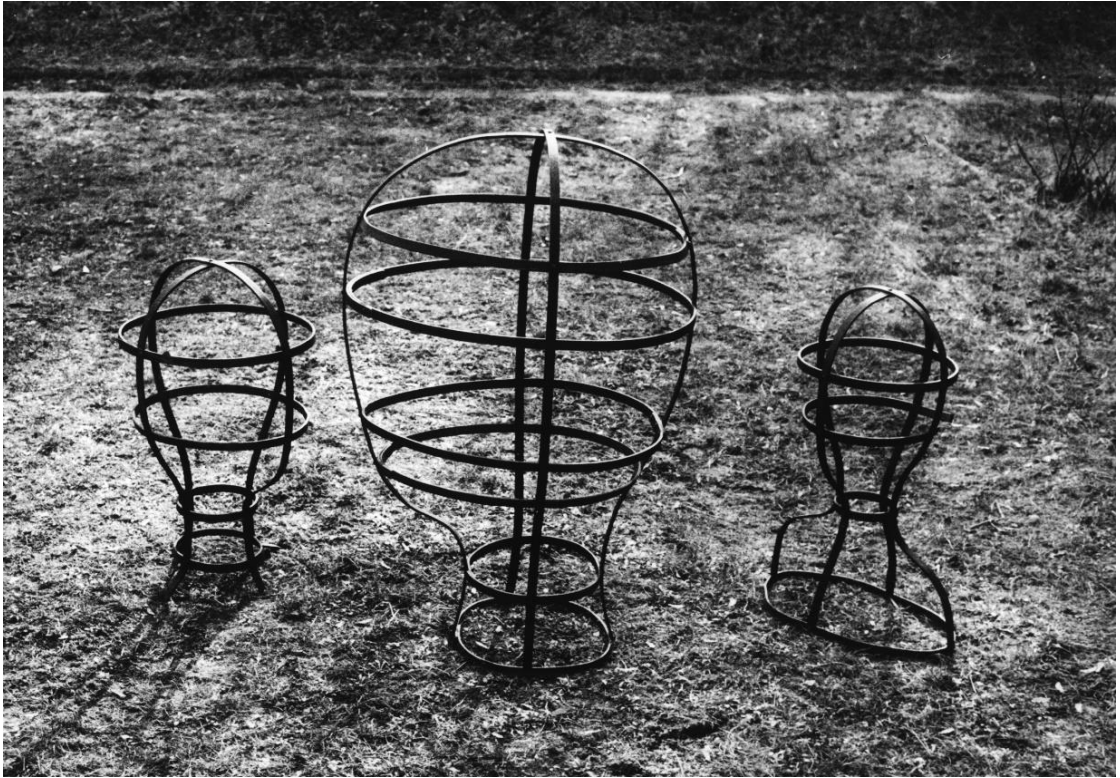
13. Kurt Gebauer, *Utíkající dívka*, Praha 197



14. Kurt Gebauer, *Ponorná socha Vltava*, Praha 2000



15. Kurt Gebauer, *Hlava – skála*, Lom U svatého Josefa 1991



16. Kurt Gebauer, *Klecohlavy*, Praha 1995



17. Kurt Gebauer, *Srdce pro Václava Havla*, Praha 2016



18. Kurt Gebauer, *Figury v oknech*, Praha 1981



19. Kurt Gebauer, *Figury*, Mutějovice 1987



20. Kurt Gebauer, *Vznášení*, Praha 2014