

Univerzita Karlova

Katolická teologická fakulta

Ústav dějin křesťanského umění

**Ostravská scéna v rozšířeném kontextu 80. a 90. let**

Rigorózní práce

MgA. Jakub Král

## **Ostravská scéna v rozšířeném kontextu 80. a 90. let**

V důsledku postmoderní decentralizace myšlení dochází k roztržení monolitického dějinného vývoje a společně s tím i k uznání periferních proudů uměleckého vývoje. V Čechách tak v polovině osmdesátých let vznikají dvě paralelní regionální umělecké scény – v Ostravě a Ústí nad Labem, které se vyznačují jiným přístupem k tradičním uměleckým strategiím. Zdá se, že tradiční disciplíny v regionech selhávají a tamější umělci v důsledku nemožnosti spojitého navázání a neexistenci institucionální opory volí vyostřené pozice vůči základům uměleckého díla a jeho potvrzování. V Ostravě se tak umělci v osmdesátých a devadesátých letech obrátili proti klasickému institucionálnímu provozu – v podobě orientace na veřejný prostor, a ke kritice modernistických základů autonomního uměleckého díla.

### **Klíčová slova:**

modernismus, postmodernismus, neoexpresionismus, nová malba, centrum, periferie, umělecká scéna, veřejný prostor

## **The Art Scene in Ostrava in an Extended Context of the 1980's and 1990's**

As a result of the postmodern decentralization of thinking, the monolithic historical development is undermined and together with it the peripheral streams of artistic development are accepted. In the mid-eighties in the Czech republic two parallel regional art scenes were emerged in Ostrava and Usti nad Labem, which are characterized by a different approach to traditional artistic strategies. It seems that traditional disciplines in these regions are failing, and the artists due to the impossibility of continuous connection with previous historical development and the lack of institutional support opts for the intensified position towards the bases of the art itself and its affirmation. Artists in the 1980s and 1990s in Ostrava turned against the classic institutional activity in the form of orientation on the public space and criticism of the bases of modern autonomous artwork.

### **Key Words:**

modernism, postmodernism, neoexpresionism, new painting, centre, periphery, art scene, public space

## Obsah

|  |     |
|--|-----|
| 1. Předmluva.....  | 2   |
| 2. Úvod.....   | 3   |
| 3. Situace ve výtvarném umění v osmdesátých letech.....                          | 5   |
| 3.1 Recepce postmoderní teorie v Čechách.....                                    | 5   |
| 3.2 Výstavní aktivity generace osmdesátých let.....                              | 16  |
| 4. Situace ve výtvarném umění v devadesátých letech.....                         | 30  |
| 4.1 Vztah centra a periferie.....  | 30  |
| 4.2 Koncepce vztahu centra a periferie.....                                      | 33  |
| 4.3 Výstavní aktivity v devadesátých letech.....                                 | 46  |
| 5. Regionální umělecké scény v domácí literatuře.....                            | 58  |
| 6. Ostravská scéna.....  | 64  |
| 6.1 Nástin výstavních aktivit v Ostravě v osmdesátých a devadesátých letech..... | 64  |
| 6.2 Vliv regionálního postavení Ostravy na tamější uměleckou produkci.....       | 71  |
| 6.3 Změna paradigmatu ostravské scény na konci devadesátých let.....             | 79  |
| 7. Devadesátá léta jako mezičas modernismu.....                                  | 85  |
| 8. Použitá literatura.....   | 102 |
| 9. Obrazová příloha.....   | 109 |

## 1. Předmluva

Následující text byl pod názvem *Ostravská scéna v 80. a 90. letech, Ostrava jako umělecká periferie?* v roce 2017 obhájen jako diplomová práce v rámci mého studia na Katedře dějin a teorie umění na Fakultě umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem (vedoucí práce: prof. Mgr. Michal Koleček, Ph.D.). Jeho nynější podoba zůstala v zásadě nezměněna, avšak oproti původnímu záměru jsem se v rámci rigorózního řízení rozhodl práci přejmenovat tak, aby název lépe odpovídal jejímu obecnějšímu záběru. Text samotný jsem v malé míře upravoval především po stylistické stránce, a to tak, že jsem se často vracel k původním zdrojovým textům, abych si znovu vyjasnil význam svých tvrzení a případně pročistil a zpřesnil jejich konečné vyznění.

Protože jsem několikrát v rámci svého působení v Galerii hlavního města Prahy měl příležitost zabývat se devadesátými lety znovu a z jiných perspektiv, rozhodl jsem se původní text diplomové práce opatřit ještě závěrečnou krátkou kapitolou, kterou jsem nazval *Devadesátá léta jako mezičas modernismu*. Tato kapitola mi pomohla předmětné období pochopit skrze optiku zhroucení univerzalistického modernistického projektu, jak ho popisovali někteří poststrukturalističtí badatelé již po polovině dvacátého století. Proces celospolečenských transformací a decentralizací, kterými procházel tehdejší východní svět po pádu železné opony, se pokouším interpretovat jako obdobný celospolečenský převratný fenomén, kterým procházel západní svět ovlivněný zhroucením modernistického projektu na konci

šedesátých a začátku sedmdesátých let. Tento proces zavdal rozhodný podnět pro vznik postmodernismu a skrze něj tak otázka centra a periferie generálně dostává ještě nový rozměr.

## **2. Úvod**

V důsledku postmoderní decentralizace myšlení dochází k roztržitému monolitickému dějinnému vývoje a společně s tím i k uznání periferních proudů uměleckého vývoje. V Čechách tak v polovině osmdesátých let vznikají dvě paralelní regionální umělecké scény - v Ostravě a Ústí nad Labem, které se vyznačují jiným přístupem k tradičním uměleckým strategiím. Zdá se, že tradiční disciplíny v regionech selhávají a tamější umělci v důsledku nemožnosti spojitěho navázání a neexistenci institucionální opory volí vyostřené pozice vůči základům uměleckého díla a jeho potvrzování. V Ostravě se tak umělci v osmdesátých a devadesátých letech obrátili proti klasickému institucionálnímu provozu - v podobě orientace na veřejný prostor, a ke kritice modernistických základů autonomního uměleckého díla. Zásadním metodologickým předpokladem je víra v Piotrowského horizontální dějiny umění, které revidují hierarchickou geografii globální umělecké produkce v rámci kontrastu vůči univerzálním dějinám umění. Tento revizionistický přístup přiznává jedinečnost lokálních heterogenních projevů s cílem vytvořit dynamičtější paradigma vyprávění globálních dějin umění.

Význačný fenomén, který se v rámci decentralizačních procesů vynořil na konci osmdesátých

let dvacátého století, je vznik lokálních uměleckých scén, které se načas staly takovým horizontem, jež tradiční vertikalitu umělecko-historické narace na čas narušil. Případovou studií, kromě rozsáhlého srovnávacího kontextu představujícího srovnatelné aktivity a témata, je část práce zabývající se uměleckým provozem a produkcí v Ostravě na přelomu osmdesátých a devadesátých let.

Prvními generačními výstupy umělců takzvané ostravské scény devadesátých let byly Konfrontace, které probíhaly především v městských exteriérech - například na vrcholu Haldy Ema, ale i v domech a bytech členů později vzniknuvší skupiny *Přirození*. Vrcholem a rozhodujícím momentem jakési postupné emancipace ostravských umělců generace devadesátých let byla výstava *Ahoj lidi!*, která se stala přímým závdavkem pro vznik právě zmíněné skupiny *Přirození*. Po roce 1989 začínaly vznikat nezávislé výstavní prostory, jejichž program se zaměřoval na současné umění tehdejší starší i nejmladší generace, čímž se na jistý čas staly jakousi protiváhou největší výstavní instituce ve městě - Galerie výtvarného umění v Ostravě. Patrně nejvýznamnějším mezníkem raných devadesátých let pro severomoravskou institucionální síť bylo založení Katedry výtvarné tvorby na Ostravské univerzitě v Ostravě s původními čtyřmi ateliéry. V roce 1994 pořádají Jiří Surůvka s Petrem Lysáčkem první Festival performance Malamut, který Ostravu a soudobé české akční umění vůbec - zejména díky významným zahraničním účastem - zařadil do mezinárodní sítě současného umění.

V polovině devadesátých let se vnější pohled na Ostravu začíná zásadně měnit a tamější umělci jsou - především díky Janě a Jiřímu Ševčíkovým - stále častěji zváni na nejvýznamnější přehlídky domácího současného umění. Práce se zaměřuje na fenomén ostravské výtvarné scény od druhé poloviny osmdesátých let a obzvláště pak na období let devadesátých, kdy kolem jejich poloviny dochází k postupnému procesu nobilitace tamních umělců, jenž vrcholí po roce 2000 opakovanou účastí jejich zástupců na Benátském bienále (Jiří Surůvka, 2001; Kamera skura, 2003). Konečným cílem práce bude prozkoumat typické užívání nekonvenčních výtvarných technik a témat umělecké produkce v závislosti na zaužívané pozici Ostravy jako umělecké periferie při zohlednění institucionálního rámce a hlediska výstavní činnosti.

### **3. Situace ve výtvarném umění v osmdesátých letech**

#### **3.1 Recepce postmoderní teorie v Čechách**

Téma postmodernismu se na poli teorie a umělecké praxe v globálním kontextu začíná objevovat už v šedesátých letech v textech amerických architektů Charlese Jenckse a Roberta Venturiho, kteří publikovali své kritické texty polemizující se současnou modernistickou architekturou. Robert Venturi se ve své knize *Složitost a protiklad v architektuře* vyslovuje proti reduktivismu modernistického tvarosloví, kterému vyčítá, že v zájmu čistoty a jednoty výrazu bere na zřetel pouze ty formy, které potřebuje, čímž radikálně selektuje velkou škálu možných odlišných aspektů tvorby. Naproti tomu navrhuje komplexní a protikladnou architekturu

vycházející z nejednoznačnosti, architekturu, která je kompromisní, hybridní a vždy dvojznačná.<sup>1</sup> O deset let později, tedy v již radikálně odlišné společenské situaci sedmdesátých let, publikoval svoji zásadní knihu s názvem *Jazyk postmoderní architektury* také Charles Jencks. Ten v rámci vlastní kritiky modernistického kánonu navrhuje, podobně jako Venturi, architekturu eklektickou, metaforickou a ironickou, takovou, která akceptuje místní osobitost a mnohoznačnost. Jencks tak svojí regionální koncepcí vytyčuje jeden z klíčových pojmů evropské postmoderní teorie, kterým je decentralizace.

Koncem sedmdesátých let dochází k rozkolu postmoderny také ve volném výtvarném umění, kdy se radikálně začíná odlišovat jeho podoba v Evropě a na americkém kontinentu. Americké postmoderní umění se začíná diskutovat po Crimpově výstavě *Pictures* v galerii Artist Space v New Yorku v roce 1977, na níž soustředil skupinu mladých umělců, jejichž strategií se stává přímá aropriace. Jejich útok na individualistickou estetiku avantgardního umění formou užití nalezených nebo přivlastněných zobrazení je tak úderem na samou podstatu základního modernistického požadavku na originalitu uměleckého díla. Sherrie Levine, jedna z vystavujících autorek na Crimpově výstavě *Pictures*, se asi nejzásadněji dotkla otázky originality a nároku na autorství v sérii snímků *Untitled, After Edward Weston* (1980), v němž přefotografovala několik Westonových snímků vlastního syna. Douglas Crimp ve svém textu *Fotografie jako postmoderní aktivita*<sup>2</sup>, který je rozšířenou verzí textu ke zmíněné výstavě, popisuje přesah univerzálního nároku na originalitu Levinové díla tak, že Weston



tělo svého syna na snímcích záměrně zarámoval do pozice ladného aktu, čímž si sám také pouze propůjčil základní figuru klasického řeckého sochařství, totiž mužský akt. Tím postupně dochází k nekonečnému řetězení reprezentací od klasických řeckých antických sochařů, přes jejich římské a renesanční kopisty, až k těm, kteří mužského aktu využívají v reklamě při marketingové propagaci vlastního zboží.<sup>3</sup>

Podobně jako Levine kritickou cestou zpochybňuje autonomii autorství, tak podobné strategie využívá ve své práci další z autorek generace výstavy Pictures Louise Lawler. Ta se obrací k samotným základům, na nichž stojí fotografie a to na základě zcela samozřejmé znalosti nejslavnějšího Benjaminova eseje *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*. Lawler ve svých ikonických fotografických sériích umně naaranžovaných uměleckých děl klasických modernistických autorů (jako například fotografií Augusta Sanderse nebo pláten Jacksona Pollocka) v domovech jejich sběratelů ukazuje, jak se komodifikované dílo stává pouhým směnným znakem, jenž je jen produktem svého velkého autora tak, jak je tomu i v případě módních značek.<sup>4</sup> Další autorka téže generace Cindy Sherman ve své sérii *Untitled Film Stills* z let 1977 až 1980 upouští od vlastní identity, ačkoli důsledně trvá na formě autoportrétu, a ukazuje, jak je individuální i kolektivní identita postavena na zobrazení, kdy sama sebe postavila do rolí filmových hvězd konkrétních filmů.<sup>5</sup>

Tato podoba kritického postmodernismu naznačila, že umělecká média již nejsou hodnotově neutrálními nosiči, ale že jsou již pro vždy napadena masovými

médii a nejen jimi. Tato praxe tak mimo jiné znovu sestupuje do hloubky modernismu, v němž hledá jeho slabiny tak, aby v něm našla něco, co je snad ještě možné objevit pro současnost. Tímto se snad částečně podobá i současným strategiím archivního a historiografického obratu v umělecké praxi. Ve stejné době však vzniká i evropská forma postmodernismu, a to především v Itálii a v Německu, která se obrátila ke klasickým formám umění a eklektickému pohybu napříč historickým spektrem vzorů a citací. Oproti americké podobě, která zahájila útok proti masovým médiím tím, že umělci využívají jejich vlastní prostředky, je evropská malba oslavována přesně těmito médii, která byla ve Spojených státech obviněna ze zmíněného kontaminačního prostoupení naším myšlením. Sdílejí ale společný pohyb směrem dovnitř modernismu, ale naprosto se rozcházejí v užitých strategiích. Náš kulturní prostor je tak formován myšlením evropských teoretiků umění, z nichž vybírám nejzásadnější dva, jejichž myšlenky se takřka ve zcela současné době dostaly prostřednictvím textů manželů Ševčíkových i do našeho kulturního prostředí.

Italský teoretik Achille Bonito Oliva ve svém iniciačním textu *Umění přechodu*<sup>6</sup> vymezuje nastupující transavantgardu v kontrastu s avantgardami historickými, jež podléhaly darwinistickému lineárnímu vývoji, na který tato generace umělců reaguje nomádským postojem převracejícím jazyky minulosti. Kritizuje především radikální dematerializaci uměleckého díla v sedmdesátých letech, v němž se, podle něj, zcela rozpouští osobitost provedení. Tradiční malba vyrukovala proti konceptuálnímu umění na začátku osmdesátých let znovunastolením rukodělnosti a

zalíbením v provedení. Po zhroucení modernismu se tak dostává do krize i myšlenka pokroku jako takového, což s sebou přináší i samozřejmé zhroucení historického optimismu avantgardy a jejích experimentů na poli uměleckých médií. Umělci transavantgardy, podle Olivy, rozdrobují svoji pozornost do více směrů a překračují všechna předchozí kliše, jako jsou technická originalita a originalita provedení. Transavantgarda není výsledkem jednosměrné genealogie, ale naopak genealogie vějířovitě rozvrstvené mezi mnoho předků různého druhu a historického původu. Tím se tak do kulturním kontextem výrazně rozvrstveného rodopisu dostávají i menší a nižší okrajové kultury nebo řemeslné umělecké praktiky.<sup>7</sup>

Novou uměleckou produkci vymezuje Oliva jako silně subjektivistickou, očištěnou od jakkoli kontrolovaného jazyka, který by byl, podle něj, vědomou a ironickou konstrukcí autonomní vize. Za nejdůležitější strategie nového postmoderního umění považuje jeho odmítání otevřené bezčasovosti a jeho trvání na ožívování tradičního umění a naprosté odmítání diferenciacce a vylučování toho, co bylo vytvořeno dříve. Zdůrazňuje, že principy progresivistického diskurzu redukuje myšlení na teleologický pohyb vpřed po liniích, které odrážejí utopický běh ideologií a neumožňují návraty k jazykům, názorům a metodám minulosti. Na pádu ideologie modernismu a rozpadu vize jakékoli jednoty světa ukazuje i rozpad myšlenky jednoty díla. Umělecké dílo tak začíná pracovat s otevřenými nekontinuálními fragmenty a mnoha nečekanými jazykovými srážkami, které jsou pro něj výsledkem touhy po neustálé proměně. Díla umělců v sobě odrážejí kulturní a vizuální paměť jiných děl v podobě pohyblivých a posunujících se

průzkumů předchozích jazykových modulů, které jsou formovány skoky po různě rozvrstvených cestách napříč dějinami umění, a to i v momentech, které již byly překonány. Dílo se stává místem neustálého posouvání významů, v nichž je zneutralizovaný jazyk viděn horizontálně. Jazyk malířství je tak Olivou chápán jako něco, v čem je možné veškeré prvky v plném rozsahu vzájemně zaměňovat. Samotné dílo tak prezentuje sebe samo jako nehomogenní entitu otevřenou barvě, hmotě, figurativnímu i abstraktnímu znaku a obraz je určován konvencí i invencí zároveň. Konvencí je určován v okamžicích přijetí povrchové úrovně jazyka jako stylu a invencí prostřednictvím kombinování nepředvídatelných jazykových rozdílů a protikladů, které nevyvolávají ve výsledku žádnou diskrepanci, ale naopak možnost neočekávané vnitřní naléhavosti. Zbavením umění tradiční rigidnosti ztrácí dílo svoji uměřenost, která byla chápána jako ideální jednota. Soudržná síla umění je uvolňována ve prospěch dekoncentrovaného obrazu, který klouže po površích rozmanitých stylů a znovuobjevených jazyků.<sup>8</sup>

Lóránd Hegyi v úvodním textu ke své výstavě *Eklektika '85*<sup>9</sup> vymezuje postmoderní malbu, podobně jako Achille Bonito Oliva, jako názorový protipól vůči přímočaře mechanickému logickému vývoji na sebe navazujících vývojových stupňů, který se, podle něj, začíná koncem sedmdesátých let stávat nevěrohodným. Tento hlavní dominantní proud je v osmdesátých letech nahrazen heterogenitou paralelně souběžných pásem současně existujících regionálních kulturních forem estetických stylových projevů, které nazývá eklektikou, jež vyvstává v různorodých osobitých přístupech. Na umění předchozího dvacetiletí Hegyi

kritizuje jeho skrytý expanzionismus, tedy touhu bezprostředně vstupovat mimo oblast umění. Mohutná extenze pole působnosti umění vedla, podle Hegyie, k výraznému odosobnění a obsahové vyprázdněnosti a myšlenka teleologického lineárního vývoje se tak stala sebeomezujícím procesem. Vyhlášení čistě myšlenkového díla napadá za jím zapříčiněné zhroucení tradiční představy hodnoty uměleckého díla a tím podmíněnou změnu způsobu jeho prezentace v kulturních institucích, které tím konceptuální umění nutí ke změně své společenské funkce. Postmoderní malíři se obracejí proti tomuto technicistnímu sterilnímu pojmovému vnímání, které zbavuje, podle Hegyie, umělecké dílo všeho osobního a všech jeho prvků, které se vztahují k časovým (míněno historickým) a místním (míněno regionálním) souvislostem. Do centra svého zájmu tak staví tito noví malíři hledání historicky a místně podmíněné osobní identity.<sup>10</sup>

Transavantgardní umění klade důraz na hledání a vytvoření subjektivních stylových metafor soustředěných na okamžik. Pro tuto metodu hledání stylu je symptomatický antireduktivismus, komplexita a hledání identity konkrétní umělecké osobnosti. Subjektivní eklektika je charakterizována vyjádřením konkrétního kulturního prostředí, ze kterého každý umělec vychází. Takový postup ale, jak Hegyi upozorňuje, nerekonstruuje ani necituje formy, ke kterým se obrací na základě objektivního historismu, ale naopak, veškerá práce s takovými formami je vždy podřízena vlastní umělecké osobnosti. Nová eklektika osmdesátých let vytváří svoji formu prostřednictvím aplikování kulturní metafory vzešlé z umělcova formulování vlastního intimního vztahu k historii tak,

že tímto procesem je zároveň v pozadí vyslovena její personifikace skrze nalezení vlastní identity v ní. Proto se v tvorbě umělců nové eklektiky zračí nezobecnitelné osobní momenty hledané skrze optiku tradice minulosti a místa, jež podléhají aktualizaci, a které se stávají individuálně autentické.<sup>11</sup>

Prvním textem reflektujícím evropskou postmoderní malbu v Čechách je *Loučení s modernismem*<sup>12</sup> manželů Ševčíkových z roku 1985. Podobně jako Oliva nebo Hegyi staví novou malbu do opozice vůči roli univerzálního rozumu v šedesátých letech a vůči zacílenosti k svobodně zvoleným duchovním hodnotám, absolutnímu sebeurčení a primátu mravních nároků modernistického umění. To viní z utlumení instinktivních a tradičních struktur, které se staly, podle Ševčíkových, esoterickými kulturami. Přirozeným důsledkem konfliktu umění a společnosti a snahy začlenit vše do komplexu univerzální rozumovosti byl podle nich nadnesený estetismus a moralismus potlačující nepatřičné představy. Nové myšlení naopak sestupuje ke kořenům původní zkušenosti, v níž hledá vztah k vlastní historii a odsouvá přísný vztah estetismu a morálky. Objevení paměti nám dává možnost eklektického výběru, reakce na osobní přístupy, prosazování tradičních hodnot, spojování minulosti se současnou zkušeností nebo znovuodhalení pudových a tradičních představ uchovávaných v mytologii. Proti modernistickému umění se nové myšlení, podle Ševčíkových, zásadně mění v nárocích na rozšiřování skutečnosti o něco nového a neopakovatelného. Rozostřilo se také Greenbergovo rozdělení avantgardního umění a náhražkového kýče a srovnaly se

vyjadřovací způsoby obou na stejnou úroveň, čímž se tak společně stávají stejně srozumitelnými.<sup>13</sup>

Podobnost přesunu akcentů spatřují Ševčíkovi v díle Jitky Válové, jejíž práci označují za velmi instruktivní pro mladou generaci, a to i přesto, že obrazovou skutečnost buduje tradičním způsobem. Dílo Válové se stává důležitým pro umělce zabývající se hledáním gesta scelení protikladnosti světa, které ve své době spontánně hledají u Davida, Skrepla a Johna. Od umění sedmdesátých let se nová malba posouvá od ironického, existenciálního kriticismu k hlubším určujícím a integrujícím zákonitostem. V našem prostředí tak spojují nový typ subjektivity svázaný s transavantgardní malbou, která je obrácena proti individuálnímu traumatu, jemuž se brání prostřednictvím kolektivně vnímaného záznamu mýtu.<sup>14</sup>

Proti *Loučení s modernismem*, které je první seriózní ranou domácí reflexí ze západu nově přicházejícího postmoderního umění, se Ševčíkovi ve svém dalším velkém textu s názvem *Umění 80. let*<sup>15</sup> programově snaží uvádět nové myšlení na tuzemskou scénu a zároveň na ní již sledovat a odlišovat konkrétní domácí specifika. První, ranou fázi postmoderního umění označují jako *romantickou*, kterou charakterizují divokou malbou a nekritickým přejímáním německé a italské malby. Druhou fázi nazývají *eklektickou*, a pro tu pak zavádějí klíčový pojem *simulace*. Upozorňují, že domácí vývoj neumožnil přirozený nástup nového postmoderního umění, protože dosud nedošlo ke krizi moderního umění šedesátých let a tak konstatují, že nová výtvarná řeč tedy nutně přichází zvenčí. Oproti předchozímu textu, v němž

tradičním způsobem vymezují tuzemský postmoderní obrat, v *Umění 80. let* již mluví o jeho vyčerpání, které se vynořilo kolem poloviny desetiletí, kdy se začalo ukazovat, že ožívování velkých příběhů minulosti a zpřítomňování mytologií již není dále možné. Naopak, podle Ševčíkových, se dostavil pocit rozpornosti a diskontinuity, kdy jsou všechny hodnoty pod nadvládou médií napodobeny. Vypůjčují si Benjaminovu tezi o reprodukci uměleckého díla, která se stává předlohou pro jeho další a další reprodukování. Tuto tezi o mechanické reprodukovatelnosti a definitivní ztrátě originálu rozšiřují na pojem simulakra, na základě něhož by bylo možné poměřovat absolutní realitu. Umělci tak, podle Ševčíkových, stále využívají všech historických vzorníků a praktik. Ty ovšem opatřují příznačným prepisem například v podobě obnovování předmětů speciálního sociálního prostředí a rituálů nebo také ornamentu, který zdůrazňuje radikalitu rozpornosti. Umění tak prostřednictvím sebe sama vytváří pouhé iluze o předmětech samotných.

Obecně jsou Ševčíkových texty založeny na kontrastním hodnotovém rozporu mezi starým uměním modernismu a veskrze dynamickým *novým uměním* a *novým myšlením*, i když, jak upozorňuje Josef Ledvina<sup>16</sup>, je tuzemská poloha prosazování tradičních hodnot a hybridního eklektického myšlení reprezentovaného manžely Ševčíkovými rozporně antimodernistická. Upozorňuje také, že Ševčíkovi vymezují a uzavírají *nové umění* do nejmladší generace posluchačů Akademie výtvarných umění v Praze a jeho podmínky jako expresivní výraz, mytologická tematika a práce výlučně v médiu malby jsou ovšem vlastní soudobému širšímu



generačnímu poli. Z dnešního pohledu se tak zdá, že Ševčíkovi velmi kategoricky určili hranice, kdo je a kdo není soudobým aktuálním umělcem. To ale, jak říká Ledvina, není natolik pravdou, nakolik šlo o dobovou diskusi a skutečnou snahu domácí teorie současné živé umění vymezit.<sup>17</sup> Například Jan Kříž v umělcově monografii z roku 1990 přiřazuje Michaela Rittsteina k představitelům nového umění, v tom smyslu, jak o něm mluvili Ševčíkovi, čímž využívá otevřenosti definice, s níž sami přišli. Ve skutečnosti ale, jak dále říká Ledvina, Rittstein v té době ještě o existenci západní postmoderní malby nevěděl a pouhá formální podobnost s tehdejší produkcí zcela nepostačuje. Teprve od návštěvy druhé Konfrontace v roce 1984 začínají Ševčíkovi domácí postmoderní umění generačně uzavírat a postupně se z nich stávají programoví mluvčí celé nastupující generace.<sup>18</sup>

Autentickou domácí autorskou manifestaci představuje text Jiřího Davida *Totální distance v období sociální vybledlosti, Neboli totální distance jako projev nulové situace*<sup>19</sup> z roku 1988, který ještě v témže roce publikoval Achille Bonito Oliva ve své knize *Superart*. David v něm charakterizuje etapu sociální vybledlosti v Čechách jako odklon od psychologizace, morálních a metafyzických nároků na umění. Témata postmoderního umění první poloviny osmdesátých let vztahuje k práci s fragmenty národních a sociálních symbolů očištěných od patosu a sentimentu. Zcela odlišnou polohu proti manželům Ševčíkovým reprezentuje Milena Slavická ve svém textu *Postmoderní polibek*<sup>20</sup> z roku 1991. Na počátku devadesátých let totiž začíná postmoderní umění pomalu doznívat a nastupuje širší odborná diskuse o jeho

domácí pozici. Slavická ve svém textu, na rozdíl od Ševčíkových, vychází z francouzské a americké debaty o dekonstrukci a postmoderně a charakterizuje klíčové pojmy jako pluralismus, nemožnost identifikace původních znaků či pohyb v kulturní zóně. Podle Slavické došlo především k celkové změně produkce umění z hlediska jeho autonomní pozice, které se nově stalo jednou z možných činností v řadě jiných lidských aktivit. Práce se znaky, které jsou produktem kolektivního autorství a ustavení textu jako objektu postmoderního umění, mají za následek ztrátu představy o originálnosti a ztrátu dřívějších osobních i dějinných kritérií. Do vlastní interpretace vnáší pojem tajemství, které je tradičním metaobsahem díla, který postmoderní umění stírá. Postmoderní umění se vzpírá své vlastní ideologizaci v tom smyslu, že vypouští ze svých metaobsahů právě tajemství, které jí nejnázve může podléhat.<sup>21</sup>

### **3.2 Výstavní aktivity generace osmdesátých let**

V osmdesátých letech již neměla československá komunistická strana žádnou ideologickou představu budoucího rozvoje státu, ale v zásadě jen pouhou vizi zajištění blahobytu obyvatelstva, jímž chtěla udržet jeho loajalitu.<sup>22</sup> Ze společnosti se pozvolna začal vytrácet strach z policejních represí a nastupující generace výtvarných umělců si, i přes nemožnost a zákaz jakkoli vystavovat své práce, našla formu jejich prezentace, takzvané *Konfrontace*. Nastupující mladá generace umělců, kteří na scénu vstupovali přibližně v polovině osmdesátých let, vzešla především z řad tehdejších studentů Akademie výtvarných umění v Praze a částečně, byť v mnohem menší míře, také z Vysoké

školy uměleckoprůmyslové v Praze. Šlo o skupinu generačně spřízněných umělců, nejčastěji narozených v druhé polovině padesátých let, kteří na Akademii výtvarných umění vstupovali na začátku osmdesátých let a kteří po absolvování povinného přípravného kurzu v hojném počtu přecházeli do malířských ateliérů Arnošta Paderlíka a Paderlíkova žáka Jiřího Ptáčka.

Společným znakem studentů Paderlíkova ateliéru byla práce se silně expresivním výtvarným jazykem (zpočátku Jiří David, Martin Mainer, Otto Placht, Petr Vaněček a další) a naopak společným znakem Ptáčkových studentů, jako například Antonína Střížka nebo Jana Merty, byla spíše jakási hladkost a uměřenost rukopisu. Mimo studenty malířských ateliérů Akademie výtvarných umění bylo mezi nimi i několik solitérů jako například Jaroslav Róna, který absolvoval v ateliéru sklářského výtvarnictví na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze u Stanislava Libenského, František Skála, absolvent ateliéru filmové a televizní grafiky Miloslava Jágra tamtéž, nebo Vladimír Skrepl, absolvent dějin umění na Filozofické fakultě Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Brně a Jiří Kovanda, konceptuální umělec a performer, který byl velmi vlivný v rámci přechodu od neoexpresivní fáze k fázi eklektické v tom smyslu, jak vývoj tuzemského postmoderního umění druhé poloviny osmdesátých let popsal manželé Ševčíkovi. Tato generace výtvarných umělců, i přes oficiální zákaz vystavování, a to ze strany vysokých škol samotných a přes faktickou nemožnost prezentovat svá díla v rámci oficiálních institucí, si hledala jinou možnost, jak své práce veřejnosti představit.

Forma konfrontací jako neoficiálních, polooficiálních či pouze ateliérových výstav má v českém a v první polovině šedesátých let částečně také ve slovenském umění silnou tradici. Tyto konfrontace byly mnohdy jedinou možností, jak představit svoji vlastní tvorbu pouze omezenému okruhu insiderů. V padesátých letech byla důležitou akcí tohoto charakteru *Výstava na jeden den* na Střeleckém ostrově v Praze<sup>23</sup>, která byla, stejně jako následující, významná svým dosahem pro šíření informelu v okruhu pražských výtvarníků. Na počátku šedesátých let, ještě před výraznějším postupem procesu politického tání před polovinou desetiletí, se uskutečnily dvě ateliérové konfrontace<sup>24</sup>, jejichž iniciátorem byl Jan Koblasa. Další vlnou silného potlačení individuální umělecké tvorby a znemožnění její oficiální prezentace byla sedmdesátá léta a později rovněž léta osmdesátá. Významnou výstavou nové umělecké generace sedmdesátých let byla konfrontace, která se konala v červnu roku 1978 v Mikrobiologickém ústavu Akademie věd v Praze.<sup>25</sup>

Pražské Konfrontace však měly svůj přímý předobraz ve formálně podobných uměleckých aktivitách první třetiny osmdesátých let, které se, podobně jako ty pozdější, neodehrávaly v oficiálních výstavních síních, ale na veskrze alternativních místech. Ludvík Hlaváček<sup>26</sup> řadí akce jako *tvůrčí dílna v Malechově* v letech 1980 a 1981, *Malostranské dvorky* z roku 1981, *Setkání ve Stromovce 1982* nebo *Chmelnice* v Mutějovicích jako předělové události mezi sedmdesátými lety a nastupujícím postmodernismem, a to i přesto, že ještě nepřinesly neoexpresionismus a eklekticismus, ale spíše důraz na kontextualitu. Na samou hranici postmoderních uměleckých aktivit staví

výstavu *Možnosti dotyku*, která se konala v říjnu roku 1984 ve Výstavní síni MKS v Rokycanech, na níž se vedle umělců Stanislava Judla a Miloše Šejna objevili malíři Vladimír Merta, Václav Stratil a Margita Titlová Ylovsky. Podobný ráz přechodu měly umělecké aktivity moravských autorů například v Olomouci, kde autoři Vladimír Havlík, Ladislav Daněk a Miroslav Šnajdr *posunuli tradici akčního umění směrem k výtvarným a jazykovým postmoderním stanoviskům*<sup>27</sup> nebo také v Ostravě, kde se konaly Konfrontace na Haldě Ema, v Domě kultury Nové huti Klementa Gottwalda nebo výstavy v bytech okruhu nastupující umělecké generace.

Za první postmoderní dílo v Československu považuje Ludvík Hlaváček sochu Františka Skály, která byla osazena v zámeckém parku ve Veltrusích v roce 1980. Upozorňuje, že u této plastiky nápadně selhává její klasická ryze modernistická kategorie potvrzení místa, neboť byla umístěna v romantickém parku z přelomu 18. a 19. století, čímž Skála nedosáhl modernistického primárního zjevování v místě, nýbrž příznačně postmoderního připojení k příběhu místa. Podle Hlaváčka další časný postmoderní postoj v českém umění zastával podobně jako Skála také Martin Mainer, který na počátku osmdesátých let svým zájmem o neevropské exotické kultury přijal dobovou kritiku europocentrismu. Jeho zájem o všechna kulturní dědictví docela dobře odpovídá rané recentní teorii postmoderního malířství (Achille Bonito Oliva) a nezastírá působení vlivu neoexpresivní malby německých Neue Wilde a italské transavantgardy, i když v pracích z raných osmdesátých let ještě vykazuje vliv domácí tradice groteskní malby a nové figurace. Nastupující generace v první polovině osmdesátých let klade silný

důraz na nový model světa, v němž namísto skryté jednoty univerza vládne struktura vytvořená interakcí nekonečného počtu vlivů.<sup>28</sup>

Podobnosti neoexpresionismu osmdesátých let s expresionismem dvacátých let 20. století jsou formálně nasnadě a společná je i snaha o bezprostřední spontánní výraz komplexního obsahu lidské psychiky, v níž právě bezprostřednost vyjádření má poukazovat na obrovskou škálu stavů mysli. Oproti expresionismu počátku dvacátého století a umění předchozí generace, které se výsostně obracelo k individualismu a subjektivismu lidské identity, se neoexpresionismus příznačně obrací k sociální interakci, k realitě, bohatosti sociálních stavů a ke konstrukci slovníku komplexních obecných významů.<sup>29</sup> Bezprostřední vliv německého neoexpresionismu vykazovala také díla Martina Johna a Vladimíra Skrepla vystavená na jaře roku 1984 v soukromém domě na pražském Smíchově. Obrazy, které byly vystavěny jako vizuální znaky vyjádřené expresivním gestem v redukovaném obrazovém prostoru, již vykazovaly nechuť k hlubokým psychologickým reflexím a daleko spíše začínaly mít ambici reprezentovat výraz nové zkušenosti diskontinuity a rychlosti událostí. Jejich obrazy tak nebyly pouze pasívně převzatou formou, i když formální podobnost explicitně obsahují, ale přesně vykazovaly přesun zájmu umělců od univerzálního pojetí podstaty člověka k nekonečné mnohosti jeho bezprostřední reality.<sup>30</sup>

Po prvních iniciačních výstavách nového umění Martina Johna a Vladimíra Skrepla začínají proklamovat své iniciativy také studenti vysokých uměleckých škol

v Praze. Protože tehdejšími studentům uměleckých škol bylo ještě zakázáno veřejně vystavovat svá díla a politická moc již ztrácela vůli k tvrdým represím, začali právě studenti pořádat své první neoficiální výstavy. Ještě těsně před pražskými Konfrontacemi, které vzešly z iniciativy Jiřího Davida a Stanislava Diviše, proběhly *Výstava domácích prací* na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze, plenér v Poněšicích nebo vzpomínka na majálesy na Akademii výtvarných umění v Praze.<sup>31</sup>

První Konfrontace se konala v tehdejší ateliéru Jiřího Davida v Praze na Smíchově v Grafické ulici v červnu roku 1984. Název výstavy měl evokovat silnou potřebu vyslovení výměny názorů mezi vystavujícími autory, mezi jejich současníky i umělci starších generací a širokou veřejností. První Konfrontace měla spíše charakter elitářsky utajené akce určené pro úzký okruh výtvarníků, ale Konfrontace poslední, která se konala v květnu 1987 v Praze na Vysočanech na dvoře činžovního domu ve Špitálské ulici, již byla poměrně velkorysou událostí, jíž se zúčastnilo celkem 79 umělců. Rozhodnost nástupu nového výtvarného názoru u nás demonstruje i fakt, že nedlouho po první Konfrontaci, a to již v roce 1985, mohli její iniciátoři vystavit svá díla ve Vysokoškolském klubu Můstek v ulici 28. října u Václavského náměstí. Na prvních výstavách Vladimíra Skrepla a Martina Johna i na o něco málo pozdějších Konfrontacích převládal styl velmi podobný neoexpresionismu německých Neue Wilde a italské transavantgardy, který se ve světovém kontextu prosazoval již od konce sedmdesátých let.<sup>32</sup>

V červnu roku 1984 se tak v ateliéru Jiřího Davida v Grafické ulici na pražském Smíchově uskutečnila první ještě zcela soukromá a čistě studentská Konfrontace<sup>33</sup>. Díla na ní představená spojoval spontánní, emotivní výraz, který se vyjadřoval radikálně odlišně od veškeré soudobé tvorby. Druhé Konfrontace, která se konala na podzim roku 1984 v poloprázdném činžovním domě v Krymské ulici ve Vršovicích, se zúčastnil již rozšířený okruh vystavujících již rozšířený například o Jana Mertu, Michaela Gabriela a Kateřinu Štenclovou. Jiří David u prvních Konfrontací oceňoval především možnost vzájemného dialogu, jeho otevřenost, tvořivou atmosféru neukončenosti a *ztrátu strachu ze skutečné výpovědi bez spekulací s estetickými normami*<sup>34</sup>, a to často i bez ohledu na samotnou kvalitu vystavených děl.<sup>35</sup> Od druhé Konfrontace v Krymské ulici se stávají hlavními teoretiky současného českého umění a nejmladší umělecké generace kurátoři Jana a Jiří Ševčíkovi. Konfrontace se od této doby staly již veřejnými akcemi a mezi třetí Konfrontací v domě Magdaleny Rajnišové na Kladně, která se konala v květnu 1985 a čtvrtou Konfrontací v Mozartově ulici číslo 7 na pražském Smíchově v ateliéru Bohuslava Metelky od 22. do 24. dubna, se mimo výstavu Jiřího Davida a Tomáše Císařovského ve zmíněném Vysokoškolském klubu Můstek v ulici 28. října na jaře 1985, podařila na podzim téhož roku, a to od 14. října do 5. listopadu, uspořádat už oficiální *Výstava studentů AVU v Žižkovském divadle*, které se zúčastnili Tomáš Císařovský, Jiří David, Petr Nikl a Otto Placht.<sup>36</sup>



Čtvrtá Konfrontace s dosud nejvyšším počtem vystavujících<sup>37</sup> byla provázena i kritickou reflexí v samizdatovém časopise *Někdo něco*, který začal vycházet z iniciativy začínajících umělců právě pro potřeby reflexe tehdejších výstavních aktivit v roce 1985 jako náhrada za neexistující odborné periodikum.<sup>38</sup> Ivona Raimanová v tehdejší číslu časopisu *Někdo něco* vyzdvihuje ze čtvrté Konfrontace výraznou figurální expresi Vladimíra Skrepla, Vlastimila Krčmáře a Otto Plachta, kultivovanost díla Margity Titlové, symbolismus obrazů Jiřího Davida a Martina Mainera a archaismus Jaroslava Róny. Cestu z důvěřivého přijímání nové malby vidí Raimanová v kresbách *Šašků* Stanislava Diviše, v nichž Diviš redukoval expresi, čímž zároveň naznačil své budoucí ubírání.<sup>39</sup> Další cestu z pouhého přijímání německého neoexpresionismu ukázaly už také práce Jiřího Kovandy. Kovanda nevystavil, jako drtivá většina, své malby, ale napnutou pestrobarevně potištěnou látku, kterou doplnil o různé předměty, jako byla například větev. Autorovo konceptuální uvažování a hra s převzatými a k sobě volně přiřazovanými prvky již naznačuje další fázi postmoderního umění u nás. Kovandovy práce z této doby jsou dnes vnímány jako přirozený přechod od neoexpresionistické fáze k fázi eklektické, charakteristické pro druhou polovinu osmdesátých let.<sup>40</sup>

Rok 1986 mimo změnu výtvarného paradigmatu přinesl také rozšíření výtvarných aktivit do Brna. V červnu a červenci tohoto roku se v brněnském vysokoškolském klubu Na Bidýlku konala výstava *Mladí pražští výtvarníci*.<sup>41</sup> Igor Zhoř v úvodním textu k této výstavě<sup>42</sup> brání novou nastupující generaci takzvané nové vlny proti obviněním z nepůvodnosti a přímého

odvozování své tvorby ze zahraničních katalogů a časopisů. Zdůrazňuje, že eklektismus není touto generací považován za nectnost, ale za možnost. Novou malbu označuje jako novou potřebu subjektivního výrazu, potřebu bezprostřední, nesublimovanou, nekultivovanou a neomalenou. Za její předchůdce považuje expresionistické tendence českého umění dvacátého století - munchovský expresionismus počátku dvacátého století, tvarovou deformaci Josefa Váchala, obrazy Jana Baucha, Jitky Válkové, Jiřího Načeradského nebo tvorbu Karla Nepraše. Domnívá se zároveň, že se tvorba nové vlny nikdy nestane komerčním artiklem a že pozice nové vlny zůstane okrajová, což jí mělo, podle Zhoře, dát morální charakter a oproti její vnitřní spontaneitě vytrvalost a stálost.

V návaznosti na výstavu Mladí pražští výtvarníci se ve Vysokoškolském klubu v říjnu roku 1986 konala také výstava mladých brněnských umělců.<sup>43</sup> V říjnu téhož roku došlo také k setkání českých a slovenských výtvarníků na Střeleckém ostrově v Praze, a to pro účely nasnímání dokumentárního filmu studenty FAMU. Koncem roku 1986 se konala také samostatná výstava Jaroslava Róny ve výstavní síni Ústavu makromolekulární chemie ČSAV.<sup>44</sup> Na páté Konfrontaci<sup>45</sup>, která se konala 10. až 11. října 1986 na statku Milana Periče ve Svárově u Kladna, i přes částečně naznačené nové možnosti výtvarného jazyka ještě zcela jasně dominovala rozměrná ostře expresivní plátna. Program třídní Konfrontace byl rozšířen o módní přehlídku a loutkové divadlo Petra Nikla. Z živelné exprese se svým dílem výrazně vystupují především Jiří David, Stanislav Diviš, který rozvíjí svůj nový přístup orientovaný na ohledávání ornamentu a Antonín Střížek,

který nepracuje s přímou expresivitou, ale zcela záměrně s vizuálním kýčem.<sup>46</sup>

Naopak kritizováni byli v recenzi především malíři pracující stále v duchu neoexprese, a to především Oto Placht, Jaroslav Róna a Vladimír Skrepl. Od roku 1986 se začínají přístupy umělců silněji rastrovat, jak naznačili na posledních dvou zmiňovaných Konfrontacích především Jiří Kovanda a Antonín Střížek se Stanislavem Divišem. Výrazným autorem, který začal v roce 1986 náhle měnit svůj výtvarný styl, byl také Jiří David, který ve své *Bílé sérii* umisťoval na zcela neutrální bílé pozadí různé mytické a náboženské symboly, stejně tak jako v následujícím roce ve své reverzní *Černé sérii*. Další změnu výtvarného jazyka druhé poloviny osmdesátých let nabízela i tehdejší tvorba Vladimíra Kokolii, který ze svých expresivních existenciálně laděných groteskních kreseb, které ještě v roce 1985 vystavil na své první pražské výstavě v Karlově ulici, vyabstrahoval motiv seriálního opakování nepředmětných prvků, který se mu stal základem pro následující ornamentální strukturu jeho maleb.<sup>47</sup>

Ve dnech 30. a 31. května roku 1987 se konala poslední šestá Konfrontace ve Špitálské ulici ve Vysočanech, která byla již oficiálně podpořenou akcí, jíž se zúčastnilo takřka osmdesát autorů<sup>48</sup>. Recenze<sup>49</sup> poslední z celkem šesti Konfrontací už byla čímsi takovým jako snahou o revizi a celkové zhodnocení jejich úlohy pro výtvarné umění v době kolem poloviny osmdesátých let. Konkrétně pak vyzdvihla Petra Nikla pro jeho symbolické významy, které používal ve svých obrazech, energii pláten Stanislava Diviše, vyprávění

legend Jaroslava Róny, ostré vystupňování vztahů mezi symboly v obrazech Jiřího Davida a zkoumáním banality a její reflexe zároveň v dílech Jiřího Kovandy.<sup>50</sup>

První výstavou po iniciačních Konfrontacích, na které zcela přirozeně navázala, byla *Výstava třiceti* v Lidovém domě v pražských Vysočanech od 1. do 10. července 1987. Nešlo tady již o čistě generační konfrontaci nejmladších nastupujících umělců, ale o mezigenerační srovnání právě generace nejmladší s generací starší.<sup>51</sup> Výstavy se tak zúčastnilo patnáct umělců nejmladší generace, jejichž hlavními protagonisty a organizátory byli Stanislav Diviš a Jiří David a patnáct umělců starší generace, jejichž organizátorem byl Kurt Gebauer. Tezí výstavy pak bylo srovnat práce dvou generačních skupin, jejichž komparací, jak se organizátoři domnívali, dojde k zajímavému dialogu.<sup>52</sup> Recenze Vítězslava Konráda, tedy Jiřího Davida, v pátém čísle časopisu *Někdo něco* výlučně obhajovala pozici mladých a ze starší generace pak oceňuje pouze práce Jiřího Sopka, v nichž vyzdvihuje jejich nemoralizující groteskní obsah a *neuvěřitelně jistou hru barevných souzvuků* a práce Viktora Pivovarova ovlivněné ruským konceptualismem a současně také kontakty s nejmladšími českými malíři. Z nejmladších malířů pak vyzdvihuje Vladimíra Skrepla, Petra Nikla, Kovandovy parafráze obrazů autorů českého meziválečného modernismu Václava Špály, Bohumila Kubišty a Josefa Čapka, jednoduchost, přesnost a barevnost na plátnech Stanislava Diviše a konečně také svoji vlastní Bílou sérii.<sup>53</sup>

Ludvík Hlaváček ve svém textu k *Výstavě třiceti*<sup>54</sup> srovnává obrazy Jiřího Sopka s obrazy Stanislava

Diviše, na nichž se pokouší demonstrovat polaritu moderny a postmoderny. Zatímco Sopkova plátna, bytostně spjatá s modernistickým způsobem myšlení, tj. budováním obrazu jako soudržného celku s vnitřními vazbami jednotlivých prvků, Divišova plátna jsou již zcela v intencích postmoderního výtvarného myšlení – chybí vnitřní spojitost obrazu, což umožňuje jejich libovolné čtení a možnost extenzivní komunikace. Po recenzi Mileny Slavické, která byla spíše obecnou úvahou o postmodernismu v dílech mladých umělců, vyšel ještě text Milana Knížáka, který, ačkoli na ní sám představil své práce, celou výstavu odmítl. Výstava třiceti tedy nepřinesla očekávanou konfrontaci na poli výtvarných strategií napříč generacemi, ale byla spíše prostředkem pro vytvoření polemické platformy a především stojí na počátku odlišného vnímání výstavních aktivit. Zatímco dříve byly neoficiální a polooficiální výstavy vnímány jako spontánní a jejich důležitost tkvěla především v jejich existenci samotné, po Výstavě třiceti již byla nastavena určitá kritéria kvality, vzájemných souvislostí a kontextu. Na Knížákov text tehdy vyšla celá řada protiargumentů, přičemž své reakce artikulovali především umělci Jiří Sozanský<sup>55</sup>, Viktor Pivovarov<sup>56</sup>, Jiří David<sup>57</sup> nebo Jiří Olič<sup>58</sup>.

V lednu roku 1987 se v Mikrobiologickém ústavu v Krči konala také výstava jedenácti mladých malířů<sup>59</sup>, o níž v časopise Někdo něco referoval Ludvík Hlaváček<sup>60</sup> a v dubnu téhož roku byla v Paláci kultury v rámci festivalu Rockfest uspořádána výstava kurátorky Ivony Raimanové zabírající široké spektrum autorů a jednotlivých přístupů<sup>61</sup>. Mimo bohatou výstavní činnost však bylo nejzásadnější událostí tohoto roku založení

skupiny *Tvrdohlaví*. Skupina byla založena nedlouho po šesté Konfrontaci, 3. července 1987 a jejími členy se stali Jiří David, Stanislav Diviš, Michal Gabriel, Zdeněk Lhotský, Stefan Milkov, Petr Nikl, Jaroslav Róna, František Skála, Čestmír Suška a filmař Václav Marhoul v pozici manažera skupiny, což bylo do té doby naprostou novinkou. Založení výtvarné skupiny bylo oficiální cestou oznámeno Svazu výtvarných umělců, který následně skupinu také oficiálně schválil a tato událost se tak stala završením etapy uzavírání a etablování nejmladší umělecké generace na domácí oficiální scéně. V lednu roku 1988 vyšla v časopise *Flash Art International* pod názvem *The Obstinates* *Zpráva o založení umělecké skupiny Tvrdohlaví* napsaná Jiřím Davidem pod pseudonymem Vítězslav Konrád, v níž se její členové svým názvem i programem odvolávají na zakladatele českého moderního umění, skupinu *Tvrdošíjní*.<sup>62</sup> Jejich oficiální uznání Svazem výtvarných umělců emancipovalo založení dalších výtvarných skupin konce osmdesátých let, jako byly například *Volné seskupení 12/15 Pozdě, ale přece, Nová skupina, Měkkohlaví, Pondělí* nebo *Tunel*. *Tvrdohlaví* se za dobu své existence prezentovali na třech pražských výstavách – v Lidovém domě (22. 12. 1987 – 1. 1. 1989), ve výstavní síni Ústředí lidové umělecké výroby (2. 10. – 19. 10. 1989) a v Městské knihovně (12. 9. – 20. 10. 1991), několika výstavách mimopražských (1989 v Havířově, 1990 v Litvínově, 1991 v Sovinci) a v roce 1990 v zahraničí, a to v dánském Arhus a francouzském Rennes. Po třetí výstavě v roce 1991 v Městské knihovně v Praze byla skupina rozpuštěna a její jednotliví členové začali nadále vystupovat individuálně.<sup>63</sup>

Obraz umění nejmladší generace osmdesátých let, mimo Konfrontace, pomáhaly vytvářet také Galerie Opatov, v níž se konalo mnoho monografických výstav, zpočátku především umělců generace šedesátých let, ale také nejmladších výtvarníků (1987, Jiří David, Kresby z let 1970 - 87; 1988, Stanislav Diviš, První světová výstava vědeckého realismu; 1989, Vladimír Kokolia, Kresby, obrazy) nebo Galerie Na Bidýlku, založená v roce 1989 Karlem Tutschem v Brně, kde se konaly v roce 1989 výstavy Jiřího Davida, Antonína Střížka, Jiřího Kovandy nebo také brněnského malíře Petra Kvičaly. V roce 1988 se v Galerii hlavního města Prahy konala *Výstava patnácti*<sup>64</sup>, která v již relevantní galerijní instituci představila nastupující generaci umělců osmdesátých let.<sup>65</sup> Od roku 1988 začínají také na svých výstavách prezentovat české postmoderní umění osmdesátých let především Jana a Jiří Ševčíkovi. Mimo domácí výstavní projekty, jako byla například výstava *Popis jednoho zápasu, Česká výtvarná avantgarda 80. let*<sup>66</sup>, která se snažila o shrnutí tvorby od prvních Konfrontací k Výstavě třiceti v Lidovém domě, uspořádali také několik výstav v zahraničí.<sup>67</sup>

Nejde na tomto místě o kompletní výčet a zevrubné seznámení s výstavními aktivitami formujícími paradigma postmoderního umění osmdesátých let v Čechách, ale spíše jde o nalezení přímých paralel ve výstavních aktivitách souběžně probíhajících v Ostravě. Hlavní roli sehrávají v linii pochopitelně pražské Konfrontace, které našly odezvy, ať přímé, či více méně náhodné, v mnoha městech tehdejšího Československa, jako byly například ateliérové výstavy na Olomoucku (ateliéry Václava Stratila nebo Vladimíra Havlíka v Olomouci či exteriérové výstavy v Uničově)

a především na Ostravsku. To, co jim předcházelo, je pak jakýmsi historickým a následně současným uvedením spění k nim samotným a nastíněné aktivity následující, jsou pak alespoň částečným navržením dalšího vývoje až k oficiálnímu přijetí nastupující generace na uměleckou scénu konce osmdesátých a počátku devadesátých let. Spojujícími paralelami jsou pak tedy zcela příznačné alternativní, často soukromé nebo naopak veřejné prostory, jako byty nebo ateliéry zúčastněných vystavujících nebo přírodní či městské exteriéry (*Ahoj lidi!* na Ústředním autobusovém nádraží v Ostravě).

#### **4. Situace ve výtvarném umění v 90. letech**

##### **4.1 Vztah centra a periferie**

Společně s decentralizací spojenou s nástupem postmoderny a intencí jejího pluralitního způsobu myšlení vyvstává nově také otázka porozumění vztahu centrálních a periferních oblastí. Zatímco ve starším uvažování o těchto kategoriích hrála zásadní roli ekonomická a politická prestiž daného území, což nám pomáhalo dělit evropské umění na jih a sever, kde hrály klíčovou roli vyspělé italské provincie se svými dalšími centry a bohaté záalpské státy. Nové pluralitní myšlení s sebou přineslo jiné kategorie a způsoby přemýšlení o těchto otázkách. Nutnost přistupovat k těmto úvahám, mimo postmoderní pluralismus, přinesl i rozkol v dějinách umění samotných v důsledku poválečné polarizace východu a západu. Velké světové dějiny umění jsou utvářeny výhradně západním diskursem a teprve od rozpadu modernistické představy teleologického lineárního



vývoje a pádu železné opony se začíná tento vztah na poli teorie alespoň částečně vyrovnávat. Otázkou dalšího směřování našeho oboru ale nadále zůstává, jsou-li takové dějiny ještě vůbec možné.

Nejprve začalo docházet k akcentaci potřeby řešení otázek periferie a centra v sociologicko-politologické teorii například Steina Rokkana ve druhé polovině osmdesátých let, který uvádí tři typy možných hranic celistvého území a síly, jimiž je možno je udržovat. Podle typu hranic, jejichž relativnost je dána silou dosahu a typu činnosti daného území a podle převážení toho kterého druhu takové činnosti, uvádí tři typy center: vojensko-administrativní, ekonomické a kulturní. Periferii pak spatřuje jako vzdálenou, odlišnou a závislou. Tento způsob dělení vlastně takřka definitivně určuje to, jakým způsobem se o centrech a periferiích bude hovořit nadále i v uměleckohistorickém diskursu. Jde tak často o vztah podřízený a mocensky podmíněný.

Již zcela konkrétní úvahu nad otázkou vztahu uměleckých center a periferií nabízí text Jána Bakoše z roku 1987. Bakoš shrnuje předchozí koncepce historiků umění Layose Vayera a Jana Bialostockého, z nichž pak vyvozuje svoji snahu o očištění negativních konotací uměleckých periferií. Poukazuje tak na to, že nejdůležitějším momentem byl, podle něj, nástup uměleckých avantgard počátku dvacátého století, které kladly důraz na odlišné stylové hodnoty, jakými jsou diskontinuita vývoje, změna směru či zájem o primitivismus a především zájem o tradici. Pro tvorbu dějepisu umění považuje periferní oblasti za zcela

zásadně neopomenutelné jevy, které mají nenahraditelnou funkci.

Wittlichův text z počátku devadesátých let navazuje na fenomenologickou teorii žitého prostoru Otto Friedricha Bollnowa, která vysvětluje pojetí centra vzhledem k jednotlivci, pro něhož je tedy centrum místem okamžitého prožívání člověka. Jako protiváhu tohoto subjektivního žitého prostoru nabízí karteziánskou demokratickou strukturu prostoru, v níž není žádný bod centrem a není ani nijak nadřazen bodům jiným. Východisko nachází v dobové teorii chaosu, na základě které by mohlo být umění chápáno jako nějaký otevřený nelineární systém, v němž otázka centra a periferie pozbyla svoji relevanci. Tento text se stal velmi důležitou součástí nově nastupující tuzemské teoretické reflexe polarity center a periferií na počátku devadesátých let.

V mnoha dalších textech především z devadesátých let pak není problém periferie a centra chápán tolik extenzivně, ale je spíše mířen k otázkám spojeným se snahou budovat, řečeno slovy Hanse Beltinga, *dvojhlasné dějiny umění*. Belting ve své knize *Konec dějin umění*, v níž za pomoci široké analýzy současného umění odkrývá nejednotu západní kultury a její rozštěpení a vnitřní přijetí jejího asynchronního vývoje. Termín dvojhlasných dějin umění si pro svou knihu propůjčila i slovenská historička umění Mária Orišková, která vyzývá k sepsání paralelních dějin nezápadní kultury, protože univerzalistické dějiny umění vyloučily umění východního bloku na periferii.

## 4.2 Koncepce vztahu centra a periferie

Koncem osmdesátých let se začíná otázka regionalismu postupně objevovat ve středu zájmu mnohých disciplín. V roce 1987 přednesl norský politolog Stein Rokkan<sup>68</sup> přednášku s tématem diferenciaci Evropy a jejích regionů. Polarita periferie a centra tak tvořila jednu z centrálních otázek jeho práce. Základním momentem je, podle Rokkana, vlastní uvědomění si důležitosti daného území a způsobů utváření různých typů jeho hranic a strategií, jak tyto hranice překonávat. Každé území je vymezeno především geograficky a demograficky, čemuž odpovídá i dvojí charakter hranic, a sice hranice sociální příslušnosti k danému území a hranice územní, která vymezuje mocenskou celistvost vnitřního prostoru. Podle Rokkana tak lze evropský vývoj hranic a jejich kontroly nazírat především ve třech strukturách: vojensko-administrativní, ekonomické a kulturní. Každá z těchto struktur je ovládána dvojím typem sil, typem síly, která má vlastnost hranice překračovat (*boundary - transcending technologies*) a síly, která naopak hranice udržuje (*boundary - maintaining counterforces*).

Podle převahy vládnoucích společenských skupin kontrolujících určité typy zdrojů na daném území lze určovat tři různé typy takových center. Převaha vrstvy obchodního a později průmyslového měšťanstva určovala centrum ekonomické, kulturní centra pak vzdělaná elita církví, škol a univerzit a vojensko-administrativní centra pak byla určována převahou skupin šlechtických vlastníků pozemků a vojensko-administrativním úřednickým aparátem. Všechny tyto druhy center měly

uvnitř daného území privilegované postavení a především se jednalo o místa setkávání elit, místa rozhodování o zdrojích a místa utváření symbolických znaků moci a vlivu a kontroly komunikačních kanálů uvnitř daného systému. Centrum by mělo v ideálním případě kontrolovat transakce držitelů zdrojů, kontrolovat a určovat komunikační kanály celého území udáváním jazykových standardů a disponovat sítě institucí zastupujících celé území.

Periferie naopak kontroluje v nejlepším případě pouze své vlastní zdroje, od ostatních regionů je, vyjma centra, izolována a ke komunikačnímu toku přispívá pouze málo. Periferní postavení tak podle Rokkana má dva rozměry, horizontální a vertikální. Horizontální rozměr perifernosti má v podstatě geografické vlastnosti, tj. periferie je určité vymezené území kontrolované z centra a vertikální rozměr periferie tkví v síti vazeb a vztahů určitého území, v rámci kterých centrum zaujímá pozici rozhodujících aktérů a periferie pouze pasívních participantů na rozhodnutích vycházejících z centra. V obecné rovině tedy lze říci, že periferie je vůči centru ve vztahu vzdálenosti (*distance*), odlišnosti (*difference*) a závislosti (*dependence*).

Rokkanovu chápání regionality v podstatě odpovídá založení Národní galerie v Praze zákonem č. 148/1949 z 11. května 1949, coby pozdější centrální metodické instituce, jíž podléhaly všechny ostatní krajské regionální galerie. Rozdělení kulturních center regionů podléhalo tehdejšímu rozdělení územních jednotek podle zákona č. 36/1960 o územním členění státu na Prahu, Středočeský kraj, Severočeský kraj,

Západočeský kraj, Jihočeský kraj, Východočeský kraj, Jihomoravský kraj a Severomoravský kraj. Vývoj zakládání galerií v Českých zemích výrazně zaostával za vývojem postupného zakládání sítě národopisných muzeí od první čtvrtiny devatenáctého století (1814 založeno Slezské zemské muzeum v Opavě jako první muzeum u nás) až nejméně do poloviny dvacátého století, kdy teprve začalo právě v důsledku založení centrální instituce zakládání galerií regionálních, a to na půdorysu nového rozložení celostátní správní působnosti v kraje.

Od počátku padesátých let začalo tehdejší ministerstvo školství, věd a umění reorganizovat síť muzejních institucí a započalo tak v tomto smyslu spolupráci s krajskými národními výbory. Původním záměrem bylo vytvoření jednotné celostátní sítě muzejních institucí na půdorysu krajských a okresních samosprávných celků, krajských muzeí v každém kraji se sídlem v krajském městě a okresních vlastivědných muzeí v jednotlivých okresech s tím, že všechna ostatní muzea se měla stát pobočkami příslušných okresních muzeí. Zcela odlišná situace však byla na poli galerií, kde existovala do té doby pouze Národní galerie v Praze jako ústřední galerie a síť institucí krajských neexistovala vůbec. V padesátých letech tak byly krajské galerie zřízeny v roce 1950 v Jihlavě, 1951 v Litoměřicích, v roce 1952 v Ostravě a v Olomouci, 1953 v Českých Budějovicích, v tehdejší Gottwaldově, v Karlových Varech a v Liberci a v roce 1954 pak v Pardubicích a v Plzni. V padesátých letech tedy fungovala v každém kraji krajská galerie, kromě Prahy, kde fungovala metodická instituce - Národní galerie a v Brně, kde tuto funkci vykonávala obrazárna

při Moravském zemském muzeu, z níž později vzešla Moravská galerie v Brně.

K nové organizační změně došlo na počátku šedesátých souběžně se změnou územního členění. Mimo galerie krajské (Galerie hlavního města Prahy, založena 1963; Středočeská galerie, založena 1963 a Alšova jihočeská galerie, založena 1953) a nově oblastní (v Hradci Králové, Pardubicích, Litoměřicích, Liberci, Plzni, Karlových Varech, Ostravě, Olomouci, Brně, založena 1961, Gottwaldově a Jihlavě), jež byly reorganizovány z krajských institucí, které měly působnost ve více krajích a postupně byly zakládány i galerie okresní a městské. Hierarchie galerijní sítě se tak odvíjela od statutárního podléhání centrální metodické instituci, Národní galerii v Praze, pod níž spadaly všechny krajské galerie, kterým následně podléhaly všechny ostatní galerie v daném kraji.

Rokkanovu chápání vztahu centra a periferie tak činnost zakládání poměrně široké sítě regionálních galerií v Československu odpovídá ve smyslu geografického uvažování o mocenských pozicích centrálních oblastí. Podpora regionálního umění byla zakládána na půdorysu sítě krajských galerií, které měly uloženo se jím zabývat. Nezdá se však, že by regionální galerie, díky politické situaci, měly na vývoji regionálních uměleckých scén tak, jak je známe právě z osmdesátých a devadesátých let, jakýkoli vliv. Výjimkami byly v šedesátých a částečně v sedmdesátých letech především Galerie Benedikta Rejta v Lounech, která díky svým nejvýznamnějším ředitelům Josefu Hlaváčkovi a Janu Sekerovi etablovala domácí umělce na

české scéně a vytvořila ze skupiny regionálních umělců známý pojem takzvané lounské školy (Kamil Linhart, Vladislav Mirvald a Zdeněk Sýkora). Nesmírně významnou činnost zastával v brněnském Domě umění Jiří Valoch, který v pozici kurátora této instituce v sedmdesátých letech uspořádal, často neoficiálně, poměrně mnoho výstav soudobého umění (Osmihodinová výstava Dalibora Chatrného nebo Biely priestor na bielom priestore autorů Stana Filka, Miloše Lakyho a Jána Zavarského). Další institucí, která sehrála významnou roli spíše už ve sledované etapě druhé poloviny osmdesátých let, byla Galerie hlavního města Prahy, která koncem desetiletí pořádala výstavy nastupující generace (Výstava patnácti, Generace osmdesátých let, 1988). Severomoravská galerie výtvarného umění v Ostravě se v osmdesátých letech věnovala spíše výstavám klasického českého moderního umění a až teprve na konci osmdesátých let uspořádala výstavy ostravských sochařů generace šedesátých let Jaroslava Kapce a Jindřicha Wielguse. Generace osmdesátých let se začala v Galerii výtvarného umění v Ostravě představovat až výrazně později.

Raným příspěvkem k teoretické diskusi nově nastupujícího celospolečenského paradigmatu uměleckých center a periferií, která se začala objevovat od druhé poloviny osmdesátých let, je text Jána Bakoše *Región, periféria a umeleckohistorický vývoj*<sup>69</sup> z roku 1987. Bakoš v něm zdůrazňuje, že pojem region neoznačuje pouze specifickou krajinnou oblast s příznačnými vlastnostmi jako je například klima nebo geografická či sociálně-ekonomická skladba, ale také určité hodnotové konotace jako například pejorativní označení jeho sekundárnosti a podřízenosti většímu

územnímu organismu, jeho situovanosti na okraji mimo centrum dění a s tím související zaostalosti. Zdůrazňuje však zároveň, že necentrální oblasti není možno ztotožňovat s oblastmi netvořivými, pasívními a závislými, že tvořivost nelze přisuzovat pouze centřům, protože fungování umění je uměleckému vynalézání kategorií nadřazenou, a že stylová inovace a čistota jsou jen jednou z forem historicity umění.<sup>70</sup> V tomto bodě, zdá se, Bakoš obhajuje pozici periferie jako oblasti, která sice určité umělecké výkony podávat může, ale ve srovnání s uměleckými centry je v otázce stylové inovace vždy jakýmsi způsobem kvalitativně zpožděna a tuto pozici obhajuje odkazem k formám historicity takových kategorií.

Vayerova koncepce regionality, jak dále uvádí Bakoš, polemizuje s hegemonismem napadením univerzality vývoje umění. Ačkoli akceptuje fakt, že projevem tvořivosti je vývoj, odmítá přijímat osvícenskou představu univerzality, její platnosti a závaznosti v uměleckohistorickém vývoji. Podle Vayera je tedy pojem univerzální korelativní vůči pojmu regionální, čímž říká, že univerzální vývoj je výsledkem souběhu regionálních vývojových řad. Představu univerzality nahrazuje představou regionální plurality, čímž se snaží očistit region od pejorativního ztotožnění s periferií či provincií. Za univerzální vývoj tedy pokládá výslednici plurality regionálních vývojových přímek a tvrdí, že tento vývoj není monocentrální ani dějinně intaktní. Vývoj umění tak Vayer považuje za polyfonní, jehož univerzalita je výsledkem plurality regionálních vývojových proudů, přičemž i sama struktura regionů se historicky samozřejmě proměňuje.<sup>71</sup>



Vayer samotný vývoj otázky necentrálních oblastí považuje také za problém historický. V dějinách se totiž názory na statut a postavení takových oblastí několikrát změnilo. V tomto smyslu také rozlišuje tři fáze osvobozování se od předsudků a zbavování se pejorativního vnímání periferií. Ve středoevropském prostředí se první fáze otázky regionality řešila skrze optiku univerzálního vývoje, který byl však odvozován od vývoje západoevropských center. V porovnání s nimi se pak středoevropský region jevil jako okrajový a v porovnání s kritériem univerzality vývoje jako zaostalý. Druhá fáze se vyznačuje iniciativou domácích středoevropských badatelů, kteří se začali soustřeďovat na hledání národních specifik a na snahu objevit vývojovou a tradiční původnost. Třetí fázi charakterizuje konečně měřítko internacionalismu, které je překonáním národní fáze druhé. Univerzální vývoj se spojil s ideou plurality rovnocenných regionálních vývojových řad a iniciativ, což však zároveň neznamená platnost univerzálního regionalismu.<sup>72</sup>

Pro Bialostockého model polarity centra a periferie není rozhodujícím faktorem téma tvůrčí progrese a koncepce univerzální platnosti vývoje. Z pojmů periferie a provincie odnímá pejorativní význam netvořivosti, nekulturnosti a neuměleckosti a spatřuje v nich tudíž naopak specifické a charakteristické rysy uměleckohistorického dění, které nejsou nositeli negativní kvality. Základní rozdíl mezi periferií a centrem je, podle Bialostockého, v rychlosti dění, tedy pomalost a rychlost událostí, což je základní myšlenkou nutnosti další diferenciaci okrajových oblastí na provincie a periferie. Provincie

jsou tedy blíže centru, jemuž jedinému tak podléhají a jehož podněty zjednodušují a redukují. Naproti tomu periferie jsou od centra situovány dále a mohou tak podléhat více centrům zároveň, což jim dává možnost výběru a v důsledku toho také dospívání k originálním výsledkům.<sup>73</sup>

Za jednu ze základních vlastností centrálních oblastí Bialostocki považuje akumulaci tradic a vědomých přidržování se jich a silnou uměleckou konkurenci, z níž vyplývají kriticismus, informovanost o světovém dění, interdisciplinární kontakty a vysoká technická a profesní zručnost. V okrajových oblastech, v nichž taková konkurence chybí, umožňuje kombinování uměleckých idejí nesourodého původu, které přicházejí z rozmanitých center. Příčinou je pak menší svázání s tradicí, což přináší větší manévrovací prostor a svobodu při eklektickém výběru elementů a motivů. V důsledku nedostatečné konkurence má potom tvorba v periferiích nižší uměleckou a technickou úroveň, je méně specializovaná a vede k primitivizaci převzatých modelů.<sup>74</sup>

Zmíněné Vayerovo členění pak Bakoš doplňuje o několik rozměrů. Především upozorňuje na tři kritéria hodnocení výtvarného vývoje. Základním rozměrem fáze univerzalistického hegemonismu je ztotožnění dějin umění s univerzálně závazným vývojem, s čímž souvisí hodnocení umělecké tvorby jako tvorby stylu a přiznání vývojové iniciativy pouze centrálním oblastem. Všechny jevy, které nejsou stylotvorné a vývojově iniciativní se považují pouze za závislé, zaostalé a zjednodušující výdobytky centra. Nevyhnutelnost dohánění má, mimo univerzální představy zákonitosti

vývoje podle Bakoše, zcela konkrétní podobu vlivů, které v tomto smyslu centra a periferie spojují. Šíření těchto vlivů má centralistickou podobu odstředivých vln podobných vlnám na vodní hladině, které se nevyhnutelně šíří na všechny strany a postupně slábnou, a tak je původní výdobytek centra stále zředěnější, neurčitější a neuchopitelnější.<sup>75</sup>

Vazba univerzalizmu a centralismu se stala poměrně závaznou silou, ale snahy o její relativizaci nahrazením ideou historické plurality se vyskytovaly čím dál častěji. Hledisko univerzality vývoje zůstalo symptomatické pro všechny úvahy, ale postupně se začínala pluralizovat koncepce uskutečňovatelů. Vývoj už tedy nešel pouze lineárně vpřed, ale začal vycházet i ze dvou stabilních pólů, dvou vzájemně si konkurujících odlišných a tolerujících se center, mezi nimiž docházelo ke křížení dvou vlnových okruhů. Vývoj a hegemonie byly pluralizovány, ale místní hierarchismus zůstal zachován. Periferie byly odsouzeny do pozice netvořivé entity, která postrádá schopnost založit vlastní původní vývoj, a to kvůli svojí prosté situovanosti na okraji vlnových okruhů a vládě tradice. Pozice periferie jako netvořivé a závislé entity zůstává, podle Bakoše, zachována i v radikálním pluralismu Vayerovy koncepce. Vývoj je pluralizován natolik, že ztrácí jasný směr a stává se atomickou změtí krátkých regionálních vývojových směrů, kde může v krajním podání dojít k setření veškeré hierarchie a popření všech vývojových iniciativ. V takovém atomismu se sice zmírňuje rozdíl mezi centry a periferiemi, ale častějším možným vyústěním se stal vzájemný spor zúčastněných o hegemonii.<sup>76</sup>

Změnu rozlišovacích kritérií, podle Bakoše, přinesly až avantgardy dvacátého století, které sice nenegovaly vývoj jako synonymum tvořivosti, ale posunuly jeho význam. Mezi tvořivé hodnoty se dostalo ne pouze samotné zakládání vývojové kontinuity, ale daleko spíše schopnost diskontinuitní návaznosti, schopnost vývojové originality a změny jejího směru. Daleko důležitější však bylo úsilí avantgardních hnutí nalézt původní neapriorní a neracionalizovaný přístup k podstatě skutečnosti, které je přivedlo k rehabilitaci prastarých tradic. A tak se všechny jevy, z hlediska univerzalistického hegemonismu úpadkové, staly specifickými hodnotami a základní znak periferií, simplifikace, byl otřesen. Rehabilitaci primitivismů tak posunula především strukturální etnografie, která nerehabilitovala pouze specifickou hodnotu exprese jako zjednodušení lidového projevu, ale ukázala, že mimo expresi, deformaci a prostotu přibývá také rehabilitace závislosti na převzatých vzorech. Nikdy tedy nešlo o holou pasivitu a podléhání vzorům a vlivům, ale ukázalo se, že každé přijímání impulzů je spojeno s aktivním výběrem a podrobením se transformaci, která není pouze deformativní, ale daleko spíše krajně racionální. Strukturální etnografie tak položila základy pro překonání hierarchického dualismu polarity periferie a centra a zrelativizovala lineární představu o vývoji umění. Ukázala také, že tradice tvoří specifický funkční systém, pro který je typický odlišný typ tvořivosti, jež se zakládá na hotových vzorcích, z nichž vybírá pro vlastní potřeby a cílené funkce. Tvořivost se tak přesunula z čisté stylotvorby na výběr a funkční začleňování a udržování komunikace.

Uznáním tradice za konstitutivní složku uměleckohistorického vývoje relativizováním expresivního subjektivistického modelu v druhé polovině dvacátého století a jejím uložení do samého středu dějinnosti namísto evoluce, přestaly být tradice, simplifikace a eklekticismus zápornými hodnotami a byly přijaty do podstaty samotného umění. Byl jim tak přiznán statut specifických hodnot a základ dualismu centra a periferie byl definitivně odstraněn. Mezi centry a periferiemi existuje mnohostupňová pyramida center a periferií, které jsou ve vztahu k vyšším nebo nižším příčkám buď periferiemi, nebo zprostředkujícími centry.

K otázce vztahu centra a periferie v roce 1992 přispěl také Petr Wittlich svou přednáškou *Mimo centrum a periferii*, v níž si pomohl fenomenologickými metodami teorie prostoru ve vztahu k člověku. Aspekty polaritý centra a periferie se tedy snaží hledat hlouběji v člověku a v jeho primárním vztahu ke světu a jádro tohoto problému spatřuje v jeho prostorové podstatě. Pro definici primárního žitého prostoru vycházejícího z bezprostřednosti percepce jako základu prostorové zkušenosti každého člověka, kdy se samotné já stává středem světa, si propůjčuje teze německého fenomenologického filosofa Otto Friedricha Bollnowa. Takový prostor se tedy, podle Bollnowa, vyznačuje tím, že je v něm jasně vyznačený středový bod, který je dán místem prožívajícího člověka v prostoru a jehož souřadnice souvisejí s lidským tělem a jeho vzpřímeným držením. Lokality a místa jsou v něm kvantitativně odlišeny, na čemž je pak budováno obsahové členění takového prostoru. Jsou zde nejen plynulé přechody z jedné oblasti do druhé, ale zároveň i hranice ostré,

což přirozeně doprovází také jejich nestálost. Žitý prostor se zprvu člověku ukazuje jako konečný a uzavřený, ale společně se zkušenostmi se šíří do nekonečné dále. Celkově není žitý prostor hodnotově neutrální, ale je vždy vztažen k člověku a jeho životním vztahům, které mu mohou být prospěšné nebo naopak limitující. Každé místo má pro člověka význam, aniž by šlo o význam na něm nezávislý.<sup>77</sup>

Bollnowovy definice žitého prostoru člověka vysvětlují pojem centra přirozeně a naznačují, podle Wittlicha, možnosti kulturní participace při osvojování prostoru. Za důležitou Wittlich považuje výstavu *Expressiv, Středoevropské umění od roku 1960*, která v letech 1987 až 1988 představila ve Vídni a Washingtonu díla třiceti současných umělců pocházejících ze střední Evropy. Tato výstava byla založena na prezentaci jistých konstant dlouhodobě typických pro tento prostor; *duchovně expresivní pronikání tohoto světa, bezprostřední zásahy do prožívané a zažívané skutečnosti*. Výstava tak, podle Wittlicha, dobře ukázala zakotvení tohoto pojetí tvorby umělců ze střední Evropy v konceptu žitého prostoru všeobecně. Výklad středoevropského umění Dietera Ronteho, jednoho z autorů výstavy *Expressiv*, však pouze kopíruje známé rozčlenění Evropy na sever a jih, vztah umění románského a germánského, a tak tento příklad sice dobře vystihuje charakter trvalého významu centra pro člověka a mnoha lokálních a historických hodnot z něj vzešlých, ale jestliže je jádrem myšlenka středu vznikajícího na základě osobního Já ve vztahu k Druhému, pak může hrozit neustálé riziko konfliktu, protože vždy bude vznikat spor o pravý střed světa.<sup>78</sup>

V takto chápaném prostoru ztrácí polarita centra a periferie svoji topograficky deskriptivní povahu a stává se nástrojem moci, která může zejména v oblasti umění mít v podobě určitých mechanismů trhu s uměním nebo ideologií kulturní politiky negativní dopady. Jako dva způsoby obrany proti tomuto chápání středu Wittlich uvádí, že za prvé je třeba radikálního obrácení směru hodnotové expanze centra a periferie, který je nutný nahradit skutečným zvnitřněním ideje centra, zduchovněním těla a rozvíjením zkušenosti vedoucí ke spirituálním realitám interní náboženské empirie. Tyto hodnoty pak spatřuje v relativní izolaci Československa a v alternativním umění vzniklém v té době. Druhou možnou obranu spatřuje Wittlich v nasazení přísně vědeckého stanoviska vůči prostoru. Matematický prostor související s karteziánskými souřadnicemi se vyznačuje svojí hodnotovou homogenitou, v níž je každý bod rovnocenný s ostatními a jeho souřadnice nemají žádný opravdový střed. Takový prostor tedy vylučuje silovou expanzi centra a vede k vzájemné koexistenci. Obě koncepce chápání prostoru, tedy prostoru žitého a matematického, jsou však chápány jako zcela protikladné, jako binární kód lidského vědomí prostoru, v němž lze obě jeho podoby střídat a nikoli syntetizovat. Nejhlubším smyslem umění však byla vždy jeho schopnost syntézy protikladných elementů v smysluplný celek, z čehož v rámci polaritní představ o dvou podobách prostoru a jejich neslučitelnosti vzniká závažný problém. Umění však tento problém vyřešilo v podobě vynálezu perspektivy, v níž se žitý prostor stýká s jeho objektivní univerzální představou. Naopak umění avantgard a jeho způsoby zobrazování ukázaly, jak je vazba těchto dvou typů prostorů nestálá.<sup>79</sup>

Nástup uměleckého subjektivismu uvnitř uměleckých avantgard a neadekvátnost vědeckého objektivismu vedly k postupné ztrátě zájmu o celek a přísné selekci a fragmentarizaci reality. K běžné pluralistické charakteristice postmoderního umění přidává Wittlich ještě kategorii chaosu, v níž, i přes její pejorativní přízvuk, hledá možnost překlenutí protikladných prostorových konceptů. Kuhnova teorie chaosu tak, podle něj, odstranila protiklad mezi chaosem a kosmem a v chaotických procesech identifikovala jakési vlastní divné atraktory, které mají schopnost samoregulace reálných otevřených dynamických systémů. Umění tedy chápe jako takový nelineární procesní systém, jenž v síti vztahů, jimiž člověk participuje na realitě, je sám takovým divným atraktorem, jehož existence je bytostně spjata s funkcí lidské tvořivosti. V těchto tezích potom Wittlich uvažuje ztrátu fraktálního charakteru hranice centra a periferie a konec dosavadního přetahování na tu či onu stranu.<sup>80</sup>

#### **4.3 Výstavní aktivity v devadesátých letech<sup>81</sup>**

Počátek devadesátých let přinesl nejen odstranění vzájemných bariér uvnitř Československa, ale především otevření západních hranic a ostrý vpád západních kurátorů, galeristů a sběratelů do Čech a naopak vpád českých umělců do zahraničí. V Čechách začínají vznikat soukromé komerční galerie (MXM, Béhémót), začíná se budovat trh s uměním, zanikají staré oborové organizace (Svaz českých výtvarných umělců, 1970 – 1990) a vznikají nové instituce zcela odlišného charakteru (Cena Jindřicha Chalupického). Domácí umění má možnost srovnání v zahraničí a možnost vidět



důležité výstavy počátku devadesátých let (Post Human, 1993) a začínají také vznikat nové odborné časopisy (Výtvarné umění, Ateliér, Detail). Jedním ze zastřešujících pojmů první poloviny devadesátých let je termín decentralizace, která probíhala v mnoha významových a dosahových vrstvách.

Společně se změnou politického režimu na konci roku 1989 se mění vztah umění a uměleckého provozu směrem k veřejnému prostoru. Nejde tak ale o explicitní vztah uměleckého díla určeného k osazení ve veřejném prostoru, ale spíš o poměr vnitřních možností uměleckého díla směrem ven ze sebe sama. Jinými slovy řečeno tak s otevřením vnějších hranic dochází k otevření pole působnosti uměleckého díla navenek. Dochází k výrazné změně kontextualizace a způsobu komunikace uměleckého díla, jeho prostor se zcela mění a mění se i způsob uvažování jeho autora. S koncem modernismu ztrácí umělecké dílo svoji autonomii, přičemž už nepoukazuje především samo na sebe, ale daleko více se otevírá proudům vnějších vlivů. Postmoderna tak přinesla zejména otázku polarity nesourodého prostoru - centra a periferie, se kterou se domácí prostředí vyrovnávalo takřka po celá devadesátá léta. Postmoderní rozostření hranic a decentralizace přinesly do českého prostředí zájem o, do tehdejší doby takřka neexistující, recentní sociální a institucionální kritiku, které do veřejného prostoru zasahují zcela novým způsobem.

Zatímco v osmdesátých letech byly výstavní aktivity inciovány především samotnými umělci a jejich projekty byly v důsledku vnějších vlivů orientovány spíše do mimogalerijního prostoru, po roce 1989 začíná

docházet k prudkému vzestupu autority institucí a především role kurátora. Pro umění devadesátých let a jeho teoretickou reflexi se zdá být klíčových několik osobností. Prvními kurátory v dnešním slova smyslu byli Jana a Jiří Ševčíkovi, kteří se ve své první fázi od počátku osmdesátých let věnovali nejdříve teoretické reflexi postmoderní architektury a od poloviny osmdesátých let konečně svému programu *nového umění*, které postupně generačně uzavřeli, stejně jako umění let devadesátých. Nové umění a jeho teoretickou reflexi uvádějí do kontextu s tvorbou zahraničních autorů a od konce osmdesátých let se věnují především přípravám výstav současného umění. Na počátku devadesátých let nastupuje nejen silná generace žen - umělkyň, ale také žen - kurátorek, které se věnují nejmladší nastupující generaci autorů a autorek obracejících se k tématům intimity nebo genderu. Vývoj umění devadesátých let je nemyslitelný také bez činnosti v roce 1992 založeného Sorosova centra současného umění, pro které je vůdčí postavou kurátor Ludvík Hlaváček.

Protože v devadesátých letech, jak jsem již naznačil výše, dochází k vzestupu role kurátora a jeho interpretačního přístupu k uměleckým dílům, stává se i forma výstavy silným významotvorným médiem, které začíná konkurovat uměleckému dílu a kurátor samotné osobnosti umělce. Metodou pro sledování otevírání veřejného prostoru v devadesátých letech se stává právě mapování výrazných kurátorských přístupů a výstav. Každá výstava tak otevírá pole veřejného prostoru jinak a vždy po svém. Aktivity konce osmdesátých let stojí přesně na přechodu z periferie uměleckého provozu do jeho centra, jak dobře ukazují

první bilanční výstavy manželů Ševčíkových a druhá samostatná výstava Tvrdohlavých, které se už nekonají někde na předměstí, ale v galeriích v centru Prahy. První výstavy devadesátých let spojené s nástupem skupiny *Pondělí* se oproti postmodernímu umění velkých idejí a především gest obrací k všednosti, intimitě a vlastní identitě umělce. S postupujícími devadesátými lety a prohlubujícím se zklamáním z porevolučního vývoje se do umění dostávají sociální a politická témata, jejichž gradace je symptomatická pro druhou polovinu devadesátých let.

Na výstavě *Dny Prahy v Moskvě*<sup>82</sup>, která se pod záštitou Galerie hlavního města Prahy konala v prosinci roku 1988 v Paláci mládeže, představili Ševčíkovi významnou garnituru českých postmoderních malířů generace osmdesátých let, stejně jako v roce 1989 na výstavě *Tschechische Malerei heute*<sup>83</sup>, kde vedle neoavantgardních autorů především šedesátých let a umělců sedmdesátých let, vystavovali i nejmladší malíři Jan Merta, Stanislav Diviš, Vladimír Skrepl, Jiří David, Vladimír Kokolia, Antonín Střížek nebo Tomáš Císařovský, a to poprvé souhrnně v západoevropském kontextu. Na první jmenované výstavě se Ševčíkovi pokusili postihnout celý vývoj domácí nové malby od autorů mytologizujících a expresivních začátků přes novou geometrii a spirituální abstrakci až k jejím solitérním osobnostem. Podobně jako Ševčíkovi se umění druhé poloviny osmdesátých let věnovala také Ivona Raimanová na *Výstavě patnácti*<sup>84</sup>, v níž se zaměřila na změnu paradigmatu v současném umění - přechodu od neoexpresivní malby k její syntetičtější a intimnější poloze, a to už dokonce o rok dříve na Staroměstské radnici.

Výstavou *Popis jednoho zápasu*<sup>85</sup> se manželé Ševčíkovi pokusili shrnout umění generace osmdesátých let, jejíž nástup datují rokem 1984. Ševčíkových výstava se oproti předchozím přehlídkám soudobého umění lišila především tím, i jak částečně sám název napovídá, že se nesnažila nové umění pouze etablovat, ale byla rozhodným krokem k jeho kanonizaci. Nové umění zasazuje do dobového myšlenkového rámce upuštění od optimistických utopií a přechodu k decentralizované postmoderní atmosféře, v níž se umění začíná orientovat, jak říkají Ševčíkovi, na využití konvencionálních jazyků společnosti - jazyků tradice či historické symboliky, jazyka konzumu, periferie, menšin, ale i jazyka kýče, nebo politické a ideologické propagace. Ševčíkovi mluví o demokratizaci kultury, v níž se pohled přesunuje pochopitelně od středu k periférii, a tak vedle sebe klidně mohou rovnoprávně existovat drobné, okrajové regionální kultury, společenské iniciativy a rituály, kdy od smrtelně vážných témat, jak říkají Ševčíkovi, přecházíme k obyčejným věcem a tím i k zdánlivé povrchnosti.

K vychýlení paradigmatu tuzemské postmoderny, jak upozornil Karel Císař ve svém příspěvku *Dějiny současného umění v zúženém poli*<sup>86</sup>, dochází na druhé výstavě Tvrdohlavých ve Výstavní síni Ústředí lidové umělecké výroby na Národní třídě v roce 1989, kam členové skupiny Tvrdohlaví pozvali jako hosty fotografy Martina Poláka a Lukáše Jasanského. Ti pak oproti ostatním, kteří představili především figurální sochy a obrazy, vystavili na schodišti série fotografií. Zatímco tvorbu členů skupiny Tvrdohlavých bychom řadili k určité domácí formě neokonzervativní tendence postmoderního umění, pro které je v tomto

smyslu charakteristické užití klasických médií a exponování antimodernistických témat, jako je například rodina nebo národ. Jak upozorňuje Císař, vystavené Polákovy a Jasanského fotografie, především v cyklu *Kreseb*, vykazují spíše souvislost s kritickým postmodernismem, který byl typický pro americké autory jako Cindy Sherman, Jack Goldstein nebo Robert Longo. Pro ty jsou typické, podobně jako pro Jasanského s Polákem v tomto zmíněném cyklu, otázky apropriace, užití sérií a kolektivního autorství.

V roce 1991 uspořádala nově založená nekomerční galerie Pi-Pi-Art pod vedením Mileny Slavické v suterénu domu Ústředí lidové umělecké výroby na Národní třídě výstavu *Nová intimita*<sup>87</sup>. Význam výstavy v kontextu tehdejšího uměleckého provozu spočívá především v kurátorském konceptu. Zastoupením autorů, kterými byli Jiří David, Milena Dopitová, Pavel Písařík, Pavel Humhal, Jiří Kovanda, Petr Lysáček, Michal Nesázal, Pavel Pepperštejn, Petr Písařík, Viktor Pivovarov, Václav Stratil, Antonín Střížek a Petr Zubek, Slavická ukázala nové přístupy, které se dotýkaly aktuálního přechodu od postmoderny k nové - intimní - autorské výpovědi. Novou intimitou se Slavická pokusila vymezit proti postmoderní záměně subjektu umělce za kolektivní vědomí - velké ideje byly vystřídány hledáním vlastní identity. Touto výstavou Slavická intuitivně předjímá novou uměleckou generaci vzešlou z konceptuální větve postmoderního umění (Jiří Kovanda, Václav Stratil nebo solitér Viktor Pivovarov), znovu nastupující generace (skupina Pondělí) a z postmoderní malířské generace osmdesátých let (Jiří David, Antonín Střížek). Především v tvorbě skupiny Pondělí Slavická spatřuje přechod mezi

konceptuální větví postmoderního umění osmdesátých let a *novým uměním* postmoderního neokonceptualismu počátku let devadesátých. Tito autoři na scénu přinášejí zcela nový pohled na stavbu a roli uměleckého díla. Důraz kladli na každodennost, neatraktivitu a obyčejnost, k čemuž nakonec odkazuje i samotný název a oproti postmodernímu umění, kterému dominovala malba a socha, se vracejí ke konceptuálnímu umění sedmdesátých let a pracují s objektem a instalací.

Na výstavu *Nová intimita* bezprostředně navazuje výstava *Mezi Ezopem a Mauglím*<sup>88</sup>, kterou v roce 1992 připravily kurátorky Vlasta Čiháková - Noshiro a Milena Slavická pro Galerii Václava Špály. Zatímco na *Nové intimitě* kurátorka ukazuje zdroje nové generace nastupujících umělců, které tak především uvádí na scénu, v další výstavě se už věnuje jejich přesnému uvedení do kontextu. Výstava *Mezi Ezopem a Mauglím* je bezprostřední reakcí na uvolnění společnosti. Zatímco předchozí generace reagovala potřebou zhodnotit rigidní modernismus intelektuální distancí, hrou, volnou citací, nová nastupující generace se, podle Slavické, svou tvorbou hlásí k romantické tradici, kterou ale neodvozuje jako nástupce všech dějinných návratů rebelujících individualit od romantismu, coby symbolu revolty. Ve svém textu v katalogu výstavy Slavická popisuje vznik nového druhu individualismu, který, jak říká, *nemá ambici revoltovat proti objektivnímu světu, at' již za něj dosadíme společenský systém, nespravedlivé poměry, vkus, morálku..., ale zároveň se nemíní s tímto objektivním světem ztotožnit*. Proti vytváření postmoderní kolektivní mytologie udržované prostřednictvím velkých gest nadosobních géniů, tedy

nová generace nastoluje vytváření zcela osobních mytologií, které už se neslučují s generační příslušností, ale jsou veskrze individuální.

Těsně před pádem železné opony byly u nás informace o nových médiích, snad pouze s výjimkou Radka Pilaře, jehož volná tvorba však byla silně ovlivněna jeho prací na poli animace, jen velmi omezené. Výjimkou snad byl brněnský okruh umělců šedesátých a sedmdesátých let soustředěný kolem Jiřího Valocha, který v té době byl v kontaktu s východoevropskými umělci zabývajícími se novými médii. Takovým příkladem je experimentální audiovizuální tvorba Dalibora Chatrného, která vznikala ve spolupráci se skladatelem Aloisem Piňosem. Nová média a šíření nových technologií a přístrojů přicházejí až na počátku devadesátých let. I když byly technologie pořád poměrně drahé, už v roce 1991 vznikl Ateliér nových médií na Akademii výtvarných umění v Praze a jeho prvním vedoucím se stal Michael Bielický. Pro rozvoj nových médií u nás ale hrála zcela klíčovou roli výstava *Orbis fictus*, kterou připravil Ludvík Hlaváček jako druhou výroční výstavu Sorosova centra současného umění. Nová média ale nepřinesla pouze nové technologické možnosti a zjednodušování a zrychlování života. Jak si všiml už Walter Benjamin ve svém nejvlivnějším eseji, nejen, že nová technologie mění náš pohled na umělecké dílo, které tak podle něj ztrácí auru, ale také na něj i zpětně působí. Aktivisticky orientovaná japonská teoretička médií Keiko Sei<sup>89</sup> si ve svém textu v katalogu výstavy všimá změny ve vnímání nových médií tuzemskou společností, která na ně nebyla ještě zvyklá. Vzhledem ke svému zaměření se soustředila na schopnost nových médií novým způsobem

vnímat a interpretovat svět. Zdůrazňuje, že nová média tak nejsou pouze novou pomocnou technologií, ale daleko více jde o názor, kterým přistupujeme ke světu.

V roce 1993 se v pražské Galerii Citadela v Obecním domě konala výstava s názvem *Narušená rovnováha*<sup>90</sup>, která byla první výstavou otevírající téma regionálních uměleckých scén. Ústecká scéna společně se scénou ostravskou patřila k obohacujícím ohniskům tehdejší mapy českého umění. Michal Koleček v úvodním textu<sup>91</sup> v katalogu výstavy zdůrazňuje vykořeněnost a zdecimování ústeckého regionu, které má za následky narušení životní rovnováhy tamních obyvatel. Upozorňuje na první generaci severočeských výtvarníků, která může svobodně pracovat a převzít zodpovědnost za stav svého prostředí, a která důsledně pracuje s vědomím každodenního sdílení prostoru, jenž svojí syrovostí a útočností určuje předpoklady jejich práce. U vystavujících upozorňuje na absenci ironie a odstupu, které jsou typické pro tehdejší produkci. Proti kritériím hledání pozic v rámci polarit centra periferie nebo v rámci kontextu světového umění staví vysoký nárok na etickou náplň jejich díla a uplatnění lyrické poetiky artefaktů.

Vyústěním delší spolupráce a rozhodným kodifikováním regionální umělecké scény v Ostravě byla výstava a úvodní text Jany a Jiřího Ševčíkových s názvem *Ostrava - umjeni...?*, která se konala v roce 1998 v pražském Mánesu. V otázkách legitimacy umění navazují Ševčíkovi částečně na Bialostockého, když tvrdí, že legitimitu umění v centru udržuje násilí tradice vykonávané kulturní a mocenskou elitou. Centrum tak absolutizuje kulturu a estetizuje morálku,



oslabuje integritu a opakuje modely ve strachu ze ztráty jistot. Na periferii existují identické polohy jako v centru, ale ty jsou utvářeny nikoli z tradičního základu, ale spíše z napětí extrémů. Umělec tvořící na periferii, zbaven elitního postavení, nemusí trpět strachem ze ztráty tradic a jeho jednání je méně racionálně zatížené. Pohybuje se tak v subkulturním kontextu, který je nejvhodnějším místem ke kritice morálky, tradic, moci nebo náboženství. Tento intelektuální masochistický, heretický útok a útok laických outsiderů - amatérů je sice nelegitimní v rámci vysoké estetiky centra, ale je veden jakousi předkulturní energií. Obě tyto krajnosti se pak pohybují na hranici mezi estetickými a společenskými normami, a tak vzniká zdravá alternativa k ušlechtilému socializovanému umění v prostředí, v němž jsou tyto krajnosti vytlačeny na okraj.<sup>92</sup>

Výstava manželů Ševčíkových nazvaná *To, co zbývá* byla prvním projektem, na kterém kurátorsky spolupracovali s Vladimírem Skreplem. Konala se v roce 1993 ve Štencově domě a představila aktuální umění počátku devadesátých let, v němž se už začínají objevovat autoři, kteří předznamenávají směřování umění směrem k otevírání otázek veřejného prostoru (například Jiří Surůvka), a byla zároveň první velmi silnou kurátorskou přehlídkou současného umění u nás. Následující významnou výstavou manželů Ševčíkových se stala přehlídka *Zkušební provoz* s podtitulem *Má umění mladé?*, která se konala v roce 1995 ve výstavní síni Mánes. Ta se svým kurátorským konceptem vztahuje přímo k fungování scény a plně tak etabluje pojem *umělecký provoz*. Zkušební provoz se stává metaforou pro

situaci, kdy česká scéna poloviny devadesátých let fungovala na nejistých základech reformujících se a vznikajících institucí, křehkého trhu a dalších mechanismů, které jsou přítomné na každé fungující scéně.<sup>93</sup> Samotná výstava byla ale především přehlídkou aktuálního umění generace umělců od konce osmdesátých let až ke generaci nejmladší, teprve nastupující. Na Hlaváčkovu výstavu *Umělecké dílo ve veřejném prostoru* (viz níže) určitým způsobem navazuje další Ševčíkových výstava *Snížený rozpočet*, která se konala na přelomu let 1997 a 1998 v Mánesu. Nezabývala se však explicitně veřejným prostorem, ale spíše obecně sociální situací v širším kontextu. Se začínající *blbou náladou*, jak období konce devadesátých pojmenoval Václav Havel, přicházejí politické a ekonomické změny, které začínají ovlivňovat českou společnost, což se na výtvarné scéně začíná projevovat například redukcí grantů Ministerstva kultury. Určujícím rámcem výstavy je ovšem snaha připravit přehlídku aktuálního českého umění, které se začíná obracet k sociálním tématům. Ševčíkovi se ve svém textu zabývají Chalupeckého teorií *naprostého vzdálení*, kterou se tento teoretik v normalizační době pokusil umění oprostit od závazků sociálního života, přičemž jejich výstava se snaží k tomuto modelu nalézt alternativu. Výstava *Snížený rozpočet* se stává tímto také důležitým mezníkem pro návrat angažovanosti do tuzemského umění.<sup>94</sup>

Téma vztahu umění a veřejnosti ale explicitně otevřela až třetí výroční výstava Sorosova centra současného umění *Umělecké dílo ve veřejném prostoru*, kterou pro Národní galerii v Praze připravil tým kurátorů pod vedením Ludvíka Hlaváčka v roce 1997. K výročním výstavám Sorosova centra je důležité

poznámenat, že nevznikaly v pravém smyslu kurátorským výběrem, ale na základě výběru z přihlášených projektů v rámci otevřené výzvy. Výstava byla důležitým impulsem k diskusi o politickém a sociálním kontextu umění a otevřela téma, které na konci devadesátých let kulminovalo angažovanými a aktivistickými postoji v českém umění. Ve svém katalogovém textu *Veřejné umění* vysvětluje Ludvík Hlaváček nemožnost vzniku takových uměleckých děl, která by vyvíjela sociální iniciativu. Problém spatřuje především v *politických podmínkách, které v minulosti bránily veřejnosti ve smyslu správy společných věcí*.<sup>95</sup> Kritika výstavy dodnes upozorňuje, že otevřené výzvy využila i řada umělců, kteří se prací ve veřejném prostoru systematicky nezabývali, ale využili pouze mimořádné prestiže Sorosova centra a možnosti na jeho výročních výstavách participovat. Nicméně výstava se stala, jak již bylo řečeno, důležitým mezníkem, kdy se vztah umění a veřejnosti začíná otevřeně diskutovat a umění vystupuje z elitního postavení a začíná se stávat součástí širšího společenského prostoru.

Hlaváčkovou výstavou se tak etabluje v domácím prostředí zcela nové téma veřejného prostoru, který se začíná stále více pro umění otevírat a rozvíjet dalšími směry. Pro nově nastupující generaci umělců kolem roku 2000 je tak zásadním iniciačním momentem a prvním pokusem o otevření tohoto typu umělecké tvorby. I když se určitá politická díla minoritně objevují už na počátku devadesátých let, jako například Černého *Quo Vadis* z roku 1990 nebo jeho ještě explicitnější *Růžový tank* z roku 1991, teprve kolem roku 2000 začínají v důsledku této výstavy symptomaticky vznikat umělecké skupiny, které se začínají věnovat politickým tématům

veřejného prostoru a jejich tvorba začíná být programově angažovaná (Pode Bal, 1998; Rafani, 2000). Ty jsou pak vrcholem a završením postupného otevírání veřejného prostoru směrem k výslovné angažovanosti uměleckého díla.

## **5. Regionální umělecké scény v domácí literatuře**

Prvním textem bezprostředně reagujícím a tematizujícím vznik regionální umělecké scény v Ostravě byl úvodní text katalogu výstavy *Ostrava - umjeni...?*, která se konala v pražském Mánesu a reprízována byla také v Galerii výtvarného umění v Ostravě v roce 1998 a jehož autory jsou manželé Ševčíkovi. Ostrava tak společně s Ústím nad Labem byla kolem poloviny devadesátých let jedním ze dvou mimopražských ohnisek současného umění - samozřejmě vedle poměrně autonomní scény brněnské. Ševčíkovi ve svém textu<sup>96</sup> uvádějí jako premisu narušení zdravé hegemonie jednoho centra a snahu navázat interkulturní dialog uvnitř domácí scény, který ji jako celek posiluje, přičemž strategie vnějšího ožívování je tedy podle nich pro centrum zcela obvyklá. Situaci tak srovnávají s nadšením západního světa umění po roce 1989, který objevoval tehdy odlišnou kulturu periferního východního bloku a který také stejně očekával jisté vlastní načerpání energie. Zdůrazňují, že periferie je bojem identit, které jsou ve skutečnosti pohyblivou veličinou, a že pozice, v níž se nacházíme a z níž se po vztahu periferie a centra ptáme, je pozice periferie uvnitř periferie, kterou však nazýváme centrem. Tvrdí, že je však i přesto možné ptát se po tom, jaký je společný jmenovatel, kterým je pravděpodobně životní postoj, jenž je formován

prostředím. Ševčíkovi si tedy touto výstavou kladli otázku, čím je udržována legitimita umění na regionální - v tomto případě ostravské - scéně a čím naopak v centru.

V otázkách legitimacy umění navazují Ševčíkovi částečně na Jana Bialostockého, když tvrdí, že legitimitu umění v centru udržuje násilí tradice vykonávané kulturní a mocenskou elitou. Centrum tak absolutizuje kulturu a estetizuje morálku, oslabuje integritu a opakuje modely ve strachu ze ztráty jistot. Na periferii existují identické polohy jako v centru, ale ty jsou utvářeny nikoli z tradičního základu, ale spíše z napětí extrémů. Umělci tvořící na periferii - zbaveni elitního postavení - nemusí trpět strachem ze ztráty tradic a jejich jednání je tak méně racionálně zatížené. Takový umělec se tedy pohybuje v subkulturním kontextu, který je nejvhodnějším místem pro kritiku morálky, tradic, moci nebo náboženství. Tento intelektuální, masochistický, heretický útok a útok laických outsiderů amatérů je sice nelegitimní v rámci vysoké estetiky centra, ale je veden jakousi předkulturní energií. Tyto krajnosti se pak pohybují na hranici mezi estetickými a společenskými normami a tak vzniká zdravá alternativa vůči ušlechtilému socializovanému umění v prostředí, z něhož jsou tyto subverzní rysy zcela vytlačeny.<sup>97</sup>

V roce 1993 se v pražské Galerii Citadela v Obecním domě konala výstava s názvem *Narušená rovnováha*<sup>98</sup>, která byla první výstavou spojující a konstituující druhou významnou českou regionální scénu v Ústí nad Labem, která spolu se scénou ostravskou patřila k obohacujícím ohniskům tehdejší mapy českého

umění. Michal Koleček v úvodním textu<sup>99</sup> v katalogu výstavy zdůrazňuje vykořeněnost a zdecimování ústeckého regionu, které mají za následky narušení životní rovnováhy tamních obyvatel. Upozorňuje na první generaci severočeských výtvarníků, která jako první může svobodně pracovat a převzít zodpovědnost za stav svého prostředí, umělců, kteří důsledně pracují s vědomím každodenního sdílení prostoru, který svou syrovostí a útočností určuje předpoklady jejich práce. U vystavujících upozorňuje na absenci ironie a odstupu, které jsou typické pro tehdejší soudobou produkci. Proti kritériím hledání pozic v rámci polarit centra a periferie nebo pozic v rámci kontextu světového umění staví Koleček vysoký nárok na etickou náplň jejich díla a uplatnění lyrické poetiky artefaktů.

Ve svém pozdějším textu<sup>100</sup> Michal Koleček formuluje obecnější principy možnosti vzniku a fungování regionálních center výtvarného umění. Dva signifikantní příklady, Ostravu a Ústí nad Labem, spojuje pohyb z nulového bodu a historický fakt jejich industriální minulosti spjaté s průmyslovou revolucí konce devatenáctého století. Všímá si také jejich polohy nedaleko státních hranic s Německem (Ústí nad Labem) a Polskem (Ostrava) a jejich výrazné historické i současné multietnické podoby. Umělecké aktivity vznikající v těchto specifických podmínkách tedy využívají zcela odlišné komunikační strategie. Podle Kolečka tyto strategie reprezentují především fenomén jinakosti, jímž se umělci v sociálně narušeném klimatu a nedostatečně flexibilní umělecké komunitě vymezují vůči globálnímu kontextu prostřednictvím hybridních modelů dokumentarismu, fiktivnosti nebo zastupování.

Paralelu pak vidí ve vlně archivního obratu v umění devadesátých let, kdy umělec zaujímá pozici antropologa či etnografa, který zkoumá společenské projevy dané skupiny na určitém území. Zdůrazňuje, že v euroamerickém kontextu je tento model umělecké práce využíván nejvýrazněji v genderově orientovaném umění. Interdisciplinární zkoumání otázky vztahu periferie a centra tedy není pouze jejím geografickým symptomem, ale je souborem mnoha kulturních projevů. Práce umělců v těchto regionech je vázána akcentováním principu *site - specific*, čímž vychází z chápání konkrétního místa a umělecké dílo tak dokumentuje jeho realitu. Dalším znakem takové tematizace místa je pak využití performativních postupů, tedy postupů expanze uměleckého díla mimo strukturu klasického výstavního provozu s cílem akcentovat komunikaci v otevřeném prostorovém poli.

Fakt, že naše území, nejen, že bylo odsunuto na periferii univerzálních dějin umění jako umění takzvaného východního bloku, které není součástí všeobecně platného kánonu dějin umění, byl ještě umocněn pomalým nástupem českých umělců generace sedmdesátých a osmdesátých let na mezinárodní scénu. V optice toho, že jsme se fakticky ocitli na samém okraji univerzalistického vývoje umění, který by naše území legitimizoval jako centrální, považují za nutné zamyslet se nad vymezením oblastí a určitých pojmů, na základě kterých by potom bylo možné uvažovat o kategoriích a vlastnostech uměleckých scén devadesátých let na našem území.

Je nutné si uvědomit, že naše území nebylo nikdy považováno za centrální, a to z výše zmíněných důvodů.

Na čem tedy stojí otázka periferie uvnitř nadřazeného celku, který je však zároveň sám takovou periferií? Je, zdá se mi, nutné vymezit takovou oblast novými typologickými pojmy, na jejichž základě bude možné takové prostředí kategorizovat. Vystává tu tak problém v rámci vnitřního členění periferie na další drobnější celky, které by bylo možné nazvat subcentry a subperiferiemi. Subcentra by pak byla centra uměleckého provozu, která jsou vázána na neregionální centra v širším prostoru a svojí tradicí, a sice tradicí historickou, která se utvrzuje například existencí vysokého uměleckého školství a institucionálním zajištěním. Subcentrální oblasti pak určují v rámci širší periferie vlastní uměleckohistorický vývoj, který však na takovém území dosahuje pouze do nevelkých oblastí. Na určitém periferním prostoru tedy existuje několik takových subcentrálních oblastí, které jsou zároveň receptory vývoje centrálních oblastí a zároveň vysílající vývoje pro subperiferie.

Je však, zdá se, nevhodné hovořit v rámci místně periferních uměleckých scén českého umění devadesátých let o jejich subperifernosti, protože v rámci necentrálních oblastí se staly jakýmsi subcentry, přesněji regionálními centry. Jejich místní perifernost je jistě dána jejich odstředivým geografickým postavením, které se ale zároveň stává jejich důležitým aspektem, protože se tak nedostávaly pod přímý vliv subcentrálních oblastí. Jejich místně periferní postavení, a to až na samotných geografických hranicích vymezujících vnitřní území, určovalo jejich vlivovou absorpci mimo ně. Nejde tedy říci, že by tyto oblasti byly subperiferiemi v rámci



příslušných subcentrálních oblastí, ale jsou spíše jakýmsi regiony, které nejsou přímo vázány a řízeny těmito subcentry. Tím se z nich tedy vytvořila jakási dočasná krátkodobá regionální centra, která se tak stala na určitý čas, a to prostřednictvím své jinakosti dané vlivem jiných subcenter, jakýmsi oživením vlastních místních subcenter.

Protože v subcentrálních oblastech má umělecká tvorba charakter spojitého navazování a vytváření vlastní tradice, je tak potom zcela přirozená jakási opozičnost oblastí považovaných v tomto případě za regionální. Umění osmdesátých let v Evropě lze nazvat výsostně apolitickým a estetizovaným, které se již ve své době stává mimořádně ekonomicky silnou komoditou slavící obrovské úspěchy na globálním trhu s uměleckými díly. Takové umění se ale stává středem zájmu nejen uměleckého trhu, ale také médií. Achille Bonito Oliva, teoretik okruhu italských neoexpresionistů, se nechává fotit pro bulvární tisk nahý a kult nového postmoderního umění je oslavován na předních stránkách lifestylových časopisů. Jean Francois Lyotard se vůči neoexpresivní malbě německých Neue Wilde a italských transavantgardistů ostře ohrazuje, a to především ve svém eseji *Reprezentace, prezentace, neprezentovatelné*, v němž jejich práci srovnává s reprodukcemi v obrázkových časopisech. Vysvětluje, že avantgardní umění stojí na základech snahy o prezentaci neprezentovatelného, tedy toho co nevytváří žádný symbol a prostřednictvím kterého není možné ukázat žádný příklad toho, co je předmětem Ideje, snahy stojící u samotných základů Kantovy estetiky vznešeného.<sup>101</sup>

Naproti tomu se regionální umění obrací spíše ke svému specifickým rysům, kterými jsou v našem případě důraz na psychologizaci svého sociálního kontextu, který byl jakousi opozicí neexistujícího kontextu estetického a zároveň také důsledkem depolitizace umění osmdesátých let. Právě neexistencí tradice v důsledku částečné nemožnosti navázání na postmoderní umění osmdesátých let, se regionální umění stává místem politické a sociální kritiky a kritiky umění samotného.

## **6. Ostravská scéna**

### **6.1 Nástin výstavních aktivit v Ostravě v osmdesátých a devadesátých letech<sup>102</sup>**

Situace na poli vystavování současného umění v Ostravě v osmdesátých letech do jisté míry formálně kopíruje dění na pražské scéně a i jinde v Čechách. Buď se jednalo o venkovní výstavy na periferii města, nebo v domovech okruhu umělců a přátel pozdější ostravské scény. Šlo především o jednodenní *Konfrontace* pořádané Jozefem Sučíkem v Domě kultury Nové huti Klementa Gottwalda, v domě Ladislava Holce, který v osmdesátých letech fungoval jako sběratel tohoto okruhu umělců a na haldě dolu Ema. Mimo aktivity v rámci amatérského vystavování umění byla v Ostravě v osmdesátých letech poměrně silná hudební scéna, z níž později vzešel kabaret *Návrat mistrů zábavy*, nebo skupina *Předkapela Lozinski* (obr. 1), která funguje dodnes pod názvem *František Lozinski o.p.s.* ve složení František Kowolowski, Petr Lysáček a Jiří Surůvka. Na samotném konci osmdesátých let byla neoficiálně založena skupina *Přirození*, která

zkoncentrovala umělce, z nichž později vzešla ostravská scéna devadesátých let. Zásadním iniciačním momentem okruhu ostravských umělců se stala jednodenní výstava s názvem *Ahoj lidi!*, která se uskutečnila v podchodu Ústředního autobusového nádraží v Ostravě v roce 1989.

Prvními důležitými výstavami generace autorů ostravské scény osmdesátých let byly *Konfrontace*, jejichž formát do Ostravy přinesl Petr Lysáček, jenž, tehdy jako student Akademie výtvarných umění, pražské *Konfrontace* navštěvoval, a na nichž také později sám vystavoval. Konaly se tehdy v Domě kultury Nové huti Klementa Gottwalda v Ostravě - Zábřehu mezi lety 1985 a 1987. Vyšly z oficiální potřeby vedení Domu kultury a požadavku pořádat každý měsíc divadelní, hudební nebo výtvarnou událost. Iniciativy se ujal Jozef Sučík, který ve stejné době působil v divadelním spolku, jehož produkce byla spojena právě se zábřežským domem kultury. Z jeho iniciativy tak vzešly celkem tři jednodenní události, které poprvé spojily okruh ostravské scény napříč kulturním spektrem. Na první *Konfrontaci* pořádané Jozefem Sučíkem v roce 1985 vystavil Jiří Surůvka jeden ze svých prvních objektů s názvem *Portrét Josefa Čapka* (obr. 2), v němž důsledně aplikoval strategii ready made. Toto Surůvkovo dílo tak lze částečně považovat za jedno z prvních děl typických pro pozdější produkci regionu, která se obrací proti samotným základům uměleckého díla. Na druhé *Konfrontaci* v roce 1986 se objevilo více divadelních představení (obr. 3) a Surůvka zde uvedl jeden ze svých prvních kabaretů. Mimo kabaret, z něhož později vzešel kabaret *Návrat mistrů zábavy*, vystavil Surůvka sérii objektů zhotovených z drátů (obr. 4). Na

poslední třetí *Konfrontaci* byly mimo jiné díky Petru Lysáčkovi vystaveny také reprodukce děl Jiřího Davida, které představily soudobou podobu nové neoexpresivní malby.<sup>103</sup>

Ve stejné době byly také pořádány jednodenní výstavní happeningy na haldě Ema, které svým charakterem připomínaly akční tvorbu Eduarda Ovčáčka (obr. 5, 6), a na kterých se začíná postupně etablovat generační okruh umělců pozdější ostravské scény a skupiny *Přirození*. Od roku 1987 se uskutečnilo také několik výstav v bytě a na půdě manželů Šmídových na Poděbradově ulici (obr. 7). Mezi důležité výstavní prostory v Ostravě v osmdesátých letech patřila také galerie *U Fergusona*, která se nacházela v garáži činžovního domu, a v níž měl mimo jiné svoji vůbec první výstavu Petr Lysáček. Pravděpodobně jedinou oficiální možností vystavit své práce měli ostravští umělci na konci osmdesátých let pouze v rámci doprovodných programů ostravských *Rockfestů* pořádaných pod záštitou Socialistického svazu mládeže.<sup>104</sup>

V průběhu Palachova týdne v lednu roku 1989 uspořádal Vladislav Holec první výstavu na chodbě činžovního domu na Zákrejsově ulici č. 4 v Ostravě - Přívoze, na níž vystavil svá silně expresivní plátna ostravský malíř Zdeněk Janošec Benda (obr. 8, 9). Druhou výstavou pořádanou Vladislavem Holcem na chodbě jeho domu byla prezentace děl fotografa Jiřího Geršla a konečně třetí a zároveň poslední jeho výstavní akcí byla kurátorská koncepce jednodenní generační přehlídky *Ahoj lidi!*<sup>105</sup> (obr. 10, 11, 12), která se konala v podchodu Ústředního autobusového nádraží pod Frýdlantskými mosty na Náměstí republiky v květnu roku

1989, odkud se část vystavených prací po zásahu policie odvezla k Holcovi domů, kde výstava pokračovala. Důležitost této výstavy tkví především v generačním semknutí okruhu umělců, z nichž vzešla skupina *Přirození*, která byla založena v roce 1990. Tato skupina, která společně se svým založením zároveň získává první teoretickou reflexi prezentovanou Janem Balabánem, nadále navazuje na vystoupení umělců ostravské výtvarné scény v následujících devadesátých letech.<sup>106</sup>

První polovina devadesátých let se obecně nesla ve znamení objevování a nástupu generace osmdesátých let na oficiální scénu. Ihned v roce 1990 byli členové skupiny *Přirození* vyzváni kurátorem Kamilem Drabinou k výstavě *Neocelové srdce republiky* ve Výstavní síni Viléma Wünscheho v Havířově. Jedinou oficiální domácí nabídkou v roce 1990 byla výstava *Skupina Přirození* ve foyer Divadla Antonína Dvořáka, která se konala u příležitosti uvedení Jiráskovy Filosofské historie. V roce 1990 oslovila skupinu také Unie výtvarných umělců s nabídkou účasti na *Salonu umělců Ostravska*, ale po upozornění, že Jiří Surůvka je ještě studentem, pročež nemůže vystavovat, tuto nabídku skupina odmítla a uspořádala konkurenční výstavu *Salon nezávislých* na výstavišti na Černé louce. Ze strany Galerie výtvarného umění v Ostravě přišla nabídka až v roce 1992, z níž vzešla výstava *Dopětatřiceti* v Nové síni v Ostravě - Porubě. Ve stejné době ale již začínají v Ostravě vznikat také nezávislé galerijní prostory.<sup>107</sup>

V roce 1993 vzniká *Výstavní síň Sokolská 26*, jejíž program byl od počátku kurátorem Milanem Weberem zacílen spíše na generaci umělců šedesátých let, kteří

nemohli během období normalizace veřejně prezentovat svá díla (Aleš Veselý, 1994). Mimo starší generaci však galerie souběžně vystavovala i současné domácí a pražské umělce jako Jiřího Davida (1994), Petra Lysáčka (1995), Antonína Střížka (1995), Václava Stratila (1997), Petra Kvíčalu (1998) nebo Jiřího Šiguta (1998) a Jiřího Surůvku (1998). Mimo již etablované umělce galerie od roku 1998 čas od času prezentovala také diplomové práce nejprve studentů Katedry výtvarné tvorby a později již Fakulty umění Ostravské univerzity.

Další významný prostor - *Galerie Fiducia* - byl založen Ivo Sumcem původně ve Frýdku - Místku v roce 1993, odkud se ale v roce 1995 přestěhoval do Ostravy. Své první působiště tato galerie našla v hospodě a antikvariátu Černý pavouk na Stodolní ulici a koncem roku 1995 konečně přesídluje do suterénních prostor na Nádražní ulici (později Galerie 761, dnes Galerie Dole). Výstavní program byl orientován především na mladé umělce ostravské scény (Petr Horák, 1993; Petr Pastrňák, 1994) a studenty Katedry výtvarné tvorby Ostravské univerzity v Ostravě. V roce 1995 provozovala Galerie Fiducia krátce i *Video galerii Fiducia* v olomouckém knihkupectví Votobia v Riegrově ulici (Woody Vasulka, Petr Horák, Richard Fajnor, Peter Rónai).<sup>108</sup>

V roce 1994 byla ve Frýdku - Místku založena *Galerie Langův dům* (kurátoři Kamil Drabina a Libuše Olšáková) jako součást Muzea Beskyd, která však již od roku 1998 funguje jako soukromý subjekt. Od svého vzniku se galerie orientuje na umělce ostravské scény (Daniel Balabán, 1996, 1999; Petr Lysáček, 1997; Jiří

Šigut, 1999), generaci autorů osmdesátých let (Petr Nikl, 1995; Vladimír Merta, 1997) i reprezentanty starší generace umělců jako na Radoslava Kratinu (1996), Jitku a Květu Válovu (1996) nebo Věru Janouškovou (1998).

V roce 1994 se poprvé v ostravských ulicích konal festival akčního umění *Malamut*, jenž byl jedním z vůbec prvních festivalů performance v České republice. Zakladateli festivalu a kurátory prvních čtyř ročníků (1994, 1995, 1996 a 1997) byli Jiří Surůvka a Petr Lysáček, jejichž snahou bylo konfrontovat české a především ostravské akční umění s tvorbou zahraničních performerů. Kurátorem ročníků 1998 a 1999 byl umělec a člen skupiny Kamera skura René Rohan, který zásadně proměnil koncepci a směřování festivalu, což se projevilo především v upuštění od mezinárodní účasti a nasměrování zájmu k akční tvorbě nejmladší domácí umělecké generace. Tyto dva ročníky konané v devadesátých letech byly zároveň i posledními na delší dobu vůbec. V roce 2000 pak na ostravského *Malamuta* navazoval festival *Pražský parní válec* a *Festival performance Malamut* byl obnoven Jiřím Surůvkou a Denisou Fialovou až v roce 2007.<sup>109</sup>

Vernisáží Petra Nikla v roce 1995 vzniká výstavní prostor *Antikvariát Černý pavouk* na Stodolní ulici, jehož kurátory byly postupně Ivo Sumec (1995), Vladislav Holec (1997 - 2001) a Jiří Hanus a jehož výstavní program byl zpočátku zaměřen takřka výhradně na ostravskou scénu (Michal Kalhous, 1995; Aleš Hudeček, 1996; Hana Puchová, 1997; Katarína Szanyiová, 1997) a později i na současné umělce z celé republiky (KW, 1998; Veronika Bromová, 1999; Ivan Vosecký, 1999;

Josef Bolf, 1999). Mezi lety 1996 a 1997 působil Petr Lysáček jako kurátor výstav v *Rockovém klubu Cihelna* v Ostravě - Přívoze, který byl rovněž orientován výlučně na umění ostravské provenience (René Rohan, 1996; Martin Červenák, 1996; David Jedlička, 1996).

Významnou galerií celého ostravského regionu byla Stanislavem Cigošem v roce 1996 založená *Galerie 761*. Za dobu své existence vystřídala dvě působiště - první v Ostravě - Přívoze (kurátoři Stanislav Cigoš a Petr Lysáček) a od roku 2000 ve sklepním prostoru *Klubu Fiducia*, kde sídlila až do zániku v roce 2004 a po celou dobu její program udržoval významný kontakt mezi domácími a pražskými umělci (Jiří Kovanda, Milena Dopitová, 1998; Krištof Kintera, Jiří Černický, Michal Pěchouček). V roce 2006 vznikla v tomtéž prostoru nová *Galerie Dole* (kurátor Milan Mikolášek), která programově navazuje na Galerii 761, ale věnuje se už výhradně médiu malby.

Dodnes velmi vlivnou galerií zůstává také v roce 1998 založená *Galerie Jáma 10* (kurátor Jiří Surůvka, 1998 - 2002), kterou založil Jiří Surůvka s cílem podpory výtvarného umění v Ostravském regionu. Její program je zacílen na již etablované umělce (Veronika Bromová, 1999; Vít Soukup, 2001), ale především také na studenty a u nás méně známé polské umělce.<sup>110</sup> Na sklonku devadesátých let pak vznikají ještě *Galerie Magna* (kurátorka Pavla Čiklová), od roku 1998 pořádá Martin Adamec výstavy v *Alliance Francaise* na Mlýnské ulici a v roce 1999 *Galerie Ci.Gi.* (kurátoři Petra Čiklová, Petr Pavlán), která vznikla přejmenováním přestěhované *Galerie 761* a která se zaměřila na studenty výtvarných škol z celé republiky a konečně



*Galerie Safraport* (kurátor Petr Pavlán, 1999 – 2000), která se zaměřila na absolventy a studenty výhradně ostravských uměleckých škol.

## **6.2 Vliv regionálního postavení Ostravy na tamější uměleckou produkci**

Na první pohled se zdá, že vývoj v Ostravě v druhé polovině osmdesátých let kopíruje vznik nové generace výtvarných umělců, kteří se začali programově věnovat postmodernímu umění nově přicházejícímu ze západu. Zdá se ale, že ostravské prostředí mimo Petra Lysáčka a Daniela Balabána, kteří v té době studovali na Akademii výtvarných umění v Praze a byli v kontaktu s prostředím kolem Jany a Jiřího Ševčíkových, bylo ve styku s domácími umělci jako především Eduardem Halberštátem nebo Viktorem Kolářem, kteří měli zahraniční zkušenosti z šedesátých a sedmdesátých let. Zcela výlučné postavení měla především tvorba Eduarda Halberštáta od konce sedmdesátých a osmdesátých let, v níž se formálně dotknul recentní podoby americké *Bad Painting*, jedné z podob rané postmoderny.

Halberštát sám studoval na *École des Beaux-Arts* v Paříži u Jacquese Yankela a Pierra Alechinského. Vycházel tak z tradice francouzského pozdního modernismu druhé poloviny šedesátých let, který pod vlivem soudobého poststrukturalismu posouval současné vnímání obrazu k fragmentaci vyprávění. Nová francouzská kinematografie šedesátých let se vyznačuje rozbitím časové logiky filmového narativu, přímou citací soudobých reklam nebo literárních textů nebo použitím neobvyklých barevných filtrů.<sup>111</sup> Halberštát se ve svém rozsáhlém cyklu *Hasiči* (70. a 80. léta, obr.

13) dostává ke specifické syntéze pozdního francouzského modernismu, který se vyznačoval novou praxí asynchronního čtení obrazů a americké figurální *špatné malby*. Pro své okolí se stal důležitým vzorem, který svým specifickým smyslem pro humor, hlubokou ironií a hybridní syntézou klasické malby a poměrně recentní strategie postmoderní malby jako umění přenosu významu a konce autonomie obrazu zaujal celou generaci tamějších umělců.

Halberštátova tvorba z konce sedmdesátých a osmdesátých let tak představuje subverzní kritiku samotných základů soudobé malby, která měla velký vliv na většinu tamějších umělců. Zdá se, že okruh výtvarníků kolem později vzniknuvší skupiny *Přirození*, do níž patřili například Jiří Surůvka, Petr Lysáček, Hana Puchová, Daniel Balabán, Petr Pastrňák nebo Jiří Šigut, neměla v osmdesátých letech ambice profesionalizovat svoji tvorbu ve smyslu, který by odpovídal tehdejším představám o oficiální umělecké produkci. Pro umělce jako byl především Jiří Surůvka, se v osmdesátých letech stala umělecká tvorba spíše sebezáchovným gestem a pouhou volnočasovou činností, s níž patrně neměl ambici stát se profesionálním umělcem. Halberštátova tvorba tak poskytovala pro celou generaci strategii, jak se vztahovat ke své současnosti prostřednictvím ironického odkročení. Pojem outsiderství ostravských umělců v době druhé poloviny osmdesátých let je symptomatický pro absolutní nemožnost vstoupit na půdu oficiálních institucí.

Ústřední linií procházející uměleckou produkcí umělců ostravské scény se stává humor, který funguje

jako osobní obrana a zároveň kritika základů umění samotného. Ta vyvstává z neexistence kontinuální tradice a nemožnosti navázat na domácí specifika na poli výtvarného umění, a to ani omezeně a zprostředkovaně. Představa o recentním postmoderním umění se do Ostravy v osmdesátých letech vůbec nedostala, alespoň ne ve smyslu pochopení změn paradigmatu nejen v umění, ale i ve společnosti. Tamější umělci však mohli navázat na malířskou tvorbu Eduarda Halberštáta, v níž se objevují témata, která se stupňují v umělecké produkci následujícího desetiletí. Permanentní kritika umění prostřednictvím zesíleného humoru, výběru témat, antiestetického provedení a produktivního nepochopení strategií dekonstrukce modernistického obrazu, asynchronního vyprávění a fragmentace významu jsou hlavními uměleckými strategiemi v tomto prostoru.

Kromě specifické práce s katarzní úlohou humoru Jiřího Surůvky, dochází ke specifické podobě ironie také především v tvorbě Petra Lysáčka. Ve své instalaci *Pomník estéta* (1992, obr. 14) vytváří symptomatickou kritiku modernistické estetiky a autonomie uměleckého díla, když na sokl pokládá Mondrianovský rastr vytvořený z levných materiálů, na němž vztyčuje ze sádky uhnětený „mramorový“ sokl se z hrubé sádky zhotoveným s nápisem *AESTHET*. Podobně jako v ostatních svých pracích se zde Lysáček dobírá ke specifické kritice postavení modernistického uměleckého díla, když jeho vlastní prostředky učiní natolik viditelnými, že prostřednictvím jich samotných dospěje ke kritice jeho vlastní autonomie. Podobnou strategií napadá statut uměleckého díla i v pozdější práci *Nakloněno smyslem i soklem* (2000, obr. 15). Ze série

Lysáčkovských pomníků je důležité ještě zmínit pozdější práci s názvem *Banal* (2006 - 2007, obr. 16), v níž vyzvedává další specifické téma ostravské scény. Na modernistickém soklu spočívají dvě nohy, které drží protáhlý ostře žlutý útvar s nápisem *BANAL*. Lysáčkovy práce podryvají základy a pozici umění jako něčeho elitářského a autonomního. Fyzickou stavbu tak tvoří levný materiál nebo nalezený předmět, který je svým vytržením z reality na první pohled quasi líbivý, ale často bývá všeobecně známý ze zcela běžného profánního užívání (například jako obkladový materiál).

Druhým stěžejním bodem archeologie ostravské scény je neexistence institucionální opory na domácí půdě, což vedlo, nejdříve dobově podmíněně, k orientaci na veřejný prostor. Umělecké dílo, které je vystavováno ve veřejném prostoru, se stává bez institucionální opory nečitelným a neexistence takové institucionální opory vedla k zesílení zájmu o performance, který přetrvává až do současnosti. Po roce 1989 se veřejný prostor stává nástrojem moci a sociální manipulace, což si skupina umělců kolem Jiřího Surůvky velmi dobře uvědomovala a od počátku svůj zájem směřovala k tvorbě nejdříve skečů a později ke vzniku kabaretu *Návrat mistrů zábavy*. V první polovině devadesátých let institucionální nezájem přetrvává a tak se Petr Lysáček s Jiřím Surůvkou rozhodli jako protiváhu tradiční regionální paměťové instituci - Galerii výtvarného umění v Ostravě - v roce 1994 založit performance festival *Malamut*. Gesto založení dodnes fungujícího festivalu akčního umění tak lze chápat jako důsledek institucionálně kritického pojetí umělecké tvorby na pozadí do té doby

neexistující sociální kritiky v Ostravě v první polovině devadesátých let.

Pojetí veřejného prostoru v Surůvkově myšlení je svým způsobem ještě stále modernistické, v tom smyslu, že ho chápe jako široké fórum demonstrace politického postoje. Souvisí to patrně s tím, že, jak upozorňuje Michal Koleček ve svém textu *Sociální kontext ve výtvarném umění*<sup>112</sup>, má umění na okraji komunikativnější ráz, kdy je pohyb sdělení veden od silného jedince směrem k široké mase. Ve druhé polovině devadesátých let se paradigma veřejného prostoru začíná pomalu měnit směrem k participatorním gestům souvisejícím s nástupem nonspektakulárního umění po roce 2000 v postsovětském Rusku. Nové strategie vztahování se k veřejnému prostoru se do Čech dostávají v roce 2000 díky překladům textů Anatolije Osmolovského v květnovém čísle časopisu *Umělec*. Tomáš Glanc o Osmolovského pojetí díla ve veřejném prostoru hovoří jako o homeopatickém zásahu, který je sotva postřehnutelnou aktivitou, jež nemusí být divákem vůbec identifikována jako umění.<sup>113</sup> V našem prostředí se s touto strategií vyrovnává především Ján Mančuška, jež se ovšem nevztahuje přímo k veřejnému prostoru, ale daleko spíše k intimnímu mapování prostoru domácího a osobního prostředí, které má asociativní charakter drobných posunů k žádoucí budoucnosti.

Přiznané outsiderství a již zmíněná neexistence místní tradice mají za následek také mediální rozptýl výtvarné produkce v Ostravě v devadesátých letech. Nemožnost navázat na místní tradici společně s informačním nedostatkem a pochopením soudobého výtvarného umění, na které se odvolávala generace

osmdesátých let kolem pražských Konfrontací, mají za následek nejen odklon od kanonizovaných estetických kvalit obrazu a příklon k sociálně kritickým tématům, ale také k alternativním uměleckým médiím. Asi nejvýraznějším užívaným médiem v rámci ostravské scény devadesátých let je digitální tisk na syntetické plátno, který ve své práci nejvíce využívá Jiří Surůvka, ale pracovali s ním i další umělci (Petr Lysáček, Marek Pražák nebo Daniel Balabán). V případě Surůvky tak jde o počítačově vytvořené koláže představující nejčastěji antropomorfní postavu s výraznou zvířecí nebo rostlinnou částí těla.

Mezi patrně nejznámější cyklus těchto pláten vytvořených technikou průmyslového tisku na reklamní plachtě, která se používá k tisku billboardů, je soubor s názvem *Strůjci války* (1998 - 2000, 2008; obr. 20, 21, 22). Není zcela samozřejmé, že předlohou k těmto tiskům je o něco starší (1994 - 1997, obr. 17, 18, 19) série maleb, na nichž se objevuje několik antropomorfních postav s hlavami v podobě plodů ovoce hrajících na hudební nástroj, který je v několika případech polovinou plodu, z něhož je tvořena hlava postavy. Digitální přenos klasického média na průmyslový tisk je tak možné chápat jako institucionální útok proti romantické představě jedinečného umělce, kterého je tak nově možné vidět spíše jako producenta pohybujícího se na trhu s uměleckými díly. V tomto cyklu se na pozadí vtipného výjevu objevuje scéna válečné zkázy - atomového výbuchu, bombardování nebo pochodu vězňů. Surůvka většinu svých digitálních tisků koncipuje ve dvou plánech, přičemž první plán je vtipný a druhý plán je tragický a znejišťující. Napětí budované v kontrastu

vtipu a vážného tématu válečných zločinů je tak subverzním a ironickým gestem a katarzním obrácením se k divákovi a jeho vlastní zodpovědnosti.

Pro Surůvku je v devadesátých letech, jež byly doprovázeny válkami a raketovým rozvojem technologií, které vedly k znejistění pozice člověka jako takového ve své přirozenosti, zásadním tématem identita. V roce 1993 se v Deichtorhallen Hamburg konala repríza zcela zásadní výstavy *Post Human*<sup>114</sup>, jejíž široký dosah dopadl i na Surůvkovu tvorbu druhé poloviny devadesátých let. Za zmínku v tomto případě stojí i podoba katalogu, který připomíná spíše obrázkový časopis nebo komix. Zájem o nové technologie a novou artikulaci lidskosti přineslo oživení freudovské psychoanalýzy v revizi Julie Kristevy. Zvýšený zájem o lidské tělo, a to v často hraničních stavech a podobách směrem k fyzickému pudu ve vztahu k životu a smrti a fascinace osobními i kolektivními traumaty, vedly k otázkám po znovukonstruování lidské přirozenosti pod vlivem nových technologií.<sup>115</sup> Rámcovým tématem Surůvkovy tvorby je tak metamorfóza lidského těla, ke které přistupuje se specifickou strategií. Lidské tělo a krajní situace, v nichž se může nacházet, podrobuje ironii, která nese jasné sdělení. To se pak odráží, jak bylo řečeno, ve dvou významových rovinách – v rovině všeobecné a osobní, a tak se na Surůvkových digitálních tiscích objevují obrazy válečných martyrií a metamorfizovaných postav popkulturních ikon své doby a také silně ironizované autoportréty, v nichž se sám stylizuje do role ochránce a zvěstovatele.

Zcela zásadním dílem v tomto kontextu je například obraz *Gilbert a George* (1999, obr. 23), kde

tyto pro umělecký trh ikonické postavy připomínají vězně koncentračních táborů, které Surůvka umístil na ornamentální pozadí, v němž je možné vyčíst symbol hákového kříže. Další plátno s názvem *Výkřik* (1996, obr. 24), v němž v klasickém Munchově obraze nahrazuje amorfní postavu kovboje Woody z jednoho z prvních počítačově animovaných filmů, v němž Surůvka tematizuje prostupování nových technologií do našich životů. Surůvka nemá problém ironizovat vše, co ho pálí a často se pouští i do společenských tabu, jakými jsou ostrá kritika křesťanství jako ideologického nástroje moci, nebo nejsoučasnějších témat vývoje radikálních organizací na Blízkém východě. Do opozice pak autor staví sebe sama, jakožto lidového léčitele našich podvědomých traumat z kolektivní kulturní minulosti a především traumat v nás samotných.

Jiří Surůvka je také jedním z prvních umělců vůbec, kteří začínali na začátku devadesátých let pracovat s videem. Jedno z prvních děl českého videoartu vystavil na výstavě *To, co zbývá* v roce 1993 (obr. 25)<sup>116</sup>. Šlo o smyčku tří krátkých sekvencí nasnímaných Petrem Pastrňákem, který v té době studoval u Michala Bielického v ateliéru nových médií na AVU. V první sekvenci tančil Petr Lysáček na heavy metalovou hudbu v obývacím pokoji za přihlížení ostatních, kterým pohazoval svými dlouhými vlasy do tváří. Na druhé sekvenci cvičil Jiří Surůvka spartakiádní sestavu s horským bicyklem a ve třetí vystoupali oba umělci společně na hořící ostravskou haldu, aby si rozdělali piknik a loupali vajíčka v boxerských rukavicích. V těchto videosekvencích se Surůvka s Lysáčkem věnují dvěma podstatným tématům spjatým s ostravskou scénou devadesátých let -



pocitovaným outsiderstvím a periferností. Surůvka měl při svém spartakiádním secviku na hlavě zlatý vavřínový věnec, kterým parodoval slavné filmy Leni Riefenstahl. V kontrastu s vavřínovým věncem byl Surůvka oblečen do klasických modrých tepláků, které ve spojení s jeho obézní figurou vytvářely jakýsi český protipól vznešenosti figur v Riefenstahlové filmech. Tímto národním kontrastem Surůvka poukazoval na západní elitářskou představu umění a domácí představu umění jako neškodného a nikým nedotovaného koníčku. Hořící halda v poslední sekvenci pak měla představovat rozdíl mezi centrem a periferií.

### **6.3 Změna paradigmatu ostravské scény na konci devadesátých let**

V roce 1991 dochází v rámci Pedagogické fakulty Ostravské univerzity k založení Katedry výtvarné tvorby, která se orientovala na volné výtvarné umění, a zároveň Umělecko-pedagogické katedry věnující se interpretaci hudby. Katedra výtvarné tvorby byla původně tvořena čtyřmi ateliéry - ateliér sochařství (ved. Stanislav Hanzík), ateliér grafiky (ved. Eduard Ovčáček, Zbyněk Janáček), ateliér animované tvorby (ved. Ilja Novák) a ateliér prostorové formy (ved. Václav Šafář) a zanedlouho vznikl také malířský ateliér Daniela Balabána. V roce 1994 střídá Stanislava Hanzíka na pozici vedoucího ateliéru sochařství Marius Kotrba a především vzniká ateliér intermediální tvorby Petra Lysáčka, z něhož vzešla další generace umělců ostravské scény. Obě dvě katedry se v roce 2001 transformovaly do podoby společného Institutu pro umělecká studia a v roce 2007 vznikla konečně samostatná Fakulta umění.<sup>117</sup> Vznik Katedry

výtvarné tvorby a později samostatné Fakulty umění jako regulární součásti univerzitního vzdělání na regionální Ostravské univerzitě měl velmi důležité důsledky ve školení vlastních autentických pokračovatelů regionální scény v Ostravě.

Charakteristickým rysem pozdních devadesátých let a začátku nultých let je obrat k umění spolupráce. Spolupráce se, podle Jana Zálešáka<sup>118</sup>, od počátku devadesátých let projevuje dvěma způsoby, a to jako *zesílení důrazu na kolektivní formy umělecké praxe a rovněž na participatorní přístupy, v jejichž rámci umělci zapojují do realizace svých projektů obyčejné lidi*. V Ostravě bychom na institucionální úrovni narazili na již zmíněný festival akčního umění *Malamut*, který od svého počátku obracel svoji pozornost na mezinárodní spolupráci především s polskými umělci, čímž platí za jednu z prvních institucionálních opor pro tento druh umění u nás. Příznačně pro obecný trend obratu umělecké praxe směrem ke kolektivnímu fungování vznikají v Ostravě na Katedře umělecké tvorby dvě skupiny (*Kamera skura*, *Record*), které dále rozvíjejí strategie tvorby v rámci specifik ostravské umělecké scény, které převádějí do současnější pozice konce devadesátých let.

V roce 1996 vzniká v ateliéru intermediální tvorby Petra Lysáčka skupina *Kamera skura* (René Rohan, Jiří Maška, Martin Červenák a Martin Adamec). Podobně jako předchozí generace členové skupiny ve své tvorbě reaguji na postavení umění v tehdejší době prostřednictvím ironizování sebemytologizace úlohy umělce a jejich osobní stylizace do zažitých póz osobností televizní zábavy (*Kamera skura*, 1999; obr.

26). Již se tak neobracejí ke kritice základů modernistického uměleckého díla, ale s postupující dobou napadají samotné postavení umělce ve společnosti. Konec devadesátých let se - mimo jiné - vyznačuje přehodnocováním kulturní politiky státu a s tím souvisejícím zkracováním příspěvků v dotačním řízení Ministerstva kultury na živé umění. Představa tržní ekonomiky Václava Klause nevrhá příznivé světlo na pozici umělce a tak se exkluzivní postavení autora ve společnosti odsouvá na její okraj. Zatímco především v první polovině devadesátých let ve světle Havlovské představy nepolitické politiky společnost důvěřuje své volené reprezentaci, na přelomu tisíciletí se situace začíná zásadně měnit.

Kolem roku 2000 se u nás začíná v důsledku zklamání z představ porevolučního nadšení o rychlém dohnání západu ve společnosti projevovat takzvaná *blbá nálada* završená Klausových prohlášením z roku 2003 o konečném dohnání západu. V nejširším rámci je tento stav důsledkem ztráty důvěry v polickou reprezentaci a ještě přesněji v politiku jako takovou. Raná devadesátá léta se tak ještě vyznačují neexistencí *občanské společnosti*, která je přirozenou opozicí politickému fungování státu. Ta vzniká právě na přelomu devadesátých a nultých let. V umění se tento stav projevuje známým utahováním opasků na poli výstavního provozu a také nástupem Milana Knížáka do čela Národní galerie v roce 1999, což mělo za následek totální rozklad umělecké scény. Rozbití hlavní institucionální opory pro současné umění v konečném důsledku zapříčinilo také zesílený zájem o *sociální a otevřeně politická témata a s tím spojenou silící*

*angažovanost umělecké praxe a rozvoj komunitní vrstvy v provozu umění.*<sup>119</sup>

Umělecký provoz je tak destabilizován a opět dochází ke změně ve fungování galerijní sítě. Dochází k zakládání nezávislých galerií, které tvoří protiváhu veřejným institucím a po totální eliminaci očekávání ohledně mezinárodního provozu Veletržního paláce začínají paralelně vytvářet mezinárodní síť spolupráce. V duchu zostřené sociální kritiky se začíná ostravská scéna dostávat do povědomí mimo naše prostředí, a to především prostřednictvím dvou po sobě následujících účastí v národním pavilonu na Benátském bienále v roce 2001 (Jiří Surůvka) a 2003 (Kamera skura). Jiří Surůvka vystavil společně s Ilonou Nemeth v národním pavilonu své digitální tisky zasazené do jejího projektu mapování intimního prostoru a Kamera skura společně se slovenskou skupinou Kunst - fu vystavila své nejznámější dílo *SuperStart* (2003, obr. 27). Jde o výrazně nadživotní postavu Ježíše Krista oděného v teplákové sportovní soupravě v poloze ukřižovaného s roztaženými rukami, kterými svírá gymnastické kruhy, na nichž strnule visí v prostoru. Figura byla po stranách doplněna videoprojekcí řvoucího davu fanoušků, kteří měli zesílit dojem napjatého sportovního výkonu.

Dílo bylo poté znovu vystaveno v roce 2006 na výstavě *Shadows of Humor* (Wroclaw, Bielsko-Biała) kurátora Williama Hollistera, Američana dlouhodobě žijícího v Praze, která si kladla za cíl srovnat kulturní otevřenost v Čechách a v Polsku, kde vycítil problém s cenzorstvím umění. Proti dílu se okamžitě nesouhlasně vyjádřila Liga polských rodin, extrémně

praviceová křesťansko-nacionalistická strana, která v té době tvořila vládní koalici. K žádné seriózní konfrontaci však nedošlo, čemuž, jak Piotr Piotrowski upozorňuje, částečně zamezil pád díla a jeho zničení při deinstalaci výstavy.<sup>120</sup> O něco podobného se později v rámci své koncepce kritického muzea pokusil i sám Piotrowski v čele polské národní galerie, kde uspořádal výstavu *Ars Homo Erotica* (2010, Národní muzeum ve Varšavě), která byla nedlouho po svém otevření zakázána, a Piotrowski byl po teprve několikaměsíčním období v čele instituce odvolán.

V době kolem přelomu devadesátých let a nástupu výše zmíněného paradigmatu konce společenského optimismu a nástupu přirozené opozice ve formě občanské společnosti můžeme hledat i konec strategií výtvarného umění, které se vymezuje proti fungování společnosti z pozice jednotlivce a prostřednictvím ironického odstupu. Strategie umělců ostravské scény devadesátých let pojímají veřejný prostor jako působiště jednosměrné otevřené kritiky, které má skandalizovat zažitá kliše. Naproti tomu nové podoby sociální kritiky využívají jemnějších a sofistikovanějších strategií pohybu ve veřejném prostoru, které mají participatorní charakter. Toto období také charakterizuje změna chápání doznívající postmoderny, v níž už nejde o ostré kontrasty významů, ale daleko spíše o drobné posuny. Současně se změnou paradigmatu tuzemské postmoderny a situace na umělecké scéně po roce 2000 dochází i k opuštění zájmu umělců o západní umění a jejich obrat k autentickému umění českému. Změna pohledu tak vyústila v obnovený zájem o rané dílo Jiřího Kovandy, který ve svých performancích ze sedmdesátých let vůči veřejnému

prostoru vystupoval formou drobných zásahů a změnou chování na hraně postihnutelnosti, přičemž intimita se do umělecké tvorby znovu navrácí také v podobě Kovandovské instalační školy a nového promyšlení díla Stanislava Kolíbala.

Dvě autentické generace umělců ostravské scény ve svém díle reprezentují období devadesátých let, ve kterém vytvářely důležitou sociálně kritickou protiváhu vůči fungování společnosti, a to v jejích fundamentálních vrstvách, a kritiku modernistického uměleckého díla, které dovedly až na samotnou hranici mezi uměním a zábavou. V rámci ekonomických reforem Václava Klause a jeho vymezení se vůči občanské společnosti začíná vznikat společenská masa, která přestává věřit politice jako takové a začíná se o ni kriticky zajímat. V tuto chvíli končí i ještě stále modernisticky chápaná úloha umělce jako přirozeného opozičního hlasu, k čemuž v nové situaci po roce 2000 dochází v důsledku hlubokých společenských změn spojených s prodlužováním agonie postsocialistické transformace. Jejich dílo nacházelo aktuální platnost v etapě definitivního rozkladu postkomunistické společnosti, kdy, jak tvrdí Boris Buden<sup>121</sup>, jsme se stali po ze západu obdivovaném heroickém revolučním převratu zase znovu dětmi, které se novému systému musí trpělivě učit. Tato doba, již se tyto dvě generace ostravských umělců staly symboly, se na pozadí tuzemských specifík daných myšlením Václava Havla vyznačovala vysokou důvěrou v celospolečensky delegované rozhodování a s tím související, celé desetiletí dlouho neexistující, posílenou vyvažující rolí umělce.

## 7. Devadesátá léta jako mezičas modernismu<sup>122</sup>

Devadesátá léta jsou poslední velkou epochou světodějných a radikálně kontrastních emocí na pozadí konce modernisticky pojímaných dějin. Zatímco se na jejich počátku hroutil jeden globální politický systém se svým všeobjímajícím, řečeno společně s Foucaultem, dispozitivem, uvnitř celé řady nedemokratických zemí takzvaného východního bloku se pak na jejich konci definitivně zhroutil také dispozitiv kapitalistického západního, demokratického světa alespoň v té podobě, jakou byl zvyklý ji vnímat. Mezidobí mezi dvěma kolapsy, z hlediska nově vzniklých demokratických států na mapě světa v literatuře nazývané jako postkomunismus, bylo epochou obrovské euforie, v níž nově vznikající občanské společnosti měly demonstrovat své heroické vzednutí doprovázené obdivným pohledem západních mocností. Obdiv ale, jak říká Boris Buden, bezprostředně vystřídal nadřazený pohled učitelů pravidel demokracie na své učně a z velkých hrdinů se staly znovu děti, které se musely novému uspořádání teprve naučit či se mu přizpůsobit. Buden o době postkomunismu hovoří také jako o bezčasní, ve kterém společnost přišla o svůj utopický rozměr. Se zhroucením komunistické ideologie ale zanedlouho přišla, tentokrát ale bez revoluce a zcela nepozorovaně, ideologie nová, možná daleko rafinovanější. V podmínkách postkomunismu tak došlo k vytvoření jakéhosi utopického a ideologického vakua, a to za přispění zcela vědomého a naprostého potlačení minulosti a v jeho důsledku také otevřenosti vůči již značně pokročilé fázi pozdního kapitalismu.

Právě chorvatský filosof Boris Buden se ve své knize *Konec postkomunismu, Od společnosti beznaděje k naději bez společnosti* z roku 2009 zabývá diagnózou nové situace států s komunistickou minulostí. Přelom osmdesátých a devadesátých let, kdy na východě dochází k heroickému svržení totalitních režimů, které bylo doprovázeno silným obdivem západu, je obdobím velkého vzednutí emancipace postkomunistických států a jejich národů. Záhy ale, ruku v ruce s koncem posledního velkého utopického přesahu lidského myšlení, dochází k jeho nahrazení směřováním k novému cíli, kterým je tržní ekonomický systém. Cíl stanovený v dohnání západu se brzy ukazuje jako nedosažitelný a z odhodlaných společností se, jak říká Buden, stávají děti, které se musejí v nové situaci ještě mnoho učit. Společně s pádem komunismu se odporoučela i jakákoli velká utopie, která by jako způsob myšlení přesahovala společnost, jíž by udávala teleologický směr vývoje dějin a tato situace nám pak rozostřuje i naše vnímání budoucnosti.

Komplexní proces globální transformace a decentralizace pro východní svět znamenal, přinejmenším z hlediska redefinování umělecké produkce, totéž, co v podmínkách kapitalistických zemí konec průmyslového modernismu na počátku sedmdesátých let. Zaručuje-li modernismus jako utopický model politické ideologie neustálý pohyb vpřed – ekonomickým slovníkem řečeno: růst – znamenaly první globální krize druhé poloviny dvacátého století v tomto teleologickém pojetí dějin značné trhliny. V důsledku toho dochází k etablování poststrukturalistického pojetí dějin, které rozkrývá radikální ideologické kořeny modernismu a začíná v rámci humanitních věd



uvažovat také o zasutých a ztracených tématech „velkých dějin“, která je konstituují a která jsou pro vyrovnání s touto transformací „starého světa“ dosud určující. S pádem socialistických politik ve východoevropských státech začíná divoký proces transformací na mnoha úrovních, a to nejen na poli státních institucí a ekonomických procesů. Tak, jak konec modernismu a nové pojetí současnosti velké dějiny rozpustily do jejich parciálních reprezentací, začínají se i v (především tuzemském) umění naprosto explicitně objevovat zcela nové strategie. Zatímco do té doby bylo umění sevřeno v okovech modernistické autonomie, devadesátá léta ukázala umění, které zeširoka zastupuje nejen politické otázky týkající se výzev současného světa, ale zároveň se často zastává jeho konkrétních protagonistů.

Konec modernismu proti sobě postavil dvě ideologie; přežívající univerzalistickou a postmoderní pluralitní a teprve s pádem železné opony dochází k vymanění se z rozpornosti ideologického rámce současnosti. Už v roce 1992 vychází zásadní text Francise Fukuyamy<sup>123</sup> o konci dějin, v němž autor ukazuje vztah tradiční tržní ekonomiky vázané na všeobecný prospěch a východního modelu komunistické utopie, přičemž vítězství západního modelu liberální demokracie Fukuyama spojuje se sdíleným pocitem ztráty utopického rozměru našeho myšlení.

Ačkoli umění devadesátých let bývá často zjednodušeně interpretováno skrze nástup nových uměleckých forem a médií a nekritické přejímání soudobých tendencí ze zahraničí, s procesem

transformace přicházejí především nová témata citlivěji a kritičtěji reflektující dějiny, pozici přírody, průmyslu a otázky identit a genderové citlivosti v nadcházejícím globalizovaném světě. Optik pro nahlížení transformačních procesů je nespočet, protože tak mohutný a složitý dějinný zlom zasahující státní útvary, společnosti a všechna individua v zásadě bez ohledu na pozici v bipolárním světě není možné generalizovat. Zdá se ale, že paralela s tak velkým historickým zlomem, jako byl náhlý pád modernistického projektu a všechny jeho konsekvence, jsou možnou alternativou pro rozšířenou reflexi tuzemského umění devadesátých let a především je tak nasnadě jej vnímat jako metodický základ pro pochopení nejen vzniku regionalistických dějin umění.

Optikou současného postkoloniálního diskursu prochází periferie novým typem uvažování a přiznání vlastní autonomní pozice v rámci mocenského vztahu závislosti na centru. Edward Said ve svém *Orientalismu*<sup>124</sup> na základě vlastního literárního výzkumu odkryl mocensky podmíněné dějiny definování vztahu mezi okcidentem a orientem v románové tvorbě kontinuálně od středověku až do sedmdesátých let. Říká především, že naše představa orientu (v podmínkách tohoto textu periferie) v rámci specifické intelektuální činnosti, kterou nazývá *orientalismus*, není ničím jiným, než snahou negativně definovat sebe sama. Poměrně často se v dobové literatuře týkající se umění devadesátých let srovnává vznik regionálních uměleckých scén s představou obohacení center, přičemž v Saidově myšlení tak pojem periferie ztrácí svůj význam. V tomto pojetí pak má smysl uvažovat o definici takového fenoménu jako vzniku regionálních center, jež

se pokouší vyloučit z metodologie neustálé nařčení z orientalismu a zároveň se pokouší vyloučit mocenský nárok na přivlastnění si tamní produkce v rámci vlastního vlivu centrální umělecké produkce.

V rámci proměny historiografie po polovině dvacátého století v rámci poststrukturalistického přehodnocení dosavadních humanitních disciplín sehrává také zásadní roli obrat ke kontextu etablovanému nejen v rámci monumentálních historických analýz bezprostředně vycházejících z filosofie Michela Foucaulta, kam bychom řadili i Saidovu teorii orientalismu, ale také obrat ke kontextu, se kterým v rámci své humanistické filosofie přicházejí Gilles Deleuze společně s Félixem Guattarim. Ti ve svém ikonickém textu *Rhizom*<sup>125</sup> obsaženém ve společné knize *Tisíc plošin* hovoří o generálním rozdílu mezi arborescentním a rhizomatickým myšlením. Arborescentní myšlení pak může reprezentovat modernistické teleologické paradigma univerzální hierarchie a naproti tomu rhizomatické myšlení je proměnlivé, nehierarchické a decentralizované. V rámci transformačního procesu, jímž procházely východoevropské, ale v zásadě, jak nám připomínají Said s Budenem, i západoevropské státy již nemůžeme hovořit o exaktním vymezení map, ale daleko spíše musíme uvažovat o simultánních pohybech dějin uvnitř sítě, kde jejich jednotlivé zachytné body jsou výsostně proměnlivé v závislosti na okolním kontextu.

Ačkoli nejsou uvedené metodologické obraty v rámci uvažování o postmoderním umění ničím novým, přesto nám pomáhají se podívat na výsostně postmoderní fenomény, jakým byla decentralizace a transformace

společnosti po roce 1989 nikoli skrze regionální institucionální přeryvy uvnitř jednotlivých postkomunistických států, ale jako anachronické projevení se konce modernistického paradigmatu logiky dějin skrze kritickou redefinici humanitních disciplín. Na rozdílnost povahy modernismu můžeme nahlížet optikou historického vývoje avantgard. V první fázi se modernita vyznačovala civilním utopismem a její protagonisté se především snažili ji pevně vtavit do našeho myšlení. Ve druhé fázi, kdy už naše myšlení plně objímá modernistická představa lineárního pokroku a teleologického vývoje vpřed, se vrcholná modernita stává radikálně utopickou. Ve své vrcholné podobě v padesátých a šedesátých letech se myšlení obrací k radikálním polohám a nastoluje novou víru v prudkou expanzi lidské civilizace, a to i mimo naši planetu. Raketový rozvoj technologií a soupeření americké a sovětské kosmiky daly lidstvu víru, že jeho budoucnost je bezbřehá. Oproti situaci předchozích desetiletí jsou sedmdesátá léta již obdobím ekonomických a ekologických krizí a s tím souvisejících krizí hnutí modernismu, s jejímiž důsledky se potýkáme dodnes. Připomeňme ještě na závěr teorii americké historičky umění Rossalind Krauss, která odmítla tvrzení o lineární vývojové následnosti mezi moderním a postmoderním, ale postmoderní vykládá spíše jako trhlinu, jež odhaluje dosud nespátřené aspekty modernosti. V tomto smyslu pak můžeme lépe pochopit umělecké strategie archivních a historiografických obrátů přicházejících po roce 2000.

Jedna z dominantních tendencí současné světové umělecké produkce po roce 2000 vychází z teze, která byla ústředním tématem kasselských *document 12* v roce

2007. Její kurátoři Roger M. Buergel a Ruth Noack si položili otázku, zda je modernita naší antikou (*Is Modernity our Antiquity?*). Tak jako v průběhu dějin lidstva se antika vždy stávala vzorem pro stvoření nového světonázoru, tak i dnes se začíná zdát, že modernismus nebyl ještě zcela vyčerpán. Strategie archívního nebo historiografického obratu v současném umění jsou namířeny k zasutým otázkám o povaze modernismu, modernity a ideologie, které ještě mohou mít platnost i pro naši současnost a mohou se stát novými impulsy pro dynamickou a komplikovanou současnost.

Umělecký ředitel výstavy Buergel se v prvním katalogu s názvem *Modernita?* vrací k historicky prvnímu konání document v roce 1955. Její kurátoři se tehdy rozhodli nevystavit soudobé umění, ale vrátili se k předválečným avantgardám ve snaze vystopovat válkou zpřetrhané kořeny, čímž nabídli soudobému umění náhled na vlastní současnost. Stejnou strategii zvolil i autor dvanáctého pokračování výstavy v roce 2007, které se stalo manifestací revize modernistického projektu. V podobném smyslu se aktuálnost decentralizačních procesů plně vyjevuje teprve dnes, kdy na pozadí ztráty generálních utopií řešíme drastické dopady konce industriální moderny a nástupu neoliberálních ekonomických mechanismů.

Vynoření se regionálních uměleckých scén na konci osmdesátých a s plnou rozhodností pak na začátku devadesátých let souvisí s těmito mechanismy, které nazývám v uvedeném smyslu mezičasem modernismu. Mezičas modernismu nastává specificky s již neudržitelným koncem utopických vizí dožívajícího

státního socialismu, které, řečeno společně s Milenou Slavickou, definitivně ztrácejí své tajemství do té míry, že už ani uměle vytvořená představa budoucnosti není uvěřitelná. Přesně v této chvíli vznikají alternativy vůči centralistickému modelu uměleckého provozu a nakrátko tím vyvstalo téma periferních či regionálních ostrovů jako něčeho naléhavého. Jsou-li naše regionální scény považované za periferní, jde o následek úporné soudobé snahy se v novém fenoménu zorientovat a patřičně s ním metodologicky naložit. Pokud se podíváme na devadesátá léta dnes, nemáme tváří v tvář současné historiografii právo hovořit o periferních scénách jako takových.

- 
- <sup>1</sup> Robert Venturi, *Složitost a protiklad v architektuře*, Praha 2004.
- <sup>2</sup> Douglas Crimp, Fotografie jako postmoderní aktivita, in: Karel Císař (ed.), *Co je to fotografie?*, Praha 2004, s. 305-317.
- <sup>3</sup> Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh, *Umění po roce 1900, Modernismus, Antimodernismus, Postmodernismus*, Praha 2007, s. 580.
- <sup>4</sup> Ibidem, s. 581.
- <sup>5</sup> Ibidem, s. 581-582.
- <sup>6</sup> Achille Bonito Oliva, Umění přechodu, in: Jiří Ševčík, Pavlína Morganová, Dagmar Svatošová (eds.), *České umění 1980-2010, Texty a dokumenty*, Praha 2011, s. 114-119.
- <sup>7</sup> Ibidem, s. 115.
- <sup>8</sup> Ibidem, s. 119.
- <sup>9</sup> Lóránd Hegyi, Eklektika, in: Jiří Ševčík, Pavlína Morganová, Dagmar Svatošová (eds.), *České umění 1980-2010, Texty a dokumenty*, Praha 2011, s. 128-133.
- <sup>10</sup> Ibidem, s. 129-130.
- <sup>11</sup> Ibidem, s. 132.
- <sup>12</sup> Jana Ševčíková, Jiří Ševčík, Loučení s modernismem, Čtyři úvahy o nové malbě, in: Jiří Ševčík, Pavlína Morganová, Dagmar Svatošová (eds.), *České umění 1980-2010, Texty a dokumenty*, Praha 2011, s. 120-127.
- <sup>13</sup> Ibidem, s. 121-122.
- <sup>14</sup> Ibidem, s. 126-127.
- <sup>15</sup> Jana Ševčíková, Jiří Ševčík, Umění 80. let, in: Jiří Ševčík, Pavlína Morganová, Dagmar Svatošová (eds.), *České umění 1980-2010, Texty a dokumenty*, Praha 2011, s. 172-179.
- <sup>16</sup> Josef Ledvina, K historické pravdě postmoderní umění, *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, č. 15, 2013, s. 20-33.
- <sup>17</sup> Ibidem, s. 26-28.
- <sup>18</sup> Ibidem, s. 29.
- <sup>19</sup> Jiří David, Totální distance v období sociální vybledlosti, Neboli distance jako projev nulové situace, in: Jiří Ševčík, Pavlína Morganová, Dagmar Svatošová (eds.), *České umění 1980-2010, Texty a dokumenty*, Praha 2011, s. 150-151.

---

<sup>20</sup> Milena Slavická, Postmoderní polibek, in: Jiří Ševčík, Pavlína Morganová, Dagmar Svatošová (eds.), *České umění 1980-2010, Texty a dokumenty*, Praha 2011, s. 184-189.

<sup>21</sup> Ibidem, s. 189.

<sup>22</sup> Jiří Přibáň, *Obrazy české postmoderny*, Praha 2011, s. 13.

<sup>23</sup> Rok 1957. Vystavovali Bedřich Dlouhý, Jan Koblasa, František Mertl, Karel Nepraš a Jaroslav Vožniak.

<sup>24</sup> Konfrontace I, 3/1960, Ateliér Jiřího Valenty, Vystavovali Zdeněk Beran, Quido Biasi, Vladimír Boudník, Čestmír Janošek, Jan Koblasa, Antonín Málek, Antonín Tomalík, Jiří Valenta a Aleš Veselý. Konfrontace II, 10/1960, Ateliér Aleše Veselého, Vystavovali Stanislav Benc, Vladimír Boudník, Čestmír Janošek, Jan Koblasa, Václav Křížek, Karel Kuklík, Antonín Málek, Jiří Putta, Zbyšek Sion, Antonín Tomalík, Jiří Valenta, Aleš Veselý.

<sup>25</sup> Kurátorka Marcela Pánková. Vystavovali Jiří Beránek, Marie Blabolilová, Václav Bláha, Ivan Bukovský, Kurt Gebauer, Lubomír Jurečka, Jarmila Janůjová, Petr Kouba, Hedvika Krejčová, Antonín Kroča, Vladimír Novák, Ivan Ouhel, Petr Paderlík, Petr Pavlík, Bohumil Peroutka, Michael Rittstein, Bronislava Salachnová, Pavel Smolík, Jiří Sozanský, Tomáš Švéda a Eva Tomková.

<sup>26</sup> Ludvík Hlaváček, Postmoderna a neoexpresionismus, in: Rostislav Švácha, Marie Platovská, *Dějiny českého výtvarného umění VI/2, 1958-2000*, Praha 2007, s. 717.

<sup>27</sup> Ibidem.

<sup>28</sup> Ibidem, s. 719-720.

<sup>29</sup> Ibidem, s. 720-721.

<sup>30</sup> Ibidem, s. 722.

<sup>31</sup> Ibidem.

<sup>32</sup> Ibidem, 723.

<sup>33</sup> První Konfrontace se zúčastnili Jan Antoš, Jan Bačkovský, Richard Bobůrka, Tomáš Císařovský, Jiří David, Stanislav Diviš, Jiří Kornatovský, Marius Kotrba, Martin Mainer, Petr Nikl, Otto Placht, Jiří Pliešтик, Josef Pluhař, Zdeněk Prokop, Antonín Střížek a Petr Vaněček z Akademie výtvarných umění a Pavel Beneš, Michal Cihlář, Aleš Najbrt a Kryštof Trubáček z Vysoké školy uměleckoprůmyslové v Praze.

<sup>34</sup> *Někdo něco* 8, jaro 1985, s. 43.

<sup>35</sup> Alena Pomajzlová, Česká malba generace 80. let, in: *Česká malba generace 80. let* (kat. výst.), Wannieck Gallery 2010, s. 14.



---

<sup>36</sup> Ibidem, s. 16.

<sup>37</sup> Nově vystavili své práce Erika Bornová, Michal Bouzek, Kateřina Czerpaková, Pavel Host (Rostislav Novák), Pavel Humhal, Jiří Kovanda, Karel Kovařík, Vlastimil Krčmář, Jana Němcová, Aleš Ogoun, Miroslav Pesch, Zbyněk Prokop, Jaroslav Róna, František Skála, Vladimír Skrepl, Petr Sládek, Laco Sorokáč, Čestmír Suška, Miroslav Šnajdr, Ladislav Štros, Margita Titlová, Roman Trabura, Chrudoš Valoušek.

<sup>38</sup> Alena Pomajzlová, Česká malba generace 80. let, in: *Česká malba generace 80. let* (kat. výst.), Wannieck Gallery 2010, s. 14.

<sup>39</sup> Ivona Raimanová, Několik slov ke Konfrontacím 1984-86, *Někdo něco 5*, nestránkováno.

<sup>40</sup> Alena Pomajzlová, Česká malba generace 80. let, in: *Česká malba generace 80. let* (kat. výst.), Wannieck Gallery 2010, s. 16-18.

<sup>41</sup> Vystavovali Jan Bačkovský, Tomáš Císařovský, Jiří David, Stanislav Diviš, Milada Dočekalová, Michal Gabriel, Pavel Host, Petr Nikl, Otto Placht, Magdalena Rajnišová a Antonín Střížek.

<sup>42</sup> Igor Zhoř, Mladí pražští výtvarníci, in: Jiří Ševčík, Pavlína Morganová, Terezie Nekvindová, Dagmar Svatošová (eds.), *České umění 1980-2010, Texty a dokumenty*, Praha 2011, 138-141.

<sup>43</sup> Vystavovali Dana Chatrná, Boris Jirků, Petr Kvíčala, Bohuslava Olešová, Vladimíra Sedláková, Jiří Sobotka, Jan Steklík, J. Šimek, R. Vavruša, Petr Veselý a Roman Wenzel.

<sup>44</sup> K výstavě vyšel katalog s textem Tvůrčí svoboda mladé generace Marie Mžkové a recenze v samizdatovém sborníku *Někdo něco 5*.

<sup>45</sup> Nově vystavovali Jan Ambrůz, Lukáš Bradáček, Markéta Davidová, Iveta Dušková, Jana Ďurišová, Michal Fidra, Vladimír Kafka, Richard Konvička, Martin Němec, Petr Otto, Petr Pouba, Martina Riedelbauchová, Marie Suchánková, Monika Ševčíková, Oldřich Tichý, Jan Vágner, Vít Vejražka, Eva Vejražková.

<sup>46</sup> Alena Pomajzlová, Česká malba generace 80. let, in: *Česká malba generace 80. let* (kat. výst.), Wannieck Gallery 2010, s. 18.

<sup>47</sup> Ibidem, s. 20.

<sup>48</sup> Vystavovali Jan Belda, Pavel Beneš, Michal Blažek Haštal, Richard Bobůrka, Erika Bornová, Michal Bouzek, Daniel Brunovský, D. Bukovský, David Cajthaml, Stanislav Černý, Tomáš Císařovský, R. Cvrček, Jiří David, Stanislav Diviš, Marie Dočekalová, Iveta Dušková, Roman Havlík, Marek Hlupý, Jaroslav Horálek, Pavel Humhal, Martin John, Jiří Kačer, Vladimír Kafka, Kajda, Viktor Karlík, Petr Kavan, Katarína Kissoczy, Vladimír Kokolia, Ivan

---

Komárek, Richard Konvička, Jiří Kornatovský, Marius Kotrba, Jiří Kovanda, Karel Kovařík, Vlastimil Krčmář, Tereza Kučerová, Zdeněk Lhotský, Petr Lysáček, J. Macek, Martin Mainer, Jan Merta, Martin Míčka, Pavel Míka, Stefan Milkov, Jiří Načeradský, Aleš Najbrt, David Němec, Petr Nikl, Rostislav Novák, Aleš Ogoun, Bohuslava Olešová, Alexandr Pečev, Milan Perič, Karol Pichler, Otto Placht, Jiří Pliešтик, Petr Pouba, Magdalena Rajnišová, Marie Riedlbauchová, Jaroslav Róna, Simona Rybáková, L. Scaeffler, František Skála, J. Šrámka, Vladimír Skrepl, Petr Sládek, Iveta Šolcová, Kateřina Štenclová, Čestmír Suška, Renata Svobodová, Roman Ťalský, Laco Teren, Roman Trabura, Kryštof Trubáček, Jan Vágner, Vít Vejražka, Eva Vejražková.

<sup>49</sup> CMX, Konfrontace ve Vysočanech, *Někdo něco* 8, nestr.

<sup>50</sup> Alena Pomajzlová, Česká malba generace 80. let, in: *Česká malba generace 80. let* (kat. výst.), Wannieck Gallery 2010, s. 22.

<sup>51</sup> Vystavovali Karel Nepraš, Karel Pauzer, Viktor Pivovarov, Jiří Načeradský, Milan Knížák, Kurt Gebauer, Rostislav Novák, Jiří Sopko, Václav Beránek, Ivan Ouhel, Petr Pavlík, Jiří Sozanský, Michal Rittstein, Václav Stratil, Jiří Kovanda, Stanislav Diviš, Stefan Milkov, Vladimír Skrepl, Jiří David, Jaroslav Róna, Karel Kovařík, Vít Vejražka, Jan Bačkovský, Richard Konvička, Vladimír Merta, Martin Mainer, Jan Pištěk, Michal Gabriel, Petr Nikl, Otto Placht a Margita Titlová.

<sup>52</sup> Stanislav Diviš, Jiří David, Kurt Gebauer (eds.), *Lidový dům Praha Vysočany 1. 7. - 10. 7. 1987* (kat. výst.), Praha 1987, nestr.

<sup>53</sup> Vítězslav Konrád, 1. 7. - 10. 7. 1987 Lidový dům - Praha Vysočany, *Někdo něco* 5, nestr.

<sup>54</sup> Ludvík Hlaváček, Poznámky na okraj výstavy v Lidovém domě ve Vysočanech 1. 7. - 10. 7. 1987, *Někdo něco* 5, nestr.

<sup>55</sup> Jiří Sozanský, Vrať se do hrobu, Foltýne!, *Někdo něco* 5, nestr.

<sup>56</sup> Viktor Pivovarov, O zrcadle, líném divákovi a vnitřní svobodě, *Někdo něco* 5, nestr.

<sup>57</sup> Jiří David, Praha 28. 8. 1987, *Někdo něco* 5, nestr.

<sup>58</sup> Jiří Olič, Výtvarný kritik z Božího dopuštění, *Někdo něco* 5, nestr.

<sup>59</sup> Vystavovali Erika Bornová, Tomáš Císařovský, Jiří David, Stanislav Diviš, J. Ďuricová, Michal Gabriel, Vlastimil Krčmář, Otto Placht, Petr Sládek, Laco Sorokáč, Antonín Střížek.

---

<sup>60</sup> Ludvík Hlaváček, K výstavě jedenácti malířů v Mikrobiologickém ústavu v Krči, *Někdo něco* 8, nestr.

<sup>61</sup> Vystavovali Václav Bláha, Michal Haštal Blažek, Lukáš Bradáček, Stanislav Bubán, Ivan Csudai, Luboš Drtina, Kurt Gebauer, Martin John, Stanislav Judl, Daniel Jurkovič, Jiří Kačer, Katarina Kissoczy, Milan Knížák, Vladimír Kokolia, Ivan Komárek, Jiří Kovanda, Aleš Lamr, Vladimír Merta, Pala Michálková, Stefan Milkov, Martin Němec, Aleš Ogoun, Erika Pfeifferová, Michaela Poková, Jana Preková, Tomáš Ruller, František Skála, Jana Skalická, Vladimír Skrepl, Petr Sládek, Jiří Sozanský, Antonín Střížek, Jitka Svobodová, Jiří Sýkora, Laco Teren, Margita Titlová Ylovsky, Jaroslav Vančát.

<sup>62</sup> Vítězslav Konrád, Zpráva o založení výtvarné skupiny Tvrdohlaví, in: Jiří Ševčík, Pavlína Morganová, Terezie Nekvindová, Dagmar Svatošová (eds.), *České umění 1980-2010, Texty a dokumenty*, Praha 2011, s. 143.

<sup>63</sup> Skupina však byla prezentována jako celek ještě na několika pozdějších retrospektivách. V roce 1999 ve Valdštejnské jízdárně (15. 4. - 23. 6. 1999) a na výstavách Tvrdohlaví po 20 letech v Ostravě (11. 12. 2007 - 9. 2. 2008, Galerie výtvarného umění v Ostravě) a Českém muzeu výtvarných umění v Praze (7. 10. - 23. 11. 2008)

<sup>64</sup> Ivona Raimanová (ed.), *Výstava patnácti, Generace osmdesátých let* (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy 1988.

<sup>65</sup> Konala se 29. 3. - 24. 4. 1988. Vystavovali Jiří David, Stanislav Diviš, Michal Gabriel, Vladimír Kokolia, Richard Konvička, Vladimír Merta, Stefan Milkov, Petr Nikl, Jaroslav Róna, Tomáš Ruller, František Skála, Jiří Štourač, Margita Titlová-Ylovsky, Vít Vejražka a Josef Žáček.

<sup>66</sup> Konala se v Galerii výtvarného umění v Chebu, Galerii umění Karlovy Vary, Orlické galerii v Rychnově nad Kněžnou, Galerii moderního umění v Roudnici nad Labem a Domě umění v Opavě. Vystavovali Daniel Balabán, Tomáš Císařovský, Jiří David, Stanislav Diviš, Michal Gabriel, Martin John, Vladimír Kokolia, Jiří Kovanda, Karel Kovařík, Martin Mainer, Jan Merta, Stefan Milkov, Petr Nikl, Alexandr Pečev, Jan Pištěk, Otto Placht, Jaroslav Róna, František Skála, Vladimír Skrepl, Antonín Střížek a Jan Vaněk.

<sup>67</sup> Výstava Malířství generace 80. let v moskevském Paláci mládeže (5.12. - 16.12.1988), na níž vystavovali Tomáš Císařovský, Jiří

---

David, Stanislav Diviš, Vladimír Kokolia, Richard Konvička, Jiří Kovanda, Karel Kovařík, Martin Mainer, Jan Merta, Vladimír Skrepl a Antonín Střížek nebo výstava *Tschechische Malerei heute* v Galerie der Stadt Esslingen (29. 1. - 26. 2. 1989), na níž své práce vystavili Tomáš Císařovský, Jiří David, Stanislav Diviš, Milan Knížák, Vladimír Kokolia, Stanislav Kolíbal, Karel Malich, Jan Merta, Ivan Ouhel, Jan Pištěk, Zorka Ságlová, Vladimír Skrepl, Jiří Sopko, Antonín Střížek, Zdeněk Sýkora nebo Jitka a Květa Válový.

<sup>68</sup> Stein Rokkan, *The Centre Periphery Polarity*, 1987.

<sup>69</sup> Ján Bakoš, *Región, periféria a umeleckohistorický vývoj*, in: Jiří Ševčík, Pavlína Morganová, Terezie Nekvindová, Dagmar Svatošová (eds.), *České umění 1980-2010, Texty a dokumenty*, Praha 2011, s. 270-277.

<sup>70</sup> *Ibidem*, s. 271.

<sup>71</sup> *Ibidem*, s. 271-272.

<sup>72</sup> *Ibidem*, s. 273-274.

<sup>73</sup> *Ibidem*, s. 272.

<sup>74</sup> *Ibidem*, s. 273.

<sup>75</sup> *Ibidem*, s. 274.

<sup>76</sup> *Ibidem*, s. 275.

<sup>77</sup> Petr Wittlich, *Mimo centrum a periferii*, in: Jiří Ševčík, Pavlína Morganová, Terezie Nekvindová, Dagmar Svatošová (eds.), *České umění 1980-2010, Texty a dokumenty*, Praha 2011, s. 279.

<sup>78</sup> *Ibidem*, s. 280-281.

<sup>79</sup> *Ibidem*, s. 281.

<sup>80</sup> *Ibidem*, s. 282-283.

<sup>81</sup>Text byl pronesen jako můj příspěvek s názvem *Extenze veřejného prostoru, Výstavní aktivity v 90. letech* na konferenci *Prostor změny/Změna místa* na FUD UJEP dne 2. 3. 2016.

<sup>82</sup> *Dny Prahy v Moskvě* (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy 1988.

<sup>83</sup> *Tschechische Malerei heute* (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy 1989.

<sup>84</sup> *Výstava patnácti, generace osmdesátých let* (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy 1988.

<sup>85</sup> Jana Ševčíková, Jiří Ševčík, *Popis jednoho zápasu*, in: Jana Ševčíková, Jiří Ševčík, *Texty*, Praha 2010, s. 218-225.

- 
- <sup>86</sup> Karel Císař, *Dějiny současného umění v zúženém poli, Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny 12*, 2012, s. 48-56.
- <sup>87</sup> Milena Slavická, *Intimní osvětlení při malé privatizaci*, in: Jiří Ševčík, Pavlína Morganová, Terezie Nekvindová, Dagmar Svatošová (eds.), *České umění 1980-2010, Texty a dokumenty*, Praha 2011, s. 250-253.
- <sup>88</sup> *Mezi Ezopem a Mauglím* (kat. výst.), Galerie Václava Špály 1992.
- <sup>89</sup> Keiko Sei, *Po stopách médií*, in: Jiří Ševčík, Pavlína Morganová, Terezie Nekvindová, Dagmar Svatošová (eds.), *České umění 1980-2010, Texty a dokumenty*, Praha 2011, s. 509-513.
- <sup>90</sup> *Narušená rovnováha*, Galerie Citadela - Obecní dům, Praha, 5. 4. - 23. 4. 1993. Vystavovali Jiří Černický, Jitka Géringová, Daniel Hanzlík, Pavel Kopřiva, Lucie Nepanická, Zdena Kolečková a Michaela Thelenová.
- <sup>91</sup> Michal Koleček, *Narušená rovnováha*, in: Jiří Ševčík, Pavlína Morganová, Terezie Nekvindová, Dagmar Svatošová (eds.), *České umění 1980-2010, Texty a dokumenty*, Praha 2011, s. 330-333.
- <sup>92</sup> Jana Ševčíková, Jiří Ševčík, *Vynořující se scéna*, in: Jiří Ševčík, Pavlína Morganová, Terezie Nekvindová, Dagmar Svatošová (eds.), *České umění 1980-2010, Texty a dokumenty*, Praha 2011, s. 335-337.
- <sup>93</sup> Pavlína Morganová, *České výtvarné umění v období transformace, vztahy umění a „angažovanosti“*, *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny IV*, 2010, s. 87.
- <sup>94</sup> *Ibidem*, s. 89-91.
- <sup>95</sup> Ludvík Hlaváček, *Veřejné umění*, in: Jiří Ševčík, Pavlína Morganová, Terezie Nekvindová, Dagmar Svatošová (eds.), *České umění 1980-2010, Texty a dokumenty*, Praha 2011, s. 551.
- <sup>96</sup> Jana Ševčíková, Jiří Ševčík, *Vynořující se scéna*, in: *Ostrava-umjeni...?* (kat. výst.), Praha 1998, s. 1-2.
- <sup>97</sup> *Ibidem*, s. 2.
- <sup>98</sup> *Narušená rovnováha*, Galerie Citadela - Obecní dům, Praha, 5.4. - 23.4.1993. Vystavovali Jiří Černický, Jitka Géringová, Daniel Hanzlík, Pavel Kopřiva, Lucie Nepanická, Zdena Kolečková a Michaela Thelenová.
- <sup>99</sup> Michal Koleček, *Narušená rovnováha*, in: Jiří Ševčík, Pavlína Morganová, Terezie Nekvindová, Dagmar Svatošová (eds.), *České umění 1980-2010, Texty a dokumenty*, Praha 2011, s. 330-333.

- 
- <sup>100</sup> Michal Koleček, Zdroje vymezení, in: Jiří Ševčík, Pavlína Morganová, Terezie Nekvindová, Dagmar Svatošová (eds.), *České umění 1980-2010, Texty a dokumenty*, Praha 2011, s. 338-341.
- <sup>101</sup> Jean Francois Lyotard, Reprezentace, prezentace, neprezentovatelné, in: *Návrat a jiné eseje*, Praha 2002, s. 62-66.
- <sup>102</sup> Jakub Král, Ostravská scéna 80. a 90. let, *Prostor Zlín XX*, 2013, č. 3, s. 34-37.
- <sup>103</sup> Rozhovor s Josefem Sučíkem, Ostrava, 5.5.2017.
- <sup>104</sup> Jiří Surůvka, Skupina Přirození, *Ateliér XIX*, 5.1.2006, č.1.
- <sup>105</sup> Vystavovali: Daniel Balabán, Jiří Surůvka, Pavel Šmíd, Helena Šmídová, Hana Puchová, Zdeněk Janošec Benda, Martina Sasínová, Zuzana Sasínová, Milan Krupa, Elli Tiliu Motýlová, Rostislav Němčík, Martian Cach.
- <sup>106</sup> Rozhovor s Vladislavem Holcem, 3.5.2017.
- <sup>107</sup> Jiří Surůvka, Doma není nikdo prorokem, ani Václav Řezáč nakonec nebyl, Několik poznámek Jiřího Surůvky k dekádě 95-05, in: *OVA 95-05, 10 let uměleckého provozu v Ostravě* (kat. výst.), Galerie výtvarného umění v Ostravě 2006, s. 10.
- <sup>108</sup> heslo Galerie Fiducia, VVP AVU, <http://vvp.avu.cz/idatum/search/instituce-204>, vyhledáno 9.5.2017.
- <sup>109</sup> heslo Malamut, VVP AVU, <http://vvp.avu.cz/idatum/search/vystavy-54>, vyhledáno 9.5.2017.
- <sup>110</sup> heslo Jáma 10, VVP AVU, <http://vvp.avu.cz/idatum/search/instituce-205>
- <sup>111</sup> Gilles Deleuze, *Film 2, Obraz - pohyb*, Praha 2006.
- <sup>112</sup> Michal Koleček, Sociální kontext ve výtvarném umění, in: *Umělecké dílo ve veřejném prostoru* (kat. výst.), Národní galerie v Praze, 1997, s. 70-75.
- <sup>113</sup> Tomáš Glanc, *Souostroví Rusko, Ikony postsovětské kultury*, Praha 2011.
- <sup>114</sup> Jeffrey Deitch, *Post Human*, Cantz/Deste Foundation for Contemporary Art 1992.
- <sup>115</sup> Yve Alain Bois, Benjamin Buchloh, Hal Foster, Rosalind Krauss, *Umění po roce 1900, Modernismus, antimodernismus, postmodernismus*, Praha 2015, s. 18.
- <sup>116</sup> Video se nedochovalo. Popis je autorskou rekonstrukcí Jiřího Surůvky. 24. 4. 2017

---

<sup>117</sup> Jiří Surůvka, *Doma není nikdo prorokem, ani Václav Řezáč nakonec nebyl, Několik poznámek Jiřího Surůvky k dekádě 95-05*, in: *OVA 95-05, 10 let uměleckého provozu v Ostravě* (kat. výst.), Galerie výtvarného umění v Ostravě 2006, s. 12.

<sup>118</sup> Jan Zálešák, *Umění spolupráce*, Praha 2011.

<sup>119</sup> Ibidem.

<sup>120</sup> Piotr Piotrowski, *Art and Democracy in Post-Cummunist Europe*, London 2012, s. 274.

<sup>121</sup> Boris Buden, *Konec postkomunismu, Od společnosti bez naděje k naději bez společnosti*, Praha 2013.

<sup>122</sup> Kapitola vychází z dvou mých textů, které byly napsány pro katalogy výstav *Sonda 1, Příběh slovenského (post)konceptuálního umění* a *Heroin Crystal* v Galerii hlavního města Prahy (viz Použitá literatura).

<sup>123</sup> Francis Fukuyama, *Konec dějin a poslední člověk*, Praha 2002.

<sup>124</sup> Edward W. Said, *Orientalismus, Západní koncepce orientu*, Praha 2008.

<sup>125</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Tisíc plošin*, Praha 2010, s. 9-36.

## 8. Použitá literatura

Ján Bakoš, *Región, Periféria a umeleckohistorický vývoj*, in: Jiří Ševčík, Pavlína Morganová, Terezie Nekvindová, Dagmar Svatošová (eds.), *České umění 1980-2010, Texty a dokumenty*, Praha 2011, s. 270-277.

Boris Buden, *Konec postkomunismu, Od společnosti bez naděje k naději bez společnosti*, Praha 2013.

Karel Císař, *Dějiny současného umění v zúženém poli, Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny 12*, 2012, s. 48-56.

*Česká malba generace 80. let (kat. výst.)*, Wannieck Gallery 2010.

Jiří David, *Totální distance v období sociální vybledlosti, Neboli distance jako projev nulové situace*, in: Jiří Ševčík, Pavlína Morganová, Dagmar Svatošová (eds.), *České umění 1980-2010, Texty a dokumenty*, Praha 2011, s. 150-151.

Gilles Deleuze, *Film 2, Obraz - pohyb*, Praha 2006.

Lóránd Hegyi, *Eklektika*, in: Jiří Ševčík, Pavlína Morganová, Dagmar Svatošová (eds.), *České umění 1980-2010, Texty a dokumenty*, Praha 2011, s. 128-133.

Ludvík Hlaváček, *Postmoderna a neoexpresionismus*, in: Rostislav Švácha, Marie Platovská, *Dějiny českého výtvarného umění VI/2, 1958-2000*, Praha 2007, s. 715-727.



Ludvík Hlaváček, Rozvíjení osobních přístupů, nové skupiny a aktivity in: Rostislav Švácha, Marie Platovská, *Dějiny českého výtvarného umění VI/2, 1958-2000*, Praha 2007, s. 729-751.

Ludvík Hlaváček, Veřejné umění, in: Jiří Ševčík, Pavlína Morganová, Terezie Nekvindová, Dagmar Svatošová (eds.), *České umění 1980-2010, Texty a dokumenty*, Praha 2011, s. 550-554.

Tomáš Knoflíček, Přelet nad hořícím hnízdem - ostravská scéna, in: Michal Koleček (ed.), *Ze středu ven, Umění regionů 1985-2010*, Ústí nad Labem 2014, s. 244-250.

Michal Koleček, Narušená rovnováha, in: Jiří Ševčík, Pavlína Morganová, Terezie Nekvindová, Dagmar Svatošová (eds.), *České umění 1980-2010, Texty a dokumenty*, Praha 2011, s. 330-333.

Michal Koleček, Zdroje vymezení, in: Jiří Ševčík, Pavlína Morganová, Terezie Nekvindová, Dagmar Svatošová (eds.), *České umění 1980-2010, Texty a dokumenty*, Praha 2011, s. 338-341.

Michal Koleček (ed.), *Ze středu ven, Umění regionů 1985-2010*, Ústí nad Labem 2014.

Vítězslav Konrád, Zpráva o založení výtvarné skupiny Tvrdohlaví, in: Jiří Ševčík, Pavlína Morganová, Terezie Nekvindová, Dagmar Svatošová (eds.), *České umění 1980-2010, Texty a dokumenty*, Praha 2011, s. 143.

Jakub Král, *Jiří Surůvka, Ostrava, družební město Gotham City!!!* (bakalářská práce), Katedra dějin umění FF UPOL, Olomouc 2012.

Jakub Král, *Ostravská scéna 80. a 90. let, Prostor Zlín XX*, 2013, č. 3, s. 34-37.

Jakub Král, *Extenze veřejného prostoru, Výstavní aktivity v 90. letech*, in: Michal Koleček (ed.), *Pro mě. Ze mě, Ústí nad Labem* 2016.

Jakub Král, *Co zbylo z modernismu?*, in: *Sonda 1, Příběh slovenského (post)konceptuálního umění* (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy, Praha 2018.

Jakub Král, *Mezičas modernismu*, in: Olga Malá (ed.), *Heroin Crystal* (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy, Praha 2022. (vyjde v dubnu 2022)

Josef Ledvina, *K historické pravdě postmoderní umění, Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, č. 15, 2013, s. 20-33.

Jean Francois Lyotard, *Reprezentace, prezentace, neprezentovatelné*, in: *Návrat a jiné eseje*, Praha 2002, s. 62-66.

*lysacek@post.cz* (kat. výst.), Galerie výtvarného umění v Ostravě 2009.

*Petr Lysáček, Nejez chleba lam železo* (kat. výst.), Galerie Beseda 2015.

*Mezi Ezopem a Mauglím* (kat. výst.), Galerie Václava Špály 1992.

Pavčina Morganová, *Akční umění*, Olomouc 2009.

Pavčina Morganová, *České výtvarné umění v období transformace, vztahy umění a „angažovanosti“*, *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny IV*, 2010, s. 56-107.

*Ilona Németh, Jiří Surůvka, Pozvanie na návštevú* (kat. výst.), Biennale di Venezia 2001.

Achille Bonito Oliva, *Umění přechodu*, in: Jiří Ševčík, Pavčina Morganová, Dagmar Svatošová (eds.), *České umění 1980-2010, Texty a dokumenty*, Praha 2011, s. 114-119.

*Ostrava-umjeni...?* (kat. výst.), Praha 1998.

*Ostravská úderka* (kat. výst.), Galerie města Plzně 2003.

*OVA 95-05, 10 let uměleckého provozu v Ostravě* (kat. výst.), Galerie výtvarného umění v Ostravě 2006.

Piotr Piotrowski, *Art and Democracy in Post-Communist Europe*, London 2012.

Jiří Přibáň, *Obrazy české postmoderny*, Praha 2011.

Keiko Sei, *Po stopách médií*, in: Jiří Ševčík, Pavčina Morganová, Terezie Nekvindová, Dagmar Svatošová (eds.), *České umění 1980-2010, Texty a dokumenty*, Praha 2011, s. 508-513.

Milena Slavická, Postmoderní polibek, in: Jiří Ševčík, Pavlína Morganová, Dagmar Svatošová (eds.), *České umění 1980-2010, Texty a dokumenty*, Praha 2011, s. 184-189.

Milena Slavická, Intimní osvětlení při malé privatizaci, in: Jiří Ševčík, Pavlína Morganová, Terezie Nekvindová, Dagmar Svatošová (eds.), *České umění 1980-2010, Texty a dokumenty*, Praha 2011, s. 250-253.

*Snížený rozpočet* (kat. výst.), Výstavní síň Mánes 1998.

Jiří Surůvka, Ivan Mečl (eds.), *Surůvka*, Praha 1998.

*Jiří Surůvka, I Maestri del Colore* (kat. výst), Galerie výtvarného umění v Ostravě 2003.

Jana Ševčíková, Jiří Ševčík, Popis jednoho zápasu, in: Jana Ševčíková, Jiří Ševčík, *Texty*, Praha 2010, s. 218-225.

Jana Ševčíková, Jiří Ševčík, Loučení s modernismem, Čtyři úvahy o nové malbě, in: Jiří Ševčík, Pavlína Morganová, Dagmar Svatošová (eds.), *České umění 1980-2010, Texty a dokumenty*, Praha 2011, s 120-127.

Jana Ševčíková, Jiří Ševčík, Umění 80. let, in: Jiří Ševčík, Pavlína Morganová, Dagmar Svatošová (eds.), *České umění 1980-2010, Texty a dokumenty*, Praha 2011, s 172-179.

Jana Ševčíková, Jiří Ševčík, Vynořující se scéna, in: Jiří Ševčík, Pavlína Morganová, Terezie Nekvindová, Dagmar Svatošová (eds.), *České umění 1980-2010, Texty a dokumenty*, Praha 2011, s. 334-337.

Traverza v zádech, Ostravská scéna, Rozhovor Blanky Švédové a Terezie Nekvindové s Jiřím Surůvkou a Petrem Lysáčkem, in: Jiří Ševčík, Edith Jeřábková, *Mezi první a druhou moderností 1985-2012*, Praha 2011, s. 301-310.

*To, co zbývá* (kat. výst.), Štencův dům 1993.

*Tschechische Malerei heute* (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy 1989.

*Umělecké dílo ve veřejném prostoru* (kat. výst.), Národní galerie v Praze 1997.

*Výstava patnácti, generace osmdesátých let* (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy 1988.

Petr Wittlich, Mimo centrum a periferii, in: Jiří Ševčík, Pavlína Morganová, Terezie Nekvindová, Dagmar Svatošová (eds.), *České umění 1980-2010, Texty a dokumenty*, Praha 2011, s. 278-283.

Jan Zálešák, *Umění spolupráce*, Praha 2011.

Jan Zálešák, *Minulá budoucnost*, Praha 2013.

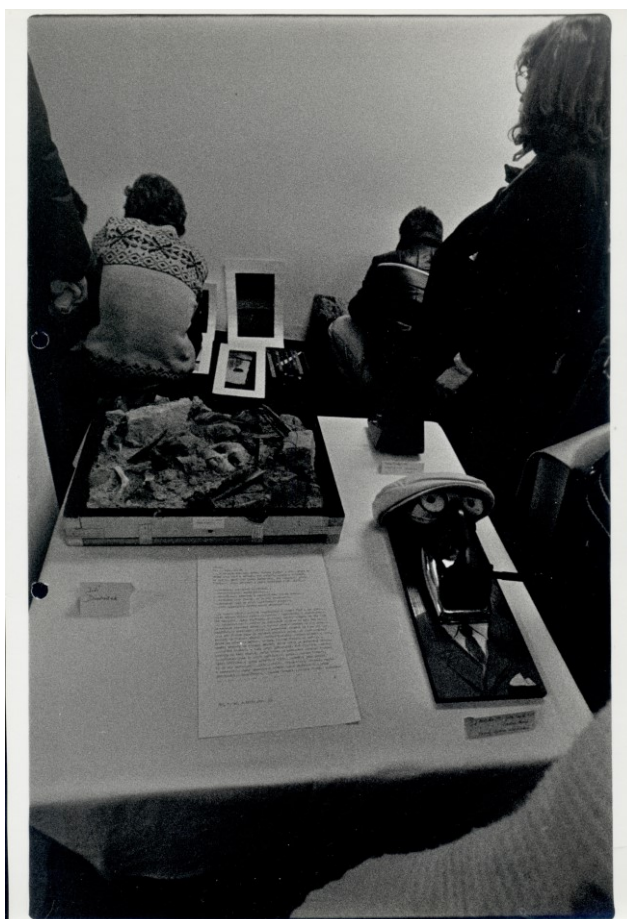
Igor Zhoř, Mladí pražští výtvarníci, in: Jiří Ševčík, Pavlína Morganová, Terezie Nekvindová, Dagmar Svatošová (eds.), *České umění 1980-2010, Texty a dokumenty*, Praha 2011, 138-141.

*Zkušební provoz (kat. výst.), Výstavní síň Mánes 1995.*

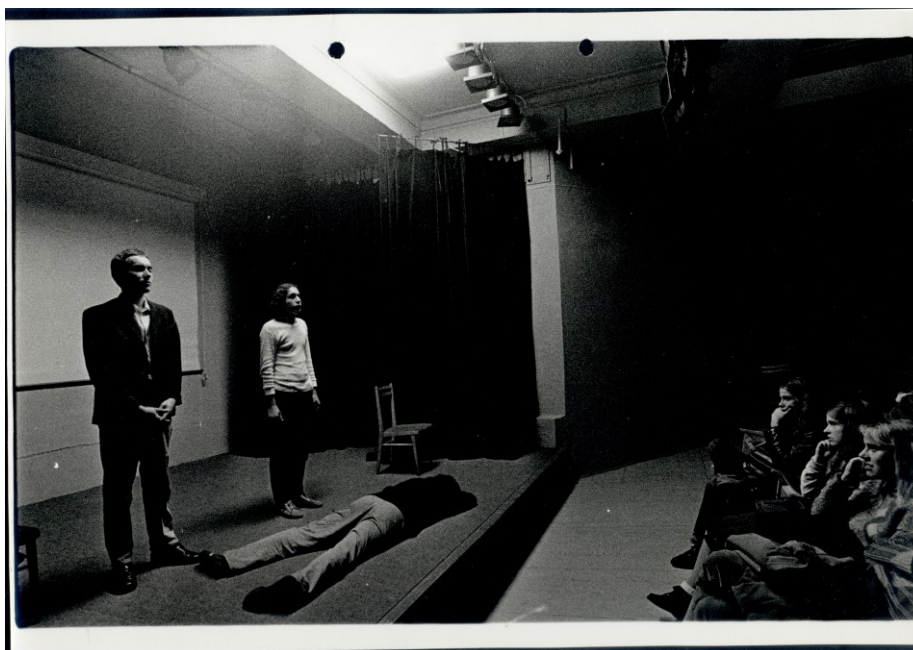
## 9. Obrazová příloha



obr. 1 Předkapela Lozinski, 80. léta. Foto archiv Jiřího Surůvky



obr. 2 Jiří Surůvka, Portrét Josefa Čapka, 80. léta, instalace (vpravo). Foto archiv Jiřího Surůvky



obr. 3 Představení Ivana a Petra Motýlových, Konfrontace 2, Ostrava, 80. léta. Foto archiv Josefa Sučíka



obr. 4 Jiří Surůvka, Bojovník, 1983, kov, dřevo, chemopren, 30 cm. Foto archiv autora





obr. 5 Pašijové hry, halda Ema, 80. léta. Foto archiv Jiřího Surůvky



obr. 6 Pašijové hry, halda Ema, 80. léta. Foto archiv Jiřího Surůvky



obr. 7 Jiří Surůvka, Výstava v bytě Pavla a Heleny Šmídových, Ostrava, 80. léta. Foto archiv Pavla Šmída



obr. 8 Zdeněk Janošec Benda, Naše rodina, 1986 - 1990. Foto archiv Vladislava Holce





obr. 9 Zdeněk Janošec Benda, Výstava na chodbě domu Vladislava Holce, 1989. Foto archiv Vladislava Holce



obr. 10 Ahoj, lidi!, 1989, Ostrava. Foto archiv Jiřího Surůvky



obr. 11 Ahoj, lidi!, 1989, Foto archiv Jiřího Surůvky



obr. 12 Ahoj, lidi!, 1989, Foto archiv Jiřího Surůvky



obr. 13 Eduard Halberštát, Hasičské družstvo v horách, 1978-1987, olej, tužka, plátno, 145 x 110 cm. Foto archiv autora



obr. 14 Petr Lysáček, Pomník estéta, 1992, kombinovaná technika, 170 x 110 x 110 cm. Foto archiv autora





obr. 15 Petr Lysáček, *Nakloněno smyslem i soklem*, 2000, kombinovaná technika, 160 x 50 x 50 cm. Foto archiv autora



obr. 16 Petr Lysáček, *Banal*, 2006-2007, kombinovaná technika, 140 x 155 x 40 cm. Foto archiv autora



obr. 17 Jiří Surůvka, Strůjci války, 1996, akryl, plátno, 100 x 70 cm. Foto archiv autora



obr. 18 Jiří Surůvka, Strůjci války, 1996, akryl, plátno, 100 x 70 cm. Foto archiv autora



obr. 19 Jiří Surůvka, Strůjci války, 1997, akryl, plátno, 100 x 70 cm. Foto archiv autora



obr. 20 Jiří Surůvka, Strůjci války I, 1999, počítačový airbrush, syntetické plátno, 150 x 200 cm. Foto Archiv GHMP

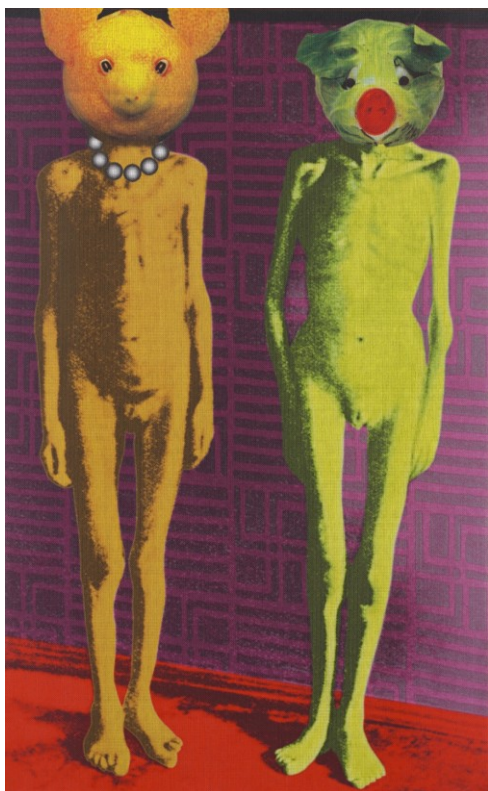




obr. 21 Jiří Surůvka, Strůjci války II, 1999, počítačový airbrush, syntetické plátno, 150 x 100 cm. Foto Archiv GHMP



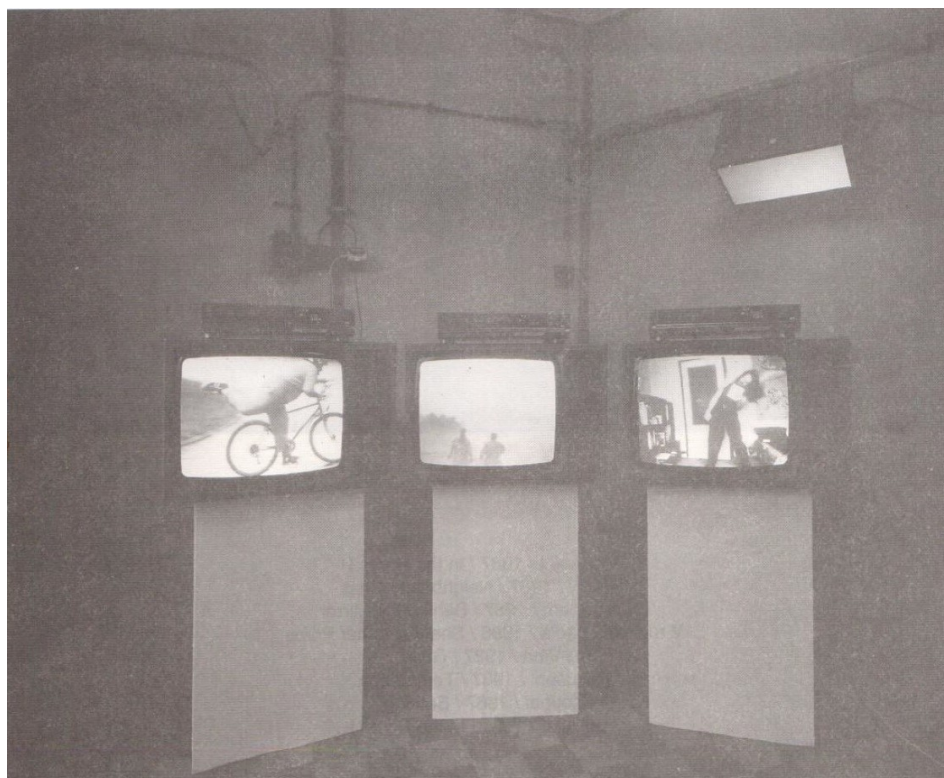
obr. 22 Jiří Surůvka, Strůjci války III, 1999, počítačový airbrush, syntetické plátno, 150 x 100 cm. Foto Archiv GHMP



obr. 23 Jiří Surůvka, Gilbert & George, 1999, počítačový airbrush, syntetické plátno, 150 x 100 cm. Foto archiv autora



obr. 24 Jiří Surůvka, Výkřik, 1996, počítačový airbrush, syntetické plátno, 150 x 100 cm. Foto archiv autora



obr. 25 Petr Lysáček, Jiří Surůvka, *Na vrcholu tvůrčích sil*, 1993, videoinstalace. Foto archiv Jiřího Surůvky



obr. 26 Kamera skura, *Kamera skura*, 1999, digitální airbrush, syntetické plátno, 210 x 150 cm. Foto Archiv GHMP





obr. 27 Kamera skura, SuperStart, 2003, kombinovaná technika, v. 300 cm. Foto Archiv GHMP