

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav pro dějiny umění

Studijní obor: Dějiny umění

Studijní program: Obecná teorie a dějiny umění a kultury

DISERTAČNÍ PRÁCE

Mgr. Lenka Kukurová

Politické aspekty v súčasnom umení
České a slovenské umenie v období 1989-2011

Political Aspects in Contemporary Art
Czech and Slovak art in 1989-2011

2012

vedoucí práce: doc. PhDr. Marie Klimešová, Ph.D.

Ďakujem vedúcej mojej práce Doc.PhDr. Marii Klimešové, Ph.D. za otvorený a tolerantný prístup a celému Ústavu pro dějiny umění za pozitivnu a inšpiratívnu atmosféru. Ďakujem svojej rodine za vytrvalú podporu. Herzlichen Dank an Stephan für seine Hilfe und intensive Unterstützung.

Ďakujem tiež všetkým umelkyniam a umelcom, ktorí v svojom diele nekladú len otázky, ale prinášajú aj odpovede.

Prohlašuji, že jsem disertační práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 16.7.2012

.....
Lenka Kukurová

Abstrakt

Táto práca je zameraná na skúmanie súčasného umenia kriticky reflektujúceho spoločenské problémy v českom a slovenskom kontexte. Takéto smerovanie umenia má v dôsledku determinácie totalitnou minulosťou špecifickú genézu a ako legitímny výtvarný prejav sa etabluje až v poslednom období. Zámerom mojej dizertačnej práce je zhodnotiť, kedy a akým spôsobom nastala repolitizácia sféry výtvarného umenia. Skúmam a analyzujem diela českých a slovenských autorov/iek, ktorí vedome kriticky reagujú na spoločenskú a politickú situáciu. Zachovávam chronologický charakter referovania a zároveň vyčleňujem dve výrazné línie: problematiku queer a feminizmu. Vynútená angažovanosť umenia v minulosti mala za následok devalváciu tohoto pojmu. Časť mojej práce je zameraná na oblasť terminológie, pričom skúmam obsahy pojmov politické a aktivistické umenie v medzinárodnom aj domácom prostredí a predstavujem ich definície.

Klíčová slova

Politické umenie, aktivistické umenie, verejné umenie

Abstract

This work focuses on the research of contemporary Czech and Slovak visual art which critically reflects problems in the society. Due to the totalitarian past in former Czechoslovakia, this orientation of art made a specific genesis. It was established as an acknowledged part of art only in the last decade. The aim of my thesis was to analyze when and by which means the Czech and Slovak sphere of visual art became repoliticized. I research and analyze selected works of artists who are critically reacting to the problems of politics and society. I keep the chronological order of the artworks and exhibitions. Afterwards I focus on the two important topics in this field: feminism and queer issues. The engagement of the artworks was forced in the past and this fact has its result in the devaluation of the term. Part of my thesis examines the terms political art and activist art in the international and domestic context and proposes its definitions.

Keywords

Political Art, Activist Art, Public Art

Obsah

Úvod.....	8
1. Vzťah umenia a politiky.....	12
1.1 Noël Carroll.....	13
1.2 Holger Kube Ventura.....	15
1.3 Delenie na základe funkcie umenia.....	16
2. Umenie v opozícii.....	18
3. Politické aspekty euro-amerického umenia v 90. rokoch.....	26
4. Terminológia.....	35
4.1 Termín politické umenie.....	35
4.1.1 Nemecký okruh.....	35
4.1.2 Anglo-americký okruh.....	37
4.1.3 Súčasné politické umenie a zmena stratégií.....	39
4.2 Angažované umenie.....	43
4.3 Aktivistické umenie.....	46
4.4 Termín politické umenie v českom a slovenskom kontexte.....	50
4.4.1 Rozbor textov.....	50
4.4.2 Analýza ankety.....	58
4.5 Public Art a Site-specificita.....	76
4.5.1 Anglo-americké prostredie.....	76
4.5.2 České a slovenské prostredie.....	80
5. Od revolúcie po koniec 90. rokov.....	84
5.1 Umenie v novej situácii.....	84
5.2 Umenie a etika.....	87
5.3 Revolučný situacionizmus.....	89
5.4 Rozdelenie federácie a Mečiarovská neo-diktatúra.....	97
5.5 Vojna v Juhoslávii, otázky aury a holokaust	101
5.6 Reflexie Documenta X.....	106
5.7 Verejný priestor a repolitizácia.....	108
5.8 Rané podoby aktivizmu v umení.....	112
6. Prvá polovica nultých rokov.....	117
6.1 Minulosť v prítomnosti.....	117
6.2 Totalizujúci princíp umenia.....	121
6.3 RTMark na hrane umenia.....	124
6.4 Nedobytná pevnosť Národní galerie.....	126
6.5 Umenie na Pražskom hrade.....	128
6.6 Demokracia v podobe voľby menšieho zla.....	131
6.7 Vojna v Iraku.....	132
6.8 Hľadanie a nachádzanie kontroverzií.....	136
7. Druhá polovica nultých rokov.....	141
7.1 Summit Bush-Putin a konflikt bienále.....	141

7.2 Rok 2006.....	144
7.2.1 Ktorý nacionalizmus je lepší?.....	144
7.2.2 Aktuálnosť pomníkového dedičstva.....	146
7.2.3 Smerovanie k mainstreamu.....	149
7.2.4 Problémy s klišé	150
7.2.5 Kontrolný bod – Czechpoint.....	153
7.3 Výstavy a projekty iniciované zdola.....	155
7.4 Rok s Guma Guar.....	162
7.5 Entropa a pád českej vlády.....	166
7.6 Bilancovanie a monumentálne výstavy.....	169
7.7 Stále živé Malík urvi.....	172
7.8 Stratení v pluralite.....	175
8. Feminizmus a gender v umení.....	178
8.1 Politický rozmer ženského umenia v 90. rokoch	180
8.1.1 Prenikanie teórie, diskusie a výstavy.....	180
8.1.2 Podprahový feminizmus v umeleckých dielach.....	188
8.2 Feministické umenie v nultých rokoch.....	195
8.2.1 Feminizmy a anti-femnizmy.....	195
8.2.2 Aktivistický feminizmus.....	200
8.2.3 Hrdinovia: chlapi.....	206
8.2.4 Feministické umenie v inštitúciách.....	209
8.2.5 Rozhovory o feminizme.....	214
8.2.6 Feminizmus ako umelecký program.....	217
8.2.7 Násilie na ženách v umeleckých dielach.....	237
9. Politické aspekty queer umenia.....	246
10. Záver.....	257
11. Zoznam literatúry.....	262
12. Appendix.....	273
12.1 Anketa k pojmu politické umenie.....	274
12.2 Prehľad výstav a umeleckých akcií.....	318
12.3 Obrazová príloha.....	325

Úvod

V období posledných dvadsiatich rokov došlo v českom i slovenskom prostredí k výraznému nárastu počtu diel a umeleckých projektov zameraných na kritickú reflexiu spoločenskej a politickej situácie. Tento fenomén by bolo možné nazvať repolitizáciou sféry výtvarného umenia. Oproti západnému euro-americkému kontextu sa tento proces opozdil, čo bolo nepochybne spôsobené dedičstvom totalitnej minulosti spočívajúcom v odmietaní myšlienky previazanosti umenia s politickými obsahmi. Apolitickosť českého a slovenského umenia v 90. rokoch 20. storočia bola mnohokrát konštatovaná umeleckými teoretikmi a teoretičkami i samotnými umelkyňami a umelcami. Zámerom mojej dizertačnej práce bolo na základe výstav, umeleckých diel a teoretických diskusií preskúmať, kedy a ako došlo k spomínanej repolitizácii a či je fenomén natoľko výrazný, aby ho bolo možné takto pomenovať.

Je dôležité pripomenúť, že termín repolitizácia má odlišný obsah v našom post-totalitnom prostredí ako napríklad v západnej Európe. Kým v západnom umení 20. storočia sa s väčšou, či menšou pravidelnosťou objavujú výrazné línie slobodne motivovanej spoločenskej kritiky, v prostredí reálneho socializmu vychádzali prejavy opozičného umenia z iných podmienok a boli realizované v inom kontexte. Repolitizácia je tak v našom prostredí skôr politizáciou, ktorá je novým fenoménom a nemá dosiaľ napísané dejiny, ani preskúmanú súčasnosť.

Mojím zámerom bolo prispieť k preskúmaniu tejto existujúcej, no dosiaľ nenapísanej histórie súčasného politického umenia v českom a slovenskom prostredí. Zamerala som sa na obdobie dlhé vyše dvoch dekád, ktoré je rámcované radikálnou zmenou politickej situácie v roku 1989. Rozhodla som sa však zaradiť aj kapitolu o „umení v opozícii“, ktorá načrtáva prehľad kritických umeleckých praktík. Táto oblasť výskumu je v západnej kunsthistórii pomerne rozšírená, existuje škála publikácií a konajú sa sympóziá zamerané na skúmanie umeleckých diel a osobností s ohľadom na ich politické a spoločenské pôsobenie. V našom prostredí je počet takto zameraných publikácií dosiaľ minimálny a dejiny umenia sa stále sústreďujú na analýzu vývoja umeleckých foriem a štýlov. Ak si predstavíme dejiny umenia ako kufor, v ktorom sú umelecké diela a osobnosti nakopené ako šaty, dochádza často k tomu, že kufor je zaklapnutý a prečnievajúce časti sú veľkými nožnicami odstrihnuté. Prečnievajúcimi časťami sú zvyčajne kontextuálne väzby diel na politickú realitu, či politické (často radikálne) názory umelcov a umelkýň. Z tohto dôvodu som sa rozhodla zaradiť aj kapitolu o vývoji opozičných postojov v umení z historického hľadiska, kde citujem literatúru, ktorá tvorila moje východiská. V ďalšej kapitole podávam na príklade výstav a publikácií prehľad o repolitizácii euro-americkej umeleckej scény v 90. rokoch 20. storočia.

Vo svojej práci sa primárne zameriavam na skúmanie umenia na základe jeho obsahu a funkcie v spoločnosti. Formálne otázky, otázky média, štýlu a stratégie nie sú v mojej práci prioritizované. Na základe predstavených diel by bolo možné pustiť sa aj do takto orientovaného rozboru, to však nie je obsahom mojej práce. V dielach, ktoré skúmam, sú často umelecké stratégie druhotné a sú podriadené účinnosti výpovede a komunikácii s divákmi – niekedy je ako komunikačný kanál zvolené video, niekedy akčná forma alebo podoba billboardu, atď., zo zámeru diela vyplýva aj umiestnenie v galerijnom alebo mimo galerijného priestoru. Tieto otázky sa v mojej práci objavujú, no netvoria základ pre interpretáciu diel.

Termín politické umenie som pre pomenovanie charakteru skúmaného umenia zvolila po dlhšej úvahe a rozsiahlom výskume. Keďže vychádzam z presvedčenia, že každé umenie je politické, v explicitnom termíne, ktorý používam, je zdôraznený zámerný príklon k spoločensko-kritickému obsahu umeleckých diel. Terminológia zaberá v mojej práci rozsiahlu časť a vyžiadala si najviac investovaného času. Na slovenskej a českej umelecko-teoretickej scéne nie sú termíny spojené s týmto druhom umenia jednotné. Objavuje sa niekoľko pomenovaní (okrem termínu politické umenie aj: angažované umenie, kritické umenie, spoločensko-kritické umenie, politicko-angažované umenie, atď), s ktorými je narábané voľne, až intuitívne, čím dochádza k nedorozumeniam a sporom ohľadom „správnej podoby“ daného umenia. Obzvlášť problematická je zámena s oblasťou aktivistického umenia. Na základe tejto situácie som sa rozhodla pre analýzu pojmov a ich obsahu, skúmala som nielen domáce a zahraničné texty, ale aj názory slovenských a českých kurátorov a kurátoriek, umelkýň a umelcov. V mojej práci má pojem politické umenie význam z hľadiska istých umeleckých tendencií, ktoré sú pomenovaním sprítomnené a zdôraznené. K termínu politické umenie panujú často skeptické postoje na poli umeleckej teórie i praxe, obzvlášť umelci a umelkyne takéto pomenovanie často odmietajú (ako napríklad aj priame prihlásenie sa k feminizmu). Túto situáciu riešim spôsobom, že prívlastok politické, aktivistické či feministické používam na označenie diel a tendencií a nie na označenie umelkýň a umelcov, či celého spektra ich umeleckej tvorby.

Vývoj politického a aktivistického umenia v slovenskom a českom prostredí je prezentovaný v chronologickom slede. Jednotlivé kapitoly nesledujú tematické línie, ale časovú postupnosť, názov kapitoly pomenúva najvýraznejšiu tendenciu daného obdobia. Výnimku tvoria tematické kapitoly venované feminizmu a queer problematike, u ktorých sa jedná o špecifické oblasti s vlastnou terminológiou a výskumom, preto som sa rozhodla predstaviť ich samostatne. V texte sa zameriavam na dôležité výstavy, diskusie a umelecké realizácie, pričom ich výpočet nie je vyčerpávajúci, ale bol podrobený výberu: referujem najmä o dielach, ktoré reagovali v danom čase na politické udalosti, priniesli do českého a slovenského umenia nové spoločensko-kritické témy, alebo vyvolali

spoločenské diskusie. V texte v stručnosti spomínam fakty z vývoja na politickej scéne, pokiaľ bezprostrednejšie súvisia s témou a charakterom umeleckých diel. Vo všeobecnosti však možno konštatovať, že priama kauzalita vo vývoji politickej situácie a umeleckej scény nie je až na niekoľko prípadov konkrétnych diel vysledovateľná, súvislosti sú skôr nepriame, nakoľko zmeny politického rámca a spoločenské diskusie sú určujúce pre sieť názorov a vzťahov, v ktorých umenie vzniká. Reakcie na istú politickú tému sa môžu objavovať v umení s časovým odstupom, niekedy aj niekoľkých rokov.

Špecifický charakter má moja práca vďaka zameraniu na paralelné skúmanie českého a slovenského umenia. Hoci sa jedná o krajiny s rozdielnym spoločenským vývojom, v oblasti umenia, na ktorú sa zameriavam, prevažujú spoločné znaky nad odlišujúcimi. Mnohí umelci a umelkyne navzájom poznajú svoje diela, výstavy a umelecké programy, prebieha medzi nimi komunikácia a vzájomné inšpirovanie, zúčastňujú sa spoločných projektov, mnoho slovenských umelcov pôsobí v Českej republike, časť v texte spomínaných výstav mala česko-slovenský charakter. Obzvlášť v oblasti súčasného politického umenia sú vzájomné česko-slovenské umelecké kontakty veľmi rozšírené. Rozdeľovanie jednotlivých projektov (obzvlášť skupinových výstav) podľa národného kľúča by bolo v mnohých prípadoch problematické, preto uvádzam obe oblasti paralelne, pričom blízkosť slovenského a českého kontextu vytvára platformu na porovnávanie, ale aj vyzdvihovanie špecifik.

Orientácia môjho skúmania vychádza z mojej vlastnej pozície občianskej aktivistky, preto uprednostňujem projekty, ktoré sú zamerané na kritickú reflexiu reality a zároveň sa snažia vyvolať spoločenský dialóg. Pre priblíženie sa objektívite často uvádzam názory samotných umelkyní a umelcov. Vo svojom texte sa nevyhýbam osobnému písaniu a názorom podávaným v prvej osobe jednotného čísla, čím priznávam vlastnú subjektivitu, inšpiráciou pre takéto písanie bola pre mňa americká teoretička a kurátorka Lucy R. Lippard. Dejiny, ktoré v práci skúmam, sú sčasti aj mojimi osobnými dejinami, nakoľko opisujem aj výstavy, na ktorých som sa kurátorsky podieľala.

Problematický charakter môjho výskumu zrejme najvýstižnejšie ilustruje dielo Richarda Senešiho *Osobná archeológia* (2006). Seneši na umeleckej škole našiel pozostatky normalizačnej sochy Gottwalda, ktorú dôverne poznal z detstva. Následne ich vykopal a umiestnil v novom kontexte do verejného priestoru mesta. V tomto geste je obsiahnuté množstvo významových rovín. Ak si predstavíme sochu Gotwalda ako metaforu politizovanej umeleckej praxe, jedná sa o dedičstvo, ktoré väčšina umelcov a umelkyní, spomínaných v mojej práci, pozná prinajmenšom z detstva. Násilne politizovaná umelecká prax bola v období revolúcie zničená a zmenila sa na torzá. Tie sú s odstupom času v nových podmienkach nájdené, prehodnotené a rekontextualizované, čím získavajú nový význam a vstupujú do kritického dialógu.



Richard Seneši, Osobná archeológia, 2006

1. Vzťah umenia a politiky

V nasledujúcich odstavcoch sa pokúsim rozpliest' mnohovrstevný vzťah umenia a politiky. Je nutné upresniť, že v referovaní k „politike“ sa neobmedzujem len na záležitosti súvisiace so štátom, národom alebo politickými stranami, ale vychádzam z poňatia politiky ako širokej siete vzťahov jednotlivca a spoločnosti. Politiku a politickú aktivitu chápem v širšom zmysle, nielen ako realitu závislú od štátu, ale aj od osobnej zaangažovanosti občanov v zmysle participácie na verejnom živote, presadzovania istých spoločenských hodnôt, vyjadrovania vlastných postojov.¹

Uvažovanie o vzťahoch politiky a umenia sa môže uberať mnohými smermi, preto pre mňa nebolo ľahké uchopiť túto problematiku z perspektívy, ktorá by mi pomohla objasniť smer môjho výskumu. Rozdelenie podľa Waltera Benjamina na politizovanie estetiky a estetizovanie politiky², ktoré Benjamin spája s jednotlivými frakciami politického spektra, a ktoré sa objavuje v niektorých českých textoch pojednávajúcich o súčasnom umení, nie je z hľadiska mojej práce relevantné, čo vysvetlím v ďalšej kapitole. Preto bolo pre mňa nutné zamerať sa na súčasné texty vychádzajúce zo súčasných teórií. Na vymedzenie komplikovanej problematiky vzťahov umenia a politiky si zoberiem na pomoc pomerne aktuálne state dvoch teoretikov publikované na prelome 20. a 21. storočia: amerického filozofa a estetika Noëla Carrola a nemeckého teoretika umenia Holgera Kube Venturu. Napriek tomu, že títo autori sú z rozličných kultúrnych okruhov, východiská a závery ich štruktúrovania problematiky sú podobné. Podstatným prvkom, ktorý spája ich texty, je fakt, že sa nepúšťajú do príliš všeobecného polemizovania, ktoré pri tejto téme môže nastať a ktoré je istým spôsobom pascou bez východiska (napríklad skúmanie samotných termínov umenia a politiky a ich ohraničenie). Obaja autori sa však zároveň nevyhýbajú problematickým bodom a upozorňujú na nich.

Stat' amerického filozofa a estetika Noëla Carrola má názov *Politika a estetika – historický a konceptuálny prehľad*³. Prepojenie umenia a politiky Carroll rozdeľuje na dva základné druhy prístupov: umenie podporujúce politiku a umenie v opozícii k politike. Stat' nemeckého teoretika umenia Kube Venturu s

¹ V knihe *Politics*, ktorá skúma súčasné politické vzťahy, definuje Larry Johnston politiku nasledovne: „Politika sa týka formulovania a vykonávania rozhodnutí viažucich sa na komunitu alebo spoločnosť, sleduje vzťahy medzi tými, ktorí vykonávajú alebo implementujú takéto rozhodnutia a tými, ktorí sú rozhodnutiami postihnutí.“ In: Johnston, Larry: *Politics*. New York, Broadview Press, 1997, s.16.

² Walter Benjamin toto rozdelenie spomína v stati *Umelecké dielo vo veku svojej technickej reprodukovateľnosti*.

³ Carroll, Noël: *Politics and Aesthetics, Historical and Conceptual Overview*. In: Kelly, Michael, ed.: *Encyclopedia of Aesthetics, Volume 4*, New York, Oxford, 1998, s.12-16.

názvom *Zodpovedanie otázky: Čo je „politické umenie“?*⁴ člení vzťahy umenia a politiky na: politiku skrz umenie a umenie s politickým obsahom. Významovo toto členenie v podstate zodpovedá Carrollovmu, no je o niečo podrobnejšie. Carroll i Kube Ventura vymedzujú vzťah umenia a politiky z hľadiska funkcie umenia v spoločnosti, konkrétne ako dva protichodné prístupy: podporu a opozíciu. I keď medzi týmito prístupmi neexistuje jasná deliaca čiara a pozícia jednotlivých umeleckých diel na tejto škále závisí od daného kontextu, budem ich používať ako pomôcku. Na ich základe môžem následne ohraničiť obsah mojej dizertačnej práce, ktorým je „opozičné“ politické umenie.

1.1 Noël Carroll

Noël Carroll vo svojej stati uvádza rozdelenie na dva základné prístupy: umenie politiku podporujúce a opozičné k nej. Tieto kategórie autor charakterizuje a uvádza konkrétne príklady. Do kategórie umenia podporujúceho politiku (*Art in Support of Politics*) spadá podľa Carrolla tá časť umeleckej produkcie, ktorá je k politike v priamom služobnom vzťahu. Politika tu pritom môže byť chápaná v širšom zmysle slova (spoločnosť a jej procesy) alebo v užšom zmysle (politické formácie). V užšom zmysle slova umenie v službách politiky explicitne presadzuje záujmy štátu, vládnucej monarchie, triedy alebo politickej frakcie. Má často legitimizujúcu funkciu a využíva idealizáciu (Carroll uvádza príklady historických maliarskych výjavov, víťazných stĺpov, socialistického realizmu...), takéto umenie vytvára symboly, s ktorými sa verejnosť môže stotožniť. Umenie vo svoj prospech využívajú diktatúry, ale aj demokracie, autor uvádza, že: „liberálne umenie sa vo všeobecnosti usiluje presadzovať myšlienku rovnosti.“⁵ Pod kategóriu umenia podporujúceho politiku Carroll zaraďuje aj propagandu. Spomína neutrálny aj pejoratívny význam tohto slova a konštatuje, že v súčasnosti je termín vnímaný skôr negatívne.⁶ V rozšírenom význame slova politika znamená politickosť umenia aj presadzovanie alebo opozíciu istých spoločenských hodnôt. Vo funkcii, ktorú Carroll nazýva ideologickou, slúži umenie istému názoru, napríklad obhajuje rasizmus, homofóbiu alebo patriarchálnu nadvládu. Ideologická funkcia umenia má podľa autora širší význam ako propaganda (v negatívnom zmysle slova), nakoľko propagátor je v službe politickej inštitúcie a robí to vedome, čo nie je podmienkou ideologického prístupu, ktorý môže byť presadzovaný aj nevedome. Carroll tiež konštatuje, že okrem otázok obsahu

⁴ Kube Ventura, Holger: *Die Beantwortung der Frage: Was ist politische Kunst?* In: *Politische Kunst Begriffe in den 1990er Jahren im deutschsprachigen Raum*, Wien, Selene, 2002, s.14-22.

⁵ Carroll., cit.d., s.12.

⁶ Téma propagandy v umení sa venuje Toby Clark v knihe *Art and Propaganda in the Twentieth Century*. New York, Perspectives, 1997. Pojem propaganda chápe neutrálne a zahŕňa doň umenie diktatúr rovnako ako aj diela kritické k vládnym systémom.

umenia podporujúceho politiku sa v 20. storočí často viedli vyhrotené diskusie aj o jeho formálnej stránke. Ako príklad uvádza konflikt ruských konštruktivistov so socialistickým realizmom.

Do kategórie umenia v opozícii k politike (Art in Opposition to Politics) zaraďuje Carroll umenie, ktoré je kritické. Uvádza upresňujúce termíny: protest art, subversive art, social criticism. Autor upozorňuje na problematyczny bod, pretože opozícia k nejakej politickej myšlienke môže byť len propagáciou inej. Preto je dôležité vždy sa zaujímať aj o pozíciu subjektu, ktorý je kritický. Explicitnú kritiku spoločnosti alebo prevládajúcej kultúry obsahovali rozličné avantgardy, napríklad dadaizmus bol výrazne kritický nielen k vojne, ale aj k celkovej spoločenskej a hodnotovej situácii. Rovnako veľká časť súčasnej umeleckej produkcie je vedome kritická - situácia podľa Carrolla dospela až do bodu, keď sa očakáva, že kritickosť bude v umeleckom diele nejakým spôsobom obsiahnutá. Autor uvádza: „Veľká časť teórie aj praxe súčasného umenia predpokladá, že umenie (prinajmenšom to ambiciózne) je vždy subverzívnu sociálnou kritikou rozsiahlych sociálnych fenoménov ako kapitalizmus, rasizmus, sexizmus, homofóbia...“⁷ K tomuto autorovmu konštatovaniu je možné dodať, že dané očakávanie nie je dosiaľ prevládajúce v súčasnej umeleckej teórii a praxi v slovenskom a českom prostredí.

Carroll tvrdí, že kritickosť môže byť v umeleckom diele obsiahnutá aj nevedome, pretože umenie môže iba odrážať stav spoločnosti a jej hodnôt. Oponuje však presvedčeniu Herberta Marcusa, že umenie je vo svojej podstate formou progresívneho sociálneho kriticizmu, pretože znamená alternatívu k existujúcemu stavu a tým sa zasadzuje za spoločenskú zmenu. Marcusovo tvrdenie sa nedá jednoznačne aplikovať na celú škálu umeleckej produkcie. Rovnako teóriu Theodora Adorna, ktorý masové umenie interpretuje ako orientované na trh a tým podporujúce kapitalizmus a modernistickú požiadavku autonómie umenia interpretuje v zmysle obsiahnutého kriticizmu kapitalistickej spoločnosti, nie je možné prijať bezvýhradne. Zdieľam Carrollovo presvedčenie, že umelecká produkcia nemôže byť automaticky sociálnym kriticizmom, nakoľko množstvo umeleckých diel má odlišný obsah alebo zámer, preto sa budem vo svojom výskume zameriavať na jednotlivé diela a nie segmenty istej umeleckej produkcie.

V odstavcoch „Politika podporujúca umenie“ a „Politika v opozícii k umeniu“ Carroll predstavuje na jednej strane príklady štátnych grantov a kultúrnych politik a na druhej strane reštriktívny systém, ktorý ilustruje na príklade amerických diskusií o cenzúre ohľadom diel A. Serrana a R. Mapplethorpa na prelome 80. a 90. rokov 20. storočia. Výskum umenie na základe hľadiska kultúrnej politiky nie je zámerom mojej práce, u diel, ktorých rozborom sa oberám, sa však bude objavovať problém cenzúry súvisiaci s touto témou.

⁷ Carroll, cit.d.,s.14.

1.2 Holger Kube Ventura

Holger Kube Ventura rozdeľuje vzťahy umenia a politiky na dve primárne kategórie: politika skrz umenie (Politik via Kunst) a umenie s politickým obsahom (Kunst mit Politics).⁸ Prvá kategória referuje k umeniu podporujúcemu nejaké politické zriadenie alebo presvedčenie, druhá kategória odkazuje k umeniu v opozícii. Toto rozdelenie je v podstate identické s Carrollovým.

Politika skrz umenie znamená umenie v službách nejakého systému. Kube Ventura takéto umenie delí do troch skupín, na: reprezentácie (Repräsentationen), inštrumentalizácie (Instrumentalisierungen) a ozdobu (Federschmuck). Reprezentáciu spája napríklad s umením vznikajúcim na panovníckych dvoroch, cirkevným umením, pomníkmi alebo štátnym umením (kde zaraďuje aj umenie bývalej NDR). Inštrumentalizáciu popisuje ako princíp, pri ktorom diela nevznikajú priamo na objednávku, ale na mocensko-politické účely sú využívané až druhotne. Ako príklad uvádza výstavu Entartete Kunst, ktorá modernistickým dielam prisúdila dekadenciu, no uvádza aj opätovné povojnové oslavovanie moderny na prehliadkach Documenta. Spomína tiež prisudzovanie „protirodinného“ významu dielam R. Mapplethorpa. Treťou oblasťou je ozdobovanie – umenie slúžiace ako vyjadrenie istého spoločenského statusu, štýlu alebo vkusu. Autor uvádza vlastníkov umeleckých diel – napríklad firmy – ktoré umenie využívajú k vylepšeniu svojho postavenia a verejného imidžu. Kube Ventura konštatuje, že ako ozdoba pritom môže slúžiť aj pôvodne kritické, opozičné dielo, ktoré bolo získané práve z dôvodu svojho kritického potenciálu, aby reprezentovalo otvorenosť vlastníka.⁹ Upozorňuje tu aj na výstavy, ktoré sú podporené kvôli svojmu kritickému zameraniu, pritom je ich kritickosť následne integrovaná do systému a sú „ornamentálne“ využité (napr. automobilové koncerty prezentujúce sa výstavou o ochrane prírody).

Do kategórie umenia s politickým obsahom autor zaraďuje umenie vystupujúce a orientované proti politickej moci a delí ho do štyroch kategórií. V prvom prípade je to umenie v opozícii ku štátnej alebo právnej moci a s tým súvisiacim témam, napríklad k vojne, azylovej a sociálnej politike... V druhom prípade to je umelecká opozícia proti spoločenskej moci – ekonomickým koncernom, vede alebo priemyslu. V treťom prípade sa jedná o vymedzovanie sa voči moci symbolickej, čiže ideológiám, normám chovania, atď. Štvrtým prípadom je kritika moci umeleckého systému – kritika trhu s umením, inštitúcií,

⁸ V rozdelení vzťahu umenia a politiky Kube Ventura odkazuje ku knihe nemeckého politológa Klausa von Beyme Die Kunst der Macht und die Gegenmacht der Kunst. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1998. Názvy umenie moci a protisila umenia sú podľa môjho názoru výstižnejšie, ako pomenovanie Kube Venturu, i keď obsah ostáva u oboch autorov rovnaký.

⁹ Takémuto využívaniu umenia v nemeckom prostredí sa venovala výstava Macht zeigen, sprevádzaná katalógom: Ullrich, Wolfgang: Macht zeigen. Kunst als Herrschaftsstrategie. Deutsches Historisches Museum, Berlin, 2010.

kultu génia, atď. Kube Ventura tiež upozorňuje, že takéto umenie nemusí nevyhnutne vystupovať *proti* niečomu, ale rovnako môže vystupovať v pozícii *za* alternatívu. Umenie s politickým obsahom má rozličné formy a používa rozličné stratégie, autor vymenúva nasledujúce: poukazovanie, intervencia, experiment, umiestnenie vo verejnom priestore, odmietanie, inakosť. Keďže Kube Venturov popis umeleckých stratégií s politickým obsahom nie je podľa môjho názoru vyčerpávajúci a tiež podobné členenie nemá z môjho pohľadu zmysel, nebudem ho v texte ďalej rozvádzať.

1.3 Delenie na základe funkcie umenia

Americký estetik Noël Carroll i nemecký umelecký teoretik Holger Kube Ventura sa zhodujú na delení vzťahov umenia a politiky do dvoch základných skupín: podpora politiky umením a opozičnosť umenia k politike. Tento prístup je založený na zjednodušení, no môže poskytnúť východisko skúmania. Zdanlivo jednoduché rozčlenenie je možné len na základe predpokladu, že ako východiskový bod, nie je zvolený individuálny zámer autora, ale primárne pôsobenie a funkcia diela v socio-politickom priestore. Pri referovaní ku konkrétnym umeleckým dielam sa však snažím uvádzať aj postoje a motivácie umelcov a umelkýň.

Kvôli ilustrácii skutočnosti, že táto problematika zďaleka nie je tak jednoduchá, ako by mohlo z dosiaľ uvedeného vyplývať, uvádzam aj iný spôsob členenia vzťahu estetiky a politiky, ktorý nájdeme v Metzler lexikone estetiky.¹⁰ Lexikon rozlišuje štyri druhy vzťahov estetiky a politiky: (1) vplyv politických inštitúcií na umenie (legitímny alebo nelegitímny), (2) umelcami zamýšľané pôsobenie ich diela na politiku, (3) druhotné priznanie politického zmyslu alebo funkcie dielu a (4) zámerné estetizovanie politiky (v zmysle napr. umenia Tretej ríše). Podľa môjho názoru takéto delenie ešte viac komplikovanú problematiku zneprehľadňuje. Na skúmanie vzťahov umenia a politiky je podľa môjho názoru nutné zvoliť si jednotné hľadisko a to Metzler lexikon nepoužíva, nakoľko kombinuje kultúrnu politiku a umelecké zámery.

Stotožňujem sa preto s hľadiskom, ktoré zvolili Carroll a Kube Ventura, a ktoré je podľa môjho názoru významovo najlogickejšim: referenčným bodom je podporujúce (súhlasné) alebo na druhej strane opozičné postavenie umeleckého diela k danej politickej problematike. Toto delenie je pre mňa určujúce z hľadiska vymedzenia zamerania mojej dizertačnej práce a definovania termínu „politické umenie“, ktorému sa venujem v jednej z ďalších kapitol. Mojm cieľom je zmapovať v Česku a na Slovensku umenie, ktoré sa k politickým problémom vymedzuje kriticky. Zatiaľ čo Carroll chápe ako opozičné umenie aj to, ktoré tak

¹⁰ Trebeß, Achim, ed.: Metzler-Lexikon Ästhetik, Kunst, Medien, Design und Alltag. Stuttgart, Metzler, 2006, s.34.

pôsobí bez ohľadu na zámer autora alebo autorky, Kube Ventura do tejto kategórie zaraďuje len umenie opozičné zámerne a vedome. Oblasť môjho záujmu je v prvom rade vedomé kritické pôsobenie umenia, no dotknem sa aj prípadov, keď je význam diela kritický bez ohľadu na pôvodný zámer umelca či umelkyne.

2. Umenie v opozícii

Vzťah umenia a politiky bol v histórii premenlivý, no je možné zovšeobecnenie, že umenie bolo počas prevažnej časti svojich dejín k politickému establišmentu v podpornom vzťahu. Počas histórie bola umelecká produkcia zväčša nevyhnutne prepojená s vládnuou triedou, umelci boli finančne závislí na svojich patrónoch – cirkvi, panovníkoch alebo privilegovanej vrstve. Umelecká tvorba teda nevyhnutne odrážala mocensky žiadúce obsahy, estetické alebo spoločenské a bola do značnej miery objednávkou (prinajmenšom tá časť, ktorá je s odstupom času zaradená do dejín umenia). V nasledujúcej kapitole stručne predstavím predpoklady, ktoré museli byť splnené, aby o fenoméne umenia v opozícii k politike (alebo o umení ako proteste) vôbec bolo možné hovoriť. Oblasť referencie pritom obmedzím na kontext euro-amerických dejín výtvarného umenia a spomeniem najmä osobnosti a hnutia, ktorým býva pri skúmaní vzťahu umenia a politiky venovaná najväčšia pozornosť.

Skutočnosť, že sa v umení objavujú aj obsahy kritické k privilegovaným vrstvám, súvisí s politickou situáciou – najmä s revolučnými hnutiami a s postupne sa presadzujúcim liberalizmom v spoločnosti koncom 18. storočia. Okrem všeobecnej spoločenskej atmosféry je dôležitý však aj fakt, že umelci prestávajú byť závislí na objednávateľoch, čo im umožňuje vyjadrovať sa v tvorbe slobodnejšie a uplatňovať a presadzovať v nej aj svoje politické, či morálne názory. Medzi prvých umelcov, ktorí vo svojej tvorbe prezentovali aj vlastné politické presvedčenia, sú zaradovaní Francisco Goya a Jacques-Louis David.

Goya, hoci bol maliarom na španielskom dvore, zastával zároveň kritický postoj voči svojim zamestnávateľom. Ako jeden z prvých príkladov subtlínej kritiky sa často uvádza obraz Francisca Goyu *Rodina Karola IV.* (1800), v ktorom je možné odpozorovať princíp umeleckej subverzie. Svoje politické protivojnové presvedčenie vyjadril Goya v dielach *3. máj 1808* či v sérii grafík *Hrôzy vojny* (1810-20).

Námety diel Jacques-Louis Davida odrážali v priebehu času jeho príklon k jednotlivým politickým názorom a frakciám. Vo svojej ranej tvorbe propagoval republikánske presvedčenie a ideály francúzskej revolúcie (*Prísaha Horáciov*, 1784, portréty vodcov revolúcie), jeho diela boli verejnosťou chápané ako politické symboly. Po víťazstve revolúcie a zmene režimu sa Davidovo pôvodne opozičné dielo stalo štátnou propagandou a sám umelec vstúpil aktívne do politiky. Po porážke revolúcie bol David uväznený, jeho diela sa opäť stali opozičnými. Vďaka obdivu Napoleona k jeho tvorbe sa však čoskoro stal Napoleonovým propagandistom (*Korunovácia Napoleona*, 1806, atď.). Po páde Napoleona a návrate Bourbonovcov k moci bolo Davidovi ponúknuté miesto dvorného maliara, ktoré odmietol a odišiel do exilu, čím sa význam jeho diela opäť zmenil. V dejinách umenia podrobne rozoberaná tvorba Jacques-Louis

Davidova je modelovým príkladom princípu nestabilného politického významu umeleckého diela v závislosti na meniacom sa politickom kontexte. Niekoľkonásobná zmena statusu Davidovho diela už počas jeho života ilustruje, že opozičnosť a kritickosť nie je trvalou kvalitou nijakého umeleckého diela a je platná len v určitom čase na určitom mieste.

K názorom vládnucej elity opozičné obsahy v umení 19. storočia priniesol realizmus a jeho príklon k zobrazovaniu každodenného života. Už samotné realistické umelecké tematizovanie nepriviligovaných vrstiev smerovalo k spoločenskej kritike. Spoločensko-kritický prístup využívali v tejto dobe vo svojej tvorbe viacerí najmä francúzski umelci. Gustave Courbet sa okrem vytvárania diel, ktoré prezentovali jeho kritické postoje (bežných ľudí zobrazuje ako hrdinov moderného života), zapájal aj do politických aktivít – u komunardov bol zodpovedný za kultúru. Podobne ako u Jacques-Louis Davida záleží kritické, opozičné vyznenie Courbetových diel na kontexte, v ktorom sú vnímané.

K ikonickým osobnostiam umenia v opozícii patrí Honoré Daumier, ktorý vytváraním karikatúr kritizoval štátnu moc (napr. súbor litografických karikatúr členov komory *Le Vente Législative – Legislatívne Brucho*, 1834). Karikatúra prezentuje čitateľný (zväčša politický) názor, zveličuje črty a charakteristiky individua či skupiny a prezentuje postoj autora. Vďaka priamočiaremu spôsobu výpovede je ťažšie karikatúru dezinterpretovať, či prevrátiť jej význam. Akcentovaním významu prostredníctvom karikatúry sú charakteristické i Daumierove maľby. Hoci karikatúra existovala a objavovala sa v tlači už od 16. storočia, je pozoruhodné, že do dejín umenia vstúpila až s Honoré Daumierom.¹¹

Zvolené príklady umenia v opozícii z prvej polovice 19. storočia súvisia najmä s francúzskym prostredím, čo nie je náhodné. Umenie s kritickým obsahom sa objavilo vo väčšej miere práve vo Francúzsku, čo umožnila zmenená politická situácia. Liberalizácia spoločnosti, revolučné ideály a zmena statusu a financovania umelcov mali za následok, že umenie sa vymanilo spod kontroly vládnucej elity a mohlo sa stať aj politickou platformou nepriviligovaných vrstiev.

Vedľa umenia kriticky reagujúceho na politické skutočnosti sa od počiatku 19. storočia začína presadzovať heslo „umenie pre umenie“ (fr.: *l'art pour l'art*, angl.: *art for art's sake*). Myšlienka umenia pre umenie vychádza z Kantovskej estetiky a objavuje sa v romantizme. Obsahom tohto hesla je presvedčenie, že umenie je autonómnou oblasťou a jeho hodnota je výhradne estetická, nemalo by preto byť posudzované cez optiku morálky alebo náboženstva. V danej dobe malo toto presvedčenie zrejme emancipačný charakter a znamenalo snahu umenia o „nezávislosť“. Podľa teórie *l'art pour l'art* môže byť krása založená len na súhre formy a tvaru, akýkoľvek pridaný význam (alebo úžitok) krásu znehodnocuje.

¹¹ Karikatúry kritizujúce vládu a klérus vytváral začiatkom 20. storočia v Paríži aj František Kupka, jeho kritickým karikatúram však na domácej pôde nie je venovaná veľká pozornosť.

Umenie by preto nemalo byť posudzované z iného hľadiska ako estetického, jeho religiózna, morálna alebo praktická hodnota je nepodstatná. V konečnom dôsledku toto presvedčenie znamená, že umenie tvorí paralelu k bežnému životu, ale nesúvisí s ním a nemalo by s ním súvisieť. Doktrína umenia pre umenie však nezasiahla celé umelecké spektrum produkcie daného obdobia: v 19. storočí sa presadzuje romantizmus, ktorý oslavuje autonómiu umenia, ale aj realizmus s jeho príklonom ku každodennému reálnemu životu a k bežným námetom v umení.

Presvedčenie o autonómii umenia na jednej strane alebo o jeho heteronómii na strane druhej bolo od 19. storočia jedným z najčastejších konfliktných bodov rozličných umeleckých a estetických teórií.¹² Tematiku približuje encyklopédia estetiky:

„Prvý význam presadzuje jedinečnosť umenia alebo estetickej skúsenosti, alebo oboch, ako zdroja hodnoty... Umenie, estetická skúsenosť, alebo obe, sú tu charakterizované ako autonómne v dostačujúcom zmysle. 'Heteronomistický' pohľad v tomto kontexte konštruuje hodnotu umenia a estetickej skúsenosti na konci – v závislosti na konečnom význame, napríklad morálke, prospešnosti, pravde.“¹³

Autonómia umenia zároveň znamená presvedčenie o nezávislosti umenia na ekonomických, sociálnych, či politických podmienkach. Opačný, autonómiu umenia odmietajúci postoj, naopak zdôrazňuje závislosť umenia na rozličných kontextoch – historickom, politickom, ekonomickom... Autonómia a heteronómia umenia však nie sú až tak protikladné myšlienky, ako by sa mohlo na prvý pohľad zdať, rozličné estetické teórie v sebe zahŕňali v rozličnej miere obe presvedčenia. Z hľadiska mojej práce je dôležitý príklon k odmietnutiu myšlienky umeleckej autonómie, ktorý sa so vzrastajúcou razanciou presadzuje v dvadsiatom storočí.

Výrazné zmeny podoby umenia a tiež diskusie o jeho úlohe v spoločnosti so sebou priniesli umelecké hnutia ku koncu 19. a začiatkom 20. storočia. Mnohí umelci a umelkyne, obzvlášť tí patriaci k avantgardným umeleckým hnutiam, sa v tom čase hlásili k ľavicovým myšlienkam, až k anarchizmu a zastávali radikálne politické postoje.¹⁴ Ich politické presvedčenia a nespokojnosť so stavom spoločnosti sa často stali motiváciou k tvorbe. Politické názory umelcov a

¹² Myšlienka autonómie v súvislosti s umením sa objavuje od dôb antickej filozofie, tento problém patrí v estetike k jednému z najdiskutovanejších. V druhej polovici 20. storočia sa mu venujú napríklad T. Adorno, C. Greenberg, P. Bourdieu, P. Bürger, atď. Keďže mojím cieľom nie je podrobnejšie rozoberať túto problematiku, vo svojej práci sa obmedzím len na jej stručné načrtnutie.

¹³ Haskins, Casey: *Autonomy*. In: Kelly, Michael, ed., cit.d., s.170.

¹⁴ Politické zaangažovanie jednotlivých umelcov a umelkýň na prelome 19. a 20. storočia rozoberá kniha Shapiro, Thedy: *Painters and politics. The European avant-garde and society 1900-1925*. New York, Elsevier, 1976. Politickým ideám v surrealizme sa venuje kniha Raymonda Spiteriho: *Surrealism, politics and culture*. Aldershot, Ashgate, 2003. Politické presvedčenie jednotlivých umelcov a umelkýň, ktoré je často kľúčom k pochopeniu ich umeleckého diela, býva v dejinách umenia často opomínané.

umelkyn sa v umeleckých dielach prejavovali vo forme sociálnej kritiky a zobrazovali tienisté stránky ľudskej existencie, ale na druhej strane aj v optimistických námetoch a tematizovaní zmeny sveta prostredníctvom umenia. Rôzne umelecké hnutia pritom využívali rozličné umelecké postupy a stratégie: od príklonu k realizmu až k formálnym experimentom.

Prvá svetová vojna znamenala obrovský nárast počtu umeleckých diel vyjadrujúcich sa priamo k vojnovnej skutočnosti a jej dôsledkom. Ako konštatuje Laura Brandon:

„...prvá svetová vojna ako prvý masívny konflikt, ktorý ovplyvnil životy miliónov ľudí po generácie, transformovala dejiny vojnového umenia. ...zámer umelcov všetkých prúdov tvoriacich vo všetkých médiách vyjadriť svoju podporu alebo hnev voči vojne exponenciálne narástol počas štyroch rokov medzi augustom 1914 a novembrom 1918.“¹⁵

Jedným z najznámejších príkladov protivojnového umenia sú koláže Johna Heartfielda, no protivojnové postoje, či sociálna kritika sa objavili v množstve umeleckých hnutí a aj na území medzivojnového Československa. Na druhej strane futuristické hnutie vojnovú realitu oslavovalo.

Tieto dejinné udalosti a s nimi spojený umelecký vývoj mal dopad aj na myšlienku autonómie umenia. Podľa nemeckého teoretika literatúry Petra Bürgera, ktorý sa zaoberá skúmaním avantgárd, futurizmu, dadaizmu alebo surrealizmu presvedčenie o autonómii umenia fundamentálne spochybnili. Cieľom avantgárd je dosah na bežný život, nielen jeho ovplyvnenie, ale priamo zmena, prinášajú so sebou myšlienku absolútneho prepojenia umenia so životom. Bürger konštatuje: „Zo sklamaní nad svetom, ktorý ničí jednotlivcov a v ktorom ostáva umenie impotentné, vyvodila avantgarda radikálny následok: verili tomu, že iba skrz útok na samotnú autonómiu umenia je možné uvoľniť sily v umení obsiahnuté a využiť ich na revolučnú zmenu spoločnosti.“¹⁶ Bürger si konštatovanie o útoku na autonómiu umenia dovolil napriek faktu, že mnohé avantgardy s myšlienkou umeleckej autonómie samy pracovali. Zároveň však bola ich cieľom zmena sveta prostredníctvom umenia. Táto skutočnosť tvorí sama o sebe kontradikciu a je jednou z problematických oblastí skúmania teórie avantgardy. V konečnom dôsledku avantgardný umelecký útok na inštitúciu umenia nevedol k zásadnej spoločenskej zmene, no určite zmenil dejiny umenia a zaradil sa do ich kánonu.

V medzivojnovom období príklon k politickým témam v umení pretrvával. Objavilo sa niekoľko nových hnutí, ktorých zábery boli s politickými názormi úzko prepojené: ruský agitprop, mexickí muralisti, nemecká Neue Sachlichkeit... Pozícia týchto hnutí bola rozdielna, kým niekde bola ich činnosť podporovaná

¹⁵ Brandon, Laura: War and Art. London, Tauris, 2006, s.2. Autorka v knihe rozoberá dejiny protivojnového umenia i umenie slúžiaceho ako vojnová propaganda.

¹⁶ Bürger, Peter: Critique of Autonomy. In: Kelly, Michael, ed., cit.d., s.178. Vplyvná kniha Petra Bürgera Theorie der Avantgarde vyšla v roku 1974.

štátom, inde šlo o umeleckú iniciatívu v opozícii k vládnucemu politickému názoru. Pozícia tých istých hnutí sa zároveň mohla meniť so zmenou politického režimu. Zrejme najznámejší príklad protivojnového diela, akým je Picassova *Guernica* (1937), bol vytvorený ako vládna zákazka – pre republikánsku vládu na medzinárodnú výstavu v Paríži do pavilónu Španielska (v jednej z prípravných verzií obrazu Picasso do výjavu zakomponoval kosák a kladivo).

Dve najsilnejšie politické ideológie presadzujúce sa v tomto čase: fašizmus a komunizmus založili svoju propagandu na využití umenia, pričom obe sa, aj keď v inej podobe, priklonili postupne k realizmu. Dochádza tu k stretu, ktorý Walter Benjamin popísal už v roku 1935: kým na jednej strane je snaha fašizmu „estetizovať politiku“ (Ästhetisierung der Politik), na druhej strane stojí snaha komunizmu „politizovať estetiku“ (Politisierung der Ästhetik).¹⁷ Tvrdenie, v ktorom Benjamin stotožňuje snahy o estetizovanie politiky s fašistickým režimom, je ovplyvnené dobovou situáciou. Benjamin sa nedožil konca druhej svetovej vojny, aby mohol pozorovať podoby umenia a politiky v povojnovom reálnom socializme. Benjaminove rozdelenie umenia prepojeného s politickými skutočnosťami na estetizovanie politiky a politizovanie estetiky, sa v umeleckých a teoretických diskusiách objavuje v druhej polovici 20. storočia nespočetnekrát. Býva vysvetľované aj v zmysle, že zatiaľ, čo estetizovanie politiky je snahou štátnej moci zneužiť umenie na propagáciu svojich cieľov, politizovanie umenia je vyjadrením odporu a protestu, smeruje teda zdola voči vládnucemu systému. Konštatuje to napríklad Jessica Nitsche: „Ako by sme mali toto politizovanie umenia chápať? Určite nie ako požiadavku umenia, ktoré vstupuje do služieb politickým záujmom. Politizovanie sa objavuje iba tam, kde je podporované premýšľanie a nie tam, kde je konfrontované s nepochybniteľnými tvrdeniami.“¹⁸ V mojej práci sa zameriam na druhú kategóriu umenia, v Benjaminovom zmysle na „politizované umenie“, nakoľko je však táto kategória dobová a problematická, nebudem sa k nej naďalej odvolávať.

Ani s radikálnym nástupom európskych avantgárd a so snahami estetizovať politiku v totalitných režimoch však presvedčenie o autonómii umenia nevymizlo – objavuje sa opäť v plnej sile po druhej svetovej vojne v spojení s americkou avantgardou: abstraktným expresionizmom a color field painting, ktorých hlavným propagátorom a teoretikom bol Clement Greenberg. Greenbergovo vyhraňovanie sa voči socialistickému realizmu a oslavovanie slobody abstraktného umenia, ktoré referuje len samo k sebe a nemá žiadnu úžitkovú

¹⁷ Benjamin Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. In: Benjamin, Walter: *Kunstwerk*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1963, s.51.

¹⁸ Nitsche Jessica: *Über „revolutionäre Gebrauchswerte“ und eine Politisierung des Bildvestehens*. Walter Benjamins Blick auf Avantgarde und Politik am Beispiel der Fotografie. In: Hieber, Lutz, Moebius, Stephan, ed.: *Avantgarden und Politik*. Bielefeld, Transcript, 2009, s.43.

hodnotu, bolo s odstupom času odhalené ako jeden z mýtov dejín umenia.¹⁹ Výstavy americkej abstrakcie boli totiž v 50. rokoch vývozným artiklom americkej vlády ako demonštrácia americkej slobody (finančne boli tieto výstavy tajne podporované prostredníctvom CIA).

Ako reakcia na odklonenie umenia od každodenného života sa v USA následne objavuje pop-art, ktorý tiež obsahoval spoločensko-kritické prvky (viac rezonujúce v Británii a Nemecku). Vo Francúzsku sa k myšlienkam bezprostredného prepojenia umenia so životom hlásilo hnutie situacionistov, ktorí svoje akcie kritizujúce masovú kultúru, no i modernistické umenie, často prezentovali vo verejnom priestore. Od 60. rokov 20. storočia začínajú byť kritické politické obsahy v umeleckých dielach pomerne časté, rezonuje presvedčenie o prepojení umenia s bežným životom. Jedná sa o spoločenskú a politickú kritiku (kritika rasizmu, vojny vo Vietname, feminizmus, politické protesty v Európe v roku 1968...), ale aj o kritiku umeleckých inštitúcií a umeleckého trhu (konceptuálne umenie, land art, body art, akčné umenie...).

Špecifická bola situácia opozičného umenia v reálnom socializme, ktorá sa dotkla aj Československa. Zatiaľ čo štát presadzoval po vzore Sovietskeho zväzu socialistický realizmus a angažované obsahy v umení, umelecká scéna nesúhlasiaci so štátnou politikou mala zvyčajne tendenciu obrátiť sa opačným smerom. V opozičnom umení rezonovala myšlienka autonómneho sveta umenia, nezávislého na štátnej moci. V čase všeobecnej politickej neslobody bolo presvedčenie o slobodnom svete umenia v protirežimných umeleckých kruhoch preferovanou predstavou. Na umenie presadzujúce istý spoločenský či politický názor títo opoziční umelci často nahliadali ako na niečo tendenčné a negatívne. S dedičstvom podobných názorov na umenie sa potýkame v postkomunistických krajinách dodnes. Komunistická ideológia v minulom režime ovplyvnila aj podobu oficiálnych dejín umenia, kde bolo vyzdvihované najmä kriticky zamerané ľavicovo motivované umenie, ktoré bolo prezentované v súlade s líniou komunistickej strany. Socialistický realizmus nachádzal svojich „predchodcov“ v umení so sociálno-kritickými obsahmi. Reálny socializmus do značnej miery každé ľavicovo zamerané umelecké gesto na dlhšiu dobu zdiskreditoval.

V predošlých odstavcoch som stručne predstavila umenie v roli umelekej opozície vládnucemu systému. Hoci kritické, opozičné umenie, či umenie protestu nikdy nepokrývalo celé umelecké spektrum, v priebehu 20. storočia je na umelekej scéne výrazne prítomné. Jeho etablovanie dospelo až tak ďaleko, že mnohé pôvodne kritické umelecké praktiky sú do umeleckého systému a trhu pohltené a stávajú sa súčasťou toho, proti čomu sa pôvodne vyhraňovali. Situáciu

¹⁹ Polemizovanie s Greenbergom sa objavuje v značnej časti americkej umelekej kritiky v druhej polovici 20. storočia, najmä u teoretikov a teoretičiek publikujúcich v časopise *October*. Niektorí z umelcov (napr. M. Rothko, B. Newman, A. Gottlieb), o ktorých Greenberg referoval sa už v tom čase ohradzovali voči čisto formálnemu pohľadu na ich diela.

v euro-americkom umení od 90. rokov 20. storočia a repolitizáciu umenia v tomto období rozoberiem ďalej v samostatnej kapitole.

Na vývoj v umení reaguje aj estetika a umelecká teória. Kým v 19. a v prvej polovici 20. storočia sa ešte dejiny umenia zameriavajú zväčša na skúmanie vývoja foriem a štýlov, od polovice 20. storočia sa začínajú presadzovať sociálne dejiny umenia.²⁰ Tento prístup vychádzajúci z marxizmu, skúma umelecké dielo vždy vo svojom kontexte – v kontexte doby, triedneho usporiadania, rasového, či rodového usporiadania a ďalších hľadísk. Začína sa hovoriť o sociológii umenia (vzniká samostatný odbor) – umelecké dielo sa neskúma ako produkt izolovaného umeleckého génia, ale skôr ako produkt konkrétnej spoločenskej a politickej situácie. Od myšlienky autonómie umenia sa väčšinou upúšťa (Bürger o nej hovorí ako o historickom koncepte²¹), toto presvedčenie sa však neprestajne, aj keď skôr sporadicky objavuje.

Podstatnú rolu v kriticizme myšlienky umeleckej autonómie zohral v druhej polovici 20. storočia feministický pohľad na dejiny umenia. Feministická kritika sa zamerala v prvom rade na odhalenie faktu, že lúnia estetickej autonómie operuje s nepriznaným genderovo podmieneným pohľadom, ktorý určuje hodnotu a dôležitosť umeleckých diel. Ženy boli z dejín umenia vylúčené, nakoľko štandardy, na základe ktorých boli ich diela posudzované, boli diskriminačné. Komplikovanú problematiku spojenú s množstvom diskusií a publikácií je možné zhrnúť nasledovne:

„Feministickí/é teoretici/čky tvrdia, že formalizmus nerozumie vzťah u umeleckého diela a ostatných spoločenských a kultúrnych síl. Jeho nesprávna koncepcia vychádza z hlbokého neporozumenia povahe umenia. Umelecké diela nie sú oddelené od života, ale sú v ňom zakorenené, sú priamym následkom širších sociálnych, náboženských, ekonomických a iných kultúrnych síl a bezprostredných procesov v konkrétnom čase na konkrétnom mieste, v ktorých boli vytvorené. Tento pohľad navracia umelecké dielo z oddelenej sféry čistej estetiky (a z inštitucionálneho rámca múzea či galérie) do každodenného sveta sociálnej a politickej praxe. Umenie už nie je uctievaným produktom individuálneho génia, ale súčasťou komplexnej, husto tkanej kultúrnej siete. Sociálne a kultúrne podmienky rámujú produkciu, ale aj vnímanie diela.“²²

Myšlienky, ktoré presadzuje feministická kritika, mali ďalekosiahly dopad na umeleckú teóriu i prax.

V priebehu druhej polovice 20. storočia stále viac umelecko-teoretických textov rozoberá umelecké diela na základe nevyhnutnej referencie k dobovému

²⁰ Vid' heslo Craiga Clunasa Sociálne dejiny umenia v slovníku Nelson, Robert S., Shiff, Richard, ed.: Kritické pojmy dejín umenia, Bratislava, Slovart, 2003 a heslo Zolberg, Vera: Sociology of Art. In: Kelly, Michael, ed., cit.d. Klaus von Beyme vo svojej knihe Die Kunst der Macht und die Gegenmacht der Kunst hovorí dokonca o politológii umenia.

²¹ Rozumej historicky prekonanom. Bürger, Peter: Critique of Autonomy, cit.d., s.175.

²² Devereaux, Mary: Autonomy and its Feminist Critics. In: Kelly, Michael, ed., cit.d., s.180.

kontextu a k pozícii autora/autorky (tento prístup sa neuplatňuje len v dejinách umenia ale aj v súčasnej umeleckej kritike). Význam diela nie je chápaný ako univerzálny a daný, ale neustále premenlivý v závislosti na externých faktoroch. Súčasné teórie skúmajú umenie nielen z hľadiska rodu, ale aj postkolonializmu, identity, inštitucionality... Premena tradičnej disciplíny dejín umenia nie je zatiaľ v českom a slovenskom prostredí široko reflektovaná, no presadzuje sa v umeleckej kritike a v publikáciách o súčasnom umení. Tento obrat tvorí podmienku toho, aby som vo svojej práci mohla hovoriť o politickosti umenia, pričom sa už nebudem zaoberať obhajobou tohto prístupu.

Z krátkeho exkurzu do situácie umenia za posledné dve storočia vyplýva, že na to, aby si umelci a umelkyne mohli dovoliť luxus slobodnej kritickej výpovede, museli sa v prvom rade stať nezávislými na svojich zadávateľoch a mocensky vplyvných privilegovaných vrstvách. Nezávislosť však nepriniesla kritiku automaticky, tá vždy záležala primárne na individuálnom zámere umelca/umelkyne. Kritická línia sa objavuje predovšetkým v dielach umelcov a umelkýň, ktorí/é zdieľajú presvedčenie o prepojení umenia so životom a neprikláňajú sa k myšlienke umeleckej autonómie. Línia kritickosti, opozície, revolty, protestu sa dejinami umenia neustále prelína, no vždy sa strieda s inými umeleckými názormi a zámermi, funguje s nimi paralelne. Ak niekde dominuje, je to na ohraničenú dobu v konkrétnej situácii a na konkrétnom mieste. Vzťah umeleckej tvorby a politiky je v súčasnosti stále mnohvrstevný a obsahuje škálu umeleckých prístupov od úmyselného dištancovania sa od politického významu až k vyslovene politicko-kritickým realizáciám. Vo všeobecnosti je možné konštatovať, že otvorený opozičný, kritický prístup k spoločenským a politickým skutočnostiam sa vo výtvarnom umení v rôznych podobách objavuje od poslednej tretiny 20. storočia až do súčasnosti častejšie ako kedykoľvek predtým.

3. Politické aspekty euro-amerického umenia v 90. rokoch

Začiatkom 90. rokov sa v umení v USA a v Európe predovšetkým v Nemecku odohráva proces, ktorý je dôležitý pre skúmanie umenia reagujúceho na spoločenské a politické skutočnosti. Toto umenie sa začína vo veľkom merítku presadzovať, čomu zodpovedajú aj výstavy a diskusie o súčasnom umení. Dekáda deväťdesiatych rokov je už dostatočne časovo vzdialená, aby bolo možné zovšeobecňovať a pomenovať trendy, ktoré boli pre toto obdobie charakteristické. S odstupom času je teda možné hovoriť o repolitizácii umenia v 90. rokoch 20. storočia.²³ V nasledujúcom texte predstavujem prelomové výstavy a publikácie, ktoré toto smerovanie umenia charakterizujú. Hoci tendencia sa objavila v poslednom desaťročí 20. storočia, dá sa konštatovať, že pokračuje do súčasnosti.

V americkom umení sa v 80. rokoch presadzujú témy súvisiace s AIDS, rasizmom či inými problémami spoločnosti, sú však skôr okrajové a tvoria len paralelu k dominujúcemu umeniu iného zamerania (orientovanému prevažne na formálne otázky) prezentovanému v štátnych galériách. Fakt, že v knihách o umení dvadsiateho storočia, je tento prúd politického a aktivistického umenia vyzdvihovaný ako podstatný, je až zásluha spätného pohľadu na dané obdobie. Lucy Lippard, ktorá sa americkému aktivistickému umeniu venuje dlhodobo, konštatuje, že bolo najskôr nutné: „spochybniť liberálny predpoklad, že významné umelecké otázky a analýzy môžu pochádzať len z takzvanej neutrálnej pozície stredu a všetko doľava od tejto konkrétnej pozície je alebo nesofistikované (rozumej ´nevzdelané´), alebo rétorické (rozumej ´omnoho priamejšie ako je zdravé´).“²⁴ Ani v nemeckom umení 80. rokov popri dominujúcej maľbe netvoril obrat k politickým témam žiadnu väčšinovú tendenciu, politické umenie vznikalo v tejto dobe na okraji oficiálneho umeleckého spektra. Ešte v roku 1989 konštatuje nemecký kunsthistorik Jürgen Harten: „Hovoriť o angažovanom umení sa dnes rovná takmer spiatočníckemu rúhaniu. Kto dielam výtvarného umenia priznáva nejaké iné miesto v spoločnosti ako je chodba podnikateľov alebo Shopping centrum, ten sa takmer zosmiešňuje.“²⁵

Obrat k masívnejšej kritike spoločenskej situácie prostredníctvom umenia bol v 90. rokoch v USA spôsobený niekoľkými faktormi – predovšetkým to bola

²³ Termín repolitizácia umenia používa Marius Babias – kritik a kurátor žijúci v Berlíne i nemecký kritik a kurátor Holger Kube Ventura, v českom kontexte ho používajú Jana a Jiří Ševčíkovi.

²⁴ Lippard, Lucy R.: Too Political? Forget it. In: Ault, Julie, Wallis, Brian, ed.: Art Matters. How the culture wars changed America. New York University Press, 1999, s. 39

²⁵ Kube Ventura, cit.d., s. 62

reakcia na fenomén „culture wars“²⁶ a konzervatívnu politiku Reaganovej vlády. Culture wars boli vyhrotenou debatou o štátnom subvencovaní umenia na základe jeho morálneho či údajného nemorálneho obsahu. K téme sa vyjadrovali ako politici (najmä konzervatívny senátor Jesse Helms), tak aj množstvo ľudí z oblasti umenia, diskusia sa výrazne polarizovala. Culture wars prebiehali od roku 1987, diskusia bola zameraná na dve hlavné kauzy: kontroverzným bolo dielo Andresa Serrana *Piss Christ* a polarizácia sa najviac vyostřila ohľadom zákazu výstav homoerotických fotografií Roberta Mapplethorpa. Hlavným argumentom odporcov umenia, ktoré bolo označované za nemorálne, antiumelecké, antikresťanské, prípadne obscénne, bolo financovanie týchto diel a výstav zo štátneho rozpočtu (prostredníctvom vládnej agentúry National Endowment for the Arts - NEA). Kým vláda ako reakciu na tieto diskusie zoškrtila rozpočty vládnych grantov na súčasné umenie, odpoveďou umeleckej scény bola vlna vysoko politizovaných umeleckých a výstavných aktivít a osvetové kampane o súčasnom umení.²⁷ Ako reakciu na problém štátnej cenzúry umenia koncipoval v roku 1990 umelec Joseph Kosuth výstavu *Play of the Unmentionable*. Vystavil diela (historické aj súčasné) z Brooklyn múzea v New Yorku, ktoré vo svojom čase sprevádzali kontroverzie a zákazy. Kosuth sa tu dotkol nielen problému cenzúry, no načrtol aj ďalšiu líniu – inštitucionálnu kritiku, ktorá sa stala v roku 1992 hlavnou témou výstavy umelca Freda Wilsona. Výstava *Mining the Museum* v marylandskej Historickej spoločnosti v Baltimore bola založená na rekontextualizácii stálej zbierky. Wilson preskúmal depozit, z ktorého vyňal artefakty vypovedajúce o koloniálnej minulosti a otroctve. Tieto potom začlenil do zbierky (napríklad do vitríny s kovovým riadom umiestnil okovy otrokov). Tým pripomenul opomínanú históriu Afro-američanov, no zároveň spochybnil pravdivosť „rozprávania“ vytváraného inštitúciou.

Istým spôsobom prelomovou výstavou vedúcej ku zmene orientácie umenia začiatkom 90. rokov a „posvätením“ politického umenia prostredníctvom dôležitej inštitúcie, bola prehliadka *Whitney bienále* vo Whitney Museum of American Art v roku 1993 (vystavovali napríklad: Lorna Simpson, Glenn Ligon, Daniel Martinez, Renee Green, Gary Simmons, Robert Gober, Janine Antoni,...). Inštitúcia, ktorá bola dlhodobejšie kritizovaná za prezentáciu skresleného pohľadu na americké umenie (predovšetkým kvôli vylúčeniu žien a minorít),

²⁶ Termín ponechávam v pôvodnom znení, nakoľko je takto zaužívaný, preklad vo forme „americké umelecké války“ v českej verzii knihy Foster, Hall, ed.: *Umění po roce 1900*, Praha, Slovart, 2007 (v origináli *Art since 1900*) nie je podľa môjho názoru prirodzený. Kniha bohužiaľ zjavne neprešla kvalitnou odbornou jazykovou korektúrou, vyskytujú sa v nej chyby ako vydávanie Adrian Piper za muža alebo *Gran Fury* za umelca.

²⁷ Tému culture wars v USA rozoberá pomerne mnoho publikácií a textov, napríklad kniha Ault, Julie, Wallis, Brian, ed.: *Art Matters. How the culture wars changed America*. cit.d., alebo stať od Jonathana D. Katza: *The Senators Were Revolted, Homophobia and the Culture Wars*. In: Jones, Amelia, ed.: *Companion to Contemporary Art since 1945*, Oxford, Blackwell, 2006.

pripravila v roku 1993 bienále tematizujúce politiku identity. Prvý raz v histórii Whitney Museum tu boli na výstave beloškí umelci mužského pohlavia zastúpení v menšine. Vystavené diela umelcov a umelkýň reagovali na tému vylúčenia, sexuálnych minorít, rasové a rodové otázky a iné diskutované horúce témy súvisiace s identitou. Výstava vzbudila veľmi kontroverzné reakcie a stretla sa s množstvom kritiky, niekedy oprávnenej, niekedy ideologicky motivovanej.²⁸ Jedna z kurátoriek Whitney bienále Elizabeth Sussman v texte v katalógu obhajuje politické umenie prezentované na bienále: „umenie na bienále, ako všetko umenie týkajúce sa dôležitých otázok našej doby – našich identít, lojality, životného prostredia, vzťahu k technológiám, musí byť hodnotené na základe prihliadnutia k trom dôležitým kritériám. V prvom rade, napriek rozšírenému presvedčeniu o opaku, umenie zamerané na obsahy nepostráda tradičné estetické kvality, napríklad senzualitu, protikladnosť, vizuálne potešenie, humor, nejednoznačnosť, túžbu alebo metaforu... V druhom rade diela, ktoré sa vzťahujú k istým kultúrnym pozíciám, nie sú bez zmeny... V treťom rade musíme byť ochotní redefinovať umelecký svet v realistickejších pojmoch – nie ako jednotnú, homogénnu entitu, ale ako zmes rozdielnych kultúr zapojených v procese výmeny.“²⁹ Hoci toto Whitney bienále patrilo k najkritizovanejším, v každom prípade bolo veľmi podstatné, nakoľko vytvorilo odrazový mostík pre etablovanie politického umenia v širšom rozsahu, vrátane oficiálnych inštitúcií a platformy obchodu s umením.

Zatiaľ čo kurátori a kurátorky Whitney bienále stále cítili potrebu obhajovať svoj prístup, kritika z opačného tábora cítila zas potrebu obhajovať tradičné pozície umenia, ktoré sa im zdali ohrozené. Kunsthistorik Donald Kuspit v roku 1993 konštatuje: „v poslednej dekáde sme svedkami virtuálnej inštitucionalizácie moralizujúceho aktivistického umenia. V niektorých kruhoch sa predpokladá, že umenie bez jasného morálneho postoja je nevyhnutne nemorálne... Aktivistické umenie sa nielen stalo štandardnou časťou umeleckej scény natoľko, že patrí skôr k mainstreamu ako k okraju, ale umeleckú scénu aj nemilosrdne kritizuje.“³⁰ Uvedený citát dokazuje, že politické témy sa v umení (najskôr americkom, čoskoro aj v európskom) stali pomerne rýchlo široko rozšírené aj akceptované, v istých prípadoch dokonca „módne“. Tohto trendu sa chytil aj obchod s umením (napríklad galerista Saatchi, ktorý si vybudoval meno na provokatívnych dielach yBa). Politické umenie v 90. rokoch prešlo veľmi rýchlym vývojom od bodu, keď muselo ešte obhajovať svoju legitimitu a bojovať o uznanie, až do bodu, keď už boli jeho kritické stratégie ohrozené zahrnutím do veľkých oficiálnych výstav

²⁸ Výstava bola často v tlači (najmä pravicovej) obviňovaná z prílišnej politickej korektnosti, pričom toto označenie bolo chápané v negatívnom zmysle ako cenzúra iných názorov.

²⁹ Katalóg k výstave Whitney Biennial, citácia čerpaná zo state Wright, Charles A. Jr.: *The Mythology of Difference. Vulgar Identity Politics at the Whitney Biennial.* s. 192. In: Kocur, Zoya, Leung, Simon, ed.: *Theory in Contemporary Art since 1985*, Malden, Blackwell, 2005.

³⁰ Kuspit, Donald: *Signs of Psyche in Modern and Postmodern Art*, Cambridge University Press, 1993, s.140-141.

a pohltené trhom.

Obrat v americkom umení 90. rokov – smerovanie k politizácii a verejnému priestoru – popisuje v knihe *Mapping the Terrain* umelkyňa a aktivistka Suzanne Lacy³¹. Autorka používa termín „new genre public art“, ktorý uvádzam aj v kapitole venovanej public artu. Lacy konštatuje nástup nového druhu verejného umenia od konca 80. rokov, kedy sa v USA objavuje množstvo menších, často skupinových umeleckých iniciatív, ktorých cieľom bolo komunikovať, prípadne priamo pracovať s verejnosťou. Podstatnou je kooperácia – nejde v prvom rade o vytvorenie objektu (i keď to samozrejme nie je vylúčené), ale o vzťah alebo proces, nadviazanie dialógu, ktoré samotné môžu byť umeleckým dielom. Dôležité je zaangažovanie rôznorodého publika – dialóg, načúvanie komunity. Jedná sa o neelitárske umenie, ktoré opúšťa ideu umelca ako nepostihnuteľného génia. Zároveň sa tento druh umenia hlási k morálnej zodpovednosti, obnovuje funkciu umenia ako dôležitého elementu v stanovovaní spoločenských hodnôt. Lacy v knihe konštatuje nedostatočnosť existujúceho teoretického rámca, nakoľko umelci a umelkyne, ktorí takýmto spôsobom tvoria, boli doteraz posudzovaní na základe média, s ktorým pracujú, prípadne len označovaní ako „politickí umelci“. Aj keď témy, ktorými sa títo umelci a umelkyne zaoberajú sú príbuzné a špecifické (politické a spoločenské otázky), pojmom ich umeleckej praxe sú okrem toho aj postupy, ktoré využívajú (interaktivita, komunikácia s verejnosťou). Kniha *Mapping the Terrain* sa pokúša teoretický rámec takémuto druhu umenia vytvoriť. Záver knihy je venovaný jednotlivým umelcom a umelkyniam, ktorí s public artom nového žánru pracujú, sú tu popísané aj ich konkrétne umelecké realizácie. Tematicky je tvorba zahrnutá do new genre public art veľmi rôznorodá, no vždy reaguje na spoločenské, politické či inštitucionálne problémy. Lacy teda vymedzuje umenie new genre public art na základe obsahu v spojení so stratégiou.

Okrem tém rasovej, sexuálnej a rodovej identity, cenzúry, verejného priestoru a inštitucionálnej kritiky sa v 90. rokoch rozvíjajú aj diskusie o postkolonializme. Prvá veľká výstava zaoberajúca sa postkolonializmom prebehla v USA v roku 1984 (*Primitivism*, MoMA). Vzbudila vlnu kritiky, nakoľko sa zamerala najmä na formálne podobnosti diel z iných geografických kontextov s európskym umením, takže výber diel bol orientovaný vzhľadom na európske umenie. Druhá výstava, už poučená kritikou, sa uskutočnila v parížskom Centre Pompidou v roku 1989 (*Les magiciens de la Terre*). Vystupovala proti aropriácii a etnocentrizmu, vystavovali na nej západní aj nezápadní umelci a umelkyne z celého sveta. Prehodnotenie kolonializmu bolo ďalším krokom na ceste k premiesaniu centra a periférie, k zahrnutiu dosiaľ marginalizovaných oblastí do kánonu súčasného umenia.³²

³¹ Lacy, Suzanne ed.: *Mapping the terrain, New genre public art*, 2. vydanie, Seattle, Bay Press, 1996.

Rok 1989 neznamenal len dôležitý dátum v oblasti diskusií o postkolonializme v umení. Okrem čiastočného rozpustenia hranice sever-juh, sa zásadne premenilo usporiadanie výhod-západ. Revolúcie vo východnej Európe podstatne prekreslili politickú mapu. Z hľadiska výtvarného umenia bol dopad na východnú Európu a tiež celé Nemecko veľmi podstatný. Spolu s totalitnou mocou zmizol zhora diktovaný štátny umelecký kánon. Čo to znamenalo pre sféru umenia v podmienkach Československa rozoberiem v jednej z nasledujúcich kapitol. Oproti východoeurópskym krajinám, ktoré začali zväčša s oživovaním a archeológiou neoficiálneho umenia minulej doby, nastala v Nemecku, ktoré smerovalo k znovuzjednoteniu, podstatne odlišná situácia.

Zatiaľ, čo súčasné východoeurópske umenie reagovalo na zmenu politickej situácie len pozvoľna a novovzniknuté diela sa zvyčajne priamo k politickej situácii nevyjadrovali, v Berlíne prebehla väčšia výstava politického umenia už v lete roku 1990. Výstava *Die Endlichkeit der Freiheit* (Pominuteľnosť slobody)³³ sa uskutočnila vo verejnom priestore vo východnom aj západnom Berlíne na miestach symbolických svojím historickým významom. Jedenásť medzinárodných umelcov a umelkýň pracujúcich prevažne konceptuálnym spôsobom vytvorilo site-specific diela reagujúce na charakter jednotlivých lokalít. Umelecké diela sa niesli skôr v kritickom duchu, čo bolo na vtedajšiu atmosféru všeobecného nadšenia a očakávania, dosť provokatívne. Najkritickejšie na tému oslavovanej slobody a zjednotenia reagoval Krzysztof Wodiczko, ktorý tematizoval znovu oživený nemecký nacionalizmus a tiež rozmáhajúci sa konzum. Na budovu na Potsdamer Platz projektoval obraz orlice vylietavajúcej zo sejfu, v druhom diele obliekol Leninovu sochu projekciou do svetra a doplnil ju vozíkom s drahým nákupom. Značne kritický náboj malo aj dielo nemeckého umelca žijúceho v USA Hansa Haackeho, v ktorom na bývalú strážnu vežu inštaloval neónové logo firmy Mercedes, čím odkazoval ku „slobode“ trhu, rýchlej expanzii západného kapitálu na východ a mocenským ambíciám globálneho kapitalizmu. Pozoruhodným je, že kritické diela vytvorili umelci žijúci na Západe, ktorí na zmenenú politickú situáciu dokázali reagovať s nadhľadom a istým spôsobom predpovedali problematické stránky zjednotenia a iluzórnu povahu slobody. V rovnakom kritickom duchu sa nieslo dielo Hansa Haackeho vytvorené pre nemecký pavilón v rámci Bienále v Benátkach v roku 1990.

Začiatkom 90. rokov sa v nemeckom jazykovom okruhu na označenie umenia reagujúceho na svoj status alebo socio-politický kontext objavuje nový pojem – „Kontextkunst“ (umenie kontextu). Názov použil umelec a kurátor Peter Weibel

³² Témou diskusií v tomto čase bola skutočnosť, že 100 percent výstav ignorovalo diela z 80% sveta.

³³ Iniciátorom výstavy boli dramatik a spisovateľ Heiner Müller (jeho diela bývali vo východnom Nemecku zakázané), Rebecca Horn a Jannis Kounellis, financovanie bolo zabezpečené zo štátnych rozpočtov východného i západného Nemecka. Výstava tematizovala očakávané znovuzjednotenie krajiny.

pre výstavu usporiadanú v rakúskom Grazi v roku 1993. V katalógovom texte sleduje výskyt týchto umeleckých prejavov už od konca 60. rokov 20. storočia a umenie 90. rokov chápe ako tretiu generáciu (seba)kritických umeleckých praktík, ktoré sa začínajú presadzovať s veľkou razanciou. Proces v umení v 90. rokoch popisuje Weibel nasledovne: „uskutočňuje sa zmena orientácie, v procese ktorej sa umenie rozhliada von z vlastného poľa a preberá metódy a témy iných disciplín ľudskej kreativity a výskumu, ako je filozofia, etnológia, sociológia, architektúra, atď. Umenie sa pritom stáva istým druhom rešerše, ktorá vychádza z princípu archívu a študuje pramene... Umenie sa stáva nástrojom sebazozorovania spoločnosti, nástrojom kritiky a analýzy sociálnych inštitúcií.“³⁴ Zatiaľ čo od konca 60. rokov sa podľa Weibela zaoberalo „Kontextkunst“ najmä kritikou obrátenou k samotnému systému umenia a jeho inštitúciám, v 90. rokoch nastáva obrat:

„Kritika reprezentácie sa zmenila na kritiku moci a kultúry, ale predovšetkým na kritiku pravdy konštruovanej rozličnými diskurzami... Už nejde len o kritiku systému umenia, ale o kritiku skutočnosti, o analýzu a tvorenie sociálnych procesov... Umelci a umelkyne sa stávajú autonómnyimi agentmi spoločenských procesov, partizánmi reality... Cieľom spoločenskej konštrukcie umenia je účasť na spoločenskej konštrukcii skutočnosti.“³⁵

Podľa Weibela dochádza k nástupu novej avantgardy, ktorá ruší hranice medzi životom a umením, nespochybňuje len zaužívané umelecké, ale aj spoločenské hodnoty. Výstava aj katalóg k výstave (obsahuje texty od Lyotarda, Buchloha, Groysa...) sa stali v danej dobe hojne diskutovanými otázkami. Smerovanie, ktoré Weibel načrtnol, sa v priebehu deväťdesiatych rokov potvrdilo.

Pre indikovanie ďalšieho vývoja súčasného umenia v 90. rokoch smerom k re-politizácii bola podstatná výstava *Documenta X* (1997, Kassel) kurátorovaná Francúzskou Catherine David. Zdôraznené tu bolo zameranie na súvis umenia a socio-politickej sféry. Téma bola charakterizovaná heslom katalógu *Politika-Poetika*. Prehliadka sa nemala stať len tradičnou výstavou umenia, úmyslom bolo predstaviť diskurz umenia v súčasnej spoločnosti, umenie malo poslúžiť ako seizmograf socio-politického diania. Zámerom David bolo prezentovanie „aktuálnych prejavov a základných podmienok kritického umenia, ktoré nemá akademickú formu a nie je redukovateľné na povrchnú značku“.³⁶ Výstavu sprevádzal rozsiahly katalóg³⁷ situujúci umeleckú produkciu druhej polovice 20. storočia do jej politického, ekonomického a kultúrneho dobového rámca a tiež cyklus stovky prednášok osobností z oblasti kultúry, ľudských práv, urbanizmu... Medzi témami rezonovala otázka globalizácie vystihujúca premenu sveta smerom

³⁴ Weibel, Peter: *Kontextkunst*. DuMont, Köln, 1994, s.XIII-XIV.

³⁵ *Ibidem*, s.57.

³⁶ David, Catherine, úvodný text k výstave, In: Joly, Françoise, ed.: *Documenta 7*, krátky sprievodca výstavou, Cantz, 1997, s.7.

³⁷ David, Catherine: *Politics-Poetics*. katalóg *Documenta X*, Cantz, 1997.

k prelomu tisícročí. Výstava reagovala aj na rozširovanie sa internetu, časť diel tvorilo internetové umenie, dokumentácia výstavy bola tiež dostupná online. David koncipovala prehliadku zámerne ako nespektakulárnu, odporujúcu požiadavkám kultúrneho priemyslu. Kritika tejto Documenty bola značná, no tentokrát sa kritické hlasy na medzinárodnej umeleckej scéne nevyjadrovali v zmysle pochybností o spojení politiky a umenia. Zväčša bolo výstave vytýkané neutralizovanie kritických umeleckých pozícií a prílišné elitárstvo, nakoľko výstava bola prezentovaná v muzeálnych white cube a black box priestoroch, predstavovala najmä známe mená umeleckého sveta a málo načrela do okrajových oblastí – napríklad do umeleckého aktivizmu.³⁸

Repolitizácia umenia sa v 90. rokoch presadila takmer v celom západnom euro-americkom svete. Vzniklo množstvo výstav, publikácií, trend prezentovali i veľké medzinárodné prehliadky. Politické umenie, umelecký aktivizmus, kontextkunst alebo new genre public art sa stali etablovanými umeleckými formami. Hoci používané termíny sa nemuseli zhodovať, označovali rovnakú prax: príklon umenia k socio-politickým otázkam, participáciu na verejnom dianí a kritický postoj. Udiala sa podstatná zmena: zatiaľ čo na začiatku 90. rokov muselo politické umenie ešte obhajovať svoj obsah a stratégie, koncom tisícročia sa už potýkalo s celkom inými problémami. Tento druh umenia sa svojím etablovaním na umeleckej scéne zbavuje časti svojho kritického potenciálu. Zahnutím do kategórie umenia sa mnohé kritické stratégie otupujú, začínajú sa posudzovať z estetického hľadiska, výlučne ako prejav autorskej kreativity a tým majú tendenciu sa vyprázdňovať. Nastáva obvyklé déjà-vu ako pri historických avantgardách alebo konceptuálnom umení. Namiesto narušovania spoločenského poriadku už diela zaradené do vyhradenej kategórie politického umenia často tento poriadok nenarušujú, iba ilustrujú. Ich stratégie môžu byť znefunkčnené a neutralizované. Politické umenie je prezentované na veľkých prehliadkach, v štátnych inštitúciách, je žiadanou súčasťou umeleckého trhu, je financované korporátnymi sponzormi. Kube Ventura hovorí o „inštitucionalizácii nového fenoménu“ politického umenia.³⁹ A táto inštitucionalizácia so sebou priniesla spomenuté vedľajšie efekty. Stretávame sa tu s paradoxným dynamickým procesom – politické umenie spočiatku bojuje o svoje miesto v systéme umenia a o svoj teoretický rámec, no akonáhle ho získa, stráca časť svojho charakteru a opäť sa pokúša zo systému vymaniť.

Diskusie o účinnosti politického umenia sa vedú od 90. rokov neustále, v odborných časopisoch, i pri príležitosti veľkých výstav. Popri politickom umení, ktoré sa stalo súčasťou sveta „veľkého“ umenia, však neustále existovali aj

³⁸ Kritika výstavy je zhrnutá v Kimpel, Harald: Documenta, die Übersicht; fünf Jahrzehnte Weltkunstausstellung in Stichwörtern. DuMont, Köln, 2002, s.134 a tiež v Holger Ventura, cit.d., s.79-87.

³⁹ Kube Ventura, cit.d., s.74.

neinštitucionalizované umelecké formy. V posledných dvadsiatich rokoch vzniklo vo svete množstvo menších galérií, umeleckých klubov, otvorených ateliérov⁴⁰. Tieto priestory bývajú často kurátorované samotnými umelcami a umelkyňami, dochádza k premiešavaniu úloh umelca, kritika, kurátora, organizátora... Rovnako sa množstvo umelekej činnosti odohráva vo virtuálnom nekomerčnom priestore internetu. Veľa umeleckých aktivít je skupinových a vystupuje proti „kultu“ autorstva. To sú len niektoré zo stratégií, ktorými si politické umenie udržiava svoju relevanciu a účinok. Začiatkom 21. storočia do politického umenia vstupujú nové témy, ale aj stratégie na odvrátenie straty relevancie a dopadu v spoločenskom priestore.

Jednou z nových stratégií je vyviazanie sa z obvyklého geografického rámca. Za kurátora výstavy *Documenta XI* v roku 2002 bol zvolený básnik a umelecký kritik nigérijského pôvodu Okwui Enwezor. Od počiatku bolo zrejmé, že to pre Documentu znamená novú fázu – zbavenie sa euro-centristického zamerania. Enwezor rozdelil podujatie na niekoľko fáz – platforiem, z ktorej každá sa konala v inom meste, vrátane Dillí a Lagosu, piata platforma bola výstavou v Kasseli. V orientácii Documenty XI Enwezor pokračoval v koncepcii Catherine David, prehliadku zameral na vzťahy umenia, politiky a spoločnosti. Globálne problémy tvorili na tejto výstave ešte dominantnejšiu líniu ako na predošlej Documente, diela sa vyjadrovali aj k právnym a ekonomickým otázkam. Na rozdiel od minulej Documenty, ktorej bolo vyčítané elitárstvo a nekomunikatívnosť, Enwezor pripravil výstavu chápanú skôr ako diskusiu, v ktorej on vystupoval len ako moderátor. Pomer zastúpených umelcov a umelkýň sa výrazne obrátil aj v prospech neeurópskych krajín (Čína, Irán, Kuba, JAR,...), pričom pre umenie z politicky nestabilných oblastí bol často charakteristický kritický náboj. Enwezor vystavil aj neznáme umelecké mená, no s odstupom času môžeme tvrdiť, že sa mnoho z nich na svetovej umelekej scéne etablovalo, rovnako ako témy, s ktorými táto Documenta pracovala: nenaplnená demokracia, (ne)spravodlivosť, útlak, problémy globalizácie.

Prezentovanie umenia ako diskusnej platformy zdôrazňovala aj sekcia benátskeho bienále v roku 2003 nazvaná *Utopia Station*, založená na chápaní umenia ako ateliéru, či spoločenského laboratória. V Stanici utópia sa predstavilo vyše 60 umelcov a umelkýň, diela boli vystavené bez jasného ohraničenia, prekrývali sa a zároveň sa dopĺňali. Súčasťou boli prednášky, koncerty, diskusie a premietania, v ktorých slovami kurátorov „neexistuje hierarchia dôležitosti“.⁴¹ Téma utópie ako niečoho žiadaného a všeobecne pozitívneho tu bola použitá

⁴⁰ V Česku a na Slovensku sa tento trend objavuje v druhej polovici prvého desaťročia 21. storočia.

⁴¹ Kurátormi *Utopia Station* boli Molly Neshbit, Hans Ulrich Obrist a Rirkrit Tiravanija, citácia z katalógu: Bonami, Francesco: *Dreams and Conflicts, the dictatorship of the viewer; 50th international art exhibition; la Biennale di Venezia*. Marsilio, 2003, s.336.

v úlohe platformy pre výmenu názorov. Autori a autorky neponúkali odpovede, ale skôr výzvy k ďalšiemu uvažovaniu, dôraz bol položený na zapojení divákov. Zvolená forma prezentácie sa pokúsila byť alternatívou voči vysokému umeniu, ale zároveň zvoleným zameraním aj kritikou masovej kultúry a kapitalizmu. Stanica utópia pomenovala smerovanie umenia k skupinovému projektom a zároveň k stieraniam hraníc úlohy umelca, kurátora alebo diváka. Toto smerovanie umenia k neformálnosti a diskurzivite je niekedy vyzdvihované ako nový fenomén začiatku 21. storočia, príčiny môžu byť aj nasledovné: „Možná je to tak, že diskurzivita a společenskost jsou dnes v umění dávány do popředí, protože chybí v jiných sférách (alespoň ve Spojených státech), a to samé by mohlo platit pro etické a každodenní...“.⁴²

Z globálneho pohľadu je umenie prvého desaťročia 21. storočia charakteristické ďalej postupujúcou fragmentarizáciou. K veľkým prehliadkam typu Documenty a benátskeho bienále vzniká vo svete množstvo menších bienále, či trienále a tematických výstav. Západná umelecká scéna sa stále viac otvára umeniu z iných regiónov – napríklad prehliadka Manifesta sa od roku 1996 každé dva roky koná v inej časti sveta a zameriava sa najmä na objavujúce sa („emerging“) tendencie a mená, často pracuje s politickými témami. Hoci námety umenia ostávajú rovnako rôznorodé ako typy výstav a využívaných umeleckých médií, kritické politické a spoločenské námety sa naďalej objavujú ako jedna z výrazných línií. Deje sa tak v tejto dobe s istým časovým odstupom už aj v našom prostredí.

Nie je možné tvrdiť, že by sa politické umenie stalo v posledných dvadsiatich rokoch dominantným, je však relevantným a široko rozšíreným fenoménom. Prispieva k tomu určite aj umenie vznikajúce v konfliktných či neslobodných krajinách – Čína, Rusko, Turecko, Mexiko, Irán, Irak, Argentína – oficiálne prezentované väčšinou mimo krajinu pôvodu, kde sa veľká miera politickej kritiky už a priori predpokladá. Aj umenie z bývalého východného bloku často kriticky pracuje so socio-politickými námetmi (najmä v Poľsku a krajinách bývalej Juhoslávie). Vo svetovom umení sa vyprofilovali umelci a umelkyne, kurátori a kurátorky, výstavy a inštitúcie, ktoré sa tomto druhu umenia venujú programovo, ich výpočet je tak rozsiahly, že ho nebudem uvádzať. Nejedná sa však o monolitický jav, ktorý by sme mohli ohraničiť ako nový umelecký smer. Použitie pojmu „politické umenie“ ostáva problematické, mnohí umelci a umelkyne sa tomuto zaradeniu bránia, aby nespádli do istej „známej“ kategórie a ich dielo sa nestalo očakávateľným a tým neúčinným. Na druhej strane sa termín objavuje pri výstavách, v umeleckých prehláseniach aj publikáciách. Ja som sa k používaniu tohto označenia prikláňam, nakoľko je pre mňa jasnou referenciou k istej oblasti umenia.

⁴² Foster, Hall, ed.: Umění po roce 1900, modernismus, antimodernismus, postmodernismus. Praha, Slovart, 2007, s.667.

4. Terminológia

4.1 Termín politické umenie

Ak prijmeme predpoklad, že umenie nie je oddelené od bežného života, ale je zapletené do hustej siete vzťahov tvorenej politickou, ekonomickou, sociálnou či náboženskou realitou, znamená to, že každé umenie je vo svojej podstate politické. Toto presvedčenie je v súčasnej umeleckej teórii široko akceptované. V rámci politického sveta umenia per se, však existuje prúd umenia, ktoré je s politikou prepojené bezprostredne. Toto umenie je možné nazvať „politickým umením“. Definíciu tohto pojmu predstavím v nasledujúcich odstavcoch.

Termín politické umenie je všeobecne problematický, nielen v našom kultúrnom prostredí charakterizovanom totalitnou minulosťou a s ňou spojenou kultúrnou situáciou, ale aj v západnej euro-americkéj umeleckej teórii. S termínom politické umenie býva narábané rôzne: niekedy býva tento výraz spájaný len s umením istej doby, napríklad s historickými avantgardami, niekedy je vymedzený na všetko umenie, ktoré sa k politike vzťahuje explicitne a to v podpornom, alebo aj opozičnom zmysle. Pojem politické umenie býva používaný aj v spojení s umením totalít – socialistickým realizmom alebo umením nacizmu. Termín sa len zriedka vyskytuje v slovníkoch, názvoch kníh alebo kapitol, ktoré sa témou prepojenia umenia a politiky priamo zaoberajú, objavuje sa skôr akoby mimochodom v textoch, často bez bližšieho vymedzenia. Výraz politické umenie nebýva zväčša používaný ako umelecký termín, označujúci istý typ umenia, zvykne skôr odkazovať k súvisu umenia s politickými skutočnosťami. V nasledujúcom texte predstavím výskyt termínu politické umenie v rozličných umenovedných okruhoch (nemeckom a anglo-americkom).

Pojem sa začína v euro-americkéj umeleckej teórii objavovať začiatkom 70. rokov, čo súvisí aj so zmenou situácie v umení a s kritickým príklonom umenia k spoločenským a politickým témam. Pre hlbšie pochopenie vývoja termínu uvádzam definície už od tohto obdobia. Na základe svojho výskumu terminológie môžem konštatovať, že všeobecne prijímané definovanie pojmu politické umenie nie je ustálené. Mnohé encyklopédie a slovníky umenia tento termín vôbec neuvádzajú.

4.1.1 Nemecký okruh

V nemeckom prostredí sa pojem politické umenie vyskytuje pred rokom 1989 len v západnej umeleckej teórii. Zatiaľ čo vo východnom Nemecku, podobne ako u nás v čase reálneho socializmu, je umenie programovo politické, ale neoznačuje sa priamo týmto termínom, pojem politické umenie sa v západnom Nemecku

objavuje v 70. rokoch ako označenie opozičných umeleckých praktík.⁴³ Vyskytuje sa tiež skrátenej termín vo forme: „Politkunst“ (kunst=umenie), prípadne „Polit-Kunst“. Pre chápanie pojmu v tejto dobe je pravdepodobne určujúca definícia Karin Thomasovej, ktorá je uvádzaná v niekoľkých slovníkoch publikovaných vo viacerých vydaniach: „Politkunst vo forme angažovaného sporu so socio-ekonomickými a politickým časovými štruktúrami je smer umenia, ktorý sa vyvinul na základe dadaizmu a ruskej avantgardy 20. rokov. Vyjadrenia formuluje pomocou rozličných štylistických prostriedkov, predovšetkým pomocou koláže, fotomontáže a umenia plagátu. Väčšina predstaviteľov Politkuntu sú jednotlivci, svoje témy vzťahujú na širokú škálu aktuálnych politických a sociálnych krív, ktoré parodujú, ironizujú alebo satiricky odhaľujú.“⁴⁴ Z nemeckých umelcov je tu spomínaný Klaus Staack, z medzinárodných napr. Rafael Canogar a Renato Gutuso, tiež je uvádzaná protifašistická orientácia politického umenia v Španielsku alebo Taliansku. Definícia sa tu vymedzuje na umenie, ktoré je voči politickým skutočnostiam kritické, Thomasová tiež vyslovene uvádza, že Staack nemá väzbu na žiadnu politickú stranu. Veľmi podobná definícia sa objavuje aj o štyri roky neskôr v ďalšom Thomasovej slovníku⁴⁵, ako predstavitelia sú spomínaní aj Hans Haacke, Victor Burgin a Joseph Kosuth. Ako synonymum k termínu Politkunst je v tomto slovníku uvádzaný výraz „sociálne angažované umenie“.

V Meyers lexikone umenia o šesť rokov neskôr sa heslo vyskytuje v podobe „politicky angažované umenie“ (politisch engagierte Kunst) a jeho definícia znie nasledovne: „zahŕňa umelecké diela, ktoré zaujímajú vo svojej výpovedi v oblasti politických názorov priamy alebo zašifrovaný kritický postoj a v princípe odhaľujú aktuálne krivdy, čím sa odlišujú od politického umenia propagandy.“⁴⁶ Ako príklad je uvádzaná časť tvorby Jacques-Louis Davida, Francisca Goyu, Honoré Daumiéra, v 20. storočí George Grosza, Käthe Kollwitz, fotomontáže Johna Heartfielda, fresky Alfara Siqueirosa, grafiky Klause Staacka, aj environmenty Edwarda Kienholza. Opäť je tento pojem vymedzený v zmysle opozičného, kritického umenia, no definícia siaha viac do minulosti.

Rozsiahly lexikon umenia, ktorý vyšiel v Nemecku v roku 1989, obsahuje opäť pojem „Politkunst“. Definuje ho nasledovne: „Smer v súčasnom umení, ktorý sa vyznačuje zvlášť výrazným politickým obsahom. Využíva agresívnu,

⁴³ Výskyt termínu politické umenie v západo-nemeckom kontexte súvisí s niekoľkými výstavami uskutočnenými v prvej polovici 70. rokov 20. storočia, ktoré mali ambíciu kritického vymedzenia sa k spoločnosti, napr. výstavy: Kunst und Politik (1970, Kunstverein Karlsruhe), Kunst im politischen Kampf (1973, Kunstverein Hannover), Aspekte der engagierten Kunst (1974, Kunstverein, Hamburg).

⁴⁴ Hill, Ann, Thomas, Karin, Beam, Philip C.: DuMont's Bild Lexikon der Kunst. Köln, 1976.

⁴⁵ Thomas, Karin: DuMont's kleines Sachwörterbuch zur Kunst des 20. Jahrhunderts. 4. vydanie, Kolín, 1980.

⁴⁶ Wundram, Manfred: Meyers kleines Lexikon Kunst. Mannheim, 1986.

šokujúcu alebo ironicko-satirickú reč na vypovedanie o fašizme a diktatúre, policajnom násilí a mučení alebo polemizuje s každodennou politikou.“⁴⁷ Pod heslo sú opäť zaradení umelci Klaus Staack, Hans Haacke, Renato Guttuso, Rafael Canogar, aj konceptualisti skupiny Art and Language. Tiež sa uvádza, že pojem je možné aplikovať aj na diela umelcov, u ktorých má politicko-kritické obsahy len časť tvorby (Jörg Immendorf). V definícii sa konštatuje, že svoje korene má „Politikunst“ v hnutiach 20. rokov ako Novembergruppe, ale aj v dielach jednotlivých umelcov (napr. John Heartfield).

V novších nemeckých slovníkoch a publikáciách sa namiesto termínu politické umenie objavujú tituly ako napríklad „umenie a politika“ alebo „politika a výtvarné umenie“, ktoré sa vyhýbajú presnejšiemu definovaniu pojmu. Názov „Umenie a politika“ nesú aj jednotlivé diely ročenky Spoločnosti Guernica z Karlsruhe, ktorá od roku 1999 mapuje umenie v politických súvislostiach, pričom sa zameriava na antifašistické a protivojnové umenie, no aj celkovo na opozičné umenie. Zborník z roku 2007 nesie podtitul: „Politické umenie dnes“.⁴⁸ Skúmaním pojmov referujúcim k prepojeniu umenia s politickými otázkami v 90. rokoch sa vo svojej knihe zaoberá aj už spomínaný nemecký kunsthistorik Holger Kube Ventura, ktorý sa prikláňa k významu termínu politické umenie v kritickom zmysle umenia. Obe tieto publikácie označujú termín politické umenie za problematický a uvádzajú potrebu diskusie.

4.1.2 Anglo-americký okruh

V britskom prostredí umeleckej teórie sa priamo termín politické umenie vyskytuje len zriedka, oxfordské slovníky a encyklopédie umenia ho neuvádzajú vôbec. Heslo „political art“ je definované v slovníku umenia od Johna A. Walkera z roku 1977 nasledovne:

„v umeleckej kritike je termín ‘politické umenie’ vo všeobecnosti zúžený na tie umelecké diela, ktorých námet sa explicitne dotýka politických tém a diela, ktoré boli autormi úmyselne vytvorené so zámerom politického dopadu: napr. umenie Agitpropu v Rusku nasledujúce po revolúcii, Picassova Guernica, anti-nacistické fotomontáže Johna Heartfielda, Brechtove epické divadlo, maľby socialistického realizmu v Rusku a v USA v 30. rokoch 20. storočia...“⁴⁹

Pomerne rozsiahla definícia načrtáva prepojenie umenia s politikou od obdobia francúzskej revolúcie, spomína sa umenie v službe štátu, ako aj umenie kritické. Z uvedených príkladov je zrejmé, že pod termín nie je zahrnuté len opozičné umenie, tak ako to bolo v nemeckom umenovednom kontexte. Walker konštatuje neochotu niektorých umelcov hlásiť sa k tomuto termínu, pretože toto

⁴⁷ Stadler, Wolf: Lexikon der Kunst. Freiburg, Basel, Wien, Herder Verlag, 1989.

⁴⁸ Frohne, Ursula, Held, Jutta, ed.: Kunst und Politik, Politische Kunst Heute. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft, Karlsruhe, 9/2007.

⁴⁹ Walker, John A.: Glossary of Art Architecture and Design since 1945. 2. vydanie, London, 1977.

označenie môže vyvolať zdanie štylistickej inovácie alebo trendu, ktorý sa stane zaujímavým pre trh a tým bude zneškodnený. V rámci definície je spomínaný výrok Victora Burgina: „je nemožné politizovať umenie, nakoľko je už politické, je možné iba zmeniť jeho politiku“. V závere definície je spomenuté, že pre tento pojem je nutné vytvoriť pevnú teoretickú bázu. Je pozoruhodné, že definícia je takmer bez zmeny publikovaná aj v roku 1992, kedy tento slovník vyšiel v treťom aktualizovanom vydaní.⁵⁰ Záverečné konštatovanie v novej definícii chýba, no keďže definícia je publikovaná v pôvodnom veľmi širokom rozsahu pojmu, dá sa usudzovať, že jednotná báza na skúmanie tejto problematiky nebola napriek pokusom vybudovaná, ani všeobecne medzinárodne prijatá.

Ani v americkej umeleckej teórii sa termín *political art* vo forme slovníkového hesla takmer nevyskytuje, hoci sa používa v tematicky zameraných článkoch aj v odbornej literatúre.⁵¹ Publikácia *Art Speak*, mapujúca pojmy a trendy umenia od roku 1945 uvádza k termínu *political art* nasledujúcu definíciu: „každé dielo je politické, v tom zmysle, že ponúka pohľad – priamo alebo nepriamo – na sociálne vzťahy“.⁵² V definícii sú spomínané príklady politického umenia v 20. storočí: sovietska avantgarda, Picassova *Guernica*, mexické fresky, umenie nacizmu... Definícia však vymedzuje rozdiel medzi používaním pojmu v minulosti a v súčasnej situácii: „V súčasnom chápaní politické umenie označuje diela so zrejmyými politickými námetmi, ktoré vznikli za účelom vyjadrenia kritiky statu quo.“⁵³ Ako politickí autori sú uvádzaní medzi inými Hans Haacke, Suzanne Lacy, Victor Burgin, Sue Coe, Leon Golub a umelecké kolektívy *Gran Fury*, *Group Material*, *Guerrilla Girls*... Definícia v tomto prípade jednoznačne významovo rozlišuje medzi súčasným politickým umením a politickým umením v širšom historickom zábere. Toto rozlíšenie je z môjho pohľadu pre používanie termínu politické umenie kľúčové.

Aktuálnym príspevkom k obsahu a definovaniu súčasného politického umenia je kniha *Art&Agenda* s podtitulom: *Politické umenie a aktivizmus*.⁵⁴ Publikácia vyšla v anglickej verzii v Berlíne a zameriava sa na medzinárodné umenie 21. storočia. Editori publikácie sú prevažne z nemeckého prostredia, použitie spojenia „*political art*“ v názve publikácie je teda spôsobené možno práve nemeckým umelecko-teoretickým kontextom, v ktorom sa termín vyskytuje omnoho častejšie ako v anglo-americkom kontexte. V úvodnej stati sa nemecký kunsthistorik

⁵⁰ Walker John A.: *Glossary of Art, Architecture and Design since 1945*. 3. vydanie, London, Boston, 1992.

⁵¹ Pojem sa vyskytuje aj v knihe mapujúcej novodobé dejiny umenia *Umění po roce 1900*: Foster, Hal ed., cit.d.

⁵² Atkins, Robert: *Art Speak, A Guide to Contemporary Ideas, Movements and Buzzwords, 1945 to the Present*. 2. vydanie, New York, London, Abbeville Press Publishers, 1997.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ Klanten Robert, Hübner Matthias, Bieber Alain, Alonzo Pedro, Jansen Gregor, ed.: *Art&Agenda, Political Art and Activism*, Berlin, Gestalten, 2011.

Gregor Jansen a vydavateľ Robert Klanten vyjadrujú k pojmu politické umenie. Definícii sa skôr vyhýbajú kladením otázok, ktoré nechávajú čiastočne nezodpovedané. Prinášajú však nové hľadisko komerčnosti či nekomerčnosti politického umenia:

„je to umenie vytvorené umelcom, ktorý nemusí tvoriť umenie kvôli živobytiu?... Už zďaleka neplatí, že politické umenie by nemalo byť poškvrnené komerčnými zámermi do takej miery ako nepolitické umenie... Pretože sila niečo skutočne presadiť (urobiť alebo ovplyvniť veci) bude vždy spojená s trhom, či už sa to týka umeleckého trhu alebo ekonomiky.“⁵⁵

Toto konštatovanie reaguje na súčasnú situáciu, keď je politická moc previazaná s mocou politickou do tej miery, že podľa autorov nie je nutné, aby súčasné politické umenie stálo stranou. Komerčnosť alebo nekomerčnosť umenia teda podľa autorov nie je rozhodujúcim faktorom pre označenie umenia za politické. Z textu vyplýva podľa autorov rozhodujúci moment politického umenia, ktorým je:

„res publica – relevancia pre širšiu verejnosť. Je to vždy 'context art', ktoré sa vzťahuje k istým okolnostiam, je to výsledok umeleckého výskumu verejných záležitostí... Nakoniec je to konzument, recipient, kto rozhoduje nakoľko politické v skutočnosti politické umenie je, alebo môže byť a aký je rádius jeho dosahu.“⁵⁶

Z môjho pohľadu nemôže byť dopad na diváka určujúcim kritériom pri označení istého diela za politické, dôležitú rolu bezpochyby zohráva tiež zámer umelca či umelkyne a námet diela. Text oboch autorov je však skôr úvahou a ako definícia je nedostatočný. Aj keď z diel uvedených v publikácii je zrejmé, že termín je použitý v zmysle kritického a k mocenským štruktúram opozičného umenia, texty termín použitý v názve bližšie nevymedzujú. Tematiku text problematizuje, no nečlení, ani nevysvetľuje.

4.1.3 Súčasné politické umenie a zmena stratégií

Z uvedených definícií je zrejmé, že termín politické umenie býva väčšinou používaný v spojitosti s umením, ktoré má kritický význam a opozičné postavenie voči mocenskej ideológii. Pre definíciu politického umenia v súčasnosti je však nutné vymedziť ho oproti politickému umeniu v širšom historickom rámci. Súčasné politické umenie vychádza zo spoločensko-kritických tendencií v umení objavujúcich sa sporadicky už koncom 18. storočia v 19. storočí, v širšom merítku v prvej tretine 20. storočia a z ich nového nástupu koncom 60. rokov 20. storočia. Pozícia a stratégie súčasného politického umenia sa však oproti minulosti zmenili. Nemecká historička umenia Jutta Held, ktorá sa skúmaniu politického umenia venovala dlhodobo, konštatuje, že „základ ťažkostí vyvinúť pojem *aktuálneho* politického umenia spočíva v tom, že našu koncepciu ... doteraz orientujeme na také historické konštelácie a definície politického umenia, ktoré sú

⁵⁵ Ibidem, s.6.

⁵⁶ Ibidem, s.8.

podmienené diskusiami v 20. a 30. rokoch.⁵⁷ Tento pohľad bol podľa Jutty Held udržiavaný aj v priebehu bipolárneho rozdelenia sveta počas studenej vojny. Znamená to, že pred aj po druhej svetovej vojne bolo väčšinou za politické umenie považované otvorene kritické ľavicové antikapitalistické umenie. Autorka v texte pripomína, že po výraznej zmene politickej situácie je nevyhnutné redefinovanie a nové chápanie pojmu politického umenia.

S nástupom feministickej a inštitucionálnej kritiky, environmentálnych štúdií, postkoloniálnych teórií a pod., začínajú tieto nové témy vystupovať aj ako námety umeleckých diel a umelecké pozície sa tým stávajú rôznorodejšie. „Noví politickí aktéri svojimi intervenciami klasické ľavicové pozície relativizujú...“⁵⁸ Autorka uvádza, že sa výrazne zmenila aj stratégia politických diel: „aktuálne politické umenie zriedka využíva priamy opozičný spôsob výpovede, ale pokúša sa pomocou subverzívnych stratégií ironicky alebo cynicky nabúrať do systému, aby v ňom pracovalo proti nemu samotnému.“⁵⁹ Spôsob priamej výpovede a priamej kritiky sa v súčasnom politickom umení nevyskytuje principiálne, ale len ako jedna z možností umeleckého vyjadrenia. Súhlasím s konštatovaním autorky, že dôvodom tohto stavu je fakt, že nielen umelecká kritika, ale aj väčšina divákov a diváčok zaujíma kritickejší postoj, pátrajú po referenčnom bode istej umeleckej pozície a neprijímajú umeleckú výpoveď bezvýhradne. Otázka pravdy v umení bola podľa Jutty Held v súčasnosti nahradená otázkou smerujúcou k pozícii umelca, z ktorej sa vyjadruje. S nástupom postmodernity a zrelativizovaním postojov sa umelci a umelkyne namiesto prezentovania „pravdy“ snažia otvoriť priestor diskusii.

Rovnaký pohľad na súčasné politické umenie zdieľa aj nemecký bloger a kurátor Alain Bieber v spomínanej publikácii *Art&Agenda* v texte nazvanom „Revoltujem, preto som“. Bieber komentuje súčasnú spoločenskú realitu, v ktorej sa umelci a umelkyne prikláňajú k politickým témam, hovorí o odpore proti ekonomickej globalizácii, rozšírení nedôvery k politike, dominancii ekonomických záujmov, vojne proti terorizmu a nepriateľstve medzi kultúrami, spomína i reklamu, ktorá si privlastnila estetiku rebelantstva. Odpoveď umenia je podľa Biebera rôznorodá:

„Aby umelci/kyne reagovali na všetky tieto nedostatky, využívajú ohromujúcu škálu rolí. Vo svojich projektoch pracujú ako žurnalisti, urbanisti, filozofi, architekti, politici a environmentálni aktivisti a tiež ako tlmočníci, komentátori, očití svedkovia, dokumentaristi a varujúce hlasy. Vo svojich projektoch umelci/kyne navrhujú alternatívy, zameriavajú sa na sociálne, politické a ekonomické neduhy... Politické umenie je kultúrnou rezistenciou, bojom proti kultúrnej hegemonii a prudkým výkrikom.“⁶⁰

⁵⁷ Held, Jutta: Einführung: Politische Kunst – Politik der Kunst, In: Kunst und Politik, cit.d., s.9.

⁵⁸ Ibidem, s.10.

⁵⁹ Ibidem, s.12.

⁶⁰ Art&Agenda. cit.d., s.51.

Situácia politického umenia sa podľa Biebera koncom 20. storočia zmenila: „Dnes chce umenie ako vírus infikovať systém, aby ho zničilo alebo zmenilo... Umelci akceptovali, že nemôžu uniknúť kapitalistickému systému, tak operujú proti systému zvnútra pomocou irónie a subverzie.“⁶¹

Dôležité je tu poznamenať, že infiltrovanie do politického či umeleckého systému a jeho narúšanie zvnútra je možné len v demokratických režimoch. V nedemokratických krajinách musí umenie využívať pre kritickú výpoveď priamočiarejší obsah. Bieber konštatuje:

„Ale v západných demokraciách je neambivalentné umenie, ktoré zaujíma jednoznačné stanovisko, považované za naivné. Umelci už nepresadzujú politickú agendu. Moralizovanie a ukazovanie prstom je tabu. Napriek tomu viedlo depolitizovanie a fragmentarizovanie spoločnosti k politizovaniu umeleckých postupov, kritické, intervenujúce a investigatívne umenie sa pre mladých umelcov stalo skoro kritériom kvality.“⁶²

Konštatovanie Biebera je v podstate zhodné s tým, čo uvádza Jutta Held – politické umenie muselo zmeniť svoje stratégie, aby ostalo aktuálne. Súčasné politické umenie nebýva kritické explicitne, no vyjadruje sa prostredníctvom subverzie⁶³, zneistenia, prípadne irónie.

Na základe spomínaných textov a tiež na základe vymedzenia súčasného politického umenia oproti minulosti, bolo pre mňa možné vytvoriť definíciu, na ktorej je založená moja práca o súčasnom politickom umení. Táto definícia je zhrnutím uvádzaných charakteristík a faktov a opiera sa o spomínané definície:

Ako politické umenie je možné označiť diela súčasného umenia, ktoré sa zámerne vyjadrujú k spoločenským a politickým skutočnostiam za účelom vyslovenia kritického názoru. Kritika obsiahnutá v súčasnom politickom umení vychádza zdola a je slobodným rozhodnutím umelca/umelkyne, zväčša stojí v opozícii k mocensky presadzovaným názorom, či mechanizmom. Problémy, na ktoré politické umenie upozorňuje, sú politické v širšom zmysle slova, nemusia sa týkať len štátnych záležitostí, ale aj vzťahov ekonomických, náboženských, sociálnych, atď., alebo sa môžu týkať sveta umenia a jeho inštitucionálneho rámca.

Diela politického umenia je možné skúmať na základe obsahu, príklonu k téme, zvolené techniky a umelecké postupy môžu byť veľmi rôznorodé. Spôsob umeleckej výpovede záleží na politickom kontexte, v ktorom dielo vzniká, a tomuto kontextu je prispôbená najúčinnějšía stratégia. Iné podoby má politické umenie v demokratickom a iné v represívnom systéme. Niekedy býva

⁶¹ Ibidem, s.53.

⁶² Ibidem.

⁶³ Subverzívne postupy v súčasnej vizuálnej kultúre mapuje napríklad kniha Thomasa Ernsta SUBversionen. Zum Verhältnis von Politik und Ästhetik in der Gegenwart. Bielefeld, Transcript, 2008.

kritika prezentovaná otvorene, v iných prípadoch je použité menej priamočiare vyjadrenie. Hoci zámerom politického umenia je analýza a kritika statu quo, vlastný postoj autora/autorky nemusí byť vo výslednom diele čitateľný. Použitá je často subverzia⁶⁴, zneistenie divákov a na tomto základe vyvolanie diskusie. Vyznenie diela ovplyvňuje aj pozícia subjektu – umelca/umelkyne, z ktorej sa vyjadrujú.

Politické umenie vystupuje proti myšlienke estetickej autonómie a chápe význam diela vždy v socio-politickom kontexte, teda ako závislý od externých faktorov. Odmieta presvedčenie o univerzálnej význame a estetickej hodnote umeleckého diela, nazerá na nich ako na premenlivé veličiny. Vychádza z presvedčenia, že všetko umenie v širšom význame politické, pretože je determinované historickou a teritoriálnou situáciou a mocenskými vzťahmi. Umenie je tu ponímané ako kultúrna forma, ktorá je pevne zapojená do hustej kultúrnej siete, preto je principiálne tiež politická. Súčasné politické umenie na rozdiel od umeleckých diel, ktoré nemajú primárne politické ambície, s politickým obsahom zámerne a kriticky pracuje.

Umelci/umelkyne vytvárajúci/e politické umenie, musia poznať kontext, v ktorom ich umenie operuje, aby bol dosiahnutý kontakt s divákmi. Spoločenskému kontextu a publiku je často prispôbená umelecká stratégia. Význam diel politického umenia nie je stály, ale vyznačuje sa premenlivosťou – závisí od škály externých faktorov: miesta prezentácie, publika, politickej situácie, atď.

Na rozdiel od aktivistického umenia, ktoré prezentuje otvorenú kritiku, často využíva metódy priamej intervencie do reality a jeho cieľom je dosiahnutie zmeny, u politického umenia to nie je podmienkou. Zatiaľ čo aktivistické umenie býva najúčinnejšie vo verejnom priestore a mimo umelecký trh, politické umenie môže pôsobiť aj v rámci trhu s umením a rovnako aj vo vnútri umeleckých inštitúcií, kde prehovára k tomu zodpovedajúcemu publiku.

Súčasné politické umenie nie je uceleným hnutím alebo umeleckým štýlom, je tendenciou jednotlivých autorov/autoriek alebo jednotlivých umeleckých realizácií. Jednotlivé diela politického umenia môžu mať navzájom protichodné obsahy. V dejinách umenia boli umelecké diela často v podpornom vzťahu k mocenskému systému, súčasné politické umenie však nadväzuje na líniu opozície, revolty a protestu, ktorá sa dejinami umenia prelína od konca 18. storočia.

⁶⁴ Slovo subverzia uvádzam vo všeobecnom zmysle podvratnej stratégie.

4.2 Angažované umenie

V spojitosti s politickým umením sa často vyskytuje pojem „angažované umenie“ alebo „umelecká angažovanosť“. Pri definícii „angažovaného umenia“ sa stretávame s problémom rozličného obsahu termínu v rozdielnom politickom usporiadaní, ktorý nie je v západnej terminológii prítomný. Význam pojmu, ktorý stále v našej umeleckej teórii rezonuje najviac, je spojený s umením pred rokom 1989. Počas minulého režimu bol termín používaný nasledovne: „v českej marxisticko-leninskej estetike pojem pro označení umělecké tvorby plnící politické úkoly socialistické revoluce, socialistické společnosti“.⁶⁵ Význam bol rovnaký aj na Slovensku, kde v roku 1972 prebehla *1. celoslovenská výstava angažovanej tvorby*. V dobovej recenzii na túto výstavu cituje Bohumír Bachratý požiadavky Zväzu slovenských výtvarných umelcov na angažované diela: „Angažovaná tvorba má za úlohu vyjadriť a účinne propagovať základné idey a ideály socialistického spoločenského zriadenia, ideológiu komunistickej strany, princípy socialistického realizmu a socialistickej kultúrnej politiky.“⁶⁶ K dobovému chápaniu termínu konštatuje Jana Geržová:

„V roku 1972 sa na pôde stranického týždenníka *Nové slovo* uskutočnila diskusia Ako ďalej v marxistickej umeleckej estetike... V diskusii, ktorá bola venovaná aktuálnym otázkam angažovanej tvorby... sa opakovane, s rôznym stupňom razancie zdôrazňovali tri základné princípy angažovaného umenia, známe už z 50. rokov – princípy ideovosti, stranickosti a realizmu.“⁶⁷

Definícia pojmu však bola napriek preferovaniu ideovosti a realizmu stále natoľko neurčitá, že umožňovala zaradiť do angažovaných výstav často veľmi rôznorodé diela vrátane napríklad krajinomalby, záležalo zväčša len na patričnom ideologickom vyargumentovaní. Okolo náplne a podoby angažovanej tvorby sa v tom čase viedli rozsiahle diskusie. Pojem „angažované umenie“ bol počas minulého režimu rovnako vágny, ako pojem „socialistický realizmus“. Ich obsah a smerovanie umenia sa menili v závislosti na aktuálnych preferenciách vládnucej skupiny a potrebách strany.⁶⁸ V každom prípade to však bolo umenie závislé na mocenskej objednávke. Z týchto dôvodov je význam spojenia angažované umenie

⁶⁵ Poche, Emanuel, ed.: *Encyklopedie českého výtvarného umění*. Praha, Academia, 1975.

⁶⁶ Bachratý, Bohumír: *Prvá celoslovenská výstava angažovanej tvorby*. Text recenzie prevzatý z časopisu *Výtvarný život* 18, 1973, In: Geržová, Jana ed.: *Slovenské výtvarné umenie 1949-1989 z pohľadu dobovej literatúry*. Afad press, Bratislava 2006, s.323.

⁶⁷ Geržová, Jana: *Ideologické spôsoby písania*. Ateliér, 3/2006, s.2.

⁶⁸ Ohľadom významu pojmu socialistický realizmus nové slovníky konštatujú: „Pojem s.r. se neustále obsahově měnil.“ In: Blažiček Oldřich J., Kropáček Jiří: *Slovník pojmů z dějin umění*. Praha, Odeon, 1991. „I když s.r. dost těsně souvisel se Stalinovou vládou a hned po odsouzení kultu osobnosti 1956 se začal ve své historizující podobě vytrácet ze scény, pojem přezíval v různých interpretacích až do konce 80. let.“ In: Horová, Anděla, ed.: *Nová encyklopedie českého výtvarného umění*. Praha, Academia, 1995.

v postsocialistických krajinách do značnej miery zdiskreditovaný.

V západnej umeleckej terminológii je výskyt pojmu ako slovníkového hesla alebo ako názvu kníh, kapitol, či výstav minimálny. V roku 1974 prebehla v Hamburgu výstava *Aspekte der engagierten Kunst*, Kunstverein). Jednalo sa o výstavu umenia kriticky sa vzťahujúceho k spoločenským problémom (maľby, objekty). V realite západného Nemecka bola táto ľavicová umelecká angažovanosť opozičná k vládnomu systému. Ak porovnáваме výstavy angažovaného umenia u nás a v západnom Nemecku v rovnakom čase, tak podstatnú úlohu na tom, čo bolo za umeleckú angažovanosť vyhlásené, zohralo politické usporiadanie krajiny a politický kontext. Angažovanosť je tak v jednom prípade opozičná a iniciovaná zdola, v druhom pritakávajúca režimu a diktovaná zhora. Termín „engagement“ sa objavuje aj v USA, od 80. rokov minulého storočia, zväčša v spojitosti s aktivistickým umením, teda v kritickom, opozičnom zmysle. Nebýva však bližšie špecifikovaný alebo chápaný ako umelecký termín, či trend. V posledných rokoch použila názov *Engagierte Kunst* kurátorka Melitta Kliege ako podtitul výstavy, ktorá prebehla v Norimbergu a zameriavala sa na porovnanie stratégií umenia v 70. a 90. rokoch. V katalógu k výstave pojem vymedzuje nasledovne:

„Angažované umenie“ v názve výstavy nie je žiadny etablovaný názov štýlu. Pomenúva vtedy (v 70. rokoch, pozn. L.K.) ústrednú požiadavku umenia orientovaného na spoločnosť, ktorého presvedčením bolo, že zvyšovanie povedomia začínajúce u jednotlivca môže vyvolať proces zmeny. Termín je tu použitý na označenie takýchto foriem angažovaného umenia, nie je synonymom pre politické umenie.“⁶⁹

Na inom mieste sa autorka stotožňuje s presvedčením, že „angažované umenie nemá nič do činenia so sprostredkovaním určitých názorov. Oveľa viac je zdôrazňované, že sa relevancia umenia prejavuje práve v dialógu s publikom sprostredkovaným pomocou umeleckej akcie a v aktívnej participácii návštevníkov výstavy.“⁷⁰

Z uvedených príkladov z rozličných období a kultúrnych okruhov vyplýva, že význam pojmu sa v závislosti na socio-kultúrnom kontexte mení a mení sa aj s politickou situáciou v krajine. Niekedy referuje pojem k obsahu, niekedy ku forme – v poslednom prípade participačnému umeniu so zapojením divákov.

S časovým odstupom začína pojem angažované umenie v Čechách a na Slovensku opäť prenikať do umeleckej kritiky bez negatívnych konotácií. V novom ponímaní sa u nás termín používa na označenie opozičného umenia, zasadzujúceho sa za nejakú myšlienku. Termín sa vo forme „New Engagement“

⁶⁹ Kliege, Melitta: *Zwischen Bewusstseinsarbeit und ästhetischem Zittat*. In: katalóg 70/90, *Engagierte Kunst*, Neues Museum Nürnberg, 2004, s.14.

⁷⁰ *Ibidem*, s.11.

objavil v názve dôležitej českej výstavy zaoberajúcej sa súčasným politickým umením. Tento podtitul niesla pražská výstava Politik-Um v roku 2002 (spomínaná ďalej v texte). K presnejšiemu preformulovaniu významu však v súvislosti s výstavou nedošlo. Použitie anglickej formy názvu naznačuje tendenciu vyhnúť sa priamo termínu angažovanosť, ktorý by v danom čase zrejme ešte vzbudil kontroverzie, až odmietanie.

Pojem „nová angažovanosť“ privlastnený od kurátorov výstavy Politik-Um som použila aj ja v kurátorskom texte k výstave Stop násiliu na ženách uskutočnenej v Prahe v roku 2006: „Výstava je tematicky zacielená na spoločenský problém a má za cieľ okrem samotnej problematiky upozorniť aj na to, že forma súčasného umenia, ktoré sa dá nazvať spoločensko-kritickým alebo politickým, prípadne novou angažovanosťou, tu má svoje nezastupiteľné miesto.“⁷¹ Na špecifikovanie pojmu „nová angažovanosť“ sa v rozhovore so mnou pre časopis Profil súčasného výtvarného umenia pýta teoretička Jana Geržová:

„Vzťahuje sa adjektívum 'nová' na typ tvorby, ktorá rehabilituje jednu z funkcií umenia – teda kriticky sa vyjadrovať k aktuálnym spoločenským problémom, alebo ide len o jednoduché odlíšenie 'novej angažovanosti' od politickej angažovanosti umenia minulého režimu? V prípade, že ide o nový fenomén, aké sú príčiny, ktoré ho vyvolali?“

Ako odpoveď k použitiu tohoto termínu uvádzam:

„Označujem ním tendencie nášho súčasného umenia kriticky reflektovať spoločenskú skutočnosť. V prostredí postkomunistických krajín stále nie je terminológia týkajúca sa tohoto druhu politického umenia ustálená. Pojem politickej angažovanosti je z hľadiska jeho historickej devalvácie problematický. Nová angažovanosť sa líši od vynútenej umeleckej angažovanosti minulého režimu, je v prvom rade slobodným rozhodnutím umelcov a nie diktovaným programovým smerovaním. Nejedná sa teda o nový fenomén, aj keď jeho prejavy sú v každej dobe aj v jednotlivých krajinách špecifické.“⁷²

S odstupom šiestich rokov musím konštatovať, že termín „nová angažovanosť“ sa ako kunsthistorický termín v našom prostredí neujal.

Termín „angažované umenie“ sa však v posledných 3-4 rokoch v českom i slovenskom prostredí objavuje v článkoch o súčasnom vizuálnom umení bez negatívnych významov, preto je použitie prívlastku novosti zrejme zbytočné. Stále však môže dochádzať k nedorozumeniam, nakoľko termín je, ako už bolo spomínané vyššie, mnohovýznamový. Môže odkazovať k osobnému nasadeniu a zainteresovaniu umelca/umelkyne, prípadne zainteresovaniu publika a nemusí nevyhnutne indikovať politický obsah diela či tvorby. Angažovaná tvorba môže byť v podstate aj tvorba nepolitická. Z môjho súčasného pohľadu obstojí tento

⁷¹ Kukurová, Lenka: kurátorský komentár. Dostupné z: <http://www.c2c.cz/?id=25>, [cit. 26.6.2012].

⁷² Rozhovor Jany Geržovej s Lenkou Kukurovou: Stop násiliu na ženách – nová angažovanosť v umení? In: Profil, 1/2006, s.76.

termín len ako pomocné označenie v niektorej špecifickej oblasti umenia. V referencii k politickým odkazom diela by preto bolo špecifickejšie hovoriť o politicky alebo sociálne angažovanom umení.

Význam angažovanosti sa v českom prostredí v roku 2010 pokúsila rehabilitovať Pavlína Morganová v článku o vzťahoch českého umenia a politiky, kde používa termín „politicky angažované umenie“. Vymedzuje ho negatívne voči obsahu termínu v minulosti: *„Angažovanost se tak v podstatě stala svou vlastní negací: rezignací, pasivním přijetím stávajícího statu quo. Není proto divu, že tento pojem v českém diskursu devadesátých let najdeme jen výjimečně. Stejně tak pojem 'angažované umění' zmizel ze slovníku českých historiku umění, a pokud byl používán, tak jen jako součást vyrovnávání se s minulostí. Teprve po roce 2000 s ním opět začínají někteří autoři pracovat a úspěšně ho používají jako synonymum 'politického umění' či 'politicky angažovaného mění'. V současnosti je snad možné 'angažovanost' opět vnímat jako postoj individua k celku, který vychází z osobní zainteresovanosti a svobodné touhy se aktivně podílet na jeho proměně.“*⁷³

Pojem angažované umenie sa ako synonymum politického umenia objavuje aj u niektorých respondentov/iek mojej ankety k terminológii, ktorú analyzujem v kapitole o terminológii v českom a slovenskom kontexte.

4.3 Aktivistické umenie

Pojem „aktivistické umenie“ sa začal objavovať v americkej umeleckej teórii na prelome 70. a 80. rokov 20. storočia, hoci umelecké formy a prejavy, ktoré by sa dali takto označiť, začali vznikať už približne o desaťročie skôr. Spočiatku boli témami aktivistického umenia protesty proti vojne vo Vietname, rasové otázky a téma feminizmu. Najvýraznejší prúd aktivistického umenia nastúpil v súvislosti s umeleckými reakciami na epidémiu AIDS v 80. rokoch v USA. V americkej umeleckej komunite prebiehala intenzívna diskusia ohľadom spôsobov, ako sa aktívne zapojiť do boja proti nárastu epidémie, vzniklo množstvo umeleckých realizácií a výstav, na čo nadviazali aj pokusy o teoretické pokrytie a definovanie tohoto nového umeleckého fenoménu.⁷⁴

V publikácii, ktorá mapuje fenomén „culture wars“ a kontroverzie v americkom umení 80. a 90. rokov, sa kritička Lucy R. Lippard zaoberá zhodnotením aktivistického umenia v tomto období. Vyjadruje sa aj

⁷³ Morganová, Pavlína: České výtvarné umění v období transformace. In: Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny, 9/2010, s.57.

⁷⁴ Americký umelecký kritik Douglas Crimp (v tom čase člen aktivistickej umeleckej koalície ACT UP) vydal v roku 1987 špeciálne číslo časopisu October nazvané AIDS: cultural analysis/cultural activism. Aktivistické umenie v USA spojené s témou AIDS je medzičasom pomerne dobre spracovanou oblasťou novších dejín umenia, objavuje sa aj vo väčšine prehľadových publikácií o umení druhej polovice 20. storočia.

k nedorozumeniam panujúcim ohľadom kategórií politického a aktivistického umenia:

„Dlho dochádzalo k zmätku ohľadom pojmov 'politického' a 'aktivistického' umenia, čo je v skutočnosti zmätok ohľadom politických a aktivistických umelcov... Voľne, veľmi voľne, by som povedala, že 'politický umelec' vytvára umenie pre múzeá/galérie s politickým námetom a/alebo obsahom. Môže taktiež organizovať mítingy, demonštrovať, podpisovať petície, alebo sa zoširoka a analyticky vyjadrovať k rozličným kauzám... Politické umenie umožňuje ľuďom politicky myslieť pomocou obrazov a môže, no nemusí, informovať publikum o špecifických akciách alebo riešení alebo nabádať ľudí k aktivite.“⁷⁵

Lippard uvádza ako príklad tohto prístupu aj na prvý pohľad nepolitických umelcov a umelkyne ako Ed Reinhardt alebo Claes Oldenburg, no i zjavne politických ako Leon Goub, Nancy Spero, Martha Rosler. K aktivizmu Lippard konštatuje:

„'Aktivistickí umelci' na druhej strane hľadajú mimo umelecký svet, pracujú v prvom rade v spoločenskom a/alebo politickom kontexte. Väčšinu času rozmyšľajú verejne, skôr budú pracovať v skupinách a menej pravdepodobne vystavovať v galériách, aj keď mnohí tam skončili. Aktivisti môžu kritizovať štruktúry moci z okraja umeleckého sveta alebo jednoducho obísť tradičné destinácie a tvoriť umenie niekde inde.“⁷⁶

Rozličné umelecké aktivistické praktiky vyskytujúce sa od 70. rokov v USA rozoberá v knihe *But is this Art?* Nina Felshin⁷⁷. Jej zhrnutie pojmu aktivistického umenia je nasledovné: „čo odlišuje tento druh praxe od iného politického umenia nie je obsah, ale metodológie, formálne stratégie a aktivistické ciele.“⁷⁸ Felshin tu konštatuje vymedzenie aktivistického umenia ako podmnožiny širšej oblasti politického umenia. Ďalej Felshin uvádza:

„Aktivistické umenie je vo svojich formách aj postupoch orientované na proces, skôr než na objekt alebo produkt a zväčša sa odohráva na verejných miestach, než v rámci kontextu umeleckých priestorov. Jeho prejavy majú často formu dočasných intervencií ako performance alebo aktivít na performance založených, mediálnych udalostí, výstav a inštalácií... V srdci týchto postupov založených na spolupráci je často predchádzajúci podrobný výskum, organizačná aktivita a zorientovanie účastníkov. Postupy často využívajú vedomosti z oblastí mimo umeleckého sveta, aby zaangažovali publikum alebo komunitu a dostali svoj odkaz k verejnosti.“⁷⁹

K novšej prehľadovej literatúre o dejinách umenia druhej polovice 20. storočia patrí kniha *Sprievodca súčasným umením od 1945* od editorky Amelie Jones. Aktivistickému umeniu je v tejto knihe venovaná kapitola *Facture for Change* od

⁷⁵ Lippard, Lucy R.: *Too Political? Forget it.* In: Ault, Julie, Wallis, Brian, ed., cit.d., s.49.

⁷⁶ Ibidem.

⁷⁷ Felshin Nina, ed.: *But is this Art? The Spirit of Art as Activism.* Bay Press, Seattle, 1995.

⁷⁸ Ibidem, s.9.

⁷⁹ Ibidem, s.10-11.

Jennifer González a Andrienne Posner.⁸⁰ Autorky skúmajú prejavy aktivistického umenia v USA od konca 50. rokov. V úvode sa venujú aj definovaniu termínu. Konštatujú, že termíny politické a aktivistické umenie nie sú synonymá. Definovanie preberajú z veľkej časti od Lucy Lippard z jej staršieho textu *Trójske kone: Aktivistické umenie a moc* z roku 1984.⁸¹ Toto definovanie podľa Lippard, ktorá sa aktivistickým prejavom v umení dlhodobo venuje, je v podstate všeobecne prijímané. Prebraná časť definície znie nasledovne:

„(Lippard, pozn. L.K.) pripomína, že politické umenie je veľmi často spojené s oslobodzujúcimi činmi modernistov a s radikálnou kultúrnou elitou v jej boji proti represívnym tlakom puritánskej buržoáznej spoločnosti. Z tejto tradície sa vynorila séria umeleckých praktík definovaných ako umenie príležitostne pracujúce so sociálnymi témami, niekedy dotýkajúce sa sociálnych tém, ktoré zvyčajne reflektuje pomocou ironickej kritiky. Aktivizmus na druhej strane je viac inštrumentálnou hybridnou kultúrnou formou, ktorá do roku 1960 formálne neexistuje ako súvislá a identifikovateľná séria praktík. Jednou nohou v revolučných praktikách situacionizmu a druhou v atmosfére ulice ide o politiku participácie, inkluzivity a demokratizácie. Aktivizmus používa stratégie požičané z konceptuálneho umenia a performancie na to, aby do umenia zapojil 'reálny' svet, pokúšajúc sa znejasniť hranice a hierarchie postavené sociálnymi, politickými a ekonomickými systémami. Takto je aktivizmus interdisciplinárnou, hoci niekedy prechodnou alebo prchavou praktikou, ktorú je možné charakterizovať ako praktiku používajúcu verejný priestor a sústreďujúcu sa na politiku spolupráce a koalície.“⁸²

Článok o knihe *Sprievodca súčasným umením od 1945* vyšiel v časopise *Profil* v roku 2006. Obsahuje aj vyššie spomínanú prebranú definíciu, ktorá je v prostredí českej a slovenskej umeleckej teórie vôbec prvým zadefinovaním aktivistického umenia. Slovníky výtvarného umenia u nás toto heslo dosiaľ neobsahujú, hoci aktivistické umenie sa na našej výtvarnej scéne objavuje už v 90. rokoch 20. storočia a jeho prejavy sa nelíšia od amerického aktivistického umenia. Pokrytie aktivistických umeleckých prejavov v odborných textoch u nás je rovnako minimálne.

Rozsiahlejšiemu definovaniu pojmu a problematiky spojenej s aktivistickým umením sa venujem vo svojom článku pre katalóg k výstave *Czechpoint* nazvanom: *Aktivistické umenie, diverzita okrajov*.⁸³ Prečo je definovanie tohto

⁸⁰ González Jennifer, Posner Andrienne: *Fracture for Change. US Activist Art since 1950*. In: Jones, Amelia ed., cit.d., s.212-230.

⁸¹ Lippard, Lucy R.: *Trojan horses: Activist art and Power*. In: Wallis, Brian, ed.: *Art After Modernism, Rethinking representation*. New York, 1995.

⁸² Slovenský preklad citovaný z časopisu *Profil*: Geržová, Jana: *Sprievodca súčasným umením*. In: *Profil*, 1/2006, s.51.

⁸³ Kukurová, Lenka: *Aktivistické umenie, diverzita okrajov*. In: katalóg *Czechpoint*. Praha, c2c, 2008. V Česku a na Slovensku sa téme teoretickej reflexie aktivistického umenia venovala okrem môjho článku ešte teoretická časť diplomovej práce umelkyne Jany Štěpánové: *Umění a aktivismus. Ústí nad Labem, 2007*, diplomová práce, Univerzita Jana Evangelisty Purkyně, Fakulta užitého umění a designu, katedra Fotografie.

pojmu komplikované, konštatujem v úvode:

„Aktivistické umenie je hybridná kultúrna forma súvisiaca s politikou, organizáciou verejného života a občianskou angažovanosťou. Svojimi presahmi sa pohybuje na okraji umeleckého žánru. Špecifikum okrajov je, že sú v rámci prírodných a rovnako aj ľudských ekosystémov miestom najväčšej diverzity. V prípade aktivistického umenia sú to zároveň okraje pohyblivé, zachytiť jeho definíciu je preto paradoxné. Vlastnosťou aktivistického umenia totiž je, že vzniká bez ohľadu na názory umeleckej teórie. Jeho teoretické skúmanie preto nikdy nemôže dospieť k záveru, ktorý by bol jednoznačný, neznamená to však, že nie je možné.“⁸⁴

V príspevku tiež vymedzujem aktivistické umenie ako podmnožinu v rámci širšej kategórie politického umenia:

„Odlišujúcim a zároveň katalyzačným momentom aktivistického umenia je fakt, že na rozdiel od umenia politického nielen referuje o probléme (politickom, sociálnom, kultúrnom...), ale snaží sa vyprovokovať publikum k aktívnemu postojom, k snahe o zmenu a k zapojeniu do riešenia nevyhovujúceho statu quo. Aktivistické umenie býva zacielené na problematické miesta v sociokultúrnej a politickej skutočnosti, o ktorých často chýba verejná diskusia. Ide mu o dialóg s čo najväčším publikom, jeho cieľom je zapojenie divákov a ich premena zo spektátorov na spekt-autorov a spekt-aktorov (divák ako spoluautor a spoluherec). V rámci kultúrneho aktivizmu presadzuje kultúru pre každého, odmieta privilegované postavenie umenia, zároveň podporuje myšlienku, že každý človek je umelcom...Zatiaľ, čo politické umenie, môže na problém len reagovať a nemusí nevyhnutne predkladať čitateľný postoj, aktivistické umenie často rezignuje na ambivalenciu a nestrannosť umeleckej výpovede a prezentuje zámerne dešifrovateľný politický názor autora alebo autorky... Politické umenie môže zároveň existovať a je nevyhnutné, aby existovalo, aj vo vnútri oficiálneho umeleckého spektra, dokonca aj v rámci obchodu s vizuálnym umením. Aktivistické umenie sa tomuto zahrnutiu bráni. Býva zväčša nepredajné, akceptovaním mechanizmov umeleckého trhu stráca svoj charakter.“⁸⁵

Rozlišovanie kategórií politického a aktivistického umenia je podľa môjho názoru veľmi dôležité, čo konštatuje aj Lucy Lippard. Hoci sa táto autorka venuje vymedzeniu politického umenia len pomerne zbežne, aktivistické umenie definuje jasne: zatiaľ čo politické umenie môže byť len ironické alebo k téme len referovať, aktivistické umenie má konkrétne ciele – snahu o zmenu. Práve nepochopenie rozdielu medzi aktivistickým postojom v umení a umením, ktoré síce prezentuje politické a spoločenské témy, ale nemá ambíciu aktivistickej intervencie, je častou príčinou sporov ohľadom politických umeleckých prejavov v Čechách aj na Slovensku nielen v mediálnom priestore, ale aj v umeleckej kritike. Konkrétne príklady nepochopenia stratégií spomínam v projekte *Lety* umeleckej skupiny Pode Bal alebo pri diele *Mediální realita* umeleckej skupiny Ztohoven.

⁸⁴ Ibidem, s.25

⁸⁵ Ibidem, s.25-26

4.4 Termín politické umenie v českom a slovenskom kontexte

Etablovanie pojmu politické umenie je na českej a slovenskej umelecko-teoretickej scéne neukončeným procesom. Oproti euro-americkému prostrediu je situácia navyše komplikovaná aj rozdielnou pozíciou umenia v spoločnosti počas minulého režimu a v poprevratovom období. Kým v rokoch 1948 až 1989 malo oficiálne umenie v Československu programovo politickú úlohu v súlade so smerovaním štátnej politiky a bolo bezprostredne previazané s politickým dianím, po roku 1989 nastáva radikálny obrat smerom k deklarovaniu umeleckej slobody. Hoci laická verejnosť často chápe termín politické umenie ako umenie totalitnej minulosti, v umeleckej teórii v Čechách a na Slovensku sa tento pojem v minulosti nevyskytoval. Na označenie umenia vytváraného v súlade s komunistickou štátnou politikou boli v minulosti používané najmä termíny socialistický realizmus a angažované umenie, spomínané a definované v predošlej kapitole.

V tejto kapitole sa budem venovať diskusiám o obsahu termínov politické a aktivistické umenie. Vývoj názorov na preferencie politickosti či apolitickosti umenia v Česku a na Slovensku sú obsahom ďalších kapitol. Slovné spojenie „politické umenie“ sa vo výtvarnej teórii a kritike v našom prostredí používa skôr intuitívne, bez presného vymedzenia. Poprevratové české a slovenské umelecké slovníky pojem politické umenie nedefinujú. Na základe toho vznikajú často nedorozumenia a dohady o tom, čím by malo byť politické umenie charakterizované a aká by mala byť jeho úloha. Zameriam na rozbor niekoľkých textov, ktoré s pojmom politické umenie pracujú v zmysle tendencie súčasného umenia a sčasti sa pokúšajú aj o jeho definovanie. Články, v ktorých sa termín síce vyskytuje, ale bez bližšieho vymedzenia, nebudem v tejto kapitole spomínať. Keďže textov podrobnejšie rozoberajúcich termíny politické, aktivistické či angažované umenie nevzniklo u nás za posledných 20 rokov mnoho a často problematiku viac komplikujú, ako vyjasňujú, chápanie termínu je dosiaľ značne rozporuplné. Svoj výskum som preto rozšírila aj o anketu adresovanú do prostredia súčasnej slovenskej a českej umeleckej teórie a praxe. Názory respondentov/respondentiek ankety v závere zhrniem a porovnam s definíciami, ktoré som predstavila v predošlých kapitolách.

4.4.1 Rozbor textov

Prvým poprevratovým českým textom, ktorý sa mi podarilo k pojmu politického umenia v archívoch dohľadať, je recenzia Mileny Slavické na výstavu *Snížený rozpočet* z roku 1998. Spomínaný text určite nebol zamýšľaný ako definícia, ale vzhľadom na fakt, že je to jediný text tohto obdobia operujúci priamo s vymedzením pojmu politické umenie, rozoberiem ho podrobnejšie.

Pojem politické umenie sa v kurátorských textoch k výstave *Snížený rozpočet* (ku ktorej sa viaže Slavickej recenzia) od Jany a Jiřího Ševčíkových nevyskytuje, kurátori pracujú so slovnými spojeniami: politikum umenia, politický podtext, politická dimenzia umenia, atď. pričom je často slovo politický uvádzané v úvodzovkách (zrejme na odlíšenie od úzko chápanej štátnej politiky). Milena Slavická k pojmu politické umenie uvádza: „Podívejme se krátce na to, co je 'politické umění'. V umělecké praxi se často prolíná s uměním sociálním, ale rozdíly zde jsou. 'Political art' vzniklo v 80. letech v USA, mělo své předchůdce v některých konceptuálních umělcích, v osobě Chris Burdena především, ale faktem je, že jako určitý fenomén začalo fungovat až po roce 1980. Jeho cílem je bojovat, jeho ambicí je měnit, například sociální a politické poměry. Hlavním motorem jeho vzniku byla přeměna tehdejší umělecké infrastruktury, totiž to, že nejdůležitějším mecenášem umění se staly obchodní a průmyslové korporace... Politické umění tedy bylo od počátku namířené především na kritiku národních i nadnárodních korporací a na jejich propojení s vládami... Podstatou politického umění je, že se odehrává uvnitř politického prostoru, a nikoliv v estetickém prostoru, jakým je umělecká výstavní síň.“⁸⁶ Hoci takéto chápanie politického umenia nebolo všeobecne prijímané, niektoré problematcké tvrdenia (snaha o zmenu, verejný priestor) sa v diskusiách ohľadom politického umenia objavujú dodnes.

Sporných tvrdení je v Slavickej texte niekoľko. Politické umenie uvádza v anglickej forme „political art“, s čím som sa vo svojom výskume dosiaľ nestretla. Keďže v článku nie je uvedený zdroj, je komplikované zistiť, prečo je ako fenomén ohraničené rokom 1980. Ak zoberieme do úvahy vývoj amerického umenia, na ktoré sa Slavická odvoláva, je logické dávať politické umenie do súvisu buď s koncom 60. rokov a s umeleckými realizáciami súvisiacimi s feminizmom, odporom k vojne vo Vietname, či k rasizmu, alebo až s koncom 80. rokov a s obdobím culture wars, prípadne reflexiou problematiky AIDS. Ohraničovať fenomén politického umenia prostredníctvom rokov však nemá z môjho pohľadu význam. Odpor proti korporátnemu sponzoringu umenia (čo súvisí so širšou témou inštitucionálnej kritiky), sa neobjavil až po roku 1980⁸⁷ a tiež nie je prvoradou, či jedinou témou politického umenia. Ciele politického umenia, ktoré Slavická uvádza ako „bojovať“ a „meniť“, sú skôr cieľmi aktivistického umenia, rovnako ako pôsobenie vo verejnom priestore. Podľa môjho názoru, ktorý prezentujem v predchádzajúcich kapitolách, je politické umenie síce zamerané kriticky (viac, či menej explicitne), no nemusí mať ambíciu

⁸⁶ Slavická, Milena: Mezi žurnalistikou a literaturou je rozdíl. In: Ateliér, 5/1998, s.8. Ako príklad politického umenia Slavická uvádza dielo Hansa Haackeho *Helmsboro Country* a jeho ďalšie dielo *Freedom Is Now Simply Going to Be Sponsored out of Petty Cash*, obe 1990.

⁸⁷ V tomto kontexte zrejme najdiskutovanejší príklad – dielo Hansa Haackeho, ktoré bolo predmetom cenzúry, *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings* je z roku 1971.

intervenovať do reality a dosiahnuť spoločenskú zmenu a taktiež nemusí byť nevyhnutne prezentované mimo galerijnú pôdu. Polemika o verejnom kontra galerijnom priestore a miera aktivizmu v politickom umení, sú najproblematickejšími bodmi v diskusii o súčasnom politickom umení, opakujúcimi od konca 90. rokov 20. storočia s väčšou intenzitou v českom prostredí, ale aj na Slovensku.

Pojem politické umenie sa v českom prostredí opäť objavil v súvislosti výstavou *Politik-um* v roku 2002, ktorá bola prezentovaná ako prvá medzinárodná výstava politického umenia v Čechách. Kurátor Ludvík Hlaváček v texte k výstave konštatuje: „V príručkách o súčasnom umení je pojem ´politické umění´ spojován především s uměním aktivistů, kteří hájí práva sociálních minorit a prosazují existenci alternativních sociálních modelů. Po ukončení studené války a ideologické polarizace ustupuje, zdá se, i aktivistická polarizace zájmům jednotlivých umělců o každodenní problémy člověka žijícího ve společnosti ovládané konzumem a necitlivými řídicími mechanismy umožňujícími koncentraci moci, nerovnováhu v rozdělování statků a hodnot a produkujícími nepřátelství mezi lidmi. Zejména pak v naší zemi, kde po dlouhá léta nebyla příležitost k přirozenému vývoji, ani v oblasti umění, ani veřejného mínění, jsou jednotlivé představy umělců o politickém umění rozdílné.“⁸⁸

Ďalej Hlaváček upresňuje škálu jednotlivých prístupov českých umelcov a umelkýň: glosovanie konkrétnych politických udalostí, poukazovanie na nebezpečné, či citlivé skutočnosti, na blízkosť i odlišnosť vzdialených kultúr, atď. V odstavci s názvom *Politické umění je bezmocnou a neúčinnou politikou* Hlaváček uvádza: „Umění nechce něčeho dosáhnout... Dílo, které (umelec – pozn. L.K.) produkuje, není prostředkem k dosažení nějakého cíle, ale pouze vyjádřením toho, co umělec sám považuje za důležité. Umělec není za projev svého osobního názoru odpovědný politické straně nebo jiné názorové skupině... Umělecké dílo je otevřeným, osobně zaujatým sdělením, které se nemůže vyhnout jednostrannosti.“ Hlaváčkov text je ukončený odstavcom s názvom *Bezmocnost je pro umění podstatným rysem*, ktorý pokračuje tvrdením: „Umění nedokáže uchopit politickou moc. Fašistické umění a socialistický realismus nás však poučily, že výměnou za svobodu osobního názoru dává umělec politikům mimořádně účinný politický prostředek k udržení moci. Jako služební nástroj získává umění politickou moc, ale přestává být uměním.“⁸⁹

Tvrdenie, ktoré sa objavuje v začiatku citátu o tom, že témou politického umenia je aktivizmus obhajujúci sociálne minority, je síce pravdivé, ale táto oblasť je neodôvodnene vyzdvihovaná ako prioritná alebo dominantná. Ďalej Hlaváček hovorí o ustupovaní polarizovaného aktivizmu, čo je otázne (záleží na oblasti referencie) a hovorí o rozšírení tém smerom k problémom každodenného

⁸⁸ Hlaváček, Ludvík: *Politik-um/ New engagement*. Leták k výstave *Politik-um*, CSU, 2002.

⁸⁹ *Ibidem*.

života, čo dáva tušiť, že Hlaváček chápe politické témy v širšom význame. Je tu naznačené, ale nevysvetlené, spojenie politického umenia s aktivizmom. Z textu je cítiť negatívne vymedzovanie sa proti politike v umení v zmysle štátnej objednávky a vyzdvihovanie slobodného rozhodnutia umelca, no argumentácia tým, že umenie nie je prostriedkom k dosiahnutiu cieľa a že bezmocnosť je pre umenie podstatným rysom, je podľa môjho názoru prehnaným negovaním akéhokoľvek dopadu umenia na divákov (cieľom môže byť napríklad vyvolanie diskusie, upozornenie na problém...). Na rozdiel od Mileny Slavickej, ktorá ciele politického umenia definovala v zmysle „bojovať“ a „meniť“, Hlaváček konštatuje, že umelecké umenie „nie je prostriedkom k dosiahnutiu nejakého cieľa.“ Oproti sebe tak stoja dva polarizované názory, čo ilustruje rozpätie škály interpretácií pojmu politické umenie. V závere Hlaváček naznačuje, že u umenia diktatúr sa nejedná o umenie, čo je tiež veľmi polemické konštatovanie (obzvlášť v porovnaní s názormi Borisa Groysa). Ak sa na text pozrieme z hľadiska definovania politického umenia, vyplynie z neho len vymedzenie v zmysle jednoznačného dištancovania sa od akéhokoľvek umenia využívaného mocensky.

Stručnú definíciu pojmu politické umenie Hlaváček predstavil ešte na servere Artlist o niekoľko rokov neskôr. Ako úvod k heslu politické umenie uvádza citát: „Každé umění je politické v tom smyslu, že otevírá perspektivu sociálních vztahů.“ Táto veta konštatuje zdanlivo zrejmu skutočnosť, ktorá však dosiaľ nie je v českom a slovenskom prostredí všeobecne akceptovaná. Ďalej Hlaváček pojem špecifikuje: „V užšim slova smyslu poukazuje pojem politické umění k tvorbě, která se explicitně vztahuje k sociálním a politickým problémům současného světa. Podmínkou při tom je, aby tato činnost zůstala uměním a nestala se politikou.“⁹⁰ Opäť je tu, ako v predošlom texte k výstave Politik-um, zdôraznené dištancovanie sa od politiky, zrejme v zmysle odmietania umenia tvoreného na politickú objednávku. Ďalej sú v texte spomenuté zásadné body, v ktorých sa umenie odlišuje od politiky:

„Politika je boj o získání, udržení moci.“ (Paul Ricoeur) Politické umění neusiluje o získání moci ale snaží se o zviditelnění boje o moc.

Politika musí usilovat o diskursivní, dokazatelné myšlení. – Umění pracuje s estetickým myšlením (aisthesis – setkání – osobní zkušenost), které vyžaduje jasnou artikulaci obrazového jazyka, ale ne objektivní důkazový proces.

Politika činí rozhodnutí, která prosazuje autoritou a mocí. – Umění neprosazuje žádná rozhodnutí, a proto neobsahuje prvek moci. Cílem umění je ukázat konkrétní lidskou situaci v širším kontextu a tím umožnit porozumět jí.

Zatímco politika v zájmu dosažení svých cílů zakrývá a falšuje pravdu, umění pravdu hledá.⁹¹

⁹⁰ Hlaváček, Ludvík: Politické umění. Dostupné z: <http://artlist.cz/index.php?id=163>, [cit. 26.6.2012].

⁹¹ Ibidem.

Kým s prvou časťou definície je možné súhlasiť, rovnako ako s konštatovaním, že politické umenie neusiluje o získanie moci, otázka kedy sa umenie stáva politikou, podľa môjho názoru nepatrí do definície a ešte viac problematiku komplikuje. Otvára totiž nekonečnú polemiku na tému, čo je ešte umenie a čo už politika, ktorá nemá riešenie.⁹² Ak šlo Hlaváčkovi o vymedzenie umenia voči politike v zmysle štátnej, či ekonomickej moci, je vhodnejšie to konkretizovať. Rovnako je možné polemizovať s pojmami „falšovať a hľadať pravdu.“ Tento text je teda skôr úvahou o umení a politike, a nie je ho možné chápať v zmysle definície.

Medzinárodná výstava politického umenia *Czechpoint* organizovaná v Prahe v roku 2006 priniesla opäť problémy obsahu tohto pojmu. Na otázku, čo je politické umenie, spolukurátorka Zuzana Štefková odpovedá za seba a za kurátorku Tamaru Moyzes: „Myslím, že Tamaře jde o politikum v tom užším slova smyslu, tedy, že je to umění, které nějakým způsobem reaguje na politické problémy... Abychom se v tom množství různých přístupů úplně neutopili, zdůrazňujeme aktivní političnost nebo politickost umění...“⁹³ Politické umenie bolo teda vymedzené ako vedomá a zámerná reakcia umelcov/umelkyní na politické problémy.

Výstava vyvolala odozvu vo forme článku v magazíne A2 od Jakuba Stejskala s názvom *O pojmu politické umění*. Aj keď z názvu by sa dalo predpokladať, že sa jedná o pokus o definíciu politického umenia, text je skôr filozofickou, či estetickou úvahou o prepojení umenia a politiky. Púšťať sa do polemík na túto tému nie je mojím zámerom, no keďže sú niektoré body Stejskalovej úvahy spomínané v ďalšej recenzii a teda zrejme ovplyvnili chápanie pojmu politické umenie v Česku, text podrobnejšie rozoberiem. Je totiž príkladom toho, ako je možné v snahe o analýzu pojmu politické umenie uviaznuť v problematike vzťahov umenia a politiky, obzvlášť, ak ich sledujeme až od Kantovskej estetiky.

Úvaha začína konštatovaním prítomnosti istej kontradikcie medzi slovami umenie a politika. Pokračuje vyhlásením: „...umění, které chce být politické, má za cíl burcovat, angažovat diváka, a to nikoli jen běžného galerijního návštěvníka. Snaží se vyvolat rozruch, připoutat pozornost nás všech. Není už pouhým uměním. Leckdo by mohl namítnout, jestli ještě vůbec uměním je.“⁹⁴ Skepsu k politickému umeniu autor ďalej vyjadruje: „Nějak podvědomě tušíme, že umění, to pravé, vysoké, je nadčasové právě proto, že se nenechá strhnout pomíjivými událostmi, že nesleduje žádný mimoumělecký cíl.“ V tomto duchu sa v texte autor odvoláva aj k protikladu avantgárd a umenia diktatúr: „okamžitě se nám vybaví

⁹² 7. berlínske bienále s názvom *Forget Fear* v roku 2012 napríklad prezentovalo výlučne umenie, ktoré zároveň malo nespochybniteľný politický dopad.

⁹³ Rozhovor se Zuzanou Štefkovou. In: leták k výstave *Czechpoint*. C2C, 2006.

⁹⁴ Stejskal, Jakub: O pojmu politické umění. In: A2, 48/2006. Dostupné z: <http://www.advojka.cz/archiv/2006/48/o-pojmu-politicke-umeni>, [cit. 26.6.2012].

tragické postavy především avantgardních umělců, jejichž víra, že radikálním osvobozením forem přispívají k politické revoluci, byla záhy vyvrácena pragmatickým konstatováním ideologů, že to nejlepší politické umění (rozuměj umění, které nejvíce ideologicky působí) je umění 'realistické'. Tragičnost těchto postav má být pro nás poučením. Má být důkazem autonomie umělecké hodnoty. Kdykoli se umění stává stranickým, angažovaným, musíme být ve střehu, protože služebnost umění je zrada samotné jeho podstaty. Umění neslouží nikomu, v tom přeci tkví jeho pravá svoboda: v jeho nezainteresovanosti.“ Z textu je podobné jako u Hlaváčka cítit snahu negativně se vymezit vůči praxi minulého režimu, která podřadila umění štátnímu zájmu.

V odstavci s názvem *Umění je politické ze své podstaty*, kde by se čekali zdůraznění kontextuálních vztahů umění se svojí okolností a jeho zapojení do socio-politických vztahů, přichází Stejskal s odvoláním na Schillera a Kanta a chápáním krásy jako svobody: „Svobodná bezzájmová hra umění má být symbolem odkazujícím ke svobodě člověka. Krása slouží dobru nejlépe, když mu neslouží vůbec Estetično už není jen symbolem svobody, ale přímo politickým nástrojem. Umění je politické vlastně ze své podstaty.“ Stejskal tedy dospěl ke konstatování političnosti umění prostřednictvím úvah o „kráse“ a „dobře“ a tímto vyzdvihováním jeho estetické autonomie. Tento myšlenkový postup zřejmě tvoří jádro problematického vztahování se k současnému politickému umění, protože to ideu vlastní autonomie přehodnocuje a často úplně odmítá. Stejskal připomíná i Benjaminův protiklad estetizace politiky a politizace umění (s druhým spájá společensky-kritické umění). Nakonec uvádí protiklad galerijního a politického umění. Protipól galerijního kontra politického umění, je myšlenka, která je velmi polemická a tu opět, podobně jako u Slavickej, vyhraněná. Proč by malo být galerijní umění protikladem politického vysvětluje Stejskal jen krátko: „Galerijní umění (ať už jakkoli kritické) mezi sebe a svět 'tam venku' staví zeď instituce, neustále se reflektuje a úzkostlivě si hlídá svůj odstup od oné takzvané estetické ideologie; kritika vlastní ideologičnosti je inherentní součástí současného umění. Taková sebestřednost je naopak politickému umění cizí, zdi galerie se snaží překonat co možná nejradikálněji.“ Úvahu Stejskal končí konstatováním, že politické umění by se malo vrátit ku zmyslovému vnímaní a udalosti – aisthésis.

Problémom Stejskalovho článku je, že nemá väzbu na súčasné politické umenie a neberie do úvahy jeho východiská. Súčasné politické umenie nepracuje s pojmami ako krása, dobro, sloboda a umelecká autonómia, často je voči nim otvorene skeptické. Reaguje skôr na spoločensko-politické problémy, pozíciu a situáciu „tu a teraz“ a zaoberá sa distribúciou moci v spoločnosti. Nesnaží sa nevyhnutne, ako je v úvode textu spomenuté, „burcovať a angažovať“ (aktivistické umenie), ale predovšetkým kriticky skúmať. Aisthesis ako zmyslová skúsenosť (spomína ju aj Hlaváček) nie je jeho jediným komunikačným kanálom,

interakcia s divákmi môže byť dosiahnutá aj intelektuálnym myšlienkovým pochodom. Protiklad galérie a verejného priestoru podľa môjho názoru tiež nie je podstatný, stratégia prezentácie záleží na type publika, ku ktorému sa dané dielo obracia a na tom, aké ciele sleduje. Hoci Stejskalova úvaha je uvedená do súvisu s výstavou *Czechpoint*, ktorá sa objavuje v podtitule článku, Stejskal vo svojej teoretickej úvahe podľa mňa postráda väzbu na prax súčasného politického umenia.

Na Stejskalovu úvahu sa odvoláva v recenzii na výstavu *Czechpoint* aj Václav Magid, ktorý sa tiež púšťa do charakterizovania pojmu politického umenia. V Magidovom texte je v súvislosti so Stejskalovým článkom zopakovaná osvietenecská predstava, že umenie je vo svojej podstate politikou, lebo presadzuje ideu slobody. Toto obdobie ale Magid ohraničuje 60. rokmi 20. storočia, odvtedy: „umění začíná přebírat aktivní společenskou úlohu, aniž by se zároveň zcela rozešlo s modernistickou ideou estetické autonomie.“⁹⁵ Ďalej je v úvahe citovaný Boris Groys a Benjaminovo vyjadrenie o estetizácii politiky, ktoré momentálne podľa Groysa dospelo až tak ďaleko, že súčasní politici sa menia na umelcov a vytvárajú mediálne obrazy. Podstatou politického umenia, ako ho na základe Groysa uvádza Magid, je kritika umeleckých produktov politickej moci. S týmto konštatovaním je možné súhlasiť, zďaleka to však nevyčerpáva témy politického umenia. Ďalej sa Magid odvoláva na umelca Dmitrija Vilenského a na tvrdenie, že politická výstava ako svojbytný verejný priestor, v ktorom sa vytvárajú nové modely komunikácie: „Je prejavom aktivistického prístupu k umění: předvádí možnost estetických a sociálních změn a tak zviditelňuje rozdíl mezi světem, jaký je, a tím, jakým by se mohl stát.“ Stotožňovať aktivizmus s vytvorením svojbytného (autonómneho?, nezávislého?) verejného priestoru je nanajvýš polemické, nakoľko aktivizmus býva v praxi prepojený s narúšaním izolovanosti umenia, popieraním estetickej autonómie a s intervenciou do verejného priestoru v jeho reálnej podobe.

Ako centrálny problém politického umenia následne Magid vidí „zachovávaní a budování svobodného veřejného prostoru. Umělci vytvářejí různé alternativní modely fungování veřejného prostoru – jakési ‘dočasné autonomní zóny’. Modernistický princip autonomie uměleckého díla zde zůstává plně v platnosti – s tím rozdílem, že umělecké dílo získává podobu komplexního sociálního projektu.“ Tieto umelecké praktiky spája Magid s umením, o ktorom referuje Claire Bishop v článku o spolupráci v umení.⁹⁶ Tu dochádza k zásadnému problému: politické umenie Magid stotožňuje s umením charakterizovaným spoluprácou (či už s komunitou alebo publikom), čo podľa môjho názoru nie je vôbec automatické. Fakt spolupráce je potenciálne politickým gestom, no záleží

⁹⁵ Magid, Václav: „Politické umění“ mimo kontext. In: Ateliér, 1/2007, s.2.

⁹⁶ Bishop, Claire: The Social Turn: Collaboration and its discontents, Artforum, Február 2006, s. 179-185.

na charaktere spolupráce, jej zámeroch, či jej výsledku, nakoľko zámerom politického umenia je kriticky sa vzťahovať k problémom v spoločnosti.⁹⁷ Politické umenie taktiež nemusí mať nevyhnutne formu založenú na spolupráci, škála jeho interakcií je ďaleko širšia.

K téme politického umenia sa Václav Magid vyjadruje aj neskôr, tentokrát obširnejšie v texte *Od estetizace politiky k politizaci umění a zpět* s podtitulom *Bludný kruh současného „politického umění“*.⁹⁸ Body, ku ktorým Magid dospieva, zhrniem len stručne, nakoľko táto úvaha nie je relevantná z hľadiska pokusu vymedziť súčasné politické umenie – to je tu totiž redukované len na stratégiu vytvárania náhradného verejného priestoru. Magid opäť vychádza z Benjaminovskej dichotómie: estetizácia politiky – politizácia umenia. Téma mnohokrát diskutovaná v zahraničí sa tým výraznejšie dostáva do českej teórie umenia. Opozícia estetizácie politiky, na ktorú umenie odpovedá politizáciou, je historickou úvahou a viaže sa k nemeckému prostrediu druhej polovice 30. rokov 20. storočia. Benjaminova úvaha o stotožnení *l'art pour l'art*izmu s fašizmom a nutnosti nahradenia rituálnej funkcie umenia politickou, netvorí motiváciu, ani ideové východiská súčasného politického umenia. Magid konštatuje: „Dnešní 'politický obrat' v umění je možné charakterizovat jako pokus o 'refunkcionalizaci' kulturní sféry v reakci na estetizaci a depolitizaci života dnešní společnosti.“ Toto tvrdenie je podľa môjho názoru zjednodušené, nakoľko faktorov spôsobujúcich opätovné zvýšenie záujmu o politické témy v umení je omnoho viac (vrátane priamych politických udalostí a situácie na politickej scéne rozličných krajín). Umelci/umelkyne a kurátori/kurátorky svojím príklonom k politike reagujú na širokú škálu množstva politických a spoločenských problémov, konkrétne problémy závisia na jednotlivých regiónoch. Nejde len o refunkcionalizáciu kultúrnej sféry, umelci/umelkyne pôsobia v rámci kultúrnej sféry, ale aj mimo nej, alebo sa pohybujú na jej rozhraní: intervenujú do médií, prenikajú do oficiálnych štruktúr, prinášajú nové témy do galérií, otvorene kritizujú alebo využívajú subverzívne taktiky... Plnenie sociálnej funkcie náhradného verejného priestoru (na základe princípu spolupráce), čo Magid vyzdvihuje ako hlavnú úlohu politického umenia, je len jedna z množstva stratégií. Nie je preto možné hodnotiť účinnosť politického umenia na základe toho, či v tomto bode uspelo, alebo zlyhalo.

Politickú angažovanosť v mení skúmala v českom prostredí v období 90. rokov Pavlína Morganová, v článku pracuje s pojmom: politicky angažované umenie.⁹⁹ Aj keď autorka pojem priamo nedefinuje, z obsahu je zrejmé, že sa

⁹⁷ Polemikou, ktorá leží mimo záujem mojej práce, je Magidom spomínaný princíp zachovania autonómie diela.

⁹⁸ Magid Václav: *Od estetizace politiky k politizaci umění a zpět*. In: Barša, Pavel a kol.: *Kritika depolitizovaného rozumu*, Grimmus, 2010, s.77-96.

⁹⁹ Článok Pavlíny Morganovej spomínam v kapitole o termíne angažované umenie.

jedná o chápanie tohto pojmu v zmysle spoločenskej kritiky, ako synonymum uvádza tiež pojem politické umenie.

Najnovším príspevkom k vymedzeniu politického umenia je kapitola Politické umenie Jána Zálešáka v knihe *Umění spolupráce*.¹⁰⁰ Čo pod politickým umením Zálešák chápe, nie je presnejšie vysvetlené, skôr je možné si to domyslieť z charakteru umeleckých skupín, ktorých tvorba je v rámci tejto časti predstavená (Pode Bal, Rafani, Guma Guar, Ztohoven). V úvode Zálešák spomína polemiku ohľadom prezentovania politického umenia vo verejnom priestore, ktorá sa vyvinula na základe výstavy *Snížený rozpočet* a v závislosti na tom prechádza k argumentácii názormi Jacquesa Ranciéra: „estetika má vlastní politiku, nebo spíše své vlastní napětí mezi dvěma soupeřícími politikami: mezi logikou umění, která se stává životem za cenu zrušení sebe sama jako umění, a logikou umění, která dělá politiku za explicitní podmínky, že politiku vůbec nedělá.“¹⁰¹ Aj keď Ranciér pracuje s pojmom politika, jeho chápanie tohto pojmu nesúvisí s termínom súčasné politické umenie (kde je umenie potenciálnym politickým nástrojom v mocenskom boji). Ranciérove abstraktné úvahy potom Zálešák aplikuje na dve protichodné politiky/tencencie umenia: angažované (aktivistické) umenie snažiace sa o zmenu a umenie autonómne. Podľa môjho názoru je takéto rozdelenie pre vysvetlenie stratégií a účinkov politického umenia nevhodné, rovnako ako pokusy vysvetľovať tento pojem cez napätie medzi autonómiou a heteronómiou umenia alebo cez politiku estetiky a estetiku politiky. Ak vychádzame z predpokladu, že veľké množstvo diel súčasného politického umenia (či už vystavených, či odohrávajúcich sa v galériách alebo mimo nich) nepracuje s polaritou „režimu politiky“ a „režimu estetiky“, ale skôr s polaritou založenou na prístupe k moci: zhora-zdola alebo afirmácia-kritika, nie sú Ranciérove úvahy na toto pole aplikovateľné. Mnoho diel z oblasti politického a aktivistického umenia balansuje na hrane oblasti umenia a ne-umenia a mení svoju pozíciu v závislosti na dosiahnutí väčšej účinnosti vnútri alebo mimo spektra umenia. Naopak do oblasti umenia sú zaraďované projekty, ktoré boli zamýšľané ako aktivistické (napr. *The Yes Men*).

4.4.2 Analýza ankety

Spomínané texty priniesli síce obširnejšie a podnetné úvahy na tému politické umenie a na možnosti jeho chápania, no pojem samotný nevysvetlili.¹⁰² Na základe týchto úvah i spomínaných výstavných projektov sa rozpútala diskusia, aké je „správne“ politické umenie, ako by malo vyzeráť a aké stratégie by malo

¹⁰⁰ Zálešák, Jan: Politické umění. In: *Umění spolupráce*. Praha, Brno, AVU, MU, 2011, s.135.

¹⁰¹ *Ibidem*, s.136.

¹⁰² Okrem už spomínaných článkov sa k pojmu politické umenie vyjadruje vo svojej diplomovej práci Marie Machová: *Politické a angažované umění*. České Budějovice, 2008, diplomová práca, Jihočeská univerzita, Pedagogická Fakulta, Katedra výtvarné výchovy.

používať. Všetky dosiaľ spomenuté texty pochádzajú z českého prostredia, na Slovensku som text vyjadrujúci sa k politickému umeniu ako termínu v oblasti súčasného výtvarného umenia dosiaľ nezaznamenala.¹⁰³ Jedinou výnimkou je dizertačná práca umelca Radovana Čerevku, kde k definovaniu politického umenia pristúpil pomocou ankety.¹⁰⁴ Pojmy politické, či aktivistické umenie sa objavujú neustále (v médiách, textoch z oblasti umeleckej kritiky, používajú ho aj samotní umelci/umelkyne), no ostávajú bez bližšieho vymedzenia.

Formu ankety som zvolila na základe faktu, že podrobnejších tematických textov existuje v českom a slovenskom prostredí nedostatočné množstvo. Môj prieskum chápania termínov formou ankety bol orientovaný na scénu slovenskej a českej umeleckej teórie a praxe. Oslovení boli ľudia pohybujúci sa v oblasti súčasného umenia, časť respondentov (približne tretina z pôvodne osloveného počtu) sa ankety z časových, či iných dôvodov nezúčastnila. Väčšiu motiváciu vyjadriť sa mali samozrejme ľudia, ktorí s témou pracujú, ale úlohu určite zohrali aj osobné väzby (s mnohými respondentmi/kami som v minulosti spolupracovala). V konečnom dôsledku pochádza väčšina zo získaných 25 odpovedí zo slovenského umeleckého prostredia. Ďalšie štyri odpovede sú prebraté zo spomínanej dizertačnej práce Radovana Čerevku (R. Fajnor, G. Hushegyi, M. Moravčík, M. Piaček), takže konečný počet odpovedí bol 29. Výsledky ankety nemožno chápať ako sociologický nástroj, anketa bola z dôvodu nedostatku textov len pomocná metóda, ako zmapovať názory zainteresovanej odbornej verejnosti. Zodpovedanie otázok prebiehalo prostredníctvom emailu alebo osobného rozhovoru, v niektorých prípadoch to boli obe metódy. Pri rozhovoroch k ankete som sa s respondentmi/kami nepúšťala do širšej diskusie, aby som neovplyvňovala ich názory, ale získala skutočnú predstavu, ako pojmy chápu. Otázky boli koncipované čo najneutrálnejšie, aby nenavádzali na istý spôsob odpovede. Niektorí respondenti/ky vyslovene uvádzali, že sa jedná len o ich osobný názor a že tému nepodrobili bližšiemu skúmaniu. Mojmým zámerom však bolo zhromaždiť tieto osobné názory získané z bežného vnímania pojmov, nakoľko systematicky sa teórii spojenj s politickým umením, či umeleckým aktivizmom venuje v česko-slovenskom prostredí minimum ľudí.

Prvá otázka znela: „Vedeli by ste nejakým spôsobom zadefinovať politické umenie ako pojem alebo tendenciu v súčasnom umení? Aké kritériá by malo spĺňať umenie, aby sme ho mohli označiť politickým?“. V odpovediach často zaznelo presvedčenie, že každé umenie je politické (či politikum):

¹⁰³ Referenciou k zahraničnému definovaniu pojmov politické a aktivistické umenie je recenzia Jany Geržovej na knihu editorky Amelie Jones: *A Companion to Contemporary Art since 1945*, cit.d.

¹⁰⁴ Čerevka, Radovan: *Sprostredkovanosť v politickom umení*. Bratislava, 2011, dizertačná práca, Vysoká škola výtvarných umení, Katedra intermédií a multimédií.

Bátorová: Václav Havel popísal vo svojej slávnej eseji „Moc bezmocných“ každý slobodný čin v post-totalitnom systéme ako „politikum par excellence“.

Fabuš: Táto otázka je skôr sociologická, nakoľko o takomto umení nevyovedá a neurčuje ho nič navyše – tzn. zo svojej povahy neexistuje umenie, ktoré by nebolo politické –, ale iba prostredie, podmienky a spôsoby, akými je toto označenie sociálne konštruované.

Fajnor: Ak berieme pravú definíciu slova politický, politikum je štruktúra / spôsob organizovania spoločenských procesov, interakcia subjektov v nej sa pohybujúcich, na ňu reagujúcich a k nej sa vymedzujúcich atd. Navyše i apolitickosť je politický postoj. Umelec, ak sa o ňom ako o umelcovi máme baviť, nemôže stáť mimo spoločenský kontext,...

Gregor: Pojem politické umenie podľa môjho názoru neexistuje a priori, pretože v istom zmysle je všetko umenie politické. Aj diela, ktoré pôvodne neboli myslené politicky, sa dajú politicky interpretovať, prípadne aj zneužiť.

Gregorová-Stachová: Každé umelecké dielo má svoje nevyhnutné politikum.

Motyčka: Umění, tak jak jej chápu já, tedy zjednodušeně řečeno jako činnost filozoficko estetickou, schopnou interpelovat a transcendovat společenskou a individuální zkušenost, je ze své podstaty činností politickou.

Komanická: A keďže hovoríme o umení, ktoré pracuje predovšetkým vo sfére imaginácie, je to znovuzrodenie schopnosti predstaviť si aj iný svet. V tomto zmysle je umenie politické v najširšom slova zmysle, keďže je utopické.

Mikulášтик: Konstatování, že všechno umění je politické je rétorická maxima, je provokací, se kterou bych souhlasil.

Moravčík: V dnešnom umení existuje mnoho stratégií, ktoré sú programovo politické. Umenie cez svoju autonómnosť poskytuje platformu „mimo systém“, kde možno slobodne kriticky uvažovať nad spoločnosťou, prípadne aj nad tým ako „systém nabúrať“.

Murin: Akceptujem aj definíciu, že každé umenie je politické.

Pätoprstá: Podľa môjho názoru je každé (skutočné) umenie politické. Nevieť si predstaviť umelca ktorý by nereflektoval nejakú sociálnu, politickú myšlienku, hoci aj veľmi osobnú alebo intímnu.

Peroutka: Umění je z podstaty politické. A to buď zjevně (vědomě), nebo skrytě (nevědomě).

Šiml: Osobně se však přikláním k názoru, že každé umění je politické. Malba zátiší i guerilla instalace ve veřejném prostoru se dá chápat jako zaujmutí politického stanoviska.

Štefková:

Politickému umění je možné rozumět ve dvou úrovních: na jedné straně se dá prohlásit, že všechno umění je politické, neexistuje umění produkované ve vakuu, každé umění je nějak sociálně kódované, ale takovým způsobem se tento termín vyprazdňuje.

Štěpánová:

Pokud podlehne iluzi, že na soukromý život jedince se dá pohlížet bez politických souvislostí a kontextů, v nichž se každodenně nachází, politické umění neexistuje. Z této teze totiž vychází tvrzení: nepolitické umění, nepolitické soukromí neexistuje. I nevymezování se je politický postoj. I nevyjadřování se je politický postoj.

Pravdepodobne by s tvrdením, že každé umenie je možné chápať ako politické, súhlasili aj ostatní/é respondenti/ky ankety, no zrejme v tomto zmysle nechápu pojem, či tendenciu súčasného politického umenia, kam otázka smerovala. Politickosť umenia respondenti/ky odvodzujú od fungovania umenia v kontexte a zapojenia do siete vzťahov, nie od jeho autonómnosti, či snahy o dosiahnutie pravdy, alebo slobody (k čomu odkazujú texty Magida a Stejskala, s ich výkladom politickosti umenia by sa zrejme dali stotožniť jedine odpovede I. Komanickej a M. Moravčíka). Na základe konštatovania všeobecnej politickosti umenia odmietol vymedzenie akejsi podmnožiny politického umenia P. Fabuš a polemicky sa k nemu ohradili J. Čarný, R. Fajnor, R. Gregor, P. Kalmus, G. Kissová, P. Motyčka, no poslední šiesti sa napriek svojim výhradám pustili do pokusu o definíciu, alebo navrhli nahradenie pojmu vhodnejším.

Súčasnú politické umenie v užšom zmysle, ako reakciu priamo na štátne a politické záležitosti, chápu dvaja respondenti/ky. Ostatní respondenti/ky chápu politické umenie ako reakciu na politické otázky, či problémy v širšom význame politiky ako siete spoločenských vzťahov a rozhodnutí.

Blašćák: Politické umenie je to, ktorého predmetom je štát a štátne inštitúcie resp. politický systém a politické inštitúcie (strany).

Mirza: Politické umenie ako také podľa mňa vyslovene vedome reaguje na nejakú politickú situáciu nie v širšom zmysle spoločenskej situácie, ale v zmysle priamo štátnej alebo kultúrnej politiky.

Ojedinelé chápanie politického umenia prezentuje Ivana Komanická, ktorá toto umenie stotožňuje s participáciou:

Komanická: Politické umenie tu vnímam ako schopnosť aktivizovať publikum, ale nie šokom alebo inými modernistickými postupmi, ale pomocou participácie, ktorá je politickým princípom.

Keďže umenie môže byť k štátnej a straníckej politike v podpornom, či opozičnom vzťahu, zaujímalo ma, s ktorou z týchto polôh by ho respondenti/ky stotožnili, prípadne či by ako politické umenie chápali obe polohy. Pojem politické umenie aj v spojení so štátnym umením uvádzajú štyria respondenti/ky:

Blašćák: Napríklad predvolebná kampaň s vystúpeniami umelcov je klasický príklad politického umenia. Alebo koncert proti vojne v Iraku.

Hushegyi: Má dve polohy kritickú a propagandistickú.

Kissová: Samozrejme treba rozlišovať medzi propagandistickým a ideologickým umením, ktoré vzniká na politickú objednávku a umením, ktoré sa v demokratickej spoločnosti hlási k politickým témam, rieši otázky vojny, mocenské vplyvy, ideológie. Problém je v tom, že aj jedno aj druhé je politické umenie.

Mikulášťík: Politické umění může obsahovat propagandu nebo kritiku, to často existuje jedno s druhým... Politické umění podle mého názoru nemusí být nevyhnutně kritické, může být taky oslavné. Politické umění bylo v minulosti taky propagandistické – například socialistický realizmus...

Prevažná väčšina respondentov/iek uvádza chápanie politického umenia v zmysle umenia vytváraného zdola, teda bez väzby na mocenské štruktúry. Odpovede sa následne líšia v náhlade na to, či respondenti/ky očakávajú od takéhoto umenia priamy, či nepriamy kritický postoj k tematizovanej realite, alebo len jeho reflexiu:

Bátorová: Dal by sa skôr nájsť spoločný menovateľ, ktorým je aktívny prístup a snaha formovať vyslovením umeleckého názoru aktuálne spoločenské dianie, čiže istá spoločná spoločensko-kritická báza.

Čarný: Pod politickým umením si predstavujem umelecké dielo, ktoré pracuje s politickými obsahmi.

Čerevka: ... sa jedná o umenie, ktoré nemusí byť na prvý pohľad kritické v zmysle jasne prejaveneho a úplne čitateľného postoja. Čitateľná je však politická, sociálna alebo spoločensky problematická téma, s ktorou autor/autorka narába.

Fichta Čierna: Politické umenie je podľa mňa každé umenie, ktoré zaujíma vyhranený postoj k sociálno-politickým pohybom spoločnosti... Môže ísť... o kritiku či komentovanie situácie.

Filová: Na to, aby bolo umenie politické, malo by vedome narábať s aktuálnymi spoločenskými témami, reflektovať spoločenský diskurz... Kedy a s akými pohnútkami sa vynorila takáto forma „protestného“ umenia?

Gavulová: Politické umenie malo a má odjakživa rovnaký základ, poslanstvo a podstatu, ktorými je kritika spoločenských momentov, situácií, tendencií... Aby sme nejaké umenie mohli označiť politickým, malo by mať v sebe nevyhnutne tento kritický rozmer, poukazovať na konkrétne problémy, byť spytujúce, polemické, konfrontačné. Priame.

Gregorová-Stachová: Politické umenie je charakterizované zámerom a motiváciou svojho autora o sociálne kontrasty, politické témy, a tiež jeho túžbou po spoločenskej (a politickej zmene). Stratégie politického umenia sú tak súčasťou veľkej množiny stratégií súčasného (globálneho) umenia, je dostupným nástrojom na kritiku politického systému, inštitúcií a umeleckého sveta.

Hanáková: Ide o pomerne výraznú tendenciu občiansko-kritického (nepoviem umenia ale) gesta... Zmysluplné „politické umenie“ by malo vyrušovať, mať – ako sa vraví – „ťah na bránu“, ale nemalo by pôsobiť tézovite, chytrácky (nemalo by ísť o naháňanie „morálneho kapitálu“)...

Klodová: Politické umění se podle mně má vyznačovat určitou jasnozřivostí. Je to uměleckou formou vyjádřené myšlení, které si problémů a tendencí ve společnosti všimne dříve než kdokoliv jiný.

Mikuláščík: Termínem by se dalo označit umění, kterého součástí a obsahem je nějaké politické téma, umění, které se zabývá nějakým politickým jevem, vyjadřuje se k způsobu organizace společnosti... někdy se u politického umění jedná jen o konstatování jevů, situací, vztahů, kdy umělec zaujímá postoj pozorovatele.

Mirza: Pre mňa je politické umenie spojené priamo s reakciou na politickú a inštitucionálnu situáciu. Zároveň by malo byť politické umenie kritickou reflexiou, pričom by to malo byť slobodné rozhodnutie, prezentácia vlastného názoru. Nemusí to byť otvorená opozícia, dielo nemusí predkladať riešenie, ale len upozorňovať na problém.

Moravčík: Takže politické umenie je dnes podľa môjho názoru tendenciou, ktorá sa rôznymi spôsobmi snaží poukázať na nejaký konkrétny spoločensko-politický problém, vytvára kritiku a môže ponúkať prípadne i nejaké riešenie.

Motyčka: Tato umělá kategorie vznikla především pro zpřehlednění určitých výstavních projektů, ve kterých jsou politické aspekty a témata řešené přímo a explicitněji. Je to jen další škatulka, která zahrnuje díla, ve kterých je politický aspekt momentálně dramatinován a priorizován, obecně řečeno, na úkor třeba problémů intimních.

Moyzes: Toto umenie kritizuje spoločenské fenomény, dotýka sa napríklad otázok genderu, menšín,..., nie len politiky samotnej... . Toto umenie je z môjho pohľadu kritické, malo by sa snažiť pôsobiť na verejnosti a prezentovať názor, iný pohľad na spoločnosť alebo danú politickú situáciu. Mnoho tém je politickými až sekundárne (konceptom vystavenia, kurátorským prezentovaním), no to pre mňa nezohráva určujúcu rolu.

Murin: Umenie, ktoré chceme označiť za politické, by malo byť komentom, kritikou a reflexiou akéhokoľvek aktu, ktorý by mohol a mal byť predmetom politického záujmu, či už lokálnej alebo globálnej politiky v širokej škále tém.

Pätoprstá: V umení je osobná sloboda predpokladom dobrého umenia, v politike je tou podmienkou naopak vysoká miera zodpovednosti. V politickom umení je potrebná vysoká miera osobnej slobody (ak chcete aj osobnej odvahy) a súčasne s ňou zároveň vysoká miera zodpovednosti voči svetu a ľuďom.

Peroutka: Politické tendence v umění bych viděl spíše v jeho zjevné (vědomé) snaze se vyjadřovat k momentální společenské situaci, která nejspíše nabírá novou dynamiku.

Piaček: termín „politické umenie“ má pravdepodobne ambíciu označiť skupinu prejavov, ktoré sa aktívnejšie a čitateľnejšie ako ostatné vyjadrujú k spoločensko – politicko - historickým javom v spoločnosti... Malo by kombinovať zvedavosť, štúdium, odvahu vlastného názoru aj empatiu.

Šiml: Pokud někdo používá pojem „politické umění“ jako pomocné označení uměleckých projevů, které se zabývají politickými tématy, nevádí mi to...

Štefková: politické umění v silném slova smyslu je takové umění, které je produkováno s vědomým kritickým záměrem a je v něm přímá vazba na sociálně problematická či bolestivá témata... Politické umění by mělo tematizovat společnost a její rozpory a je kriticky orientované.

Štěpánová: Společensko-kritický přístup. Pokud polit-art má nést aktivní náboj, bude obsahovat energickou touhu po změně...

Požiadavka kritického prístupu k tematizovanej problematike sa explicitne objavuje u jedenástich respondentov/iek (A.Bátorová, E. Filová, L.Gavulová, L. Gregorová-Stachová, P. Hanáková, O. Mirza, M. Moravčík, T. Moyzes, M. Murin, Z. Štefková, J. Štěpánová), traja respondenti/ky sa vyjadrili v zmysle, že nemusi ísť priamo o kritiku, ale môže sa jednať len o komentovanie, pozorovanie, či konštatovanie situácie alebo problému (R. Čerevka, P. Fichta Čierna, M. Mikuláščík), ostatné odpovede sú neutrálne, alebo pod politickým umením chápu aj propagandu. Objavili sa aj úvahy na tému, či by pojmom politické umenie malo byť označené len umenie, kde figuruje vedomý zámer autora/autorky. K tomu sa v zmysle otvoreného čítania diela vyjadrujú T. Moyzes a Z. Štefková:

Moyzes: Myslím si, že aj dielo, ktoré nevzniklo primárne ako politické, môže byť politickým umením. Niekedy môže byť umelecké dielo „múdrejšie“ ako samotný umelec.

Štefková: Pokud používáme termín politické umění, pak by měl ideálně existovat vědomý záměr umělce/umělkyně. Ale umění je otevřená struktura, a tak jako má umělec právo vkládat intencionální obsahy do díla, tak je tam může hledat čítateľ, divák. I v případě, že v díle není sociálně – kritický obsah záměrem, ale je jasný z kontextu, dá se dílo označit za politické umění, ale vždy bychom se měli tázat, jaká byla intence tvorby a pak případně s autorem/autorkou polemizovat.

Pri diskusiách o podobách politického umenia sa často vyskytuje pojem aktivistické umenie. Tieto pojmy bývajú často zamieňané, preto jedna z mojich otázok smerovala na vyjasnenie rozdielov, prípadne stotožnenia politického a

aktivistického umenia: „Existuje podľa Vás rozdiel medzi politickým a aktivistickým umením?“. Ako totožné chápu tieto pojmy tri respondentky:

Bátorová: Myslím, že sa nedá jednoznačne ohraničiť aktivistické a politické umenie, keďže v súčasnosti sa jednotlivé sféry natoľko prelínajú, že akékoľvek ohraničovanie by bolo obmedzujúce.

Hanáková: V zásade myslím nie, ale v rozličných kultúrnych kontextoch sme rôzne citliví na pojmy ktoré už zvetrali, alebo s nimi máme zlovestnejšiu skúsenosť.

Pätoprstá: Rozdiel v aktivistickom a politickom umení je naozaj veľmi nezreteľný a podľa mňa nestojí za to ich deliť.

Prevažná väčšina ostatných respondentov/iek vyjadruje rozdielne chápanie pojmov politické a aktivistické umenie, čomu zodpovedajú aj rozdielne stratégie. Mnohí/é zároveň konštatujú, že aktivistické umenie je polohou, či podmnožinou umenia politického:

Čarný: Aktivistické umenie nevyžaduje vzdelaného intelektuálneho diváka, ktorý dokáže umenie čítať. Nejde tu len o vytvorenie umeleckého diela a jeho vystavenie, ale je tu prítomná snaha o ďalšie posunutie, pracovanie s témou. Pri aktivistickom umení nejde len o to niečo reflektovať, aktivizmus je výraznejšia poloha politického umenia.

Čerevka: Aktivizmus považujem za jednu z podmnožín toho, čomu (pri všetkých výhradách) hovoríme politické umenie. Pri vymedzení pojmu aktivizmus je veľmi zásadnou charakteristika formy jeho prezentácie. Aktivizmu galerijné prostredie vyslovene škodí a otupuje jeho alternatívne a komunikačné možnosti a v určitom zmysle ho aj kolonizuje. Inštitucionalizácia takéhoto druhu umenia sa prieči jeho základným formálnym aspektom (vo verejnom priestore situované demonštrácie, performancie, plagáty, letáky a ilegálne intervencie...) a cieľom - vyvolať diskusiu nie len u návštevníkov galérie, ale aj v širokej verejnosti a dosiahnuť v rámci konkrétneho spoločenského problému zmenu.

Fichta Čierna: Nie každé umenie, ktoré súvisí s politizujúcimi či sociálnymi konotáciami je zároveň dielo „použiteľné“ ako cielený aktivizmus. Môže ísť napr. „len“ o kritiku či komentovanie situácie. Aktivizmus si predstavujem ako zväčša dlhodobejšie vyvíjaný tlak v širšom spektre pôsobnosti, nie len ako jednorázové predstavenie.

Filová: Obe sa prelínajú, ale nie sú zameniteľné. Politické umenie sa dá robiť vo vykúrenom ateliéri, ale aktivizmus vyžaduje zdvihnúť zadok a byť „pri tom“ – a nemusí ísť nutne o hádzanie banánmi a vajíčkami – aktívny protest môže byť aj nekonfliktný, a nie vždy je jeho aktér viditeľný; môže ísť o organizátorskú spoluúčasť, petičnú aktivitu... ako súčasť jednorazovej alebo dlhodobej koncepcie.

Gavulová: ...nie každé politicky orientované umenie musí byť bezpodmienečne spojené s nejakou dávkou aktivizmu – ak pod týmto pojmom rozumieme určité konkrétne konanie, činy, ktoré môžu byť sprievodnými / doplnkovými prejavmi politického umenia. Teda čin / akcia sa viažu k aktivistickému umeniu, nie každé politické umenie však musí byť podmienené akciou. Daumierove karikatúry z 19. storočia považujem za politické umenie, nie však aktivistické.

Gregorová-Stachová: Politické umenie je širší pojem zahrňajúci celú škálu umeleckých prístupov, kde nerozhoduje zvolené médium a plne náleží do oblasti umenia. Aktivizmus je politickým pojmom, odkazujúcim na stratégie postavené na komunikácii s verejnosťou.

Hushegyi: Radikálnu polohu kritického myslenia v politickom umení predstavuje umenie aktivizmu, ktoré svojimi kontroverznými, ale v každom prípade umeleckými prostriedkami vyjadruje svoj konzekventný názor, aj za cenu spoločenského konfliktu, či stretu so zákonom.

Kissová: Aktivistické umenie je určite politické, jeho charakteristikou je angažovaná kritickosť. Umenie môže byť politické bez toho, aby bolo vyslovene aktivistické, naopak ale nie.

Klodová: Rozdíl podle mně spočívá právě v časovosti. Zatímco politické umění je vizionářské, aktivistické umění je pevně svázáno s "tady a teď". Je to v pozitivním smyslu "užité umění" - bývá navázáno na další subjekty, např. občanské organizace, bývá podloženo teoriemi a tezemi, které svou vizualitou podporuje.

Komanická: Bežné chápanie vníma aktivizmus ako otázku „ulice“, čiže verejného priestoru v tom najširšom slova zmysle. Dnes sa ale verejnosť stále viac a viac sústreďuje do virtuálnych priestorov, takže musíme pojem aktivizmu trochu rozšíriť. Naproti tomu politické umenie má omnoho širší význam, môže sa odohrávať aj medzi štyrmi stenami galérie a odkazovať aj na inštitucionálne fungovanie galérie, v tomto na prvý pohľad nie je adresované publiku v najširšom slova zmysle.

Mikuláščík: Část angažovaných umělců/umělkyně jsou aktivisti – ti se snaží aktivizovat publikum, přenést angažovanost i na ostatní, vyzývají ke změně. Všechno angažované a aktivistické umění je nevyhnutně politické.

Mirza: Aktivistické umění ide d'alej, nielen pomenúva problém a poukazuje naň, ale snaží sa aj o zmenu. Názor umelcov a umelkýň je v aktivistickom diele čitateľný.

Motyčka: Rozdíl mezi aktivismem (včetně aktivistického umění) a uměleckou tvorbou zabývající se politickými tématy je velice jednoduchý. Aktivismus si vždy klade nějaký neumělecký cíl, kterého by chtěl dosáhnout... Dalo by se tedy říct, že aktivistická tvorba se v první řadě snaží své diváky aktivovat k nějaké konkrétní činnosti, nebo zaujmutí názoru.

Moyzes: Aktivistické umění vytvárajú umelci a umelkyne, ktorí majú nejaký politický statement. Prezентuje názor, za ktorým si títo umelci idú, ktorým žijú. Podľa mňa by aktivistické umění malo spolupracovať aj napríklad s nevládnym sektorom...

Murin: Aktivizmus je tak spojený s aktívnym presadzovaním svojej názorovej rôznorodosti od establismentu. Aktivity sú spojené s temporalitou, plynutím v čase, využívajú akciu, happening, protest, demonštráciu, gesto ako formu prezentácie názoru.

Peroutka: Aktivistický umělec sám sebe za aktivistu většinou prohlašuje a svoje tvůrčí aktivity směřuje mimo tradiční instituce umění, nebo tyto tradiční instituce zpochybňuje (často v těchto institucích samotných). Jeho tvorba je ovlivněna novými formami komunikace a organizace dneška. Decentralizace, mono-tematika, síť apod.

Šiml: Aktivistické umění se snaží o konkrétní změnu konkrétního společenského jevu. Narozdíl od vágního pojmu „politické umění“, je jeho definice jasná.

Štefková: Pro vymezení aktivistického umění je nutné brát do úvahy záměr umělce/umelkyně, pokud je tím dominantním diskurzem změna a umění je nástrojem, jedná se o aktivistické umění.

Štěpánová: Rozdíl vidím nicméně zejména v hierarchii. Polit-art vnímám jako zastřešující pojem, do nějž patří mimo jiné i activist-art.

Z uvedených citátov je možné vyvodit' zovšeobecnenie v zmysle, že aktivistické umenie je chápané ako akási výraznejšia poloha politického umenia, kde sa jedná o priame zaangažovanie, vyslovenie názoru a kde je prítomná snaha o zmenu. Odpoveď Fedora Blaščáka sa jediná odlišovala od tohoto výkladu:

Blaščák: Rozdiel je v cieľoch. Cieľom politického umenia je zmena - politické umenie chce dosiahnuť konkrétnu zmenu konkrétneho stavu. Cieľom politicky angažovaného (aktivistického) umenia je uvedomenie si problému (prostredníctvom jeho verejnej prezentácie). Je to rozdiel analogicky rozdielu medzi politikom a publicistom.

Moja otázka smerovaná na politické umenie v dejinách umenia bola formulovaná nasledovne: „Existuje podľa Vás rozdiel medzi súčasným politickým umením a politickým umením v dejinách umenia?“. Formulácia bola zámerne vágna a ponúkala škálu možností odpovedí, nakoľko mojím zámerom bolo skúmať práve asociácie, ktoré si respondenti/ky s termínom politické umenie v širšom historickom poli spájajú. Časť odpovedí smerovala k tomu, že politické umenie bolo v dejinách umenia vždy umením kritickým, či opozičným:

Fichta Čierna: V istých kategóriách sa pohybujú rovnako (odpor voči manipulácii a mocenským štruktúram, boj o lepšie/iné podmienky, snahy o zmenu postojov či toleranciu, napr. voči menšinám, ...), špecifiká sa menia podľa príslušnej doby a okolností, v závislosti od konkrétnej situácie.

Filová: Nemyslím si, že je rozdiel. Sú iné formy komunikácie a prezentácie. Skôr by ma zaujímalo, odkedy môžeme hovoriť o „politickom umení“? Kedy a s akými pohnútkami sa vynorila takáto forma „protestného“ umenia?

Gavulová: V podstate politického umenia, v tom, čím by malo byť a aký by mal byť jeho prínos do spoločenského diskurzu, by malo byť – a verím že je, rovnaké. Mení sa len jeho obsah, čo je v súlade s vývojom spoločnosti a jej špecifikami prirodzené.

Gregorová-Stachová: Nie v principiálnych rysoch. (Všetky existujúce rozdiely sú priamo späté s dejinami umenia a so zmenami statusu umelca a autora vôbec.)

Klodová: Za príklad politického umění z „dějin umění“ považuji dadaismus, SI a hnutí kolem nich, kdy se v podstatě z citlivosti na politické změny etablovat celý jeden proud myšlení a výrazu.

Komanická: Pre mňa je dôležité pozrieť sa na to, ako a kde sa objavuje pojem politického umenia, tak ako ho poznáme dnes v zmysle demokratizácie umenia. Kritika buržoázneho umenia a vnímania sa stala terčom avantgardy, ktorá prvýkrát proklamovala nový cieľ – vybudovanie nového typu umenia pre potreby novej /robotníckej/ triedy. /konštruktivizmus/, ale jej cieľom boli predovšetkým politické zmeny.

Mirza: Čo sa týka napríklad socialistického realizmu, môj názor je, že politickým umením bolo to, ktoré nespadlo pod oficiálnu dogmu. Toto umenie nejakým spôsobom provokovalo, vyjadrovalo iný názor, iný pohľad. Otázka, ktorá vyplýva je, či bolo politické umenie ako také kritikou alebo naopak práve nástrojom štátu, to však neviem jednoznačne definovať.

Moyzes:

Podľa môjho názoru bolo politické umenie vždy umením kritickým. Pojmy politické umenie a angažované umenie majú u nás punc nepopularity najmä kvôli obdobiu totality, týka sa to zrejme aj celej východnej Európy. Je však veľký rozdiel, ak niekto tvorí diela na štátnu objednávku alebo proti nej, z osobného presvedčenia. Za politické umenie by som neoznačila socialistický realizmus, to bolo umenie objednané. Politické umenie bolo v tom čase z môjho pohľadu umenie, ktoré malo kritický náboj.

Murin: Asi áno – formálne. Asi nie, ak sa to bližšie analyzuje.

Pätoprstá: Keď si porovnam protivojnové kresby, kresby Goyové a Kolomana Sokola, nie je tu žiaden rozdiel. Ak je nejaký rozdiel vo výpovediach, je to len vo forme, ktorá môže byť v súčasnosti elektronická alebo robená novými formami umenia. Happening a staré grécke divadlo majú tiež podobné znaky a túžby tvorcov reflektovať politické témy. U Shakespeara nájdete potrebu odpovede na otázky psychológie viny, u Knížakovho „Zakokrhej“ alebo Budajových „Pripútaných ľudí v uličke“ sú podobne otázky a výpovede o vine vedené rovnako dialógom s divákom, no len inou formou a zasadením do iného spoločenského kontextu a kultúrnej tradície.

Peroutka: Nevidel bych zásadní rozdíl mezi současným politickým uměním a politickým uměním moderny. Rozdíl je spíše v odlišném politickém prostředí, ve kterém umění funguje a fungovalo.

Štefková: Kritériem pro mě je, jak moc je to které umění kritické vůči podmínkám dané společnosti, v níž vzniká. Určitě existuje umění, které vypovídá o politice anebo je využíváno k politickým cílům, ale přitom přitakává – u tohoto umění odpadá kritičnost, nebo jde o pseudo-kritičnost, ideologickou propagandu. Kritika je činěna z mocenské pozice, neexistuje dialog. Kritické umění funguje len v případě, že se nejedná o demonstraci síly, ale o vyjednávání pozic v společnosti, politické umění funguje v situaci, kdy menšina problematizuje většinu, poukazuje na reálné problémy.

Na otázku ohľadom politického umenia v histórii sa niekoľkokrát sa objavilo vymedzenie pojmu politického umenia ako opozičného k socialistického realizmu (ten bol označený ako propaganda, umenie na objednávku). Ako príklad opozičnej línie boli spomenuté historické avantgardy, situacionizmus, emancipačné hnutia vrátane feministického a ich umelecké prejavy, umenie disidentov, či umenie, ktoré sa svojím charakterom vymykalo oficiálnej doktríne, a preto bolo druhotne označené za protištátne.

Respondenti/ky, ktorí sa k definovaniu pojmu vyjadrili v zmysle, že pojem je nejasný alebo zahŕňa umenie diktované zhora, aj kritické umenie zdola, vo svojich odpovediach k historickému rozmeru pojmu spomenuli aj socialistický realizmus a všeobecne umenie diktatúr a totalít (M. Mikuláščík, P. Motyčka, L. Peroutka). Neobjavila ani jedna odpoveď, ktorá by pojem politické umenie stotožňovala výlučne s umením štátnym, propagačným alebo umením diktatúry, či totality.

Gábor Hushegyi pod pojem politické umenie zaradil explicitne aj propagandistické umenie vytvárané v súčasnosti:

Hushegyi: Aj po roku 1989 existuje poloha nekritická, t.j. umenie propagandy, podporujúca politiku, ideológiu, či výlučnosť a jedinečnosť národnej histórie (napr.: Ján Kulich: Svätopluk, Nádvorie Európy a park sôch osobností maďarskej histórie v Komárne, Busta Jánosa Esterházyho v Košiciach).

Dvaja z respondentov/iek, ktorí uvádzali chápanie súčasného politického umenia iba v opozičnom zmysle, uviedli v spojení s historickým rozmerom obe polohy umenia (pro aj proti):

Čerevka: Samozrejme sa jedná pojem, ktorý sa mnohokrát v histórii vzťahoval ku politicky motivovanej tvorbe ale s absolútne odlišným výsledným efektom. V zásade sa jednalo väčšinou o politickú propagandu a umelcov, ktorí ju vykonávali ako dobrovoľní či nedobrovoľní služobníci feudálnej, cirkevnej či štátnej moci alebo o vlastný pohľad umelca, ktorý nikým neprinútený kriticky zhodnocuje určitý jav v spoločnosti, kritizuje napr. cirkev, zatracuje vojnu, zosmiešňuje štátnu moc, hodnotí pomery v krajine atď.

Hanáková: Základný rozdiel bude asi v tom, že to dnešné (angažované) umenie (ak teda ešte budeme hovoriť o umení) vzniká zdola, to „historické“ bolo väčšinou (na)oktrojované zhora. (To, s ktorým máme historickú skúsenosť posilňovalo establishment, to aktuálne by ho asi chcelo oslabovať.)

Posledná otázka smerovala k potrebnosti pojmu politické umenie v českej a slovenskej umeleckej teórii. Vychádzala som totiž z pozorovania, že pojem je natoľko problematický, že názory na jeho používanie sa veľmi rôznia. Otázka znela nasledovne: „Má pojem politické umenie svoje miesto aj v našom česko-slovenskom prostredí a v súčasnej umeleckej teórii, alebo by ste sa jeho používaniu radšej vyhli?“. Prevažná väčšina respondentov/iek neodmieta používanie pojmu, mnohí/é z nich ho naopak vidia ako potrebný termín, niektorí/é uvádzajú potrebu presnejšej definície:

Bátorová: To je vec autorovej formulácie. Pojmom sa netreba vyhýbať, len ich treba zadefinovať, aby čitateľ vedel, v akom zmysle autor chápe daný pojem.

Blaščák: Pojmy sú nástroje. Vyhýbať sa pojmom je ako vyhýbať sa nástrojom.

Čerevka: Určite má. Krátko k pojmu: Pri všetkých výhradách lepší zrejme neexistuje.

Filová: Určite áno.

Gavulová: Svoje miesto by však tento pojem mal mať v akejkoľvek teórii umenia (bez lokálneho obmedzenia) a rozhodne sa mu netreba vyhýbať.

Gregová-Stachová: Pojem politické umenie má miesto v česko-slovenskom prostredí, dokonca je to jeden z kľúčových pojmov vzhľadom na politické dejiny po roku 1948 a do roku 1989.

Hanáková: Myslím, že miesto má, ale treba vždy konkretizovať o ktorom politickom (v akom zmysle slova politickom) umení (či geste) hovoríme.

Klodová: Existenci kategorie "politické umění" pro česko-slovenský kontext nijak nezpochybňuji.

Komanická: Práve „vyhýbanie sa“ vnímam ako problematické, keďže označuje ustavičné vysúvanie istých tém na okraj...

Mikuláščík: Termín politické umění bych aplikoval na umění zabývající se politikou jako tématem, jako obsahem.

Mirza: Asi nie je možné vyhnúť sa termínom. Je však nutné označenie používať iba v jednoznačnom prípade, ak toto umenie cielene a vedome pracuje s politickými témami. Osobne však tento termín nepoužívam.

Motyčka: V česko-slovenském kontextu je pojem "politické umění" nutno používat a to ideálně nadužívat: nazývat například performance Mlčocha nebo Kovandy v 70. letech politickým uměním, jelikož takové užití pojmu lépe ukazuje o čem je řeč.

Moyzes: Myslím, že tento pojem by sa mal určite používať a zrejme aj lepšie zadefinovať.

Pätoprstá: Každé delenie vo vede alebo inom obore je pomôckou pre preskúmanie istého aspektu ľudskej činnosti, ktorá má podobné znaky.

Peroutka: Politické umění má samozřejmě svoje pevné místo v debatě o umění kdekoliv globálně, tedy i v česko-slovenském prostředí. Vyhýbat se tomuto aspektu umění je rovné vyloučení česko-slovenského kulturního prostoru ze světového kontextu.

Štěpánová: Vyhnout se tomuto pojmu by bylo pomýlené.

Niektorí/é respondenti/ky, ktorí/é sa k pojmu politické umenie vyhradili ako k nepresnému, navrhujú vlastné pomenovanie tejto tendencie v umení. Z odpovedí ostatných nie je zrejmé, či termín akceptujú, alebo požadujú konkrétnejšie zadefinovanie:

Čarný: Mám pocit že termíny politické umenie ani aktivizmus nie sú jasne definované. Častokrát je tento termín pre kontexty špecifický a v jednotlivých kultúrnych kontextoch sa líši.

Čierna: Nielen v našom prostredí v súčasnosti je to vlastne nepresný pojem, lebo môže odkazovať na veľmi odlišné situácie z histórie. Príklady sú chronicky známe. (Tiež je to podľa mňa trochu zneužívaný pojem, pod ktorý sa zmestí niekedy aj vyprázdnené, nezaujímavé gesto v snahe získať popularitu.) Nevieť, aké by malo byť dobré riešenie – snáď vždy zároveň pojem presne ukotviť. Pri charakterizovaní byť opatrnejšími – napr. „umenie s politickým obsahom“ (presahom, ambíciou,...) a pod.

Fabuš: zo svojej povahy neexistuje umenie, ktoré by nebolo politické –, ale iba prostredie, podmienky a spôsoby, akými je toto označenie sociálne konštruované. Tým pádom je zmysluplné len ako úzus, zjednodušenie, identifikácia. Čo do charakterizácie má len druhoradú platnosť.

Fajnor: Podobne je to s termínom „angažované“ umenie. Tiež má síce pachuť obdobného zneužitia nadužívaním minulým politickým režimom, ale príde mi vhodnejšie ho používať, pretože dáva šancu nato pochopiť definíciu „politického“ v umení skutočne presne.

Gregor: „Politické umenie“ je vágnou kategóriou. Tento termín by možno mohol byť len pomocnou kategóriou pre diela a tvorbu, ktoré sa stali predmetom politickej otázky. Termín pre tvorbu s vedomou politickou referenciou by mohol byť „politicky aktivistické“ umenie. Vychádzam z toho, že politika je prepojená s akciou, nie je to meditácia, ale konanie.

Kalmus: Osobne mi radšej vyhovuje pojem angažované umenie, ktorý je možno trochu bagatelizovaný, pretože v našich podmienkach bol desaťročia zneužívaný zločineckým komunistickým režimom, ale ten zneužíval všetky pojmy.

Kissová: Problém je, že ak nazveme určitý typ umenia ako politický, čo spravíme so zvyškom?... Pojem politického umenia určite treba tematizovať, len by mal byť dostatočne diferencovaný a začať by asi bolo treba jasným vymedzením pojmu politika.

Murin: Nevieť či má pojem „politické umenie“ svoje miesto – ale rozhodne politické umenie miesto má.

Šiml: Dôležité, podľa mňa, je zabývať sa analýzou politických aspektů umění do hloubky a neortodoxně.

Štefková: Já osobně termín politické umění občas používám, ale jsem pro jeho nahrazení termínem umění sociálně-kritické. Tady je důraz kladený na kritičnost a vyhneme se tomu, že to každý pochopí jinak a dojde k nějakému zmatení.

Alternativy k názvu politické umenie boli uvádzané v týchto formách: umenie s politickým obsahom, angažované umenie, politicky aktivistické umenie, analýza politických aspektov umenia, sociálno-kritické umenie. Na základe ankety je teda škála preferovaných pojmov dosť široká a zrejme neexistuje výraznejšia preferencia iného pomenovania, ktorá by v našom prostredí prevažovala. Toto pozorovanie bolo aj pre mňa jedným z dôvodov, prečo som sa rozhodla používať pojem politické umenie.

Ak porovnáme výsledky ankety s definíciou pojmu, ktorú som odvodila na základe rozboru zahraničných textov, chápanie pojmu politické umenie u nás sa väčšinou v zásade nelíši od jeho významu v euro-americkom kontexte. Definíciu politického umenia z predošlej kapitoly je možné zopakovať aj na základe väčšinových výsledkov ankety 29 respondentov/iek zo slovenského a českého umelecko-teoretického prostredia:

Ako politické umenie je možné označiť diela súčasného umenia, ktoré sa zámerne vyjadrujú k spoločenským a politickým skutočnostiam za účelom vyslovenia kritického názoru. Kritika obsiahnutá v súčasnom politickom umení vychádza zdola a je slobodným rozhodnutím umelca/umelkyne, zväčša stojí v opozícii k mocensky presadzovaným názorom, či mechanizmom. Problémy, na ktoré politické umenie upozorňuje, sú politické v širšom zmysle slova, nemusia sa týkať len štátnych záležitostí, ale aj vzťahov ekonomických, náboženských, sociálnych, atď., alebo sa môžu týkať sveta umenia a jeho inštitucionálneho rámca.¹⁰⁵

¹⁰⁵ Pozri záver kapitoly Súčasnú politické umenie a zmena stratégií.

4.5 Public Art a Site-specificita

4.5.1 Anglo-americké prostredie

V diskusiách o politickom a aktivistickom umení sa neustále objavuje jedna výrazná téma – verejný priestor. Diskusie sa týkajú otázky, či má byť takéto umenie principiálne umiestnené vo verejnom priestore alebo môže byť rovnako účinné aj vo vnútri umeleckých inštitúcií. Ak ponecháme stranou polemiky na tému väčšieho či menšieho účinku diela, stále ostáva problematická otázka chápania verejného priestoru. Na jednej strane to môže byť priestor ulice, mestský či prírodný exteriér, na druhej strane každý priestor, ktorý je verejne dostupný, vrátane priestoru virtuálneho. Preto je termín pre označenie umenia vo verejnom priestore – public art – nejednoznačný a toto umenie prešlo v priebehu posledných rokov principiálnymi zmenami a s nimi súvisiacim predefinovaním, ktoré rozoberiem v nasledujúcich odstavcoch.

Public art nemusí byť nevyhnutne politickým umením v zmysle jeho v predchádzajúcich kapitolách načrtnutej definície, no v súčasnom umení býva často public artové dielo zároveň dielom politickým. Walter Grasskamp konštatuje, že politika nespočíva len v témach, ktorým sa public art venuje, ale v samotnej otázke, ktorú toto umenie kladie: „komu patrí verejný priestor?“¹⁰⁶ Okrem referencií k vlastníctvu verejného priestoru sa však public art môže zaoberať primárne celým radom rozličných nepolitických tém. V mojom ponímaní nie sú public art a politické umenie identické, politické umenie môže byť z môjho pohľadu účinné aj v interiéri inštitúcie, rovnako všetky public artové diela nie sú explicitne politicky či spoločensky kritické.

K používaniu termínu public art americký teoretik Grant Kester konštatuje, že sa v Spojených štátoch začal objavovať koncom 60. rokov v súvislosti so štátnymi programami podpory umeleckých realizácií vo verejnom priestore (napríklad prostredníctvom vládnej agentúry National Endowment for the Arts).¹⁰⁷ Za vládnou podporou umenia vo verejnom priestore, ktoré malo zväčša formu sochárskych realizácií, stála v tom čase filantropická myšlienka „zumelečtenia“ verejného priestoru. Umenie malo byť hodnotou, z ktorej by profitovali všetci, nie len istá časť populácie. Kester konštatuje, že v 60. a 70. rokoch bola v USA z ideologických dôvodov preferovaná abstrakcia – ako protipól realizmu preferovanému z ideologických dôvodov zas v Sovietskom zväze a socialistických štátoch. Kester uvádza: „Ak mali byť umelci novým morálnym kompasom

¹⁰⁶ Grasskamp, Walter: Der lange Marsch durch die Illusionen, über Kunst und Politik. München, Beck, 1995, s.160.

¹⁰⁷ Kester, Grant: Crowds and Connoisseurs: Art in the Public Sphere in Amerika. In: Jones, Amelia, ad.cit.d., s.250.

národa, tak k nám mali prehovárať slovníkom drsne opracovanej žuly, namaľovanej ocele a liateho betónu.“¹⁰⁸

Public art podporovaný štátom, neskôr aj súkromnými iniciatívami, sa v tej dobe oproti tradičným formám umenia vo verejnom priestore (pomníku alebo soche), odlišoval len formálne. Verejnosť bola konfrontovaná s výsledným dielom až v jeho finálnej fáze. Public artové dielo naprojektované umelcami a schválené odborníkmi a úradníkmi sa často nevzťahovalo k miestu ani k publiku, pre ktoré bolo určené. Zatiaľ, čo sloboda umelca bola zväčša zachovaná, publikum (verejnosť) bolo vnímané často ako masa, ktorej bolo umelecké dielo pridelené. To vzbudzovalo nespokojnosť časti umelcov a umelkýň, ktorých ambície siahali ďalej ako len umiestniť estetický objekt do verejného priestoru. Oproti tradičnej forme public artu, začalo vznikať mnoho realizácií, ktoré pracovali s verejným priestorom v inom zmysle: podstatná bola interakcia s verejnosťou a výber miesta pre dielo nebol náhodný.

Aký je rozdiel medzi tradičným a súčasným ponímaním public artu ilustruje citát Ilju Kabakova, ktorý tradičné sochy vo verejnom priestore kritizuje:

„Umelec vychádza z toho, že miesto, aj keď historicky významné, bude tvoriť len pozadie pre jeho prácu a je jednoducho len miestom, kde bude vystavené jeho dielo. V princípe dielo ignoruje svoje okolie, považuje ho za nepodstatné, prípadne je autor presvedčený (prinajmenšom vo väčšine prípadov), že musí všetko vo svojom okolí poraziť, podmaniť si, zabiť. Projekt umelca je teda omnoho dôležitejší a významnejší ako všetko, čo ho obklopuje.“¹⁰⁹

Kabakov konštatuje, že tento princíp tvorby vo verejnom priestore je pokračovaním modernistickej tradície, ktorá videla umelca ako génia a zvestovateľa. Nové chápanie tvorby vo verejnom priestore Kabakov približuje nasledovne:

„Koncept verejného projektu stojí v silnej opozícii k vyššie popísanému. Priestor, v ktorom bude stáť nesmie postaviť proti sebe, ale musí byť jeho prirodzenou, normálnou súčasťou... S divákom nesmie byť narábané povýšenecky, utlačovateľsky, ale musí byť oslovaný ako hlavá osoba. Práve on bude pánom situácie, pretože bude vnímať dielo v kontexte priestoru, ktorý dobre pozná a v ktorom je doma, nebude naň zízať s otvorenými ústami.“¹¹⁰

Stratégie public artu založené na práci s verejnosťou v USA zhrnula aktivistická umelkyňa a kultúrna organizátorka Suzanne Lacy v knihe *Mapping the Terrain* s podtitulom *New Genre Public Art*, ktorá vyšla v roku 1994. *New genre public art* je podľa Lacy „vizuálne umenie, ktoré ku komunikácii využíva tradičné i nové médiá a je v interakcii so širokým a diverzifikovaným publikom.

¹⁰⁸ Ibidem, s.256.

¹⁰⁹ Kabakov, Ilya: *Public Project oder Genius loci*. In: Matzner, Florian, ed.: *Public art, Kunst im öffentlichen Raum*. 2. vydanie, Hatje Cantz, 2004, s.186.

¹¹⁰ Ibidem, s.187-188.

Referuje o záležitostiach priamo sa dotýkajúcich života publika – je založené na angažovanosti“.¹¹¹ Prívlastok „new genre“ je použitý kvôli vymedzeniu sa voči typu verejného umenia, ktoré je len vsadené do verejného priestoru a viac ako na komunikáciou s publikom sa zameriava napríklad na formu a pôsobenie vo fyzickom priestore (alebo je jeho umiestnenie vo verejnom priestore ľubovoľné). Lacy uvádza ešte niekoľko dôležitých charakteristík new genre public art: fungovanie umenia v sociálnom priestore: aktívna participácia umelca na vytváraní hodnotového systému, snaha o zmenu spoločnosti aj pomocou vlastnej transformácie, možnosť continuity – naštartovanie udržateľných zmien.

Claire Bishop vo svojom článku o sociálnom obrate v umení charakterizuje new genre public art ako „dočasné projekty, ktoré priamo zapojujú diváky - zvláštne predstavitelia skupín považovaných za prehližené – jako aktivní účastníci produkce procesuální, politicky uvědomělé komunitní události nebo programu.“¹¹² Definícia Bishop v zmysle spolupráce s divákmi je vymedzená v užšom zmysle, ako vyplýva z textov a diel uverejnených v knihe Suzanne Lacy. Ako new genre public art v zmysle pôvodnej publikácie sú označené diela, ktoré sa zaujímajú o aktívny dialóg s publikom, nemusia však byť nevyhnutne založené na spolupráci v zmysle účasti divákov na vzniku diela, participácia divákov môže byť až nasledovná. V rámci mojej dizertačnej práce je termín „new genre public art“ (ktorý nebudem naďalej používať) veľmi blízky termínu „aktivistické umenie“ definovanému vyššie.¹¹³ Hoci pojem „new genre public art“ rezonoval najmä v 90. rokoch a potom jeho výskyt klesá, kniha Suzanne Lacy zachytila zmenu stratégií umenia vo verejnom priestore a napomohla rozšírenému chápaniu public artu smerom k interakcii s verejnosťou.

Slovník Tate Guide to Modern Art Terms uvádza nasledovnú definíciu public artu:

„umelecké dielo, umiestnené vo verejnej sfére, bez ohľadu na to, či je situované na verejnom alebo súkromnom majetku a či bolo dotované z verejných alebo súkromných zdrojov. Zvyčajne, ale nie vždy, býva dielo špecificky určené pre miesto, v ktorom je umiestnené (site-specific). Pomníky, pamätníky, mestské skulptúry a sochy sú najviac etablované formy public artu, ale public art môže byť aj dočasným – vo forme performance, tanca, divadla, poézie, graffiti, plagátov, street artu a inštalácie. Public art... môže byť tiež formou občianskeho protestu.“¹¹⁴

¹¹¹ Lacy, Suzanne ed.: Mapping the terrain, New genre public art. 2. vydanie, Seattle, Washington, Bay Press, 1996 (1. vydanie 1994)., s.19.

¹¹² Bishop, Claire: Řízení reality. Spolupráce a participace v současném umění. In: Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny, 1-2/2007, s.11.

¹¹³ Knihy Suzanne Lacy a Niny Felshin (na ktorú sa odvolávam pri definícii aktivistického umenia), vyšli v rovnakom roku a skúmajú v veľmi podobnú tematiku. Umelci a umelkyne uvádzaní ako príklady sa často vyskytujú v oboch knihách.

¹¹⁴ Wilson Simon, Lack Jessica: The Tate Guide to Modern Art Terms, London, Tate, 2008, s.174-175.

Definícia v tomto prípade špecifikuje širokú škálu foriem a častú umeleckú interdisciplinaritu umenia označovaného ako public art, uvádza možnosť dočasnej formy a tiež politického obsahu, nie je tu však zdôraznený vzťah s publikom a snaha o dialóg. V definícii sa vyskytuje termín site-specific, ktorý slovník ďalej približuje: „Odkazuje k umeleckému dielu, ktoré je dizajnované špeciálne pre určitú lokalitu a ktoré je s ňou vo vzájomnom vzťahu. Ak by bolo z danej lokality odstránené, stratilo by svoj zmysel alebo jeho podstatnú časť.“

K termínu site-specific je dôležité znamenať, že aj jeho chápanie sa ku koncu 20. storočia vyvinulo a zmenilo. Vyššie uvedená definícia tak prestala stačiť. Americká teoretička umenia Miwon Kwon vo svojom texte o site-specificite konštatuje, že termín sa objavil spolu s nástupom minimalizmu koncom 60. a začiatkom 70. rokov 20. storočia v USA.¹¹⁵ Umelecké realizácie založené na princípe site-specific boli kritickou reakciou na dovedy panujúce modernistické presvedčenie vychádzajúce z myšlienky, že dielo je umiestnené do neutrálneho priestoru typu tabula rasa – nekontaminovaného, čistého, ideálneho priestoru. Toto tvrdenie bolo odhalené ako mýtus. Site-specific prístup si začal uvedomovať pôsobenie diela v priestore, chápal miesto pre umelecké dielo (site) v zmysle konkrétneho fyzického priestoru, reálneho miesta. „Site“ mohlo byť v interiéri, mohlo sa jednať o galériu, ale aj o exteriér, mesto alebo aj púšť. „Site-specifické dielo sa v najrannejšej fáze zameralo na nedeliteľný vzťah medzi dielom a jeho miestom a pre úplnosť diela vyžadovalo fyzickú prítomnosť diváka“¹¹⁶. Charakter miesta bol určený svojou vizuálnou podobou – napríklad rozmermi, polohou, svetelnosťou... Takýmto druhom site-specificity disponovalo napríklad dielo Richarda Serra Tilted Arc, ktoré bolo odstránením z námestia zničené, pretože mohlo fungovať len v prostredí, pre ktoré bolo priamo vytvorené. V priebehu času začína byť stále viac kritizované aj takéto poňatie site-specificity. Objavujú sa nové problematické otázky: začína byť zrejme, že miesto – site – ako fyzický priestor nie je bez „nefyzického“ významu a divák ne je univerzálny. Miesto je utvárané aj kultúrnym rámcom a divák má rasu, spoločenské postavenie, či rod. Site aj keď je fyzicky rovnaké, môže byť v priebehu času premenlivé, je štrukturované intertextuálne, skôr ako priestorovo. Site môže byť aj vedomostné alebo názorové pole, v ktorom dielo operuje (napríklad reakcie na konkrétne politické kauzy). Od diváka diela site-specific, pre ktorého je dielo priamo vytvorené sa očakáva reakcia – kritické zapojenie, nie len pozorovanie. Ako zhrnutie Kwon uvádza: „Dočasným konštatovaním môže byť, že v pokročilých postupoch umenia posledných tridsiatich rokov sa operatívna definícia site zmenila z fyzickej lokality – uzemnenej, fixnej, skutočnej – na diskurzívny vektor

¹¹⁵ Kwon, Miwon: One Place after Another – Notes of Site-specificity. In: Kocur Zoya, Leung Simon, ed., cit.d., kniha Miwon Kwon One Place after Another je dostupná aj online ako google books dokument.

¹¹⁶ Ibidem, s.33.

– neuzemnený, tekutý a virtuálny.“¹¹⁷

4.5.2 České a slovenské prostredie

V českom prostredí došlo k prehodnocovaniu termínu public art pomerne zavčasu – v druhej polovici 90. rokov – v súvislosti s výstavou *Umělecké dílo ve veřejném prostoru* (Veletržní palác, Praha, 1997), organizovanou Sorosovým centrom pre súčasné umenie a kurátorovanou Ludvíkom Hlaváčkom. K výstave bol vydaný katalóg s tematickými textami, v ktorom sa objavuje preklad termínu vo forme „veřejné umění“. Z textov je zřejmé vymedzenie sa proti tradičnej forme public artu v podobe umiestnenia umeleckého objektu do verejného priestoru.

Pre redefinovanie obsahu termínu bol podstatný článok Ludvíka Hlaváčka *Pokus o české „veřejné umění“*¹¹⁸, ktorý približoval motivácie výstavy *Umělecké dílo ve veřejném prostoru* a realizácie uskutočnené ako pokračovanie výstavy priamo vo verejnom priestore. V článku Hlaváček spomína vývoj súčasnej americkej teórie, požiadavku site-specificity a uvádza termín Suzanne Lacy new genre public art, pričom zdôrazňuje úlohu dialógu s publikom. V článku sa objavujú na danú dobu pre české prostredie pomerne radikálne výroky a požiadavky na umenie:

„Nejdůležitějším rysem, který konstituuje new genre public art v jeho odlišnosti od umění 'neveřejného', je aktuální pozornost adresátovi. Ta se stává základním a nejdůležitějším tvůrčím principem. Moderní umělec ideálně adresoval a dosud adresuje svá poselství anonymnímu divákovi... Není divu, že dlouholetá praxe takovýchto, v uměleckém prostředí situovaných monologů, vedla ke stupňování exkluzivity umění a ke ztrátě reálného adresáta. Na proti tomu umělec v oblasti new genre public art formuje jazyk svého poselství v přímé závislosti na události čtení díla nepoučenou veřejností. Událost čtení je samotným obsahem poselství... Charakter umělecké dovednosti je komunikační, což mění tradiční představivost umělců i kritiků založenou na monologu a ateliérové tvorbě. Explicitní úvaha o adresátovi a způsobu čtení, zahrnutá do uměleckého poselství, principiálně ruší možnost realizovat uměleckou tvorbu jako monolog či vnitřní dialog individua se sebou samým.“¹¹⁹

Na základe odvolávania sa na americkú teóriu je tu public art definovaný nie ako umenie VO verejnom priestore, ale ako umenie PRE verejnosť, ktoré vstupuje do intencionálneho vzájomného dialógu s publikom.

V českom internetovom slovníku Artlist Ludvík Hlaváček uvádza preklad public art vo forme „veřejné umění“, i keď konštatuje, že: „doslovný český překlad zní poněkud nepříjemně, patrně kvůli tradičně pejorativnímu akcentu českého slova 'veřejný'“. Ďalej Hlaváček špecificky akcentuje dva rozdielne

¹¹⁷ Ibidem, s.39.

¹¹⁸ Hlaváček, Ludvík: *Pokus o české „veřejné umění“*. Na okraj výstavy *Umělecké dílo ve veřejném prostoru*. In: *Ateliér*, 23/1998.

¹¹⁹ Ibidem., s.2.

významy termínu:

„V širokém smyslu slova zahrnuje tento pojem umělecká díla umístěná ve veřejném prostoru, to znamená pomníky, sochy, a obrazy na architektuře, včetně uměleckých děl v kostelech. V užším smyslu označuje pojem public art tendenci moderního umění, která od konce 60. let usiluje o bezprostřední kontakt umělců s širokou veřejností... Public art zahrnuje iniciativy různých komunit s výsledky velmi rozdílnými jak po stránce umělecké tak ideové a sociotvorné... Public art prodělal od konce 60. let řadu vývojových proměn a dnes zahrnuje širokou škálu uměleckých postojů a výrazových prostředků. Do oblasti public art bývá zahrnován i sociální a politický aktivismus. Na druhé straně některé umělecké aktivity, zejména ty, které vyšly z graffiti, jsou dnes zařazovány pod označení street art.“¹²⁰

Hlaváček v definícii konštatuje snahu public artu o oslovenie publika, ale neuvádza vzťah k miestu a požiadavku site-specificity.¹²¹

Veľmi odlišná situácia v definovaní terminológie je prítomná na Slovensku. V slovenskej umeleckej teórii sa termín public art objavuje v prekladovej forme ako „umenie verejných priestranstiev“. Autorka hesla v Slovníku svetového a slovenského výtvarného umenia, Jana Geržová, konštatuje, že sa jedná o „umenie prezentované mimo rámca múzeí a galérií, vo verejnom priestore rôzneho typu, od priechlí budov, plôch drobnej mestskej architektúry, verejných dopravných prostriedkov, veľkoplošných reklamných tabúl, až po mestský urbanizmus a voľnú krajinu“.¹²² Geržová ako príklady uvádza tradičné sochy vo verejnom priestore, no i dočasné realizácie K. Wodiczka alebo J. Holzer, čo zodpovedá rozšírenému významu termínu. Nezdôrazňuje tu však vzťah k miestu ani možnosť participácie verejnosti.

V rovnakom slovníku sa vyskytuje aj heslo Site-specific art, ktoré je charakterizované nasledovne: „Je to špecifický druh umenia inštalácie definovaný priestorom a jeho špecifickou lokalizáciou, ktorá sa významne podieľa na vizuálnej stránke diela... Miesto a jeho priestorový rámec sú dôležité z hľadiska architektonických dimenzií (mierky, proporcií, svetla), historického a kultúrneho, ale aj sociálneho a psychologického kontextu.“¹²³ Rozdiel medzi s.-s.a. a inštaláciou uvádza autorka hesla Katarína Rusnáková v neprenosnosti a neopakovateľnosti s.-s.a.. Ako príklad Rusnáková uvádza diela land-artu, Kabakova, Flavina, Merza... Z definície je zrejmé rozšírené chápanie kontextu diela, no samotné dielo je tu stále ponímané ako hmotné (inštalácia), čo nebýva v prípade súčasného umenia zďaleka pravidlom.

¹²⁰ Hlaváček Ludvík: Public art (Veřejné umění). Dostupné z: <http://www.artlist.cz/index.php?id=159>, [cit. 26.6.2012].

¹²¹ Termín site-specific art slovník Artlist neobsahuje (rok 2012).

¹²² Geržová, Jana, ed.: Slovník světového a slovenského výtvarného umenia druhej polovice 20. storočia. Bratislava, Kruh súčasného umenia Profil, 1999.

¹²³ Rusnáková, Katarína: Site-specific art. In: Geržová, Jana, ed., cit. d., s.252.

V Slovníku pojmov moderného a postmoderného umenia od Miloša Štofka sa heslo vyskytuje v rovnakej prekladovej forme ako u Geržovej v tvare „umenie verejných priestranstiev“. Zadeinované je nasledovne:

„Tento druh umenia nenájdeme v galériách alebo múzeách, ale na priedeliach budov, na uliciach, na námestiach a v parkoch. Jeho cieľom je priblížiť umenie obyčajnému človeku a zároveň adekvátnym umiestnením umeleckých diel na verejnom priestore vytvoriť pozitívny interaktívny vzťah medzi umeleckým dielom, daným prostredím a potencionálnym divákom.“¹²⁴

Štofko spomína interakciu (sekundárnu, nie primárnu pri vytvorení diela), no taktiež neuvádza vzťah diela ku konkrétnemu miestu.

Pod heslom site-specific-art Štofko uvádza:

„druh umenia, ktoré je realizované v špecifických prostrediach obdarovaných neopakovateľným géniom loci. Pri s.-s.-a. je umelec natoľko oslovený určitým špecifickým miestom, že toto miesto ho svojim duchovným vyžarovaním inšpiruje k nejakému jedinečnému výtvarnému spracovaniu, alebo sa určité miesto až vďaka adekvátnemu umeleckému spracovaniu stane jedinečným. Špecifickou vlastnosťou prác realizovaných formou s.-s.-a. je, že sú väčšinou neprenosné...“¹²⁵

Opäť sú tu ako príklady uvádzané land-artové diela a napr. diela J. Holzer alebo R. Whiteread. Proti definícii Miloša Štofka je možné uviesť zásadné výhrady: označenie „duchovné vyžarovanie“ nezodpovedá atmosfére miesta, na ktorú súčasné s.s. dielo reaguje, výtvarné spracovanie nemusí byť „jedinečné“, môže sa jednať aj o opakovanie a reaplikovanie stratégie, rovnako dielo nemusí reagovať len hmotné konkrétne miesto, ale na „site“ v zmysle konkrétnej kontextuálnej situácie. Ak porovnáme definovanie site-specificity podľa M. Kwon a podľa M. Štofka, druhá definícia je na súčasné umenie takmer neaplikovateľná.

S termínom „verejné umenie“ pracuje na Slovensku výstavný program Billboard Gallery Europe, ktorý je zameraný na prezentovanie diel vo forme billboardov. V katalógu k výstavám¹²⁶, aj v tlačových správach je tento termín používaný, no nie je bližšie definovaný.

Na základe uvedených definícií sa dá konštatovať, že vývoj public artu a umenia site specific nie je v slovenskom prostredí, na rozdiel od českého, dostatočne teoreticky reflektovaný. Problematický je aj preklad termínov. Preklad pojmu „public art“ ako „umenie verejných priestranstiev“ je z môjho pohľadu nepresný. Referuje skôr k reálnemu fyzickému priestoru – priestranstvám, ako k priestoru v širšom i abstraktnejšom zmysle slova (diváckemu, politickému, komunitnému, mediálnemu...), tento preklad odkazuje skôr k tradičnej forme public artu. Priestor public artu ako priestor diskurzívny (aj keď zároveň fyzický),

¹²⁴ Štofko, Miloš: Od abstrakcie po živé umenie: slovník pojmov moderného a postmoderného umenia, Bratislava, Slovart, 2007.

¹²⁵ Štofko, Miloš: site-specific-art. In: Štofko, Miloš, cit.d.

¹²⁶ Keratová Mira, Fajnor Richard: katalóg Príležitostný robotník. Billboard Gallery Europe, 2006, nečíslované.

nie je v slovenských definíciách reflektovaný. Uprednostňujem preto preklad vo forme „umenie vo verejnom priestore“, prípadne ponechávam pôvodnú anglickú formu názvu – public art.

Väčšina umeleckých realizácií, ktoré budem ďalej v práci spomínať, súvisí s rozšíreným chápaním termínu public art v zmysle reakcie diela na konkrétne miesto a konkrétne publikum. Forma public artu, ktorú môže politické umenie využívať, je daná snahou o sprostredkovanie kritického odkazu v politickej sfére, čo často zahŕňa diskusiu s verejnosťou a využívanie charakteru miesta. Termín public art budem preto používať na označenie diel, ktoré pôsobia vo verejnej sfére, reagujú na ňu, prípadne vyzývajú k diskusii alebo mobilizujú publikum. Ako však už bolo uvedené na začiatku tejto kapitoly, nie všetky public artové diela sú zároveň automaticky dielami politického umenia. Príkladom môže byť výstava *Umělecké dílo ve veřejném prostoru*, ktorú spomínam v kapitole o českom umení v 90. rokoch 20. storočia.

Gran Kester uvádza, že snaha komunikovať s publikom je takmer podmienkou diel súčasného umenia, preto predpovedá termínu public art postupný zánik.¹²⁷ Z môjho pohľadu má public art oproti iným umeleckým formám v našom prostredí stále dostatok odlišujúcich charakteristík, aby mohol existovať ako špecifická kategória.

¹²⁷ Kester, Grant: *Crowds and Connoisseurs*, cit.d., s.250.

5. Od revolúcie po koniec 90. rokov

5.1 Umenie v novej situácii

Rok 1989 som si zvolila pre oblasť svojho skúmania ako určujúci kvôli prepojeniu umenia so spoločenským a politickým kontextom, v ktorom vzniká. Koncom roka 1989 došlo k výraznej zmene politickej situácie – k prechodu od totalitného režimu k demokratickému. Táto zmena nie je vo vzťahu k umeniu podstatná z hľadiska nástupu nových umeleckých stratégií a tém, ale z hľadiska zmeny podmienok, v ktorých bolo umenie vytvárané a prezentované. Nová politická situácia súvisiaca so zrušením vedúcej úlohy Komunistickej strany priniesla slobodu prejavu, tlače a zhromažďovania, koniec cenzúry a reštrikcií, otvorenie hraníc a umožnenie kontaktu so západným svetom. Pre oficiálne umenie to znamenalo zánik previazanosti so štátnou ideológiou, čo malo za následok aj otrásenie umeleckého inštitucionálneho rámca.

Postupné uvoľňovanie totalitnej moci nastalo v Československu v nadväznosti na vývoj politickej situácie v ZSSR v druhej polovici 80. rokov 20. storočia. Idea glasnosti znamenala čiastočné oslabovanie cenzúry a slobody prejavu už krátko pred revolúciou, zmena politických pomerov sa však v danom čase neprejavila v umení bezprostredne, mala skôr dosah na organizovanie výstav a prístup k informáciám. Revolučné udalosti z novembra 1989¹²⁸ ovplyvnili tvorbu jednotlivých umeleckých diel, no neznamenali vznik nových umeleckých foriem či štýlov. Revolúcia ovplyvnila predovšetkým umelecký inštitucionálny kontext. Na zmenu situácie reagovalo umenie skôr pozvoľna. Umelecké diela bezprostredne komentujúce súčasné dianie vznikali spontánne, zväčša mali oslavný charakter. Mnohí umelci a umelkyne sa aktívne účastnili priamo politického života a udalostí spustených zmenou režimu. Keďže v Československu pred novembrom 89 neexistovala politická opozícia, ktorá by sa systematicky pripravovala na prebratie moci, udalosti organizovali najmä umelci/kyne, intelektuáli/ky a študenti/ky. Spoločnosť a ani umelecký svet neboli na tak rýchly nástup nových pomerov pripravené, dôležité rozhodnutia prebiehali často improvizovane. Hektické dni plné zmien približuje konštatovanie z časopisu *Ateliér*: „Na vlastní individuální tvorbu nebyl v rušných stávkových dneh čas – ale výsledkem kolektivního myšlení i práce byli na Akademii výtvarných umění i Vysoké škole uměleckoprůmyslové plakáty, tematicky se vztahující

¹²⁸ Na označenie udalostí 17. novembra 1989 používam pojem revolúcia v zmysle, v akom je chápaná táto radikálna zmena pomerov z hľadiska širokej verejnosti, nie z politologického hľadiska.

k probíhajícím událostem.¹²⁹

V prvých dvoch rokoch po revolúcii prebiehali transformačné procesy v českej a slovenskej časti republiky viac-menej paralelne, v zásadných otázkach boli podobné a vzájomne previazané. Zhodný vývoj sa týkal inštitucionálnej prevádzky umenia: na dôležitých postoch v galériách, školách a v združeníach sa udiali pomerne rýchle personálne zmeny. Doposiaľ vládnuším režimom zaznávaní a obmedzovaní výtvarní umelci/kyne a teoretici/čky sa dostali do čela umeleckých a umelecko-vzdelávacích inštitúcií, ktoré bolo potrebné prebudovať. Na charakter týchto zmien reagovala akcia skupiny umelcov (J. Bartusz, J. Bodnárová, V. Popovič, M. Adamčiak, Z. Prokop), ktorá sa uskutočnila na Vysokej škole výtvarných umení na Drotárskej ceste v Bratislave v roku 1990. Akcia s názvom *Vyháňanie zlého ducha Vešvu z VŠVU* prebiehala nasledovne: „Performeri prešli priestormi školy a zaklínadlami uskutočnili ironický obrad exorcizmu – vyhnanie minulého totalitného ducha tejto školy. Pred vstupom do budovy potom uskutočnili v kruhu zhromaždených študentov a hostí kvázi šamanský obrad za zvuku tympan a iných nástrojov.“¹³⁰ Happening symbolicky vyjadril aktuálnu požiadavku na „vyhnanie“ princípov spojených s minulým systémom, čo súviselo s procesom, v ktorom by boli dovtedajšie spoločenské elity zbavené moci. Tento proces bol pomerne úspešný na umeleckých školách, no na mnohých iných systémových úrovniach ostal nedokončený alebo prebiehal len pomaly. Na príklade osobnosti Juraja Bartusza je možné ilustrovať, že kritický prístup k politickým témam nie je u umelcov a umelkýň spôsobený zmenou politickej situácie, ale je ich kontinuálnym umeleckým programom. V texte ďalej spomínaní umelci a umelkyne, ktorí tvorili aj pred novembrom 89, sa kriticky vyjadrovali už v danej dobe a vo svojom umeleckom programe pokračovali v nových podmienkach.

V revolučnej atmosfére sa stalo prvoradým bilancovanie: ikonoklasticky zničiť symboly minulej doby a rehabilitovať osobnosti poškodené minulým režimom. Na umeleckej scéne bolo v období niekoľko rokov po revolúcii prioritizované prepisovanie (alebo nové písanie) histórie pred vystavovaním domácej aktuálnej tvorby vznikajúcej už v nových podmienkach. Prehliadky výtvarného umenia boli často zamerané na retrospektívy umelcov a umelkýň, ktorí mali predtým obmedzené možnosti vystavovania. Obrovský dlh existoval aj v prístupe k informáciám, preto sa výtvarné periodiká začiatkom 90. rokov často zameriavali najmä na sprostredkovanie zahraničného výtvarného vývoja a diskusií a tiež na zverejňovanie samizdatových alebo dovtedy nepublikovaných domácich textov

¹²⁹ Popíska pod ilustráciou k článku: Svoboda výtvarné kritiky. In: Ateliér, 1/1990, s.1. V prvých číslach časopisu Ateliér z roku 1990 je reprodukováných aj niekoľko umeleckých diel ovplyvnených revolučnými udalosťami, častým zobrazovaným motívom bola symbolika štátnej vlajky.

¹³⁰ Büngeřová Vladimíra, Bajcurová Katarína, Gregorová-Stachová Lucia: popis akcií. In: katalóg Bartusz: gestá, body, sekundy. Bratislava, SNG, 2010, s.157.

a informácií.

Umelecký charakter dostávali v období tesne po revolúcii spontánne aktivity bežných občanov nadchnutých slobodou prejavu. Vyjadrovanie vlastných názorov vo verejnom priestore malo často formu plagátov, letákov alebo intervencií do sôch a symbolov totalitného režimu.¹³¹ Fasády a ploty v mestách sa stávali akýmisi verejnými nástenkami, kde sa objavovali nielen nápisy a heslá, ale často aj kreslené vtipy, karikatúry, poézia, či texty piesní. Spoločná myšlienka a nadšenie mobilizovali ľudí k aktívnej participácii. Na tieto formy občianskej angažovanosti sa v tom čase nenahliadalo ako na umeleckú činnosť, no je možné zaradiť ich do kategórie aktivistického umenia. Široká verejnosť tieto aktivity ako umenie nechápali, nakoľko umenie bolo po dlhú dobu prezentované ako záležitosť galérií a múzeí. V danom období bola demokratizačná myšlienka, že každý človek je umelec, na krátku dobu blízko svojmu uskutočneniu. Motív občianskeho vzdoru a protestu v spojení s umením sa tu uplatnil spontánne a podvedome. Transparenty z obdobia revolúcie zo zbierok Národného múzea sa stali súčasťou výstavy *Monument transformace* (GHMP, Praha, 2009). Neboli však prezentované samostatne, ale v susedstve propagandistických transparentov, takže ich inštalovanie tvorilo líniu dokumentujúcu premenu obsahov hesiel. Ich galerijné umiestnenie v susedstve umeleckých diel malo ambivalentný charakter odkazujúci k dobovej dokumentácii aj k svojbytnému dielu.

Spolu s otvorením hraníc sa po dlhej dobe opäť obnovuje kontakt so súčasným svetovým umeleckým dňom. Českí a slovenskí umelci a umelkyne sa začínajú zúčastňovať na medzinárodných výstavách mapujúcich umenie postsocialistických krajín strednej a východnej Európy. Na domácej pôde sa naopak konajú výstavy s medzinárodnou účasťou. Postupne začínajú vychádzať publikácie o svetovom výtvarnom dianí a súčasnej filozofii a odborná verejnosť sa zoznamuje s celou škálou dovtedy ťažko dostupných textov. V prvej polovici 90. rokov je však na českej a slovenskej umeleckej scéne prístup k informáciám o politicky motivovanom západnom umení s kritickým obsahom minimálny. Dôležité boli články o dielach Hansa Haackeho a Josepha Beuysa, ktoré boli publikované v časopisoch *Výtvarné umění*, *Ateliér* a *Profil*. Diela Hansa Haackeho sa následne niekoľkokrát objavili v diskusii o politickom umení v českom kontexte. Jediná do češtiny preložená publikácia, v ktorej je pojednávaný spoločensko-kritický potenciál výtvarného umenia, bola kniha americkej teoretičky Suzy Gablik s názvom *Selhala moderna?*¹³², ktorá vyšla v Česku v polovici 90. rokov. Situácia v prístupe k informáciám o výstavách a dielach s politickým obsahom sa zlepšila so začiatkom vydávania časopisu *Umělec* v roku 1997.

¹³¹ V Bratislave napríklad niekto anonymne zafarbil ruky a tvár sochy Klementa Gottwalda zo súsošia na Gottwaldovom námestí červenou farbou symbolizujúcou krv. Akcie spojené s pomníkmi realizoval v tej dobe aj košický umelec Peter Kalmus.

5.2 Umenie a etika

Spájanie umenia s akýmikoľvek politickými témami bolo v období nasledujúcom po zmene režimu problematickou otázkou. Totalitným režimom jediný akceptovaný smer – socialistický realizmus – odsudzoval umenie, ktoré bolo „apolitické“, „vyhýbalo sa skutočnosti“, nemalo „vzťah k objektívnej realite“, alebo bolo „formalistické“.¹³³ Kto stál reálnemu socializmu s jeho umeleckými preferenciami v opozícii, uprednostňoval zvyčajne umenie s opačnými atribútmi, než presadzovala vládna moc, teda práve umenie apolitické, bez vzťahu k objektívnej realite, univerzálne a/alebo zamerané na formu. Táto negácia oficiálnych požiadaviek bola sama o sebe momentom vzdoru a tak bola nahliadaná aj štátnou mocou. V neoficiálnom umení boli v opozícii k socialistickému realizmu často abstrakcia, konceptualizmus a akčné formy.¹³⁴ Predovšetkým abstrakcia, chápaná ako priamy protiklad realizmu, dostávala etické významy. Tejto problematike sa venuje Mária Orišková, ktorá v texte o predrevolučnom umení strednej a východnej Európy konštatuje:

„...alternatívna výtvarná kultúra, donútená k introverzii, sa naučila v nej vidieť vlastnú vnútornú slobodu. Spoločnosť založená na materialistickom myslení a popierajúca duchovné hodnoty nachádzala v umení vlastne jedinú formu transcencie a mala preto tendenciu absolutizovať ju... 'Čistá forma' predstavovala nielen čistotu formálnu (rovnako v polohe lyrickej ako geometrickej abstrakcie), ale najmä čistotu v polohe etickej. Alegória 'čistoty' postupne prerastá v mýtus, vybudovaný okolo konceptov prevzatých z avantgardnej minulosti.“¹³⁵

Etické kvality neboli prisudzované len abstrakcii, ale aj konceptuálnym realizáciám. Na neoficiálne umenie bolo nahliadané ako na niečo „mimo“ bežnej politickej skutočnosti, vzdialenie realite a politike bolo často interpretované ako snaha o dosiahnutie univerzálnej „vyššej“ pravdy a morálky.

Dôvody odporu k politickým obsahom v umení v poprevratovej dobe vysvetľujú Jana a Jiří Ševčíkovi:

„V Československu např. byl už v 70.-80. letech vyslovován jedním dechem definitivní soud nad kapitalistickou konzumní společností (ovládanou trhem) a komunistickým systémem (ovládaným stranickou byrokracií a totalitární ideologií). Někteří byli přesvědčeni, že pravá kultura nedeformovaná žádnou

¹³² Gablik, Suzy: *Selhalo moderna?*, Votobia, Olomouc, 1995. Kniha pôvodne vyšla v roku 1984: *Has Modernism Failed?* New York, Thames and Hudson. Vzhľadom k vývoju, akým prešlo americké súčasné umenie koncom 80. a začiatkom 90. rokov 20. storočia, bola kniha v čase svojho vydania v ČR skôr dokumentom doby a nepopisovala aktuálne tendencie amerického umenia a jeho obnovený záujem o spoločensko-politickú realitu.

¹³³ Tieto charakteristiky sa mnohokrát objavujú v dobových recenziách či dokumentoch.

¹³⁴ Pojem „neoficiálne umenie“ používam vo význame umenia nezapadajúceho do línie socialistického realizmu. Pojem je len zjednodušením, nakoľko v rôznej dobe bolo toto umenie systémom rôzne ne/akceptované.

¹³⁵ Orišková, Mária: *Dvojhlasé dejiny umenia*. Bratislava, Petrus, 2002, s.89.

ideologií, bude její náhradou, něčím pravým, původním, bude transcendenci nahrazující, bude 'naprostým vzdálením' od politiky a ideologie (viz transcendence u Jindřicha Chalupického a 'nepolitická politika' v tzv. postdemokratickém systému V. Havla).¹³⁶

V súvislosti so zmenou podmienok v novej situácii Ševčíkovi dodávajú: „V našem prostředí je přechod od starého režimu z těchto důvodu také spojený s odmítáním jakékoli ideologie, chápané špatně a zjednodušeně jen jako falešné vědomí. A s tím jde ruku v ruce i depolitizace kultury... Repolitizace umění neboli znovuuvedení umění do politického kontextu bude vyžadovat delší dobu. V umění sa dodnes stále dáva prednosť neutralizaci politických problémů a jejich estetizaci.“¹³⁷ Zhodné tvrdenie nájdeme aj u Martiny Pachmanovej:

„Česká kultura se možná příliš brzo vzhledla v koncepci umění jako transcendentální a nadčasové kreativity uměleckého génia a po bolševické éře, obtěžkané ideologickou zátěží angažovaného umění, se dnes na většinu společensky zodpovědného, kritického, či dokonce kolektivního umění hledí s nedůvěrou jako na produkt módní propagandy, která de facto nemá s uměním co dělat.“¹³⁸

Na Slovensku nachádza rovnaké dôvody nedôvery k politickým obsahom v umení Jana Oravcová: „To, že slovenskí umelci sa v súčasnosti vyhýbajú politickým, ale i kritickým témam, súvisí s predchádzajúcim politickým obdobím. Sú príliš uväznení v predstave 'tradičného' kritického spojenia umenia a politiky ako ideologického konštruktu komunistickej éry.“¹³⁹ Podobne sa k stavu súčasného umenia na Slovensku vyjadruje Zora Rusinová, ktorá konštatuje, že slovenské umenie 90. rokov bolo: „uzavreté vo svojom metajazyku 'vyšších sfér' alebo v paraestetickom hedonizme. Akoby bolo vyčerpané predchádzajúcim 'politickým bojom', stiesnené rokmi tematickej a výtvarnej prudérnosti, reflektuje skôr formálne výdobytky než obsahové momenty.“¹⁴⁰

Vývoj umenia v 90. rokoch 20. storočia bol teda, ako konštatuje viacero teoretických a teoretikov, ovplyvnený dedičstvom minulosti. Československé umenie, bývalo po dobu štyridsiatich rokov rozdelené na oficiálne a neoficiálne, pričom hranica medzi nimi bola v rozličných dobách pohyblivá. Diktovanie umeleckých obsahov a foriem a požiadavka absolútnej „politickosti“ umenia, mali za následok zdiskreditovanie myšlienky umenia reagujúceho na politické skutočnosti. Aj keď sa situácia výrazne zmenila a umenie s politickými obsahmi bolo možné vytvárať bez štátneho diktátu, slobodne a z vlastného rozhodnutia, zotrvačnosťou myslenia a stratégií pretrvávali preferencie „nepolitickej“ tvorby.

¹³⁶ Ševčíkovi, Jana a Jiří: Psí filosofie. In: Profil, 4/2004, s.37.

¹³⁷ Ibidem.

¹³⁸ Pachmanová, Martina: Umění a veřejnost. In: Ateliér, 23/1998, s.1.

¹³⁹ Geržová, Jana: Pokus o diagnózu? Rozhovor o Documenta 11 s Janou Oravcovu, In: Profil, 2/2002, s.25.

¹⁴⁰ Rusinová Zora: Od zlyhania utópie k veku simulakra. In: Rusinová Zora, ed.: Dejiny slovenského výtvarného umenia 20.storočia. Bratislava, SNG, 2000, s.60.

Reálnym socializmom zdiskreditovaný bol aj ľavicový svetonázor a idey vychádzajúce z marxizmu. S dedičstvom ich neselektívneho odmietania je možné sa dodnes stretnúť najmä u umelkýň a umelcov staršej generácie. V tom je podstatný rozdiel medzi politickým umením vznikajúcim v postsocialistických krajinách a iných častiach sveta, nakoľko kritické stratégie a teórie západného politického umenia majú často svoje korene v ľavicovom myslení a profilujú sa ako antikapitalistické.

V poprevratovom Československu bolo na umenie s politickými obsahmi, alebo cieľmi, i keď vytvárané v nových podmienkach, nahliadané ako na umenie služobné. Dlhodobé spájanie morálneho, etického princípu najmä s umením zameriavajúcim sa na vlastnú autonómiu a univerzálnosť, v podtexte podsúvalo myšlienku, že akékoľvek umenie s aktuálnym politickým obsahom je neetické, či podozrivé. V 90. rokoch 20. storočia bolo na slovenskej i českej umeleckej scéne preferované umenie cielene vyhýbajúce sa politike, zamerané skôr na metaforické odkazy alebo zámerný odstup od reality a sprostredkujúce univerzálne, či introspektívne témy. Táto situácia sa postupne začala v českom umení meniť koncom 90. rokov, na Slovensku o niekoľko rokov neskôr, dôsledkom autorských programov, kurátorských výstav a tiež vďaka prístupu k informáciám zo zahraničnej umeleckej scény.¹⁴¹

5.3 Revolučný situacionizmus

Zdokumentovať všetky spoločensko-kritické umelecké diela z prvej polovice 90. rokov nebolo pre mňa možné, nakoľko skúmanie umenia vznikajúceho v období posledných dvadsiatich rokov je v českých a slovenských podmienkach značne fragmentarizované. Množstvo realizácií predovšetkým akčného umenia nie je zaznamenaných, o tvorbe niektorých umelcov a umelkýň doteraz nevznikli publikácie. Spomínam preto najmä diela, ktoré boli dokumentované v písomnej forme, prípadne tie, ku ktorým som sa svojím výskumom dostala, nenárokujem si však na úplnosť. Ucelenejšie je skúmanie výstav a diskusií, ktoré sa pokúšam zachytiť detailnejšie. Zameriavam sa pritom najmä na umelecké prejavy, ktoré boli realizované ako public art, priniesli nové témy, alebo mali vplyv na zmenu diskurzu týkajúcu sa politického umenia.

Revolučné udalosti v po novembri 89 so sebou priniesli niekoľko priamych umeleckých realizácií reagujúcich na zmenu politických pomerov. Ako som už spomínala, mnohí výtvarní umelci a umelkyne sa zúčastňovali občianskych aktivít

¹⁴¹ Postupný príklon k politickým a spoločenským témam v českom umení v 90. rokoch skúmala Pavlína Morganová (České výtvarné umění v období transformace, cit.d.), ktorá popisuje aj výstavy s náznakmi tematiky príklonu k bežnej skutočnosti a žitej realite. Tieto výstavy vo svojej práci nespomínam, zamieriam sa len na zámerne kriticky motivované umelecké projekty.

a vstupovali priamo do politických subjektov, v tejto činnosti však prevažovali prvky občianskej angažovanosti a nie umeleckej tvorby. Z môjho pohľadu je pomerne ťažké vytýčiť hranicu medzi týmito dvoma sférami, obzvlášť ak sa jednalo o umelecké aj politické aktivity, ktoré vznikali zdola. Uvádzam preto najmä diela, ktoré využívali umelecké stratégie a mali výrazný umelecký charakter. Výraz „revolučný situacionizmus“, ktorým uvádzam túto kapitolu som si vypožičala od Richarda Gregora, ktorý pri skúmaní umenia 90. rokov na Slovensku konštatuje: „V ich úvode vzniklo mnoho politicky angažovaného revolučného situacionizmu, ktorý sa vzápätí, v pragmatickosti každodenného života nového Slovenska stratil takmer zo dňa na deň.“¹⁴² V nasledujúcich odstavcoch predstavím niektoré z týchto realizácií, ktoré majú blízko k duchu situacionizmu.

Princíp subverzie využil v intervencii do demonštrácie na Námestí SNP 23.11.1989 v Bratislave Michal Murin. Účastníci demonštrácie mali možnosť poslať na tribúnu odkaz napísaný na lístočku, ktorý bol následne prečítaný do mikrofónu. Murin k akcii uvádza:

„Uvedomujúc si v novembrové dni nebezpečenstvo použitia polície a armády napísal som na papierik jediné vetu. Lístok bol zaslaný cez dav, ľudia si ho podávali až na tribúnu a nakoniec bola veta prečítaná Milanom Kňažkom: ‘Milí bratia a sestričky. My, príslušníci Zboru národnej bezpečnosti, sľubujeme, že nepôjdeme proti vám. Študenti, sme na vašej strane.’ Touto vetou som intervenoval do reality a snažil sa vytvoriť psycho-ochranu protestujúcich občanov. Slovo ‘sestričky’ v oslovení malo evokovať spojenie bratia a sestry, ale zároveň sestričky ako ošetrovatelky a tiež to bol autorsky kľúč. Napísal som to tak, aby sa rečník pozastavil pri čítaní, ale aby ďalej pokračoval.“¹⁴³

Tento zdanlivo minimalistický zásah do reality mohol mať v napätej atmosfére neistoty a v očakávaní represí, ďalekosiahly dopad, ako na aktérov stojacich na tribúne, tak aj na protestujúcu verejnosť. Keďže autorstvo výroku ostalo skryté, Murinova subverzia mohla zafungovať a pravdepodobne zafungovala veľmi účinne.

Desať dní po začiatku revolučných udalostí v Československu zorganizoval fotograf Ľubo Stacho (v spolupráci s Petrom Rónaiom) kolektívny happening nazvaný *Pridajte ruku*. V bratislavskom podchode na Mierovom námestí umiestnili na stenu rozmerný fotografický papier. Okoloidúci boli vyzvaní, aby namočili svoju ruku vo vývojke a na papieri zanechali jej otláčok. Zora Rusinová akciu opisuje: „V akcii Stacho vyzýval okoloidúcich k aktívnej účasti na generálnom štrajku, k tomu, aby symbolicky pripojili svoju ruku a stali sa tak

¹⁴² Gregor, Richard: Autenticita, tradícia a post-národná situácia. In: katalóg Nulté roky. Žilina, PGU, 2011, s.110.

¹⁴³ Akciu Michal Murin popísal v našej emailovej korešpondencii. Uviedol tiež, že prečítaný text by mal byť zverejnený na 2LP z nežnej revolúcie, ktorú vydal OPUS v roku 1990.

spoluautormi výtvarného diela, ktoré bude dokumentovať jednotu týchto dní¹⁴⁴. Jednoduché gesto a participatívna forma diela získavali v danej situácii v spojení s masovou mobilizáciou ku generálnemu štrajku site-spezifický charakter a v tomto význame sa dielo stalo nezopakovateľné. Stacho využil postup obvyklý pre občianske hnutia – otláčok ruky, no iný význam dostalo dielo použitím otláčku na fotografickom papieri, čím sa do tvorby dostal procesuálny prvok.

Happening *Ahoj Európa*, ktorý je možné chápať ako umelecký, iniciovali 10.12.1989 neumelci Ladislav Snopko a Martin Bútor. V tento deň sa vyše stopäťdesiat tisíc ľudí vydalo na pochod z Bratislavy smerom do Rakúska. Dátum bol zvolený symbolicky: akcia sa konala na Deň ľudských práv. Zora Rusinová akciu opisuje:

„Týždeň pred podujatím oznámili na veľkom mítingu na námestí v Bratislave... že 10. 12. umožnia všetkým občanom mesta výlet do rakúskeho Hainbugu a požiadali vtedy ešte totalitnú vládu, aby zrušila ‘železnú oponu’. Uprostred Dunaja kotvila vtedy loď, na brehoch boli mikrofóny spojené s ňou vysielačkami a ktokoľvek mohol hovoriť z jedného alebo druhého brehu Dunaja. Dunaj prestal byť riekou, ktorá národy delí, stal sa riekou, ktorá ich spája. Akcia, ktorá pokračovala neskôr pochodom na hranice, prestrihávaním ostnatých drôtov, prerástla v konkrétny politický čin.“¹⁴⁵

Keďže dokumentácia tejto akcie je založená na fotografiách a najmä na „oral history“, objavuje sa niekoľko mierne modifikovaných verzií popisu udalostí objavujúcich sa v médiách. Vyvrcholením akcie bolo prestrihávanie ostnatého drôtu, ktoré malo vysoko symbolickú hodnotu. Akcia bola organizovaná ako happening s otvoreným koncom, ktorej priebeh závisel od mnohých neznámych veličín. Nebolo dopredu zrejme koľko ľudí príde,

Pri príležitosti pochodu inštaloval umelec Daniel Brunovský na rakúskom území sochu. Umiestnenie na pôde Rakúska bolo zvolené symbolicky ako odkaz susedom, ktorí žili za železnou oponou. Rozmerná socha mala tvar srdca, na mieste pokrytého ostnatým drôtom, pričom účastníci pochodu okolo nej spontánne vytvorili mohylu z kameňov. V katalógu je udalosť popísaná: „Srdce z ostnatého drôtu symbolizovalo zmenu v Česko-Slovensku. Ostnatý drôt pochádzal z plota, ktorý oddeľoval Česko-Slovensko od Rakúska, východnú Európu od západnej.“¹⁴⁶ Na sochu pri brehu Dunaja sa postupom času zabudlo a zrejme ju odniesla povodeň. Do pozornosti sa ako symbol opäť dostala pri príležitosti osláv dvadsiateho výročia nežnej revolúcie. Daniel Brunovský bol požiadaný o vytvorenie kópie sochy, ktorá bola počas osláv umiestnená v centre Bratislavy a následne znovu osadená na dunajský breh, tentoraz však na slovenskú

¹⁴⁴ Rusinová, Zora: Akcia ako médiu v širších kontextoch. In: Rusinová, Zora, ed.: *Umenie akcie 1965-1989*, Bratislava, SNG, 2001, s.211.

¹⁴⁵ Ibidem.

¹⁴⁶ Snopko Ladislav, Bútor Martin: *Hello Europe*. In: Snopko Ladislav, Bútor Martin, ed.: *zborník sympózia Ethics and Politics*. Bratislava, SNG, 1990, angl. vydanie, s. 95.

stranu. Daniel Brunovský sa k pôvodnému zmyslu diela vyjadril: „Zdalo sa mi to byť celkom vhodné k téme. Naše tlčúce srdce pod tým príkrovom drôtov, ktoré znamenali izoláciu.“ Vyvrátil však informácie o tom, že srdce pokrývali drôty pochádzajúce zo železnej opony: „Tie sa začali strihať v ten deň, 10. decembra. To bola spontánna akcia. Čiže ja som ich nemohol v ten deň nastrihať, aj doviesť, aj namotať. Navyše z toho drôtu sa to nedalo spraviť, bol strašne tuhý, tvrdý. Takže Srdce Európy bolo z toho ostnatého drôtu len obrazne.“¹⁴⁷ Srdce z ostnatého drôtu je ilustráciou procesu, pri ktorom sa na symbolické dielo nabaľuje mytológia a významy. Kým pre Brunovského bola socha vzhľadom k procesu, akým vznikala, srdcom v zajatí ostnatého drôtu, pre ľudí, ktorí jeho vznik odvodzovali od drôtu zo železnej opony, bolo symbolom pretvorenia reštrikcií na porozumenie.

Obdobie v trvaní jedného roka v porevolučných časoch zaznamenal na farebné diapozitívy Ľubomír Ďurček, tento súbor však vystavil až v roku 2011 (výstava *Áno Nie*, Galéria Faica, Bratislava). V diele nazvanom *Nežná krajina* (vznikalo 2.5.1990 až 1.5.1991) premietol vyše 500 farebných záberov, na ktorých zaznamenával súkromnú i verejnú skutočnosť: mestské exteriéry pokryté nápismi a plagátmi, mítingy ale aj abstraktne pôsobiace motívy. Súbor diapozitívov je členený nehierarchicky a jeho význam je otvorený, je nekomentovaným dokumentom doby.

Tesne pred koncom roka 1989 bol za prezidenta Československa zvolený Václav Havel a stal sa tak prezidentom obnovenej demokratickej republiky, ale aj posledným prezidentom republiky federatívnej. S osobou bývalého disidenta Václava Havla bolo spojených mnoho mýtov a v spoločnosti vyvolával polarizované reakcie, ktoré sa odrazili aj v umeleckom svete. Busty Václava Havla vytváral v tomto období Milan Knížák, jednu z nich použil v diele *Otcové vlasti II.* (1990). Socha pozostáva z nôh trpaslíka, na ktorých je umiestnená busta prezidenta Masaryka, na nej busta Václava Havla a navrchu televízor (jedna fotografia na ňom zachytáva tvár Vladimíra Mečiara). Socha je natretá zlatou farbou a doplnená červenými krídelkami. Kamil Nábělek zmysel diela interpretuje: „Spíše než o těchto osobnostech hovoří o sklonu mytizovat vlastní minulost i přítomnost. Tento sklon se svojí zástupností a sentimentem spojuje s oblastmi, z nichž vyrůstá a žije kýč.“¹⁴⁸ Sochu by bolo možné chápať ako paródiu na národnú mytológiu a jej zobrazovanie, ak by sme pominuli celkový kontext. Milan Knížák neskôr zapožičal jednu z vytvorených Havlových búst do reklamy na obuv, ktorá gýč neironizovala, ale bola na ňom založená.¹⁴⁹ Dielo s prezidentskými bustami vo svetle ostatných faktov (Knížákova inklinácia

¹⁴⁷ Rozhovor Doroty Krákovéj s Danielom Brunovským: Srdce Európy: Ako sa rodilo druhý raz, denník Sme, tlačené vydanie 20.11.2009, dostupné z: <http://bratislava.sme.sk/c/5117164/srdce-euro-py-ako-sa-rodilo-druhy-raz.html#ixzz1wwNDZcbp>, [cit. 26.6.2012].

¹⁴⁸ Nábělek, Kamil: Otcové vlasti II. Dostupné z: <http://artist.cz/?id=3023>, [cit. 26.6.2012].

k neskoršiemu prezidentovi Klausovi, spolupráca na knihe s vtipmi o V. Havlovi, odmietavé reakcie na diela ironizujúce Knížákovu osobu) v konečnom dôsledku vyznieva ako osobné vybavovanie si účtov. Dielo Milana Knížáka tu uvádzam, nakoľko sa na jeho osobu bude neskôr odvolávať niekoľko ďalších diel politického umenia.

V oslavnom zmysle použil odkaz k Havlovi slovenský umelec Alex Mlynárčik, ktorý vytvoril na Bratislavskom hrade dielo *Tapis d'honneur – Pocta Havlovi* (Koberec cti, 1991). Pri príležitosti na hrade konaného sympózia pokryl Mlynárčik hradné nádvorie veľkorozmernými novinovými titulkami z medzinárodnej tlače, takže návštevníci museli cez tieto nápisy priamo prechádzať. Dielo má síce politický odkaz, no nie je súčasným politickým umením v mojom chápaní, nakoľko neobsahuje kritickú zložku. Dielo malo dobovú platnosť a v súčasnosti by podobná stratégia vzdávania holdu žijúcemu štátnikovi vyvolávala pochybnosti.

Podobná zmena významu, s akou sa stretla socha srdca Daniela Brunovského, postihla v Česku dielo Davida Černého *Quo Vadis* z roku 1990. Socha vytvorená z automobilu trabant postaveného na štyri ľudské nohy, pokrytá „zlatým“ náterom, bola pôvodne umiestnená na Staroměstskom náměstí v rámci výstavy sôch vo verejnom priestore *Staroměstské dvorky*. V dobe krátko po revolúcii a po páde berlínskeho múru bol trabant autom vyvolávajúcim množstvom asociácií. S fenoménom automobilu býva od jeho počiatkov spájaný statusový význam. Prístup k automobilom bol pre vládne režimy účinným nástrojom spoločenskej manipulácie, spokojnosť má sa dosahovala „ľudovým“ autom. Trabant ako auto, ktoré v Černého spracovaní jazdí rýchlosťou chôdze, alebo stojí na hlinených nohách, sa stalo rýchlo prežitkom a symbolom minulosti. Ironické, ale možno len vtipné, zobrazenie trabantu, ktorý sa vydal do sveta, mohlo symbolizovať fenomén východnej Európy nadšenej slobodou pohybu. Zlatá farba odkazovala k predstieraniu vlastného charakteru a k nefunkčnosti skrytej pod náterom, ale aj k nápadnosti a neprehliadnuteľnosti. Zvolenie emblematického auta a zmena jeho funkcie vytváralo v danom čase vrstvenie významov, čím sa dielo stalo zaujímavým pre široký okruh publika. Z hľadiska diváckej prístupnosti bolo dôležitým aj umiestnenie diela vo verejnom priestore. V podobe, v akej bolo dielo *Quo Vadis* pôvodne vystavené, nebolo dielom politického umenia. Jeho interpretačná škála bola natoľko otvorená, že možný kritický význam nijako nedominoval.

Politické konotácie dostalo dielo až rekontextualizáciou, keď ho zakúpilo nemecké veľvyslanectvo v Prahe. V roku 2001 bol bronzový odliatok diela umiestnený na záhradu veľvyslanectva, kde v septembri roku 1989 prebývalo až

¹⁴⁹ Na reklamnom billboarde Havlovu bustu obľižoval foxteriér, výjav bol doplnený nápisom Václavka a Dášenska a reklamným sloganom obuvníckej firmy v znení: Fuck the world. Kauza z polovice 90. rokov skončila súdom a zaplatením odškodného manželom Havlovým.

4.000 východných Nemcov pokúšajúcich sa cez Prahu dostať do NSR. Utečenci často prichádzali do Prahy v trabantoch, ktoré nechali stáť v uliciach a na záhradu veľvyslanectva preliezali cez plot. Udalosti vyvrcholili 30. septembra, kedy bolo utečencom umožnené presídlenie na západ. Socha *Quo Vadis* sa na historicky významnom mieste stala pamätníkom, chodiaci trabant získal význam odkazujúci k utečencom a ich dopravnému prostriedku a jeho humorný význam bol potlačený.¹⁵⁰ Zlatý náter evokujúci kašírku bol nahradený bronzom. Zmenením kontextu diela sa takmer úplne modifikoval celý jeho význam, čo ilustruje nielen špecifickosť súvisiacu s fyzickým umiestnením, ale aj s národnými súvislosťami.

Výstava s politickým odkazom sa v roku 1990 konala na Bratislavskom hrade. Kurátorka Zuzana Bartošová pripravila pri príležitosti medzinárodného sympózia *Etika a politika umeleckú výstavu Umenie proti totalite*. Výstava nebola z veľkej väčšiny založená na aktuálnych dielach, ale bola akousi retrospektívnou prehliadkou slovenského umenia, ktoré stálo pred revolúciou v opozícii oficiálnym štruktúram. Inštalovanie diel umelcov a umelkýň, ktorí sa v období reálneho socializmu netešili priazni oficiálnych miest, na Bratislavskom hrade, bolo snahou o nápravu omylov minulosti a rehabilitáciu týchto osobností. Zároveň s tým však došlo k akémusi heroizovaniu neoficiálneho umenia minulej doby. Možný kritický potenciál diel sa ich vystavením na oficiálnej pôde zmenil skôr na retrospektívno-dokumentačný. Výstava prezentovala rôzne polohy umenia, mnohé z diel boli založené na abstrakcii a experimentovaní s formou, s odstupom času by bolo bez znalosti historického kontextu ťažké odčítať, prečo práve tieto diela vystupovali ako politické, alebo „proti totalite“.¹⁵¹ Výstava sa potýkala ešte s jedným problémom, ktorý spomína Petra Hanáková: „...nechceným deficitom výstavy bol jej elitný charakter. Mimo sympózia, resp. vernisáže bola výstava verejnosti neprístupná... Z podujatia, ktoré malo komunikovať étos slobody a otvorenosti, sa tak nechtiac a iste proti vôli kurátorky, stalo papalášske podujatie pre novú elitu.“¹⁵² Tento fakt dokladá zotrvačnosť istých mechanizmov, ktoré nezaniikli personálnym preobsadením.

Výstava na Bratislavskom hrade aj mnohé iné výstavy v oficiálnych inštitúciách v čase krátko po revolúcii, boli charakteristické ikonoklazmom a „kádrovaním“, oficiálne umenie bolo nahradené neoficiálnym a došlo k výmene ich rolí. Tento proces sa nevyhol žiadnej postsocialistickej krajine, na rozličných miestach sa však uplatnili rozličné stratégie. Výstavu *Umenie proti totalite* (alebo

¹⁵⁰ Nemecký veľvyslanec v Prahe sa k významu diela vyjadril: „Mnoho, mnoho týchto áut tu bolo zanechaných našimi krajanmi. Symbolizuje pohyb, ktorý bol začiatkom konca komunizmu v Európe.“ Dostupné z: <http://www.radio.cz/en/section/curaffrs/tourist-requests-lead-to-symbolic-trabant-on-legs-being-moved-forward-in-german-embassy-garden>, [cit. 26.6.2012].

¹⁵¹ Proces prípravy, zámery a koncepciu výstavy popisuje Zuzana Bartošová v texte zborníka *Ethics and Politics*, cit. d., s. 101-103.

¹⁵² Hanáková, Petra: *Ženy-inštitúcie?* Bratislava, Slovart, VŠVU, 2010, s.94-95. Hanáková v publikácii rozoberá porevolučnú premenu umeleckých inštitúcií na Slovensku.

v podobnom duchu koncipované výstavy) je možné porovnať s výstavou *Endlichkeit der Freiheit* (Pominuteľnosť slobody), ktorá sa uskutočnila v tom istom čase v Berlíne. Zatiaľ, čo výstava vo verejnom priestore Berlína bola orientovaná na potenciálne problematické témy spojené s novou politickou situáciou (konzumerizmus, nacionalizmus, dominancia kapitálu) a bola zacielená smerom do budúcnosti, retrospektívne rehabilitujúce výstavy boli orientované do minulosti, ich význam sa zmenil skôr na dokumentárny. V rokoch krátko po revolúcii je pripomínanie totalitnej minulosti a jej negatív pochopiteľné, no v súčasnosti je zameriavanie sa umenia na hrozbu komunistickej totality často postihnuté stratou aktuálnosti, nakoľko súčasná spoločnosť sa potýka s inými prioritnými problémami.

Umelecké dielo, ktoré sa stalo pre svoju dobu symptomatické a rozpútalo obrovský záujem médií a následne širokej verejnosti, bol *Ružový tank* Davida Černého.¹⁵³ Dielo vzniklo ako výsledok akcie, pri ktorej Černý v spolupráci so skupinou ľudí premaľoval naružovo tank, umiestnený na Náměstí Kinských v Prahe ako pamätník druhej svetovej vojny. Akcia prebehla bez povolenia, no neostala anonymná, nakoľko Černý dielo podpísal. Na strechu tanku bol pripevnený vztýčený prostredník, no ten bol pravdepodobne rýchlo odstránený, nakoľko sa v dobových mediálnych správach ani neuvádza. Využitie protikladov ružovej farby a tanku v spoločenskej atmosfére diskusií o pravde a porozumení získalo veľmi významnú symbolickú hodnotu. Ružová farba vyvolávala asociácie k pacifizmu a k slovnému spojeniu „nežná“ či „zamatová“ revolúcia, ktoré boli v slovníku širokej verejnosti a médií hojne frekventované. Ilustráciou je prehlásenie na obranu diela a za zastavenie trestného stíhania: „Natření tanku určeného k zabíjení lidí barvou růžovou, jejíž emotivní účín a symbolický význam je třeba chápat jako protichůdný smyslu této hrozivé zbraně, je autorovou manifestací nenásilí.“¹⁵⁴

Dôležitú rolu pre význam diela zohrali v tom čase prebiehajúce politické udalosti – postupný odsun sovietskych vojsk (poslední vojaci odišli pred 30.6.1991). Ruský tank z druhej svetovej vojny u verejnosti v tej dobe nevyvolával asociácie spojené s oslobodením Prahy, ale s nútenou prítomnosťou sovietskych vojsk, ktoré boli na území Československa od roku 1968. Dielo sa stalo symbolom a začalo čoskoro žiť vlastným životom.¹⁵⁵ Z tanku so vztýčeným prostredníkom sa stal mierový ružový tank, z pôvodného výsmešného gesta sa stalo gesto pacifizmu. Dôležitým momentom bolo obvinenie umelca

¹⁵³ Dielo *Ružový tank* vytvoril začiatkom roka 1991 aj Stano Filko. Filkovo dielo malo konceptuálnu podobu a pozostávalo z nápisov „Ružový tank. Filko.“ umiestnených na tabuľkách, reprodukcia diela je uverejnená v časopise Profil, 4/1991, s.2.

¹⁵⁴ Stanovisko k Ružovému tanku, Výbor sdružení teoretiků a kritiků výtvarného umění. In: Ateliér, 11/1991, s.2.

¹⁵⁵ K reakciám na dielo sa vyjadruje Tomáš Pospiszyl v knihe: David Černý, Promrdané roky. Praha, Divus, 2000.

z vandalizmu, čo vyvolalo vo verejnosti vlnu solidarity a vyhrotené diskusie o slobode prejavu. Postoje verejnosti sa polarizovali a argumentácia sa vyhrotila, nebolo možné viesť vecnú diskusiu o fakte, či bol tank z druhej svetovej vojny tým správnym cieľom. Tank bol čoskoro premaľovaný do pôvodnej zelenej farby, reakciou na čo bola akcia poslancov, ktorí využili svoju imunitu a tank opäť premaľovali naružovo. *Růžový tank* sa následne po rokoch stal dielom využívaným k štátnym účelom a jeho význam sa zafixoval v rovine odkazu k odsunu sovietskej armády.

Podobne ako srdce Daniela Brunovského, ktoré bolo „vzkriesené“ k dvadsiatemu výročiu revolúcie a umiestnené do centra Bratislavy, pri dvadsiatom výročí odsunu sovietskych vojsk bol do centra Prahy privezený Černého tank.¹⁵⁶ Použitie týchto diel na ľubovoľný reprezentatívny účel je podľa môjho názoru umožnené faktom, že diela zbavené kontextu evokujú polaritu dobra a zla (srdce, ružová farba - ostnatý drôt, tank), ktorá je stotožniteľná s polaritou: my a tí druhí. Keďže obe pôvodné diela boli site-spezifické a ich vznik bol spojený s akciou, reinštalované diela neboli totožné s pôvodnými, nakoľko stratili autentický význam a charakter. Černého tank a Brunovského srdce sa v našom prostredí stali potvrdením skutočnosti, s ktorou sa potýka západné politické umenie. Pôvodne kritické site-spezifické dielo (v zmysle kontextuálnej specificity) je inštitucionalizované a stráca kritický potenciál. Na objednávku vládnej moci vzniká paradoxná site-spezifická kópia, ktorá je privlastnená z dôvodu valorizácie hodnoty objednávateľov. Z pôvodného kriticismu sa následne pri oslavnej príležitosti stáva spektakel. Kým západné umenie si je vedomé neutralizujúceho princípu akejkolvek mocenskej objednávky, v domácom prostredí nie je tento proces zatiaľ dostatočne reflektovaný.

Dosiaľ spomenuté diela nemali charakter priameho protestu proti novej politickej realite. Výrazná kritická umelecká výpoveď namierená proti aktuálnej skutočnosti sa objavila v roku 1991, kedy sa uskutočnila aktivistická akcia umelcov a umelkýň proti vodnému dielu Gabčíkovo (11. augusta 1991, Čilistov). József R. Juhász, Ottó Mészáros a Ilona Németh vyzvali československých výtvarníkov, aby umeleckými akciami protestovali proti výstavbe vodného diela

¹⁵⁶ Vystavenie *Růžového tanku* na pontóne na Vltave sa uskutočnilo v rámci osláv Týdne svobody v júni roku 2011, ktorého súčasťou bola aj konferencia k 100. výročiu narodenia Ronalda Reagana. Politik Alexander Vondra, ktorý sa zúčastnil spúšťania tanku na Vltavu, sa k problematickému využitiu tanku z roku 1945 pre oslavu odsunu sovietskych vojsk vyjadril: „Podle Vondry je růžový tank symbolem svobody ve dvojm smyslu. Přijeli na něm ruští vojáci, kteří se podíleli na osvobození Československa od nacistické okupace, a po pádu komunismu v roce 1989 dostal svou slavnou růžovou podobu. ‘Tank zůstává růžový a svobodu stále máme, tak si jí vážme,’ poznamenal Vondra.“ In: *Růžový tank pluje po Vltavě*. Dostupné z: <http://www.novinky.cz/domaci/236768-ruzovy-tank-pluje-po-vltave.html>, [cit. 26.6.2012].

Gabčíkovo. V danej dobe prebiehali jednania o dostavaní alebo zastavení stavby vodného diela Gabčíkovo-Nagymaros, ktoré malo podstatne premeniť unikátnu krajinu lužných lesov. Výstavba z maďarskej strany v Nagymarosi bola kvôli ekologickým protestom vtedy už dlhšiu dobu zastavená. Postoje k vodnému dielu polarizovali aj verejnú diskusiu, štát trval na dostavaní diela. Protest vo forme umeleckých akcií organizovalo Studio erté. Ilona Németh namaľovala v podobe obrysov na plochu ešte nenapustenej priehrady krajinu pred výstavbou. Otto Mészáros na makete vodného diela demonštroval možnú ekologickú haváriu a jej dôsledky. József R. Juhász realizoval akciu, pri ktorej bol oblečený v potápačskej kombinéze, v ruke niesol tyč s vreckom s vodou a rybou, prekonal hrádzu a snažil sa vojsť na pozemok stavby a rybu vpustiť do Dunaja. Keďže ho zastavil policajt, odovzdal mu v mene rýb protest a rybu nakoniec vpustil do vody, aby to tlmočila ostatným. Napriek protestom umelcov/kýň aj ekologických aktivítov/iek bola priehrada dostavaná. Pomerne rýchlo sa ukázalo, že ekológia nebude prioritnou témou novej demokratickej vlády s tým istými mocenskými mechanizmami ostali aj za nových podmienok zachované. Ekologické témy sa v 90. rokoch na Slovensku v kritickom zmysle objavovali v dielach Juraja Bartuza, Ilony Németh a v Českej republike u Magdaleny Jetelovej alebo v dielach vytvorených pre sympóziu Plasy.

5.4 Rozdelenie federácie a Mečiarovská neo-diktatúra

Politický vývoj v porevolučnom období bol postihnutý závažným javom, ktorý bol podľa historika Ľubomíra Liptáka spoločný pre všetky poprevratové režimy Česka a Slovenska v 20. storočí: „Tým javom je fundamentalistické, rigidné a deformované presadzovanie jedného princípu, ktorý sa potom v malígnej forme stane trvalou záťažou.“¹⁵⁷ V prípade ponovembrových udalostí to bolo presadzovanie nasledovného princípu: „Správna téza, že súkromné vlastníctvo je v princípe efektívnejšie ako štátne sa dezinterpretovala tak, že štátne vlastníctvo je v každom prípade horšie, ako súkromné a súkromné je lepšie, ako akékoľvek iné.“ Bezvýhradné obhajovanie tejto tézy čoskoro začalo prinášať výsledky v podobe nekontrolovanej privatizácie, korupcie a klientelizmu. Kritické a ironické umelecké realizácie na tému konzumu a reklamy sa v tom čase objavovali v dielach slovenských umelcov Petra Meluzina a Juraja Bartuza. Okrem týchto problémov začali na politickej úrovni čoskoro vznikať nezhody o podobe federatívneho usporiadania štátu, ktoré sa prejavili v konfliktoch o pomlčku v názve republiky či o podobe štátneho znaku a vlajky. Strany, ktoré vznikli v dobe revolúcie – Verejnosť proti násiliu a Občianske fórum – sa rozpadli

¹⁵⁷ Lipták, Ľubomír: Miesto Novembra 1989 v moderných slovenských dejinách. In: Pešek Jan, Szomolányi Soňa, ed.: November 1989 na Slovensku, Súvislosti, predpoklady a dôsledky. Bratislava, SAV, 1999, s.27.

a novovzniknuté strany na mobilizáciu svojich voličov využívali aj nacionalistickú rétoriku. Obyvateľstvo, pociťujúce výrazný pokles svojej životnej úrovne, ľahko podliehalo argumentácii založenej na potrebe rozdelenia republiky a nastolenia rovnováhy, či dokonca „spravodlivosti“. V roku 1992 zahájili slovenský a český predsedovia vlády Vladimír Mečiar (HZDS) a Václav Klaus (ODS) rozhovory o rozdelení federácie. Rozdelenie sa udialo bez referenda 1.1.1993, čím vznikla Slovenská a Česká republika. Rozdelenie federácie prijala veľká časť verejnosti s odmietaním. I keď na Slovensku bola väčšina politických strán za rozdelenie federácie, veľká časť ich voličov bola pravdepodobne proti.¹⁵⁸ V umeleckej sfére existovali medzi oboma krajinami veľmi tesné väzby, rozdelenie Československa prinieslo sklamanie z politického vývoja. Umeleckých reakcií na túto tému však vzniklo minimum, alebo mali privátny charakter a neboli publikované.

Reakciou na rozdelenie federácie bola performance Svatopluka Klimeše s názvom *Deset a půl milionu*. Performance, ktorej výsledkom bolo vytvorenie inštalácie, sa odohrala v čase prebiehajúceho hlasovania o rozdelení pôvodnej republiky (25.11.1992, Galerie U Řečických, Praha). Obrysy českej časti republiky Klimeš na podlahe vymedzil pomocou nádob s vodou, v ktorých plávali horiace sviečky. K rozdeleniu federácie sa viazalo aj diela Petra Kalmusa, v ktorom umiestnil na mapu Československa čiernu pásku. S odstupom času sa k rozdeleniu vzťahovalo aj dielo Patrika Kovačovského *Delenie a spájanie* (1998-2011), v ktorom realizoval zásah do mapy Československa, pričom na hranicu umiestnil funkčný zips. Site-spezifický charakter malo dielo Michala Moravčíka *Sbohem a na shledanou* (2008) umiestnené pred Vilu Tugendhat v Brne (kde prebiehali v roku 1992 jednania o rozdelení federácie medzi Vladimírom Mečiarom a Václavom Klausom). Moravčík pred vstupom do vily vytvoril horizontálnu dopravnú značku zákaz parkovania doplnenú vertikálnymi kovovými stĺpkami s písmenami C a S, ktoré bolo možné spojiť položením na zem.

Po rozdelení federácie sa Slovenská republika dostala do problematickej politickej situácie trvajúcej až do roku 1998. Nastalo obdobie upevňujúcej sa vlády Vladimíra Mečiara, ktorého strana HZDS vytvorila v roku 1994 koalíciu s nacionalistickou Slovenskou národnou stranou (SNS) a Združením robotníkov Slovenska (ZRS). V tomto období sa Slovensko vzdŕaľovalo myšlienkam demokracie, z demokratických procesov bola zachovaná len fasáda a opäť bolo uplatňované centralistické rozhodovanie a cenzúra štátnych médií. Rezort kultúry

¹⁵⁸ Hoci panuje presvedčenie, že rozdelenie federácie podporovalo najmä slovenské obyvateľstvo, v marcovom prieskume z roku 1993 sa 50% respondentov/tiek vyjadrilo, že by v prípadnom referende hlasovali proti rozdeleniu federácie, 29% sa vyslovilo za a zbytok by sa nezúčastnil alebo uviedol odpoveď: neviem. Viac k problematike rozdelenia uvádza Zora Bútorová v článku *Rozdelenie ČSFR a prvé desaťročie očami verejnosti*. In: Mesežnikov Grigorij, Gyárfášová Olga, ed.: *Slovensko: desať rokov samostatnosti a rok reforiem*, zborník, Bratislava, Inštitút pre verejné otázky, 2004, s.97.

pod vedením ministra Hudeca značne obmedzil podporu súčasného umenia, čo malo za následok zrušenie časti výstavných programov i publikačnej činnosti a prebehli tiež personálne výmeny.¹⁵⁹ Prevádzku súčasného umenia v tej dobe zabezpečuje najmä Sorosovo centrum súčasného umenia. Umenie sa v tomto čase na Slovensku opäť delí na štátne a neoficiálne, pričom oficiálne podporované a prezentované umenie má konzervatívne a národnárske črty. Umelecké reakcie na politickú situáciu smerujúcu k diktatúre mali na Slovensku skôr privátny charakter a možno na protest pompéznosti štátnej kultúry neboli veľkými gestami.¹⁶⁰

Umelcom, ktorý na pôsobenie Vladimíra Mečiara na politickej scéne reagoval po veľkú časť 90. rokov 20. storočia, je Michal Murin. Jeho komentáre k politickému daniu sú v tomto období pravidelné a predstavujú na slovenskej výtvarenej umeleckej scéne výnimku, nakoľko politicko-kritické referencie obsahuje pomerne málo diel a tie nevznikajú kontinuálne. Ochladzovanie vzťahov Čechov a Slovákov komentoval Murin v roku 1992 minimalistickou akciou *Zmrznuté vzťahy* vo forme zásahu do reality, keď vo vlaku na trase Bratislava-Praha poškodil zatváranie dverí, čo malo za následok zmrznutie dverí a časti vstupu do vlaku a ich a zafúkание snehom. Medzi rokmi 1992 až 1998 vytvoril autor cyklus diel nazvaných *Mäsiarove tančky*. Pomenovanie odkazovalo k osobe Vladimíra Mečiara a jeho deštruktívnemu pôsobeniu na politickej scéne. Niektoré diela mali formu performance, realizoval ich v rámci poetiky vystúpení experimentálneho pohybového divadla Balvan alebo v spolupráci s Petrom Kalmusom. Prvé dielo z tejto série bolo divadelnou performance, v ktorej Murin vystupoval v mäsiarskom odeve – v bielo-čiernom kockovanom saku, (prebehlo v divadle Stoka krátko po voľbách v roku 1992 a reprízované bolo toho istého roku na festivale Transart Communication v Nových Zámkoch). Murin priebeh performance opisuje nasledovne: „ireálne, intuitívne tance hypochondrického charakteru v mäsiarskom odeve s dvoma palicami, na saku pripnutý odznak ‘kvapka krvi’ dobrovoľného darcu, sa kĺzavo menia na tanec s fujarou a ticho sa mení na rustikálne salašnícke prostredie.“¹⁶¹ Predstavenie s motívom „ortodoxného fujaristu“ reagovalo na vyzdvihovanie národného princípu, dezinterpretáciu minulosti a zneužívanie folklórnej tradície v politickej rétorike danej doby. Bolo tiež inšpirované politikom Ivanom Gašparovičom a medializáciou jeho schopnosti hry na fujare. Na základe politickej „hry národnou kartou“ získala strana HZDS podporu značnej časti slovenskej verejnosti.

¹⁵⁹ Situáciu v kultúre v období Mečiarovej vlády rozoberá v knihe *Ženy-Inštitúcie?* Petra Hanáková.

¹⁶⁰ Ilustráciou charakteru štátneho umenia za pôsobenia ministra kultúry Hudeca, bolo vytvorenie série bronzových búst vtedajších aktívnych politikov vládnej koalície, vytvorený na štátne náklady, v cene 4,5 milióna slovenských korún.

¹⁶¹ Murin Michal: *Reflexia aktuálnej politiky v akciách a performance (1992 – 1998)*, nepublikovaný text.

V Nových Zámkoch mal Murin pod mäsiarskym sakom oblečený ešte červený odev odkazujúci k dobe minulej, ktorým sa počas akcie celý obalil, a tak na javisku tancovala zahalená červená postava, z ktorej vyčnievala fujara. Autor túto symboliku vysvetľuje: „bolo to konštruované ako spojenie vagíny a penisu, v psychoanalytickom zmysle s odkazom na slovný slogan ‘červená kurva’“. Mäsiarske sako ako zástupný symbol osoby slovenského premiéra sa stalo artefaktom používaným v takmer v každom Murinovom diele odkazujúcom k Mečiarovi.

Formu multimedialnej performance mala Murinova reakcia na udalosti súvisiace s mocenskými bojmi na politickej scéne s názvom *Zavlečenie performerera PREforMIERA* a podtitulom *Je SISKia KaGeBová nevinná panna?* (festival Malamut Ostrava, 1995; Galéria Zlatno Oko, Novy Sad, 1995; festival Transart Communication, Nové Zámky, 1996). Názov obsahujúci slovnú šifru odkazoval k politickej kauze s mafiánskymi rysmi, pri ktorej došlo k únosu syna prezidenta Michala Kováča do Rakúska a podozrenie z činu padlo na Slovenskú informačnú službu (SIS). Murin v predstavení využíval pracovné filtre na tvár, ktoré znamenali zablokovanie zmyslov. V priebehu performance sa postava PREforMIERa premenila na postavu SISKie, čo mohlo symbolizovať ich vzájomné prepojenie. Otázku z názvu referujúcu k tajnej službe Murin približuje: „Je to nastolená otázka, ktorá polarizovala slovenskú verejnosť na tých, ktorí verili, že protizákonné konanie sa deje na objednávku z najvyšších politických kruhov, a na tých, ktorí tomu neverili. Mäsiar vo svojom saku tu predstavuje hermafrodita, bezpohlavného jedinca, ktorý nemá tvár – raz je muž, raz je žena.“¹⁶² Murinove performance vychádzajú z princípu fluxu, sú multižánrové a významovo multivrstevnaté. Miešajú sa v nich priame politické odkazy s odkazmi univerzálnymi. I keď názov pomáha identifikovať konkrétnu politickú kauzu, bez znalosti kontextu nie je dobovo aktuálny odkaz dešifrovateľný.¹⁶³

Dielo, ktoré súviselo s udalosťami týkajúcimi sa rozdelenia Československa, vytvoril v roku 1994 Anton Čierny. Inštaláciou sa vyjadril k diskusiám ohľadom návratu Bojnického oltára z Prahy naspäť na Slovensko, ktorý sa stal politickou kauzou a rozpútal obviňujúce a nepriateľské nálady na oboch stranách bývalej republiky. Dielo malo formu inštalácie vo verejnom priestore – na záhradnej fasáde budovy Valdštejnského paláca v Prahe. Autor sa k motivácii vytvoriť dielo vyjadril:

„Inštalácia vznikla tesne po rozdelení československej federácie, kedy rezonoval spor novovzniknutých štátov okolo návratu Bojnického oltára z Čiech na pôvodné miesto do múzea v Bojniciach na Slovensku. Dočasnú kópiu diela Nardo di Cioneho

¹⁶² Ibidem.

¹⁶³ Katarína Rusnáková opisuje ďalšie Murinove diela, ktoré mali politický odkaz: predstavenie *New Slovak Radical CensorSHIT* (1993) a dielo *Mäsiarov portrét* (1997). In: Rusnáková Katarína: *História a teória mediálneho umenia na Slovensku*, Bratislava, Afad Press, 2006, s. 92, 101.

alias Orkaňu som často videl v kaplnke Bojnického zámku, kde som v mladosti pracoval ako reštaurátor. Celý spor bol absurdne spolitizovaný, a tak som vytvoril kvázi-oltár vo vikieroch Valdštejnskeho paláca.“¹⁶⁴

Hlavnú časť historického gotického oltára tvoria vertikálne orientované krídla s maľbami postáv stojacich svätcov. Anton Čierny tento charakter zachoval, ale postavy svätcov nahradil piktoqramami postavičiek označujúcimi toalety a doplnil ich „svätožiarou“. Figúry umiestnil na kovové platne vyčnievajúce do priestoru, pohybujúce sa v závislosti od vetra, takže striedavo zakrývali polovicu českých, či slovenských štátnych znakov, ktoré vyplňali vikiere. Čierny ukázal umelo nafúknutý „štátny konflikt“ ako malichernosť oboch strán.

Česká republika bola v období po rozdelení federácie pod vládou pravicovej koalície, na ktorej čele stál Václav Klaus. Vláda skončila škandálom ohľadom financovania ODS v lete roku 1998. Reakcie na domáce politické udalosti v českom umení sa mi z toho obdobia nepodarilo dohľadať (s výnimkou nižšie spomínanej akcie Martina Zeta), zrejme ich nebolo mnoho a podobne, ako na Slovensku, mali privátny charakter. Výstavou, ktorá síce využila potenciálne politický námet, ale nemala kritický obsah, bola rozsiahla výstava Jiřího Davida *Skryté podoby* v galérii Rudolfinum v roku 1995 (David na cykle pracoval od roku 1991 a časť diel už predtým vystavil v galérii MXM). Výstava pozostávala z rozmerných dvojportrétov významných osobností, pričom jeden portrét bol vytvorený z ľavej a jeden z pravej časti tváre. Podľa niektorých psychologických teórií odrážajú polovice tváre extrovertnú a introvertnú časť osobnosti. Portréty osobností, vybraných na základe autorovho rozhodnutia, zobrazovali politikov, intelektuálov, umelcov a športovcov a niekoľko málo verejne činných žien (menej ako desatinu celkového počtu). Výstava postrádala iróniu a kritický rozmer a niesla sa skôr v reprezentatívnom duchu. Bola poznačená dobovým snažením, skonštruovať po zániku starých „hrdinov“ galériu nových „hrdinských“ osobností.

5.5 Vojna v Juhoslávii, otázky aury a holokaust

V období roku 1994 reagoval na politické udalosti týkajúce sa vojny v bývalej Juhoslávii umelec Jiří Sozanský. Tvorba tohto autora je kontinuálne zameraná na postavenie človeka v medzných situáciách, postihnutého útlakom, vojnou, či neslobodou.¹⁶⁵ V roku 1994 a 1995 navštívil Sozanský Sarajevo, kde sa okrem vlastnej tvorby zapojil aj priamo do pomoci miestnym umeleckým školám. Zorganizoval výstavu v ruinách sarajevskej Univerzitnej knižnice a zasadil sa o to, aby ako výraz solidarity boli diela umelcov a umelkýň z Bosny

¹⁶⁴ Rusinová Zora a kol.: Anton Čierny. Žilina, PGU, 2011, s.84.

¹⁶⁵ V roku 1990 vytvoril Sozanský na dvore väznice vo Valdiciach pomník venovaný politickým väzňom. Pomník vytváral v spolupráci s internovanými väzňami. Informácie o diele autor uverejnil v článku Valdický projekt. In: Ateliér, 22/1990, s.3.

a Hercegoviny prezentované na niekoľkých výstavách v Českej republike. Po návrate zo Sarajeva vytvoril Sozanský diela pre výstavu s názvom *Z druhého brehu*, ktorá sa uskutočnila v roku 1994 v Schwarzenberskom paláci (v tom čase Vojenskom historickom múzeu). Sozanského umelecký štýl, často využívajúci figuráciu a symboly, je pokračovaním jeho skoršej tvorby, v ktorej sa vyjadroval k druhej svetovej vojne, situácii politických väzňov, či k holokaustu. V spolupráci s Jiřím T. Kotalíkom a Olgou Sozanskou založil autor v roku 1992 občianske združenie Symposion, ktoré sa okrem podpory umeleckej činnosti podieľalo aj na konkrétnych humanitárnych projektoch.

Rudolf Sikora reagoval na vojnu v Juhoslávii v sérii diel *Vítazný oblúk (Bosna, Bosna!)* (od roku 1993). V diele spracoval mapu časti Európy s problematickými hranicami, ktoré boli príčinou ozbrojených konfliktov, doplnil ju značkami v zmysle agresie a teritórium Bosny zdôraznil svetlom.

Združenie Symposion zorganizovalo niekoľko prehliadok umenia v Památníku Terezín (1993, 1994, 1996) a v jezuitskom kostole v Litoměřicih. Námety vystavených diel často hraničili s politickými témami, skôr však niesli v duchu reakcie na charakter priestoru, či vo všeobecnej rovine tém súvisiacich s etickými hodnotami. V deväťdesiatych rokoch sa konalo niekoľko výstav v priestoroch bývalých synagóg – Libeňská synagóga na Palmovke v Prahe, Synagóga v Trnave, či synagóga v Šamoríne. Tieto symbolicky zaťažené miesta často podmieňovali charakter a vyznenie diel, ktoré sa dostávali do site-spezifického dialógu. Témy výstavných programov boli však skôr všeobecnejšie, súviseli s morálnymi otázkami v živote človeka. Politické a morálne otázky sa tiež objavovali v dielach akčného umenia na rozličných festivaloch, napríklad Malamut v Ostrave a Transart Communication v Nových Zámkoch a na iných umeleckých podujatiach a sympóziách. Vzhľadom k počtu predstavení a dokumentácii, ktorá neobsahuje presnejšie popisy jednotlivých realizácií, však konkrétne diela uvádzam len príležitostne.

Neobvyklú a výraznú spoločensko-kritickú tému spracovávala výstava Zdeny Kolečkovej *Vivisekce* (Galerie u dobrého pastýře, Brno, 1996). Kolečková v Brne vystavila obrazy s námetmi operácií živých zvierat prevádzaných bez umrtnenia, ilustrácie boli prebraté zo staršej lekárskej knihy. Maľby boli založené na negatívom princípe, námet zvierat'a vytvárala farbou nepokrytá plocha. Do série patrili aj na výstave neprezentované obrysové maľby operovaných zvierat maľované dobytčou krvou (vystavené boli na výstave *Formáty transformace*). Zameranie na kritiku zneužívania zvierat je dodnes jedinečnou témou v českom i slovenskom súčasnom umení, ktorá sa v námetoch diel objavuje len minimálne. Kolečková sa vo svojej tvorbe kontinuálne venuje problematickým skutočnostiam, spracovávala aj tematiku národnej histórie a odsunu sudetských Nemcov.

Predstavy o umeleckých dielach s morálnym či etickým posolstvom a ich podobu ilustruje v danej dobe cyklus výstav *Umenie aury*. Výstavy v kurátorskej

konceptii Jany Geržovej prebiehali v rokoch 1995-1996 v galérii v trnavskej synagóge. Výraz „umenie aury“, ktorý priznane reagoval na výrok Waltera Benjamina o strate aury umeleckého diela, stál v podstate v opozícii Benjaminovmu presvedčeniu o možnostiach politizovania estetiky. Benjamin v stati Umelecké dielo vo veku technickej reprodukovateľnosti nevykresľuje stratu aury v negatívnom zmysle, ale hovorí o nových reprodukčných technikách, ktoré spôsobujú stratu aury, ale majú potenciál zmeniť organizovanie spoločnosti. Strata aury môže umelecké diela emancipovať a priblížiť divákovi, dielo tak už nie je závislé na svojej rituálnej, či kultovej funkcii, ako tomu bolo v minulosti. Snaha o „navrátenie aury“, o ktorej sa píše v textoch k cyklu výstav *Umenie aury*, teda nie je v Benjaminovskom zmysle emancipačnou tendenciou umenia. Diela, ktoré boli v cykle *Umenie aury* vystavené, sa skôr zameriavali na vnútorné obsahy, ich charakter bol transcendentný, mnohovýznamový či abstraktný.

K paradoxnej situácii, ktorá výstižne ilustruje „pascu“ príklonu k diskusiám o auratickosti diel, došlo pri výstave Daniela Fischera. Umelec vytvoril v lodi synagógy dielo *Memento* pozostávajúce z roztáčajúceho sa dreveného Zeemanovho stroja a z objavujúcich sa svetelných nápisov na stenách (slová: egoizmus, pýcha, závišť, atď.). V kurátorskom komentári Jana Geržová uvádza:

„Leitmotívom inštalácie Daniela Fischera je testovanie etického princípu kritériami estetiky súčasného umenia. Potreba reflektovať spoločenskú realitu nie je v súčasnom domácom umení bežnou praxou. Prevláda obranná stratégia neprekročiť hranice umeleckých problémov a zotrvať v bezpečnej enkláve spoločenskej indiferentnosti, ktorá sa paradoxne vygenerovala v prostredí alternatívneho umenia pred rokom 1989 a vďaka ktorej dokázalo politicky diskriminované domáce umenie prežiť. Inštalácia D. Fischera, ktorá jednoznačne a s plným vedomím reflektuje spoločenskú realitu, sa však nestavia do pozície k l'artpourtartizmu. Vizualný jazyk, s ktorým pracuje, je jazykom formálnej krásy.“¹⁶⁶

Keďže Fischerove dielo bolo vystavené v cykle *Umenie aury*, je z textu zrejmé akési vnútorné napätie: na jednej strane sa objavuje požiadavka reagovať na spoločenské problémy, na druhej strane stojí obhajoba auratickosti diela a preferencia formálnej krásy. Tento rozpor je na dlhé obdobie, a špecificky pre 90. roky 20. storočia, typický nielen pre slovenské, ale aj pre české umenie snažiace sa o kritické reflektovanie reality.

Pokračovaním výstavného cyklu *Umenie aury* v trnavskej Synagóge bol cyklus výstav *Pamäť miesta* prebiehajúci v rokoch 1997-1998 kurátorovaný opäť Janou Geržovou. V rámci tohto cyklu sa objavil aj výraznejšie kritické práce. Prostredie synagógy a zameranie na skúmanie pamäte determinovali site-spezifický charakter niektorých diel. Časť vystavujúcich v umeleckých koncepciách tematizovala vyrovnávanie sa s odsunom židovského obyvateľstva. Vzhľadom k faktu, že v reálnom socializme nebol tento historický problém

¹⁶⁶ Text Jany Geržovej, skladačka k výstave *Umenie aury* (7), Trnava, Synagóga, GJK, 1996, nečíslované.

takmer vôbec reflektovaný, umelecké realizácie sa stali pomerne naliehavými výpoveďami k vlastnej národnej minulosti, čo prispelo k spoločensko-kritickému vyzneniu diel.

K téme holokaustu sa v cykle *Pamäť miesta* vyjadril Ľubo Stacho. Autor spolupracoval s Nadáciou Milana Šimečku na dokumentovaní portrétov ľudí z územia celého Slovenska, ktorí holokaust prežili. V diele *Plátna spomienok a zabúdania* (1997) tieto portréty preniesol na plátna, ktoré na šnúrach rozvešal v priestore synagógy. Dokumentárne fotografie poslúžili ako základ, pri prenesení na plátno boli ich kontúry zámerne rozostrené. Plátna s fotografiami sa striedali s bielymi plátnami. Biele miesta pripomínali ďalších ľudí, na ktorých sa už zabudlo, alebo ktorých už nebolo možné zdokumentovať. Metaforu bielej plochy je možné chápať aj ako symbol odpustenia: „Na prvý pohľad sa zdá paradoxné, že i v kontexte Stachovho projektu, ktorý apeluje na našu povinnosť nezabudnúť, sa objaví profylaktická účinnosť zabúdania vo veľmi pozitívnej podobe - v podobe odpustenia”.¹⁶⁷ Dokumentárnym rozmerom výstavy boli fotografie Tomáša Sterna, ktorého diapozitívy dokumentovali žalostný stav židovských pamiatok na Slovensku.

Site-spezifickú inštaláciu v tomto cykle vytvoril aj Dezider Tóth (vystupujúci ako Monogramista T.D.). Jeho inštalácia *Cvaot/Zástup* (1997) pozostávala z množstva chlebov pretvorených do podoby topánok-drevákov geometricky rozostavených v niekoľkých radoch vedľa seba. Inštalácia vznikla prostredníctvom akcie, ktorá bola realizovaná na začiatku výstavy a T. D. pri nej rozmiestňoval chleby do tvaru pravidelného rastra. Akustickou rovinou inštalácie bol hlas autora zostupne odpočítavajúci čísla od 2 482, čo bol počet obetí holokaustu z mesta Trnava. Na plnosť a prázdno metaforicky upozorňoval vydlabaný obsah chlebov, ktorý bol uložený na stoloch a zdôrazňoval procesuálny charakter diela. Bez názvu a sprievodného textu by ostal odkaz na tragédiu skôr náznakový a aj v kontexte synagógy by sa dal chápať mnohoznačne. Táto relativizácia je vo všeobecnosti rukopisom autora. Na rozdiel od realizácie Ľuba Stacha ostalo dielo Monogramistu T.D. vo viac interpretačne otvorenej rovine.

Téma holoaustu sa objavila aj niekoľkých umeleckých dielach realizovaných pre synagógu v Šamoríne (At Home Gallery). V roku 1996 vytvorila pre túto synagógu Ilona Németh monumentálnu priestorovú inštaláciu nazvanú *Cesta*. Základom inštalácie boli drevené železničné pražce, ktoré prepájali interiér a exteriér synagógy. Fiktívne koľajnice v podobe pražcov začínali na stene synagógy, pokračovali cez jej interiér a strácali sa v diaľke v exteriéri. Dielo obsahovalo jednoznačný odkaz k téme transportov, k nedoriešenej a neprediskutovanej historickej traume. Jeden smer cesty naznačoval nemožnosť úniku a nefunkčné koľajnice sprítomňovali historickú skutočnosť. Táto realizácia

¹⁶⁷ Geržová, Jana: skladačka k výstave *Pamäť miesta* (1), Trnava, Synagóga, GJK, 1997, nečíslované.

Ilony Németh mala podľa môjho názoru potenciál stať sa permanentným pamätníkom holokaustu, bola však realizovaná ako dočasné dielo.

O rok neskôr realizovala umelkyňa v rovnakom priestore v spolupráci s Jurajom Bartuszom projekt *Cestou* (1997), ktorý tiež odkazoval k téme holokaustu. Dielo, ktoré začínalo ako performance – otváraním veľkého množstva kufrov v interiéri synagógy, sa zmenilo na inštaláciu prázdnych opustených pootváraných kufrov. Kufre a truhlice mali historický charakter, čo akcentovalo dejinné skutočnosti. Martina Pachmanová, ktorá výstavu zahajovala, sa pokúsila o aktualizovanie odkazu diela v zmysle paralely k osudom súčasných utečencov: „Doba premísťovania je ale také dobou, kdy jsou statisíce lidí nuceny opustit své domovy a kdy se barva jejich pleti, vyznání, národnost nebo sexuální orientace stávají důvodem vytěsnění z centra na periferii a mnohdy i někam dále.“¹⁶⁸

V kontexte témy holokaustu v súčasnom slovenskom umení je nutné spomenúť aj dielo Daniela Fischera *Retrospektíva 20. storočia* (2000), i keď nevzniklo priamo v tej dobe ako vyššie spomenuté realizácie. Inštalácia pozostávala z čierneho-bielych xeroxových kópií reklám na luxusné autá a tovar, umiestnených na spôsob mozaiky vedľa seba, pričom pokrývali takmer celú stenu. Z blízkeho pohľadu nebolo možné dešifrovať celok výjavu. Na dielo bolo nutné nahliadnuť prostredníctvom zmenšovacích skiel: vzniknutý obraz tvoril prepis historickej fotografie z deportácií židovského obyvateľstva počas druhej svetovej vojny. Pohľad cez sklo bol symbolickým pohľadom do minulosti, no *Retrospektíva* bola zároveň aj vysoko aktuálna. Prvou rovinou interpretácie mohol byť odkaz k automobilovým koncernom, ktoré z vojny bez morálnych zábran profitovali a dodnes sa napriek tomu tešia dobrej povesti.¹⁶⁹ Druhou rovinou je porovnanie minulosti so súčasnou orientáciou konzumnej spoločnosti, pričom čistý a dokonalý svet reklamy môže byť dávaný do paralely s túžbou po bezchybnej a čistej rasovej spoločnosti. Spoločenská kritika tu vystupuje do popredia výraznejšie ako v spomínanom Fischerovom diele *Memento*.

Umeleckou udalosťou, ktorú je možné chápať ako výraz nesúhlasu s dobovou politickou situáciou, bolo stredoeurópske umelecké sympóziu *preMOSTenie* konajúce sa koncom mája 1997 v Štúrove na Slovensku a na druhom brehu Dunaja v Ostrihome v Maďarsku.¹⁷⁰ Témou umeleckých podujatí bolo obnovenie

¹⁶⁸ Pachmanová, Martina: *Cestou necestou*. In: *Ateliér*, 25/1997, s.9.

¹⁶⁹ Na túto skutočnosť reagovalo dielo *Pode Bal Sorry* (2007), ktoré malo formu billboardu s textom: „Omlouváme se za naše chování v době nacismu“ a pripojené boli logá firiem Mercedes, Siemens a Volkswagen.

¹⁷⁰ Sympóziu bolo organizované Kultúrnym inštitútom Maďarskej republiky v Bratislave, okrem Juraja Bartusza na ňom spolupracovali Gábor Hushegyi, Zuzana Bartošová a ďalší. Podujatie pozostávalo z performance uskutočnených na moste a v jeho okolí a z výstavy v galérii v Ostrihome, pri jeho príležitosti sa konali aj prednášky. Na časti podujatia spojenej s akčným umením spolupracovalo Studio erté. Na sympóziu sa zišli účastníci/čky z 10 krajín strednej a východnej Európy.

kultúrnych kontaktov oboch krajín a aj ďalších krajín strednej Európy. Symbolické premostenie prostredníctvom umeleckých diel a akcií sa odohralo na torze mosta spájajúcom tieto dve mestá, ktorý ostal od konca druhej svetovej vojny nefunkčný a čiastočne zničený. Sympóziu bolo iniciované Jurajom Bartuszom, umelcom maďarskej národnosti žijúcim na Slovensku. Konalo sa v dobe silnejúcej národnostnej neznášanlivosti a nacionalistických vášní udržiavaných slovenskými vládnymi stranami (SNS a HZDS). Miesto podujatia bolo zvolené symbolicky – na mieste štátnej hranice, kde v minulosti existoval funkčný most, no už vyše pol storočia len jeho fragment (most Márie Valérie bol obnovený až v roku 2001). Výstava, ktorá sa konala v galérii v Ostrihome, predstavila práce s témou mostov, premostení, toku a pohybu v širokom význame týchto slov. Podľa slov kurátorky Bartošovej: „Sama výstava bola totiž skutočným premostením v dobe, ktorá na Slovensku politicky nepriala premosteniu medzi Maďarskom a Slovenskom.“¹⁷¹ Diela mali metaforický charakter, angažovaným gestom tak bolo najmä samotné podujatie a nie vystavené umelecké realizácie. Potenciálne kritický rozmer mali performance konajúce sa na samotnom moste, i tie však zachovávali univerzálnejšie významové roviny. Juraj Bartusz vytvoril dielo *Poranený most*, v ktorom časti mostovej konštrukcie obviazal látkou symbolizujúcou lekárske ošetrovanie.

5.6 Reflexie Documenta X

Diskusie o politickej a kritickej dimenzii umeleckej tvorby rezonovali v tej dobe na európskej umeleckej scéne najmä vďaka prehliadke *Documenta X*, ktorá sa konala v roku 1997 a bola kurátorovaná Catherine David.¹⁷² Sondou do reflexie týchto diskusií na českej umelecko-teoretickej scéne je číslo časopisu *Ateliér*, ktoré recenziám výstavy venovalo rozsiahly priestor. Úvodný článok Josefa Vojvodíka (na titulnej strane časopisu) celú výstavu spochybňuje a prezentované diela nazýva umením v úvodzovkách. Čo sa týka politického rozmeru prehliadky, konštatuje:

„Nícméně Catherine David kladla, jak se zdá, zvláštní důraz na smysl ‘umělců’ pro sociální realitu. Její koncepce proto zahrnuje také propojení nejrůznějších projevů a forem ‘umění’ se sociální, a dokonce politickou realitou. Ten, kdo by si chtěl znovu připomenout, co to je takzvané ‘angažované’ a ‘uvědomělé’ umění, které po umělcích žádala kulturní politika reálného socialismu, byl by na documenta X na pravém místě. V tomto směru navazuje documenta na politicky ‘angažované’ poslání bienále v reálsocialistické Havaně.“¹⁷³

¹⁷¹ Bartošová, Zuzana: Výstava preMOSTenie. In: Hushegyi Gábor, ed.: katalóg Premostenie: stredoeurópske sympóziu výtvarného umenia, Štúrovo – Ostrihom, Bratislava, Orman, 2000.

¹⁷² Výstavu *Documenta X* spomínam bližšie v kapitole o politických aspektoch umenia v euroamerickom kontexte v 90. rokoch.

Ďalej jeho odmietanie výstavy pokračuje argumentáciou podloženou názormi Hansa Sedlmayra na tému straty humanizmu a vzťahu k Bohu.(!) Z dnešného pohľadu by sa mohlo zdať, že uverejnenie takejto recenzie v úvode tematického čísla časopisu, bolo cieľenou provokáciou, skôr sa však domnievam, že zámer bol seriózny, čo odráža dobový postoj k súčasnému umeniu so spoločenskými presahmi.

V podobnom duchu sa nesú aj ďalšie dve recenzie. Izabella Chwastowicz svoje zrejme nepochopenie zámeru výstavy ilustruje vetou: „Politikové majú (v umelcoch, pozn. L.K.) opravdu veľikou konkurenci“¹⁷⁴. Ďalej kritizuje prílišnú negatívnosť diel a na záver konštatuje: „Sbírka súčasného umění není místem pro potěšení oka a rozkoší duše, ale dramatickým příběhem proplétajícím naše problémy a prohry s lidským zklamáním. Sama sebe se ptám, zda stojí za to vůbec psát a podporovat takové projekty, jako je dokumenta X.“¹⁷⁵ Negatívne sa k *Documenta X* stavia aj Noemi Smolik, ktorá v prvom rade vyčíta prehliadke nudu a ďalej argumentuje tým, že Catherine David šlo o „nastolenie moci.“ Kurátorku podozrieva zo zotrúvania na konvenciách zo 70. rokov: „Diskuse o estetických otázkách byla (vtedy, pozn. L.K.) nežádoucí, umění se podrobovalo sociálně politickým úkolům ve jménu teoretických dogmat, které nikdy neprokázala svojí legitimitu. Byl vyhlášen boj proti smyslové zkušenosti, neboť ta je silně vázána na individualitu a je proto těžko kontrolovatelná. A o to přece jde v Kasselu – dostat umění pod kontrolu.“¹⁷⁶ Smolik kritizuje mocenské postavenie *Documenta*, nepoukazuje však na problém inštitucionalizácie kritického potenciálu umenia, ale používa pomerne bizarný argument o kontrole umenia dosiahnutej bojom proti individuálnej zmyslovej skutočnosti. V pozitívnejšom duchu sa nesú recenzie Jiřího Valocha a Radka Horáčka, tí však politický rozmer prehliadky nehodnotia. Citované články sú produktom svojej doby, svedčia najmä o nepripravenosti prijať súčasné kurátorské stratégie, no taktiež pomerne jasne deklarujú požiadavku estetických kvalít umenia a reflektujú skepticizmus panujúci ohľadom prekročenia deliacej čiary medzi umením a politickou sférou.

Skeptický postoj sa objavuje i v uputávke na prehliadku *Documenta X* v časopise *Umělec*, kde Pavel Liška reaguje na zámer Catherine David predstaviť otázky súčasnosti a ich reflexiu v umení: „...s jistotou však lze tvrdit, že aktuální otázky umění a základné otázky současné přeměny společnosti mají jen málo společného.“¹⁷⁷ S odstupom času sa však v časopise *Umělec* objavil aj článok od Michala Kolečka, ktorý sa k názorom na výstavu *Documenta X* uverejnených v časopise *Ateliér* postavil veľmi kriticky a zásadne ich spochybnil, poukazujúc na

¹⁷³ Vojvodik, Josef: Antiumění aneb Invaze prázdna: symbol a symptom doby? In: *Ateliér*, 22/1997, s.1.

¹⁷⁴ Chwastowicz, Izabella: Galerie lidské beznaděje. In: *Ibidem*, s.12.

¹⁷⁵ *Ibidem*.

¹⁷⁶ Smolik, Noemi: Co se děje s uměním, anebo zavinili bídu umění kurátoři?, In: *Ibidem*, s.9.

¹⁷⁷ Liška Pavel: *Documenta X* před otevřením. In: *Umělec*, 4/1997, s.23.

ich neaktuálnosť.¹⁷⁸ V roku 1997 prebehli tiež medzinárodné výstavy *Skulptur Projekte Münster* a 47. bienále v Benátkach, na ktorých bolo politické umenie pomerne hojne zastúpené, no české recenzie na tieto prehliadky už nereagovali tak odmietavo, ako na *Documenta X*. V slovenskom prostredí sú v tej dobe umelecké periodiká grantovou politikou vlády zneškodnené, preto nie je možné reakcie na tieto výstavy porovnať.

5.7 Verejný priestor a repolitizácia

Na jeseň roku 1997 sa v Prahe konala rozsiahla výročná výstava Sorosovho centra súčasného umenia. Výstava s názvom *Umělecké dílo ve veřejném prostoru* (Veletřní palác, NG) mala primárne dokumentačný charakter – predstavila návrhy diel určených pre verejný priestor. Realizácia vybraných diel nasledovala až rok po výstavnom zverejnení návrhov. Výstava bola koncipovaná na základe kurátorského zadania, verejný priestor tu vystupoval ako samotná téma. Ludvík Hlaváček zámery podujatia vyjadril v zmysle chápania súčasného umenia v sociálnych súvislostiach, čo súviselo s poslaním nadácie zameranej na rozvoj občianskej spoločnosti.¹⁷⁹ Voľba verejného priestoru mala symbolickú hodnotu – okrem priblíženia umenia širokému publiku, šlo aj o poňatie verejného priestoru ako symbolu získanej slobody prejavu a transformácie spoločensko-politických pomerov. Zámer výstavy bol deklarovaný ako orientácia na sociálnu úlohu umenia. Hoci sprievodné texty a diskusie k výstave tematizovali spoločensko-politické súvislosti umeleckej produkcie, samotné prezentované a neskôr realizované diela touto kvalitou nevynikali. V súvislosti s výstavou Hlaváček predstavil premenu a prehodnotenie tradičného public artu¹⁸⁰, ktoré prebehlo v západnej umeleckej teórii. Texty v katalógu obhajovali politický a sociálny rozmer umenia a predstavili pomerne radikálne (umelecko-aktivistické) teórie spojené s new genre public art. Vystavené projekty však aktivizmus postrádali a často postrádali aj akúkoľvek intencionálnu politickú dimenziu. Objavilo sa niekoľko realizácií so spochybňujúcim podtónom voči reklame a konzumu (napr. Kintera, Kotzmanová), no kritická rovina v nich nedominovala. Diela nebolo možné s dialogicky orientovaným a kritickým new genre public art porovnávať. V tomto prípade paradoxne predbehla teória v českom prostredí umeleckú prax.

K výstave vyšlo niekoľko recenzií, v ktorých sa často opakovala výhrada nedostatočnej kritickosti či angažovanosti projektov. Jiří Zemánek k výstave uviedol: „Na výstavě, nepočítáme-li projekty více tradičního pojetí, se objevují zatím většinou jen ne příliš smělé, přesto však docela sympatické pokusy

¹⁷⁸ Koleček Michal: Opožděná polemika. In: *Umělec*, 2/98, s.23.

¹⁷⁹ Zámery výstavy Hlaváček popisuje v článku Hlaváček, Ludvík: Pokus o české „veřejné umění“. Na okraj výstavy *Umělecké dílo ve veřejném prostoru*. In: *Ateliér*, 23/1998.

¹⁸⁰ Toto prehodnotenie spomínam v kapitole venovanej termínu public art v českom prostredí.

o artikulaci nových možností (vzorců) sociální komunikace prostředky jazyka výtvarného umění. Celkově působí výstava velice krotce...“¹⁸¹ Martina Pachmanová k dielam uviedla, že sa zväčša vyznačujú „optimizmom“ a „romantikou“, ďalej diela charakterizovala v tom zmysle, že: „jejich estetická nekonfliktnosť, demonstrovaná záľibou v priestorových a tvarových anekdotách, vizuálnych a verbálnych přesmyčkách a především pak v idylickém návratu k přírodě a ve vytváření ideálních prostorů pro meditativní zastavení, ... převládá nad přímými zásahy do „černého“ společenských problémů.“¹⁸²

K sociálnemu kontextu v českom súčasnom umení sa vzťahoval v katalógu publikovaný text Michala Kolečka, ktorý opätovne konštatoval zahľadenie českého umenia do seba, jeho príklon k l'art pour l'artizmu, romantizujúci prístup k tvorbe, atď.¹⁸³ Túto dobovú prevládajúcu tendenciu umenia sa Koleček pokúsil narušiť v ním kurátorovanej medzinárodnej výstave *Public District. Umění v dialogu s veřejností* (Ústí nad Labem, 1999), ktorá bola založená z veľkej časti na akčnom umení realizovanom vo verejnom priestore. Na Slovensku sa skupinové výstavy orientované na verejný priestor začali výraznejšie objavovať až od roku 2000 (výstavy *Training, Art in Windows, Public Subject*), no politický rozmer diel bol v ich rámci skôr výnimkou.

O výstave *Umělecké dílo ve veřejném prostoru* Pavlína Morganová s odstupom času píše, že „stojí na začátku návratu angažovanosti do českého umění.“¹⁸⁴ Vzhľadom k nedostatku skutočne angažovaných diel na výstave však ďalej konštatuje: „mnohem důležitější než samotná výstava byl sám fakt, že se vztah umění a veřejnosti díky výstavě tematizoval a otevřeně se diskutovalo o tom, že umění zde není pouze pro hrstku zainteresovaných, ale je součástí širšího společenského prostoru.“¹⁸⁵ I keď s konštatovaním návratu angažovanosti do umenia je možné súhlasiť, je potrebné zdôrazniť, že sa jedná o istý druh kurátorskej „objednávky“.

Druhou dôležitou výstavou, ktorá sa v českom prostredí pokúsila prelomiť izoláciu umenia od okolitého sveta a prepojiť ho s politickou a spoločenskou realitou bola výstava *Snížený rozpočet* kurátorovaná Janou a Jiřím Ševčíkovými (Mánes, prelom rokov 1997/98). Výstava bola koncipovaná na základe kurátorského zadania, ktoré Ševčíkovi popísali nasledovne: „Obráčení pozornosti od vnitřních problémů a imanentních estetických otázek bylo pro nás skutečně otevřeným kritickým záměrem. Kritický záměr se hlavně týká situace umělců a umění v novém politickém systému, respektive situace v posttotalitním

¹⁸¹ Zemánek, Jiří: Probudí se česká občanská společnost z letitého spánku? In: *Ateliér*, 24/1997, s.16.

¹⁸² Pachmanová, Martina: *Umění a veřejnost*. In: *Ateliér*, 23/98, s.2.

¹⁸³ Koleček, Michal: *Sociální kontext ve výtvarném umění*. In: zborník *Umělecké dílo ve veřejném prostoru*. Praha, SCCA, 1997.

¹⁸⁴ Morganová Pavlína, cit.d., s.87.

¹⁸⁵ *Ibidem*, s.89.

mezistavu, kedy je treba znovu uvažovať o pojmu a funkcii umění ve společnosti.“¹⁸⁶ Idea predstaviť umenie, ktoré reaguje na realitu vonkajšieho sveta, sa čiastočne podaril, no výraznejší politický, či kritický rozmer na výstave úplne chýbal. Mnohé diela síce vonkajší svet skúmali a reflektovali, ale nepostavili sa k nemu kriticky, komentár ostával v rovine konštatovania alebo narážky či metafory, najkrajnejšou polohou bola irónia.

I keď bol jeden zo zámerov výstavy uvedený ako komunikácia so širším publikom, domnievam sa, že neumelecká verejnosť mnoho vystavených diel nepochopila. Niektorá diela obsahovali natoľko zašifrované kódy, že trpeli komunikačnou neschopnosťou a zo súčasného pohľadu je ťažké porozumieť, prečo boli do výstavy zaradené. Nečitateľnosť výstave v danej dobe vyčítala Ada Krnáčová, i keď uvítala jej zameranie: „...zrejme asi jazyk, ktorým súčasné umění mluví, je nesrozumiteľný.“¹⁸⁷ Domnievam sa, že nedostatok komunikácie s publikom, obzvlášť u umelcov a umelkýň, ktorí boli umelecky činní už pred zmenou režimu, bol spôsobený neaktuálnosťou používaného umeleckého jazyka a stratégií. V období totality bolo neoficiálne umenie nútené komunikovať prostredníctvom zašifrovaných odkazov, ktoré však nie sú v novej skutočnosti pochopiteľné. S možnosťami otvorenej spoločenskej kritiky nie je takéto umenie zvyknuté pracovať, alebo na ňu vedome rezignuje. Kurátorsky „požadovaný“ kontakt s realitou ostal u mnohých diel v rovine umeleckého spracovania intímnej skúsenosti z okolitého sveta. Výstava tak v podstate ostala záležitosťou niekoľkých zainteresovaných. Sami kurátori v texte uviedli: „Vedle ‘politických reflexí’ stojí řada hermetických výpovědí, obrazů nemluvení, výpovědí stavěných na velmi komplikované šíři vztahů, ale taky na ‘dementálním’ popu a obyčejném jazyce.“¹⁸⁸ Ak zoberieme do úvahy reakcie na prehliadku *Documenta X.*, je dôležité si uvedomiť, že už samotné kurátorské gesto prioritizovať iné ako estetické či formálne požiadavky, bolo v tej dobe odvážne a vystavené diela šli tak trochu proti prúdu.

Michal Koleček sa v recenzii ohradil voči zastúpeniu niektorých autorov: „Většinou se jedná o velice kvalitní tvůrce, ovšem spojování jejich postojů ovlivněných důrazem na introspekci, poezii obrazu nebo naopak vyhraněným antiestetismem, se sociálně-politickými tendencemi je zavádějící a poškozuje recenzovanou akci i je samotné.“¹⁸⁹ Okolo výstavy sa rozpútali vzrušené diskusie a časopis *Ateliér* venoval recenziám celé tematické číslo. Kurátori boli niekoľkokrát obvinení, že len aplikujú na české umenie západné trendy (snaha o politickosť či angažovanosť) posledných svetových výstav. Ako odpoveď na kritické recenzie zvolili kurátori formu textov v katalógu, vydanom až po výstave.

¹⁸⁶ text k výstave, katalóg Snížený rozpočet, Praha, Mánes, 1998, nečíslované.

¹⁸⁷ Krnáčová, Ada: Snížený rozpočet a vyčerpaná svoboda umění. *Umělec*, 2/1998, s.6.

¹⁸⁸ text k výstave Snížený rozpočet, cit.d..

¹⁸⁹ Koleček, Michal: Opožděná polemika. In: cit.d., s.23

Jana Ševčíková v katalógu formou nadneseného fiktívneho rozhovoru niekoľkých psov približuje zámery a obsahy diel výstavy a Jiří Ševčík obhajuje umenie ako politickú prax, ktorá sa deje v konkrétnom sociálnom, inštitucionálnom, či politickom priestore.¹⁹⁰ Výstava bola pokusom vykročiť zo zámernej apolitickosti českého umenia, no tiež odzrkadlila fakt, že na takéto rázne vykročenie nebolo české umenie v tej dobe ešte pripravené. Je tak možné súdiť aj z rozhovorov s vystavujúcimi umelcami/kyňami uverejnených v katalógu. Rozhovory (nie je zrejme, či fiktívne alebo skutočné) majú nadľahčenú, až ironickú formu diskusie so psami, ktoré sa pýtajú laické otázky. Politické stanoviská a priama kritika sa v rozhovoroch neobjavujú. Autor zrejme nakritickejšieho diela Marek Pražák, ktorý vystavil fotky zbitých detí (černošky, Vietnamca a Róma) s nápisom *United Colour of Czech Republic*, v rozhovore na otázku – či má rád mäso – odpovedá: „Děťátka – to je hobby. Posbírat jich pár po škarpách jako holubičky... Tak to bylo i s tím obrázkem pro výstavu. Zkroušená robátka hnípala v koutku, mrňata celá rozkurvená, člověk by se rozplakal.“¹⁹¹ V otázkach aj v odpovediach je identifikovateľná potreba vyhnúť sa priamej konfrontácii a zahrať vlastnú angažovanosť do autu, z čoho je cítiť úsilie za žiadnu cenu sa nepodobat’ „Mirkovi Dušínovi“.

Diskusie ohľadom výstavy mali za následok, že sa začal v textoch opäť používať pojem angažované umenie a začal sa preň hľadať nový význam. Výstava tiež rozpútala polemiku na tému, či je galéria politickým priestorom a aká je úloha umenia v spoločnosti. Tieto polarizované diskusie boli odrazovým mostíkom k ďalším umeleckým a kurátorským projektom s politickými obsahmi.

Na spomenuté výstavy a zrejme aj polemiky o sociálnej a politickej funkcii umenia reagoval Marek Pokorný v texte *Politika rehabilitace. Rehabilitace politiky.*, v ktorom konštatuje, že „V Česku však vládnu iluze o tom, že umění vycházející z autentického osobního prožitku či z hlubin kolektivního podvědomí se vznáší nad poměry, sociálními, ideologickými či politickými vztahy jako duch nad vodami.“¹⁹² Pokorného článok je jeden zo série článkov českých teoretikov a teoretičiek umenia, ktorí reagovali na odmietavé názory rezonujúce v súvislosti s prehliadkou Documenta X. Z dnešného pohľadu sa môže opätovná a neustála snaha o obhajovanie politickej dimenzie umenia javiť ako nadbytočná, no v danej dobe sa nejednalo o všeobecne prijímaný názor. Situácia sa zmenila až približne v polovici prvého desaťročia 20. storočia (ako v českom, tak v slovenskom prostredí), kedy sú politické obsahy v umení už väčšinovo plne akceptované, čo uvádzam v ďalšom texte.

¹⁹⁰ Ševčíková, Jana: *Výchova psů v rodině. Ševčík, Jiří: Psí otázky.* In: katalóg *Snížený rozpočet*, cit. d.

¹⁹¹ *Ibidem.*

¹⁹² Pokorný, Marek: *Politika rehabilitace. Rehabilitace politiky.* In: *Labyrint Revue*, 3-4/1998, text uverejnený aj v Ševčík, Jiří, ed.: *České umění 1980-2010*, cit.d., s.563.

V súvislosti s uvedenými výstavami hovorí Jan Zálešák o „sociálnom obrate“ v českom umení, ktorý charakterizuje záujem umeleckej sféry o sociálno-kritické otázky¹⁹³. Pojem obrat v mojom chápaní označuje zmenu smerovania, preto sa tomuto termínu vyhнем. Z môjho pohľadu je skôr možné hovoriť o repolitizácii (opätovnom zdôraznení politickej funkcie umenia), čo je termín, ktorý je používaný jednak v euro-americkom, jednak v českom prostredí. Zálešák konštatuje jeden dôležitý fakt, s ktorým je možné súhlasiť: „příklon k sociálně relevantním obsahům (bol, pozn. L. K.) na konci roku 1997 možná více kurátorským přáním – a snad i zadáním – než nějakým „přirozeným“ vývojem v rámci umělecké komunity.“¹⁹⁴ Toto konštatovanie je možné aplikovať v rovnakom čase aj na slovenské pomery (viď napr. výstava *preMOSTenie*). Záujem o spoločensko-kritické a politické obsahy v umení, ktorý by nebol motivovaný kurátorskou a teoretickou snahou, nastáva od konca 90. rokov len postupne, pričom sa začínajú objavovať aj adresnejšie kritické reakcie.

Vyššie spomenuté výstavy istým spôsobom zdôraznili líniu, ktorá zo spoločensko-kritických tém rezonovala v 90. rokoch 20. storočia v našom prostredí najvýraznejšie: kritika vyprázdneného a konzumne orientovaného životného štýlu. Téma, ktorá sa viac či menej výrazne objavovala ako u českých, tak u slovenských umelcov a umelkyň¹⁹⁵, je však z dnešného pohľadu natoľko široká a nešpecifická, že jej nebudem venovať širší priestor. Istým spôsobom sa dá predpokladať, že veľká časť súčasného umenia stojí principiálne v opozícii povrchnému životnému štýlu a orientácii na konzumnú kultúru. Táto línia v mojej práci preto nefiguruje ako línia politického umenia.

5.8 Rané podoby aktivizmu v umení

Pri príležitosti voľby českého prezidenta v januári 1998 realizoval Martin Zet akciu *Pout' české sbírky 20. století na Hrad*. Skupina ľudí v maskách levov uskutočnila v deň prezidentských volieb pochod z Václavského námestia na Pražský hrad. Demonštrujúce „české levy“ niesli na transparentoch portréty všetkých českých a československých panovníkov a prezidentov v období dvadsiateho storočia zobrazené na poštových známkach: od cisára Františka Jozefa až po Václava Havla. Potom, čo pochod dorazil na hradné nádvorie, prebiehala akcia nasledovne:

„Po krátkém bloudění průvod odhalil pravé umístění Španělského sálu a přítomní lvi s transparenty se rozestoupili před jeho vchodem. Poslanci a senátoři, poslankyně a senátorky se tak stali účastníky této umělecké akce, když měli za úkol projít takto

¹⁹³ Zálešák, Jan: *Umění spolupráce*. Praha, Brno, AVU, MUNI, 2011.

¹⁹⁴ *Ibidem*. s.125.

¹⁹⁵ Táto téma sa v 90. rokoch najvýraznejšie objavuje napríklad u Černického, Kinteru, Vincourovej, Kotzmanovej, Surůvku, na Slovensku napríklad u Meluzina, Bartusza, atď.

vytvořenou novou branou, neboli vzácnou kolekcí XX. století do Španělského sálu. Záměrem Martina Zeta... bylo zúčastnit se v přestrojení za českého lva s transparentem všech vládců českých zemí celého aktu, a tak přítomným voličům připomenout zodpovědnost, kterou na sebe svojí volbou berou. Nebyl však vpuštěn dál, než za registrační stul...“¹⁹⁶

Pre pochopenie spoločenského kontextu je nutné uviesť, že voľba prezidenta prebiehala nepriamo a občania na ňu nemali žiadny vplyv. Začiatkom roku 1998 bolo neisté, či post prezidenta obháji Václav Havel, ktorý nakoniec zvíťazil len rozdielom jedného hlasu. Umeleckou akciou Martin Zet proces voľby hlavy štátu aspoň čiastočne demokratizoval pomocou účasti skupiny ľudí v roli českých levov. Zbierka portrétov historických osobností, z ktorých väčšina boli osobnosti vnímané negatívne, bola pripomenutím vplyvu prezidentov na charakter štátu a vice versa. Dôležitým momentom pochodu bolo, že sa končil priamo na pražskom hrade, kde konfrontoval prichádzajúcich politikov/čky. Túto akciu je možné chápať ako prejav aktivistického umenia, aj keď je otázne, či bola aktivisticky zamýšľaná. Václav Hájek o akcii píše, že mala „zdanlivo politický podtext“ a jej význam hľadá predovšetkým v tematizovaní pamäte a kontinuity stereotypov.¹⁹⁷

V roku 1998 vznikla v Prahe umelecká skupina Pode Bal¹⁹⁸. Zámerom skupiny od začiatku bolo reflektovať v tvorbe politickej skutočnosti. Vznik umeleckej skupiny bol motivovaný do značnej miery vzdorom k stavu českého umenia, v ktorom chýbali jasne artikulované spoločensko-kritické obsahy. Prvou umeleckou realizáciou skupiny bola výstava reagujúca na v parlamente práve prerokovaný „drogový zákon“, ktorý sprísňoval pravidlá pre držbu drog, čo postihovalo predovšetkým užívateľov marihuany. Výstava *Prohibice parlamentu* skupiny Pode Bal bola pripravená pre chodbu budovy Parlamentu, kde bola v nočných hodinách nainštalovaná. V priebehu nasledujúcich dní vzbudila odmietavé reakcie politikov/čiek, ktorí boli okolo nej nútení prechádzať do rokovacieho sálu, čo sa neobišlo bez pozornosti médií. Cielená práca s médiami bola pre prácu Pode Bal od ich prvých realizácií charakteristická. Výstava mala formu plagátov využívajúcich jednoduchú grafiku a provokatívne slogany, napr.: „To, že Ježíš měl rád víno ještě neznamená, že nenáviděl konopí.“ Výstava bola motivovaná snahou upozorniť na fakt, že prohibícia drog nie je riešením problémov, ale len populistickou politickou rétorikou. Jednoduchým gestom zvýšenia postihov bolo možné získať si voličské hlasy, aj keď v realite nebolo pre zlepšenie situácie nič vykonané.

¹⁹⁶ Šír, Vladan: Pražská pouť sbírky XX. století na hrad. In: Umělec, 2/1998, s.26-27. V článku je uvedený ako dátum akcie 22.11.1998, voľba prezidenta sa však konala 20.1.1998.

¹⁹⁷ Hájek Václav: Martin Zet. Dostupné z: <http://artlist.cz/?id=434>, [cit. 26.6.2012].

¹⁹⁸ V umeleckej skupine Pode Bal sa v priebehu času vystriedalo väčšie množstvo členov/iek, konštantnými členmi od založenia skupiny zostávajú Petr Motyčka, Michal Šiml a Antonín Kopp.

Výstava *Prohibice parlamentu* mala aktivistický charakter, čo bolo na českej a slovenskej umeleckej scéne pomerne ojedinelým javom. Skupina Pode Bal sa tak dostala do povedomia verejnosti najmä v súvislosti s umeleckým aktivizmom, čo neskôr viedlo ku konfrontáciám (spomínam ich pri výstave Lety). Jan Zálešák výstavu porovnáva s dielami na výstave *Snížený rozpočet* a uvádza: „Je třeba říct, že *Prohibice parlamentu* se od řady prací se sociální nebo politickou tematikou, které byly vystaveny na *Sníženém rozpočtu*, lišila pouze v jednom zásadním ohledu – a to místem, kde byla vystavena.“¹⁹⁹ Podľa môjho názoru je rozdiel medzi dielami vystavenými na *Sníženém rozpočtu* a projektom Pode Bal podstatný a spočíva nielen vo forme prezentácie, ako aj v obsahu. Diela vystavené v Mánese (dokumentované v katalógu) nemali zrejmy a čitateľný odkaz, jednoznačne pochopiteľný pre široké publikum. Nereagovali aktuálne na konkrétnu politickú kauzu, ktorú by kriticky zhodnotili. Ich zámer nebol aktivistický – vyjadriť zrejmy politický názor a prispieť k zmenu status quo a ak taký zámer mali, nebol medzi vrstvením významov prioritizovaný a ani zrozumiteľný. Vystavenie diel Pode Bal s politickým odkazom v parlamente bolo iba logickým následkom princípu „place follows function“. Z toho dôvodu nie je poukazovanie na podobnosť s výstavou *Snížený rozpočet* na mieste, výstavu môžeme skôr porovnávať s vyššie spomínaným dielom Martina Zeta, ktoré malo podobné aktivistické prvky ako *Prohibice parlamentu*.

K drogovej problematike sa Pode Bal vyjadrili aj vo výstave *Větší množství státní drogy* (VŠUP, 1999). V galérii vystavili Pode Bal paródiu na reklamy na alkohol a cigarety, v ktorých bol zachovaný pôvodný reklamný dizajn a slogany (napr. Jediné riziko je nezkusit to), no produkty boli nahradené mäkkými a tvrdými nelegálnymi drogami. Vyvolaný dojem absurdity bol namierený na absurditu reality, v ktorej sú niektoré drogy napriek svojim škodlivým účinkom povolené, zatiaľ čo iné sú zakázané, len na základe otázky profitu, na ktorom má štát nemalý podiel. Umelecká stratégia bola prevzatá zo sveta aktivizmu. Diela boli založené na princípe subvertisingu²⁰⁰, čo je technika parodovania reklamných odkazov, zvyčajne prostredníctvom zásahu do ich vlastných reklamných vizuálov, či sloganov. Pode Bal nevyužili subvertising v klasickom zmysle, ktorý je zvyčajne zameraný na parodovanie istého konkrétneho produktu či firmy a na zdôraznenie ich negatív, ale v zmysle satirizovania istého princípu – v tomto prípade selektívnosti štátnej prohibície. Ironický názov výstavy *Větší množství státní drogy* odkazoval k zákonu o drogách, v ktorom sa vyskytla veľmi kontroverzná a absurdná definícia postihu za prechovávanie drog, kde bolo ako

¹⁹⁹ Zálešák, Jan, cit.d., s.140.

²⁰⁰ Slovo subvertising (subvertive – podvratný, advertising – reklama) je technika využívaná v aktivistických kruhoch, k rozšíreniu pojmu prispel kanadský časopis AdBusters. Niekedy sa pre túto techniku používa aj označenie demarketing, či counter-advertising. Aktivistické projekty využívajúce tieto techniky sú spomínané v knihe Kleinová, Naomi: Bez loga. Praha, Argo, 2005 (pôvodné kanadské vydanie No Logo bolo publikované v roku 1999).

trestné definované „väčší než malé množství“. Označenie niektorých drog za „štátne“ zas odkazoval k prepojeniu alkoholových a cigaretových koncernov so štátnou mocou. Výstava sa uskutočnila v galerijnom priestore vysokej umeleckej školy (VŠUP) a jej adresátmi boli predovšetkým študenti/ky, jej aktivistický charakter teda nebol prioritizovaný. Zámerom bolo okrem poukázania na problém štátneho selektívneho prístupu k drogám, aj priniesť do súčasného umenia moment adresnej spoločenskej kritiky.

V roku 1998 došlo ako na českej, tak na slovenskej politickej scéne k zmenám. V Českej republike sa v lete dostala k moci menšinová vláda Miloša Zemana (ČSSD), ktorá bola umožnená toleranciou strany ODS. Tieto dve strany, zdanlivo z opačných strán politického spektra, uzavreli spolu tzv. opozičnú zmluvu. Podobná situácia nastala na Slovensku, kde bola porážka Mečiarovej HZDS možná len spoluprácou širokej pravo-ľavej koalície (SDK, SDL, SMK, SOP). Víťazstvo protimečiarovskej koalície na Slovensku znamenalo koniec vyčlenenia Slovenska z Európy, uvoľnenie ideologickej kontroly štátnych médií a inštitúcií a ukončenie likvidácie kultúry. Pravo-ľavá, či ľavo-pravá politická spolupráca znamenala, že ľavicová, či pravicová politika sa do značnej miery ešte viac zneprehľadnili a politické kroky vlády sa stali nepredvídateľnými. Celkovo sú v Českej republike, ako aj na Slovensku sympatie k jednotlivým politickým stranám vytvárané nie primárne volebnými programami, ale skôr tým, ako kto vystupuje a aké je podozrenie na mieru jeho/jej korupcie. V politickom umení sa to prejavuje tým, že toto umenie nemá v našom prostredí až dodnes jasnú ľavicovú agendu, ako to býva v západných krajinách alebo v Poľsku, ale vyjadruje sa skôr ku konkrétnym negatívnym skutočnostiam.

Koniec 90. rokov a prelom storočí priniesol radikálnu zmenu komunikačných technológií. Masové rozšírenie internetu znamenalo podstatné zjednodušenie prístupu k informáciám. Umelecká scéna už nebola odkázaná na recenzie v tlačených médiách a na osobné návštevy zahraničných výstav, pretože informácie bolo možné nájsť na internetových stránkach, mnoho výstav bolo prezentovaných aj online. Znalosť angličtiny, či nemčiny sa stala medzi mladšou generáciou samozrejmosťou, čo zjednodušilo získavanie prehľadu o medzinárodnom umeleckom dianí. Umenie s politickým a aktivistickým obsahom začalo s internetom pracovať pomerne rýchlo, začalo ho cielene využívať ako slobodnú a nekomerčnú komunikačnú platformu. Koncom 90. rokov sa tak aj česká a slovenská umelecká scéna mohla širšie zoznámiť s procesom tzv. repolitizácie umenia v euro-americkom kontexte, ktorú spomínam v kapitole o etablovaní sa politického umenia v euro-americkom kontexte v 90. rokoch. Dôležitým momentom priblíženia sa domácej umeleckej scény medzinárodnému aktivizmu (konkrétne alterglobalistickému hnutiu) a jeho širokej škále diverzifikovaných stratégií boli masové protesty proti Medzinárodnému

menovému fondu a Svetovej banke, ktoré prebehli v Prahe na jeseň roku 2000²⁰¹.

²⁰¹ Aktivistické umelecké dielo inšpirované názormi radikálnej ľavice realizoval v Prahe napríklad Alexander Brener v spolupráci s Barbarou Schurz, keď týždeň pred protestmi (ako súčasť festivalu *Parní válec*) vytvorili dielo *Vánoční stromek* (2000), ktoré spočívalo v performatívnom vyvesení anarchistickej a radikálnej ľavicovej literatúry a kresieb na strome na Národní třídě, pričom toto dielo venovali protestujúcim a zaželali im mnoho šťastia v odpore.

6. Prvá polovica nultých rokov

6.1 Minulosť v prítomnosti

Prvá polovica nultých rokov²⁰² je charakteristická zintenzívňujúcim sa prenikaním politických obsahov do umeleckých diel. Začiatkom roka 2000 rozvírila intenzívne diskusie na českej umeleckej scéne, no i vo verejnej sfére výstava umeleckej skupiny *Pode Bal* s názvom *Malík urvi* (Galerie Václava Špály, Praha). Logo k výstave, na ktorom malá ruka držala za maliček ruku väčšiu, šikovne maskovalo slovnú hračku ukrytú v názve. Obsahom výstavy boli veľkorozmerné portréty súčasných známych českých osobností (politikov, podnikateľov, umelcov...), doplnené textovými informáciami o ich aktívnej činnosti za komunistického režimu a v súčasnosti. Výstava využívala formu dokumentárneho, faktografického archívu, čo nebolo v českom výtvarnom umení obvyklé. Osoby na portrétoch v minulosti zastávali významné posty v rámci štruktúr komunistickej strany, alebo boli podľa Cibulkových zoznamov a mediálnych správ spolupracovníkmi ŠtB. Výstava nepriniesla pre verejnosť žiadne nové informácie, ktoré by sa predtým neobjavili v médiách, jej význam preto nespočíval v informačnej či výskumnej hodnote. Zmyslom bolo vizualizovať stav spoločnosti, v ktorej pretrvávajú kontinuita spoločenských elít aktívnych v minulom režime. Nešlo pritom o konkrétne osoby (na každom portréte bolo uvedené: „náhodne vybraný vzorek“), ale o stav a priebeh transformácie spoločnosti. Prezentované osoby však zároveň boli vybrané tak, že ich aktívna spolupráca s ŠtB bola vysoko pravdepodobná. Výstava nebola politickým pravicovým gestom, ako by sa na prvý pohľad zdalo: aj keď mnoho zobrazených osôb bolo v tej dobe aktívnych v ľavicovej strane ČSSD, prepojenie existovalo aj s pravicovou ODS a ekonomickými skupinami.

V úvodnom texte k výstave zhodnotili Jana a Jiří Ševčíkovi kritický potenciál súčasného umenia ako zneškodnený: „v době, kdy, myslíme si, schopnost umění být účinnou, rezistentní silou zakrněla, kdy je jeho svoboda spatřována v jeho jakési tajemné bezdůvodnosti, nebo se uchyluje k mravní odpovědnosti jen sama sobě.“²⁰³ Prezentovanie výstavy v galerijnom priestore komentovali: „Myslím, že je najednou projekt *Pode Balu* nebezpečný práve preto, že je to umění, nikoli normální politika, že vtrhl do posvěceného prostoru galerie a začíná tak paradoxně

²⁰² Pojem nulté roky som si vypožičala z výstavy a publikácie mapujúcej obdobie slovenského umenia v prvej dekáde 21. storočia (*Nulté roky*, Žilina, PGU, 2011). Kritické diela, na ktorých skúmanie sa zameriavam, paradoxne v tomto projekte takmer absentovali. Moja práca je tak pokusom o akúsi paralelnú históriu daného obdobia v slovenskom umení.

²⁰³ Katalóg *Pode Bal*, 1998-2008. Praha, Divus, 2008, s.183.

působit ve svých důsledcích nakonec i ve skutečném politickém prostoru.“²⁰⁴ V stave umeleckej diskusie, keď sa politické obsahy v súčasnom umení objavovali minimálne a galerijná pôda bola chápaná ako „posvätná“ pôda pre zjavovanie veľkých myšlienok a univerzálnej pravdy (špecificky obzvlášť Galerie Václava Špály), dostala výstava *Pode Bal* oproti verejnému priestoru pridanú hodnotu. Dôležitým však bolo aj umiestnenie galérie a jej ľahká dostupnosť v centre mesta a priehľady do nej z ulice. Výstava mala vďaka záujmu médií vysokú návštevnosť neumeleckej verejnosti. Skupina *Pode Bal* očakávala žaloby, ku ktorým napokon nedošlo, Galerie Václava Špály stratila však kvôli host'ovaniu výstavy hlavného sponzora²⁰⁵. Pre médiá bola výstava dobrou príležitosťou, ako opätovne poukázať na nemožnosť dostupnosti kompletných archívov ŠtB

Polemiky vzbudila výstava *Malík urvi* aj na umeleckej scéne, časopis *Umělec* jej venoval anketu. Otázka položená niekoľkým teoretikom/čkám, ktorej obsahom bola konfrontácia názorov na výstavu *Malík urvi*, pokračovala vo všeobecnejšej rovine: „Jaké je, či mělo by (mohlo) být spojení umění a politiky?“²⁰⁶. Hoci názory oslovených na konkrétny projekt *Pode Bal* boli rôzne, v podstate všetci uvítali opätovnú prítomnosť politickej tematiky v českom umení (Miloš Vojtěchovský, Ševčíkovi, Jaroslav Krbůšek, Marek Pokorný, Michal Koleček). Polemický, aj keď nie celkom odmietavý, názor prezentoval len Pavel Liška (v tom čase riaditeľ Domu umění města Brna):

„O projektu... si myslím, že je to naivní, když ne zastydlé, pokračování v něčem, co už dávno neexistuje – v kulturním disidenství... Dnes, kdy by měla existovat otevřená demokratická transparence, by nemělo být třeba nedostatečnými prostředky – a tedy nedostatečně – zasahovat do věcí, které běží na jiné úrovni. Tedy, když politika, tak politika, když umění, tak umění, avšak ani umělecká politika, ani politické umění.“²⁰⁷

Ďalej na podloženie svojho názoru dodáva: „Myslím si, že je možné dělat umění, které může mít politický dosah, viz Hans Haacke... politická dimenze jasně vyplývá z jeho výtvarného přístupu, avšak není jeho výchozím bodem.“²⁰⁸

Názor Pavla Lišku stojí za povšimnutie, nakoľko zrejme stále nebol v danej dobe ojedinelý. Objavuje sa tu presvedčenie, že v demokratickej spoločnosti strácajú kritické politické obsahy v umení zmysel. Liška zdôrazňuje podľa neho existujúcu striktnú deliacu čiaru medzi umením a politikou. Dielo Hansa Haackeho autor depolitizuje, keď u neho ako východisko tvorby uvádza „výtvarný

²⁰⁴ Ibidem.

²⁰⁵ Firma Budějovický Budvar prerušila kvôli tejto výstave s galériou sponzorskú spoluprácu, za čím zrejme stáli styky niektorej dotknutej osoby, pravdepodobne vtedajšieho ministra Miroslava Grégra. Tento skrytý cenzorský zásah dokázal účinnosť zvolenej taktiky prezentovania výstavy na galerijnej pôde.

²⁰⁶ Anкета *Pode Bal*. In: *Umělec* 1/2000, s.94-95.

²⁰⁷ Ibidem.

²⁰⁸ Ibidem.

prístup“. Prekvapujúcim je práve Liškovo odvolávanie sa na tohto autora, nakoľko na ilustráciu svojho názoru by pravdepodobne našiel množstvo lepších príkladov. Nemecko-americký umelec Haacke sa stal akousi kľúčovou osobou mnohokrát spomínanou v českých diskusiách o politickom umení. Svoju úlohu bezpochyby zohral fakt, že sa jedná o svetovo uznávaného umelca, čo zdanlivo pridalo nasledovaniu jeho umeleckých postupov hodnotu. Dielo Hansa Haackeho, ktoré je nepopierateľne politické a kritické, sa stalo legitimizačným prvkom pre škálu názorov, ktoré boli čiastočne protikladné: podľa potreby bol zdôrazňovaný politický obsah diela, či výtvarný prístup umelca. Týmto faktom je podľa môjho názoru používanie akýchsi „modelových príkladov“ zo západnej umeleckej scény spochybnené. Politické umenie totiž vychádza zo svojho kontextu, na ktorom je nevyhnutne závislé – v inom politickom, sociálnom, geografickom či časovom priestore pôsobia jednotlivé umelecké diela odlišne, mení sa ich obsah a i vnímanie publikom. V porovnaní dvoch zdanlivo podobných diel z dvoch rozličných politických okruhov je možné nájsť formálne paralely, no argumentácia nemôže nikdy ostať na tejto úrovni, nakoľko kontext vzniku diela je vždy určujúci.

Výstava Malík urvi bola ešte toho roku reprízovaná v niekoľkých mestách v Česku a aj na Slovensku v Galérii Priestor (terajší Space). K českým osobnostiam zastúpeným na výstave v Bratislave pribudli dve slovenské: vtedajší slovenský prezident Rudolf Schuster a posledný náčelník ŠtB Alojz Lorenc. Na bratislavskej výstave Pode Bal bolo vystavené aj dielo Petra Kalmusa *Mail-art (i)lustrácie* (2000). V Kalmusovom diele figurovali štyria prezidenti Slovenska: Jozef Tiso, Gustáv Husák, Michal Kováč a Rudolf Schuster. Informácie o ich politickej činnosti boli doplnené známkami s portrétmi prezidentov – odtiaľ odkaz k mail artu v názve diela. Rozdiel Kalmusovo diela oproti výstave *Malík urvi* spočíva vo voľbe osobností ako adresných, nie ako náhodne vybraného vzorku, *Mail-art (i)lustrácie* sú tak komentárom k charakteru slovenských dejín symbolizovaných osobnosťami prezidentov. Výstava Pode Bal a Petra Kalmusa v Priestore na rozdiel od pražského prostredia nerozvĺrila záujem širokej verejnosti, vyvolal skôr záujem domácej umelecko-teoretickej scény.²⁰⁹ Kalmus uvažoval o projekte (i)lustrácií dlhodobejšie, jeho zámerom bolo ešte pred vznikom výstavy Pode Bal: „predstaviť známe osobnosti z radov výtvarných umelcov, ale aj teoretikov, hudobníkov, populárnych spevákov a známych hercov...“²¹⁰ Nakoniec na základe výstavy Pode Bal svoje dielo v galérii Priestor obmedzil na osobnosti prezidentov.

²⁰⁹ Dôvodom malého záujmu verejnosti bola zrejme kombinácia niekoľkých faktorov: prezentovaná bola väčšina neznámych českých osobností, v krajine mali po zbavení moci Vladimíra Mečiara prioritu iné politické témy ako bilancovanie, Galéria Priestor nebola v centre mesta... Rozdielne reakcie na výstavu ukazujú, že politické umenie často nie je prenosné a je bezprostredne viazané na lokálny kontext.

²¹⁰ Text Michala Murina umiestnený k výstave v galérii Priestor, nepublikované.

Na *Mail-art (i)lustrácie* nadviazal Peter Kalmus dielom *Billboardová (i)lustrácia* vystaveným vo verejnom priestore Bratislavy (v rámci výstavy Public Subject, október 2000). Na billboarde, ktorý mal formu výpisu z registra, bolo 7 krát pod sebou uvedené meno Alexander Mlynarčík s dátumom narodenia a v kolóne „typ“ bola uvedená kategória: tajný spolupracovník a dôverník. Priezvisko Mlynarčík sa od mena známeho slovenského umelca Alexandra Mlynárčika líši len umiestnením dĺžňa. Meno umelca bolo širokej verejnosti známe minimálne, pre odbornú verejnosť sa však jedná o jednu z najvýraznejších postáv neoficiálneho predrevolučného umenia na Slovensku. Peter Kalmus sa k motivácii vytvoriť toto dielo vyjadril: „Pre meno Alexandra Mlynarčíka som sa rozhodol preto, lebo je, podľa mňa, jeden z najvýznamnejších, ak nie najvýznamnejší spomedzi slovenských výtvarných umelcov 60. a 70. rokov 20. storočia... Alexandra Mlynarčíka osobne nepoznám, takže mojím dôvodom neboli žiadne osobné problémy.“²¹¹ K zverejnenej informácii dodal: „Informácia o spolupráci Alexandra Mlynarčíka s ŠtB nie je mojou lustráciou, či vynášaním niečoho neverejného, neovereného a tajného na verejnosť. Ide o použitie verejne dostupnej informácie.“ Vystaveniu diela predchádzali konzultácie autora s rozličnými odborníkmi aj s kurátormi, ktorí museli v konečnom dôsledku vystavenie diela obhajovať (Dušan Brozman, Vladimír Beskid, Alena Vrbanová).

Billboardová (i)lustrácia rozpútala na Slovensku vyhrotenú diskusiu na umeleckej a teoretickej scéne. Diskusia sa bohužiaľ niesla v osobnom duchu a nebola zameraná na prítomnosť politických otázok v umení vo všeobecnej rovine. Kontroverzným sa stala najmä oprávnenosť (i)lustračného gesta spojeného s osobou uznávaného umelca. Z ankety, ktorá vyšla v časopise Dart, je zrejmé, že takmer všetci respondenti/ky dielo pochopili ako osobný útok na Alexa Mlynárčika. Vo všeobecnej rovine vysporiadavania sa s minulosťou prostredníctvom umenia dielo interpretoval len Michal Moravčík. Názory ostatných oslovených sa niesli v duchu nesúhlasu a pochyb o diele: Zuzana Bartošová: „...Nepovažujem za správne pranierovať jedného, ktorý schybil a ani len nenaznačiť, že ide o celospoločenskú problematiku...“, Július Koller: „Čo je neetickejšie? Aktivita zdokumentovaná na billboarde alebo aktivita varujúceho billboardu?“, Radislav Matuščík: „Úbohosť autora a kurátora si mýlia urážanie osôb s riešením problémov“, Peter Rónai: „...populizmus, ktorý odsudzuje členstvo v organizácii A. Matuščíka...“, Rudolf Sikora: „Ale môžem súdiť? Keď viem, že mnohí tí, čo mali udávanie v pracovnom úväzku vo zväzkoch ŠtB nie sú?“, Zora Rusinová: „...tým, že sa Kalmus pokúsil takto proklamatívne spochybniť jeho úlohu guru v rámci alternatívneho umenia obdobia totality, akoby chcel zároveň spochybniť celú alternatívu ako takú.“²¹² Alexander Mlynarčík sa otvorene k problému nevyjadril. Slovenská umelecká a teoretická scéna na tomto

²¹¹ Kalmus, Peter: Ad: anketa K billboardovej (i)lustrácii Petra Klamusa. In: trojčíslo Dart 4/2000, 1-2/2001, s.54.

mieste bohužiaľ premárnila šancu na vecnú diskusiu o kritickej funkcii umenia v spoločnosti.

6.2 Totalizujúci princíp umenia

V roku 2000 vznikla v Prahe umelecká skupina Rafani.²¹³ Od počiatku sa Rafani prezentovali ako skupinová identita, skupinovú formu organizácie považovali za nadradenú individuálnemu autorstvu, členovia skupiny však nevystupovali anonymne. Písomné a textové prejavy Rafanov istým spôsobom parodovali, alebo sa skôr len odvolávali na vzletné patetické vyhlásenia umeleckých avantgárd. Táto podobnosť a referencia neobsahovala viditeľný ironický prvok, vystúpenia a prehlásenia sa niesli vo vážnom duchu. Ťažký a zámerne preintelektualizovaný slovný prejav sa stal charakterizačným znakom vyjadrení skupiny.²¹⁴ Na umelecké vystúpenia používali všetci rovnaké oblečenie v zmysle uniformy, zvyčajne čierne, grafickým symbolom skupiny sa stala hlava štekajúceho psa v kruhu. Ciele skupiny boli formulované pomerne všeobecne, no zdôraznený bol zámer ovplyvňovať umením aktuálnu spoločenskú realitu: „Stavíme na každodenní zkušenosti širokých vrstev, analyzujeme ji a hľadáme ty body, ktoré přesahují sféru každodennosti. Snažíme se uvědomělou uměleckou formou rezonovat jejich zájmy, sny, obavy i ambice. Vyjadřujeme soulad s jejich představami, promlouváme jazykem hořké pravdy.”²¹⁵ Vyhlásenia mali blízko k myšlienkam o ovládnutí sveta prostredníctvom umenia: „Rafani chtějí dosáhnout splynutí pojmů společnost a umění, vyjadřovat své vize skrze společnost, která je jejich prostředkem a přispět ke společnosti s vyšší kvalitou lidství, jež je jejich cílem.”²¹⁶

Hoci niekoľko diel skupiny reagovalo na spoločensko-politické problémy, charakter týchto reakcií bol často ambivalentný, preto je podľa môjho názoru označenie ich tvorby ako kritickej nejednoznačné. Na ilustráciu uvediem

²¹² anketa Vladimíry Büngerovej: K Billboardovej (i) lustrácii Petra Kalmusa. In: Dart, 2-3/2000, s.10-11.

²¹³ Na začiatku pôsobili v skupine Rafani: Radim Kořínek, Marek Meduna, Petr Motejzlík, Luděk Rathouský, následne sa v skupine vystriedalo niekoľko ďalších umelcov/kýň.

²¹⁴ Východiskách rozhodnutia tvoriť ako umelecká skupina sú uverejnené online v texte Rafani: Východiska. Dostupné z: <http://www.artlist.cz/index.php?id=976>, [cit. 26.6.2012]. Skupina spočiatku textami doprevádzala všetky svoje umelecké realizácie, v roku 2006 však prestala s textom pracovať. Pôvodné vyhlásenia preto uvádzam aj z dobových publikovaných komentárov v médiách.

²¹⁵ Úryvok z manifestu citovaný v článku: Mečl, Ivan: Rafani bděte! Starý řád a nová realita. In: Umělec, 4/2002, s.34. Ivan Mečl v článku zároveň konštatuje protichodnosť spomínanej proklamácie: „Poslední aktivity Rafanů ukazují naprosto přesně, že 'promlouvat jazykem hořké pravdy' ještě neznamená 'rezonovat se zájmy, sny, obavami a ambicemi širokých vrstev', jakkoli by si to tvůrci přáli.“

²¹⁶ Katalóg Rafani: Český les/ Böhmerwald,, Galerie Malá Špálovka, Praha, 2002, s.6.

umeleckú realizáciu skupiny nazvanú *Láska* (2000). Rafani pretreli známu Lennonovu zeď na pražskej Kampe zelenou vojenskou farbou, do stredu namaľovali biely nápis *Láska* a do pravého dolného rohu umiestnili svoje logo. Toto miesto bolo počas minulého režimu symbolické pre ľudí z alternatívnej kultúry. Schádzali sa na ňom vo výročie smrti Johna Lennona, čo nebolo autoritami tolerované. Po revolúcii sa na stene objavilo graffiti Lennonovej tváre a miesto sa stalo symbolom občianskeho odporu v pacifistickom duchu. Maľby a nápisy vrstvené na stene v priebehu času boli umeleckým dielom anonymného kolektívu. Miesto so silným geniom loci vyvoláva dodnes historické a spoločenské asociácie a týmto nábojom má charakter pomníku. Motivácia intervencie Rafanov bola uverejnená v médiách:

„V tiskovom prohlášení svůj čin vysvětlila jako protest proti současné atmosféře opoziční smlouvy, která zavinila úpadek mravních a tvůrčích hodnot. ‘Z tohoto místa se po revoluci v roce 1989 pomalu vytrácela revolta politická a začala být nahrazována pseudogenerační vzpourou, která více a více korodovala původní hodnoty,’ píše se v prohlášení. Období opoziční smlouvy podle nich tento stav umocnil.“²¹⁷

V médiách bol vyzdviho vaný najmä moment protestu proti opozičnej zmluve (spôsob vládnutia ČSSD s toleranciou ODS), Rafani však následne zdôrazňovali, že šlo predovšetkým: „o vyjádření zdejší atmosféry, kde se vytrácí genius loci a nahrazuje se pouhou formální hrou.“²¹⁸

Kým zmysel akcie Rafanov bol čitateľný, zvolenie daného miesta pre intervenciu bolo vysoko polemické. Ikonoklastické gesto Rafanov obsahovalo protiklad: nápis *Láska* akoby históriu steny pomenoval, vojenská farba naopak symbolizovala cenzúru a uniformizáciu, spojenie týchto momentov bolo odkazom na manipuláciu významov. Intervenciou do symbolického miesta spätého s bývalým disentom, sa cieľom kritiky Rafanov stali práve tieto kruhy, ktoré neboli držiteľmi moci a neboli ani zodpovedné za daný spoločenský stav. Potenciálna kritika neadresovaná zdola nahor, ale zdola nadol sa minula účinku. V konečnom dôsledku tak gesto Rafanov vyznelo najmä ako presadenie svojho vizuálneho a umeleckého názoru nad názory vyjadrené na stene anonymnými občanmi. Výber komunity hippies ako adresáta protestu Rafanov je možné dať do paralely napríklad s punkovým hnutím, ktoré sa voči hippies v 70. rokoch negatívne vymedzovalo (skupina Sex Pistols využívala napríklad aj symboliku hákového kríža). Skupina Rafani pracovala využitím vlastného uniformovaného vzhľadu vedome s odkazmi na nacistickú estetiku. Tieto odkazy mali formu

²¹⁷ Freisler, Eduard: Hippies: Lennonova zeď politice nepatří. Dostupné z: http://zpravy.idnes.cz/hippies-lennonova-zed-politice-nepatri-fcd-/domaci.aspx?c=A001127_103339_praha_pek, [cit. 26.6.2012].

²¹⁸ Vitvar, Jan H.: Chceme ovládnout zdejší scénu. Dostupné z: http://kultura.idnes.cz/chceme-ovladnout-zdejsi-scenu-dkl-/vytvarneum.asp?c=A010817_104033_vytvarneum_cfa, [cit. 26.6.2012].

protiklady obsahujúcej negatívnej afirmácie.

Podobne problematický bol projekt *Naplnění prostoru*, v ktorom si Rafani na celý rok 2006 rezervovali priestor v okolí sochy Václava na Václavskom námestí pre vlastnú potrebu, priestor následne ponechávali prázdny. Kvôli zákonu, ktorý neumožňoval konanie dvoch akcií na jednom mieste, znamenalo gesto Rafanov znemožnenie či skomplikovanie aktivít veľkého množstva občianskych združení, ktoré chceli v tomto priestore organizovať vlastné demonštrácie. Došlo tak k paradoxnej situácii, keď verejný priestor blokovala umelecká skupina a úradníci/čky boli nútení kvôli snahe o slobodu prejavu obchádzať zákon a povoľovať či tolerovať v tomto priestore aj iné akcie.²¹⁹ Tento umelecký akt sa tak stal odkazom k totalizujúcemu potenciálu ukrytému v umení.

Hoci skupina Rafani bola najmä v čase svojho vzniku vnímaná ako politická umelecká skupina, do kategórie politického menia (v zmysle definície, ku ktorej sa prikláňam), by som zaradila len malý počet ich diel. Jan Zálešák v kapitole venovanej prehľadu umeleckých realizácií Rafanov označuje ich tvorbu ako umelecký aktivizmus.²²⁰ V mojom chápaní aktivistického umenia, či umeleckého aktivizmu tvorba Rafanov do tejto oblasti nespadá, Zálešák bohužiaľ termín bližšie nešpecifikuje.

Rafani sa ponímaním vlastnej činnosti a proklamovaným cieľom, ktorý smeruje k premene sveta prostredníctvom umenia, približujú avantgardám zo začiatku 20. storočia. Pracujú s politickou dimenziou umenia v jej totalizujúcom zmysle. V dvoch spomínaných dielach presadzovali vlastnú umeleckú pravdu nad slobodu prejavov iných, ktorí nie sú reálnymi držiteľmi politickej moci. Zásahy Rafanov tak vo svojom účinku suplovali reštriktívne cenzorské zásahy a poukázali na mocenský potenciál umenia.

Z totalitárneho umeleckého rámca diel Rafanov sa vymyká výstava *Český les* (Galerie Malá Špálovka 2002, výstava bola pôvodne pripravená pre výstavnú sieň v Bílině v roku 2001, bola však kvôli obvineniu z propagácie neonacizmu zakázaná). Témou výstavy bol odsun sudetských Nemcov z pohraničných oblastí Československa. Nosnú časť výstavy tvorili obrazy s figuratívnymi motívmi z historických sudetských folklórnych siluetových vystrihovačiek. „Ludová“ vizuálna zložka bola doplnená citátmi z brožúry tzv. Desatora českého vojaka v pohraničí, ktoré bolo v roku 1945 vojakom neoficiálne distribuované, napr.: „Chovej se k němci jako vítěz“, „Nepřestaň nenávidět němce.“. V galérii bola tiež umiestnená hranica dreva a krušnohorské vianočné otáčavé svietniky zdobené vystrihovačkami v čiernej farebnej úprave. Významom tejto umeleckej realizácie

²¹⁹ K akcii sa Rafani vyjadrujú v rozhovore (Vítková, Lenka: Hlášená demonstrace. In: Umělec, 3/2007), kde spomínajú ako konfliktnú demonštráciu proti Jiřímu Paroubkovi. S organizovaním vlastných akcií však nemali problém len skupiny s politickými záujmami, ale aj napríklad Greenpeace a Amnesty International a iné neziskové organizácie. Pre objektívnosť hodnotenia uvádzam, že som s týmto problémom mala ako aktivistka osobnú skúsenosť.

²²⁰ Zálešák, Jan: Umění spolupráce, s.154.

je vyrovnanie sa s tabuizovanými historickými skutočnosťami. Rafani tu využívajú stratégiu zdanlivej afirmácie, ale umiestnením textu do znepokojivej konfrontácie s vizuálnou zložkou, vyvolávajú spochybnenie a prehodnotenie. Význam diela tak v konečnom dôsledku neodkazuje k všeobecnej téme úlohy umenia v spoločnosti a nemá ambivalentný charakter (ako ich iné realizácie), ale je spoločenskou kritikou.

6.3 RTMark na hrane umenia

V apríli 2001 sa v Prahe (Galerie NoD) uskutočnilo v rámci festivalu umenia a nových médií Datatransfer podujatie nazvané *Art Terrorismus*, kde sa prezentovala umelecká skupina *Podě Bal* a americká mediálne-aktivistická americká skupina RTMark (niektorí členovia, ktorí predtým pôsobili v RTMark, dnes pôsobia v skupine *The Yes Men*). V rámci podujatia prebehla prednáška spojená s diskusiou, výstava a workshop. České umelecké prostredie tak malo možnosť zoznámiť sa s aktivistickou technikou šírenia subverzívnych informácií prostredníctvom škály médií (stratégia „tactical media“). RTMark napríklad prezentovali vlastnú stránku, ktorú vytvorili pred voľbami pre prezidenta J. W. Busha so zachovaním oficiálneho dizajnu a webovej adresy, ale s informáciami o škandáloch Bushovej administratívy. Keďže členovia skupiny RTMark nepochádzali z umeleckého prostredia a ich ciele boli v prvom rade aktivistické a politické a ich činnosť nemala žiadne estetické zámery, označenie ich aktivít ako umenia bolo do istej miery polemické. Tejto otázke sa dotkol aj rozhovor Denisy Kery s Ray Charlesom (pseudonym), ktorý vystupoval za skupinu RTMark:

„Je nějaký vztah mezi tím, co děláte, a současným uměním? Současnému umění se naše práce prostě líbí. Někdy se zalíbí kurátorům a uměleckým institucím a vnímají ji jako umělecký výraz. Samozřejmě, že to je umělecký výraz, jako ostatně mnoho dalších věcí... Muzea a umělecké instituce by svoje rozpočty měly použít na podporu podobného sociálního umění, protože je to skutečně to nejzajímavější z kreativního života. To, co se v těchto společenských skupinách a u aktivistů tvoří, je nejzajímavější estetický produkt na naší planetě. Je nejzajímavější také z pohledu teoretického, intelektuálního. Rozpočty muzeí by proto měly směřovat k tomuto druhu umění, problém je ovšem v tom, že my se jim nevejdeme do jejich škatulek. Rádi bychom, kdyby se definice umění rozšířila, protože to by nám poskytlo jistý typ zastřešení a v neposlední řadě také uznání a peníze.

Takže, kdybyste se nazvali umělci, bylo by to pouhým nástrojem? Ano, proto to ani neděláme — jediné, když žádáme o peníze. Být umělcem je někdy užitečné v Evropě, protože vám tento statut dodá jistou vážnost. Ve Státech je to naopak kontraproduktivní. Být umělcem snižuje účinnost vašeho

počinaní, takže když mluvíme o tom, co děláme, používáme slovo 'umění' jen velmi opatrně."²²¹

Uvedená odpoveď obsahuje vo svojej podstate rozpor: na jednej strane snahu patriť do umeleckého rámca, na druhej strane zmienku o zníženej účinnosti vlastných stratégií, ak sú označené ako umenie.²²² Ako je v rozhovore spomenuté, strategické zahrnutie, či vylúčenie daných praktík do sveta umenia je viazané na ďalšie faktory – stav grantovej politiky, pozíciu a akceptáciu umenia vo verejnej sfére, atď. Situácia v českom a slovenskom umeleckom prostredí bola v danom čase taká, že podobné politické a umelecké prejavy mali tendenciu byť z „množiny umenia“ vylučované. Snaha o nabúranie hraníc tejto množiny tak bola pre umelecké diela zväčša pridanou hodnotou (pozri umelecké realizácie spomínané v predošlej kapitole). Akonáhle však dôjde k snahe o pohltie kritických umeleckých stratégií umeleckou sférou (obzvlášť ak je reprezentovaná veľkými prehliadkami, inštitúciami či trhom), môže dochádzať k strate kritického potenciálu. Umelecké diela s kritickým obsahom preto musia meniť vlastnú pozíciu v závislosti na zamýšľanom účinku zvolenej kritickej stratégie.

Na jeseň roku 2001 prebehli teroristický útoky v USA, ktoré mali ďalekosiahle následky, zmenili celosvetovú politiku, no i paradigmu doby. Pomenovanie „umelecký terorizmus“ ako označenie aktivistických praktík prestalo byť v nových podmienkach strategické. Umelecké reakcie na závažnú tému teroristického útoku neboli prezentované na veľkých prehliadkach a neobjavili sa ani na výstavách v našom prostredí, zvyčajne sa obmedzili na neokázalé intímne gestá. Takou bola aj akcia Petra Kalmusa predvedená na repríze výstavy *Umenie akcie 1989-2000*: „Na vernisáži v Nitre účinkoval (Kalmus, pozn. L. K.) naživo, keď deň po katastrofe v USA – 12. septembra 2001 – bežal solidárny beh 10 kilometrov. Svoj beh začal v galérii po úvodnom príhovore kurátorky a viackrát sa vrátil.“²²³ Behom ako vyjadrením solidarity nadviazal Kalmus na dlhú tradíciu behov s podobným mierovým poslaním, zároveň sa jednalo o abstraktné gesto vyhýbajúce sa moralizovaniu na tému viny a odplaty.

Rok 2001 priniesol sprísnenie postihov za graffiti v Česku, čo malo dosah na umelecké realizácie vo verejnom priestore. Graffiti bolo politickými špičkami označované ako vandalizmus a stala sa z neho politická téma. Podobne ako predtým u „drogového zákona“ (ku ktorému sa vyjadrovali Pode Bal), zvolili autority namiesto spoločenskej diskusie o charaktere verejného priestoru reštriktívny prístup, ktorý znamenal získanie sympatií verejnosti. Podľa nového zákona začali za graffiti hroziť vysoké finančné postihy a dokonca až osemročné

²²¹ Rozhovor Jeffrey A. Buehlera a Denisy Kery s Ray Thomasom: PR: zlý pes. In: Umělec, 2/2001, s.14-15.

²²² Tento pohyb aktivizmu na hranici umeleckého spektra zachytáva vo svojej knihe aj Nina Felshin, ktorá svoju knihu o americkom aktivistickom umení nazvala *But is this Art?*, cit.d..

²²³ Materiál k výstave, nepublikované.

väzenie. V tomto kontexte sa stalo politickým dielo Ivana Voseckého, ktoré by za iných okolností nemalo adresný politický charakter. V meste Broumov (v rámci výstavy *Criss/Cross*, 2001) nasprejoval Vosecký asi dvadsať nápisov: „Všetchno je boží vůle“, nápisy umiestnil predovšetkým na banky a kostoly.²²⁴ V malom meste vyvolala umelecká akcia škandál, autor sa následne sám prihlásil na políciu a napokon nápisy aj zatrel. Napriek tomu mu táto umelecká akcia priniesla trestné stíhanie a polročný podmienený trest. Absurdita nového zákona so sprísnenými postihmi obzvlášť vynikla v konfrontácii s obsahom nápisu – ak by sa autor dostal do väzenia, mohol by byť vnímaný ako väzeň svedomia. Dielo malo aj so svojou dohrou potenciál zapôsobiť ako mediálna kauza, zrejme z dôvodu, že šlo o malé mesto, na ktoré nie je záujem médií zaoštrý, mediálny potenciál nebol využitý.

V súvislosti s umeleckou realizáciou Ivana Voseckého v krátkosti rozoberiem tému graffiti, street artu a jeho možných politických významov. Street art je politickým v širšom význame, nakoľko sa dotýka témy verejného priestoru a s ním spojených otázok, napríklad slobody prejavu. V českom a slovenskom prostredí sa však realizácie z oblasti street artu z veľkej väčšiny prípadov nezaoberajú konkrétnymi problematickými spoločenskými otázkami, sústreďujú sa najmä na umeleckú premenu verejného priestoru (umenie ako vírus) a reakcie na ne/legálnosť vlastných umeleckých prejavov. Prejavy umeleckého aktivizmu v podobe street artu nie sú v našom prostredí rozšírené. Vo svojej práci im preto nevenujem až na niekoľko výnimiek z roku 2008 a 2009 priestor.

6.4 Nedobytná pevnosť Národní galerie

Začiatkom roku 2002 upozornila umelecká skupina Pode Bal na dlhotrvajúce nezhody českej umeleckej scény s riaditeľom Národní galerie Milanom Knížákom (v čele NG bol od roku 1999).²²⁵ Bývalý nekonvenčný umelec sa vo svojich funkciách zabudoval a postupne sa svojím vystupovaním dostal do konfliktov s veľkou časťou umeleckej a odbornej verejnosti. Na protest proti verejným vyhláseniam riaditeľa Knížáka realizovala skupina Pode Bal dielo *Institucionalizované umění*. Na fasádu Veletržného paláca Pode Bal guerrillovým spôsobom nainštalovali rozpolenú tehlu. Tehla bola nalepená z oboch strán na sklenenej stene pri vstupe do budovy. Symbolicky tak búrala bariéru medzi touto inštitúciou a verejnosťou. Peter Motyčka sa k dôvodom inštalovania diela vyjadril:

„Hlavním impulsem k realizaci našeho projektu byla veřejná debata o postavení

²²⁴ 11. příkázání: Neposprejuješ, rozhovor s Ivanom Voseckým. In: *Umělec*, 3/2001, s.33.

²²⁵ Okrem riaditeľa NG zastával aj funkciu pedagóga na AVU. Demonštrácia študentov/tiek AVU (organizovaná Milanom Mikuláštkom a Marekom Medunom) za odvolanie Milana Knížáka prebehla už v roku 2000. V tom istom roku preberal umelec David Černý cenu Jindřicha Chalupického na protest proti Milanovi Knížákovi pred vstupom do Veletržního paláce, a nie vo vnútri budovy.

současného umění v muzeích... Milan Knížák tam dvakrát po sobě prohlásil, že on se nikomu zodpovídat ze svých činů nemíní a že názory všech přítomných i nepřítomných ... jsou mu naprosto lhostejné. Na tento, zdaleka ne první Knížákov projev arogance, jsme chtěli reagovat.²²⁶

Institucionalizované umění malo aj všeobecnejšiu rovinu, tematizovalo: „obecnější problém sebestředné institucionální moci, která ignoruje názor veřejnosti.“²²⁷ Dielo bolo vytvorené ako site-spezifické, jeho význam, namierený na konštantné pomery v inštitúcii, sa však nemenil až do odchodu Milana Knížáka z postu riaditeľa galérie v roku 2011. Reakciou na dielo zo strany inštitúcie bolo odstránenie jednej polovice tehly (nainštalovanej v interiéri) a výzva umelcom, aby odstránili aj druhú časť. Galéria dokonca hrozila trestným stíhaním, čo malo za následok opätovný záujem médií o túto kauzu. Umelci zareagovali na výzvu argumentom, že došlo k svojvoľnému zničeniu ich umeleckého diela. Kauza postupne vyznela do stratená a k stíhaniu umeleckej skupiny nedošlo.

V súvislosti s akciou *Podě Bal* uvediem ešte dve umelecké realizácie, ktoré súviseli s pôsobením Milana Knížáka v Národnej galérii, aj keď vznikli až v nasledujúcich dvoch rokoch. V roku 2003 vytvoril David Černý pre Galériu Futura sochárske dielo pozostávajúce z dvoch veľkorozmerných torz od pásu nadol trčiacich zo steny (vyššie 5m vysokých), pričom diváci mohli s použitím rebríka nazrieť až do ich konečníka. Vo vnútri konečníkov bolo nainštalované video, na ktorom osoba s gumovou maskou Milana Knížáka krími z taniera lyžicou osobu s gumovou maskou Václava Klauša za zvuku piesne *We are the Champions*. V druhom videu sa úlohy postáv obrátili. Aroganciu a protekcionizmus verejne činných osôb Černý nevyjadril v náznakoch, ale veľmi adresne. Dielo reagovalo tiež na fakt, že začiatkom roku 2003 bol Václav Klaus zvolený za prezidenta ČR, čím sa pozícia Milana Knížáka v čele Národnej galérie posilnila.

So situáciou v Národnej galérii súvisela aj realizácia skupiny umelcov v roku 2004. Skupina piatich umelcov (časť z nich z umeleckej skupiny Rafani) vošla do permanentnej expozície umenia vo Veľtržnom paláci, pred výstavou dokumentácie z akcií Fluxu a Milana Knížáka vykonali na zem potrebu, očistili sa a expozíciu opustili. Následky akcie Ševčíkovi opisujú:

„NG pochopiteľne reagovala, označila pachatele za duševne chorá individua a súčasne na ň podala žalobu. Média udalosť v radě obsáhlých reakcí zveřejnila, komentovala a politizovala...V této situaci umělci pod tlakem veřejné kampaně zveřejnili původní písemnou podobu projektu a připojili pod ni svůj komentář, v němž přiznali kritiku instituce NG a její reprezentace. Jak je dostatečně známo, radikální akce-situace nemohou nikdy zůstat čistě uměleckým počinem, ale jsou

²²⁶ Rozhovor Martiny Pachmanovej s Petrom Motyčkom: *Institucionalizované umění*. In: *Ateliér*, 8/2002, s.6.

²²⁷ *Ibidem*.

vždy vztažené k sociálnemu a politickému kontextu.“²²⁸

Zaujímavým momentom oboch spomínaných realizácií na adresu osoby Milana Knížáka je ich pohyb na hranici vulgarity, čím obe dostali kvalitu radikálnosti. Podobne ako napríklad u ruskej skupiny Voina je vulgarita paralelou k „vulgarite“ danej reality a odkazom k neúnosnosti danej situácie.

S politickým námetom, aj keď nie s aktuálnou kauzou, bola spojená výstava Jiřího Davida *Bez soucitu* (Galerie Václava Špály, 2002).²²⁹ K výstave sa v krátkosti vyjadrím z hľadiska porovnania jej stratégie s dielami politického umenia. Jiří David si vybral 17 svetových politických osobností (napr. Vladimir Putin, Jásir Arafat, J. W. Bush, Kofi Annan...) a digitálnou manipuláciou im dotvoril slzy. Výber plačúcich politikov bol podľa Davidových vtedajších vyjadrení nezaujatý a nehodnotiaci. Obsahovo bola výstava postavená na jednoduchom geste – muži, ktorí v médiách a možno ani v súkromí neplačú, tak na výstave plačú.²³⁰ Zvolené gesto mohlo vyvolať otázky o morálke a zodpovednosti v politike, manipulácii, o nedostatku súcitu, ale vyznenie bolo natoľko neadresné, že sa stalo neúčinným a potenciálna kritickosť nezarezovala. Výstava *Bez soucitu* pripomenula dielo Gerharda Richtera *48 portrétov* (1972). Richter vedľa seba zoradil portréty osobností európskej kultúry premaľovaných podľa dobových fotografií. Umiestnil vedľa seba ľudí, ktorí zažili nespravodlivosť a zároveň tých, ktorí sa na nespravodlivostiach podieľali. Toto gesto by bolo možné čítať v rovine poukázania na možnú manipulatívnu konštruovaniu histórie, kritický rozmer však nebol nijako prioritizovaný. Rovnako ako u Richtera sa ani u Davida nejedná o konkrétnejšie posolstvo s kritickým obsahom. Na rozdiel od výstavy *Malík urvi*, ktorá prebehla pred časom v tej istej galérii za doprovodu vyhrotenej spoločenskej diskusie, nebola výstava *Bez soucitu* sprevádzaná nijakými kontroverziami. Politický námet sa tak stal skôr spôsobom zatraktívnenia súčasného umenia pre neumeleckú verejnosť.

6.5 Umenie na Pražskom hrade

Z hľadiska zdôraznenia prítomnosti politických obsahov v súčasnom českom umení bola zásadnou výstava politického umenia s názvom *Politik-um* a podtitulom *New engagement*, ktorá sa konala od mája 2002 na Pražskom hrade. Kurátori Keiko Sei a Ludvík Hlaváček vystavili diela medzinárodných umelcov a

²²⁸ Ševčíkovi, Jana a Jiří: *Psí filosofie*. In: *Profil* 4/2004, s.39.

²²⁹ Výstava mala reprízu v bratislavskej Galérii Priestor v roku 2003.

²³⁰ Umeleckým projektom s humanistickým obsahom spojeným s témou slz bola akcia Jiřího Čermického *Slzy světu* (1994). Na výzvu venovať slzy pre trpiacich ľudí v Afrike získal umelec malé množstvo tejto tekutiny. Slzy umiestnil namiesto ortute do teplomeru a sám podnikol cestu do Afriky, kde ich odovzdal duchovnému v Etiópii. Dielo nebolo len symbolickým gestom, ale vyznačovalo sa predovšetkým osobným nasadením. Snaha o naplnenie požiadavky prepojenia umenia so životom tu dosiahla absolútny rozmer.

umelký, čo malo pre výstavu okrem umiestnenia na oficiálnej pôde centrálny význam. K podobe výstavy zrejme prispeli aj medzinárodné kontakty japonskej kurátorky Keiko Sei, v tom čase žijúcej v Českej republike, majúcej blízko k prostrediu aktivizmu. V článku pre stredoeurópsky časopis Praesens uviedli kurátori výstavu nasledovne:

„Koncept ´politického umenia´ vyvoláva v mnohých českých umelcoch pocit nedôvery alebo úplné odmietanie. Český ekvivalent západného konceptu ´angažovanosti´ má tiež takmer odpudivý charakter. Po päťdesiatich rokoch politického útlaku, v ktorých znamenalo angažovanie sa vo verejných záležitostiach podriadenie vlastnej slobody, názoru a svedomia hierarchii totalitného štátneho aparátu, to nie je vôbec prekvapujúce. V demokratickej spoločnosti nie je umelecká angažovanosť spojená so vzdaním sa vlastného názoru – v skutočnosti je to práve naopak.“²³¹

Z textu je zrejmé vymedzenie sa oproti minulosti a zdôraznenie slobody vlastného názoru, no deliaca čiara medzi politikou a umením zostáva vo vyjadreniach zachovaná, ako spomínam v kapitole o pojme politického umenia. Zaujímavým je fakt, že negatívne, či polemické reakcie na túto výstavu (v porovnaní s recenziami na výstavu *Snížený rozpočet*), neboli v umeleckých médiách publikované. Recenzia v časopise Ateliér od amerického kritika Nicolasa Sawickiho sa zameriavala na rozbor obsahu a problémov, ktoré vystavené diela tematizovali. Domnievam sa, že akceptovanie výstavy v českých umelecko-teoretických kruhoch, bolo spôsobené najmä účasťou známych zahraničných mien z oblasti politického umenia: Julia Scher, Sanja Iveković, Harun Farocki, Erbossyn Meldibekov, atď. Z hľadiska rozšíreného sebakolonizačného princípu znamenalo vystavenie rešpektovaných zahraničných mien legitimizáciu politického umenia aj na českej pôde. Zároveň prestalo byť nutné využívať ako jediný referenčný bod k zahraničnej tvorbe dielo Hansa Haackeho.

O výstave sa podstatne viac diskutovalo v bežnej tlači ako na umeleckej scéne. Bolo to spôsobené prítomnosťou výstavy na mieste s koncentráciou politickej moci – na Pražskom hrade a predovšetkým s realizáciou skupiny Pode Bal, ktorá prebehla nelegálne. Podľa pôvodného zámeru sa mala časť výstavy odohrávať aj mimo galérie, tento zámer bol však autoritami týždeň pred výstavou zrušený. Umelecká skupina Pode Bal zamýšľala na nádvorí vystaviť inštaláciu *Zimmer frei*. Dielo pozostávalo z transparentu s týmto nápisom a z veľkých nafukovacích balónov, na ktorých bola potlač s fotografiami opustených libereckých domov s informáciami o odsune sudetských Nemcov. Pode Bal sa rozhodli nerešpektovať zákaz vystavovania v exteriéri a pri vernisáži výstavy nainštalovali svoje dielo na hradnom nádvorí. Inštalácia sa však rýchlo premenila na akciu. Členovia bezpečnostnej služby svojím zásahom balóny aj transparent zničili.²³² Denisa Kera pri tejto príležitosti napísala, že balóny splnili svoju symbolickú úlohu zlého

²³¹ Hlaváček Ludvík, Sei Keiko: Politik-um. In: Praesens., 1/2002. Z výstavy nebol vydaný katalóg.

svedomia. Zásah bezpečnostnej služby vyvolal záujem médií a diskusiu o umeleckej slobode a o návrate k cenzúre umenia. Zo stanoviska, ktoré vydal k zákazmu vystavenia diela na nádvorí Václav Havel, je zrejماً jeho snaha o obhájenie vlastnej pozície a obava, že by dielo mohlo poslúžiť ako zámienka k útokom na jeho osobu.²³³ Politická situácia bola naozaj taká, že Havlova podpora v politických kruhoch, i u bežnej verejnosti bola reálne veľmi nízka, zároveň sa schýľovalo ku koncu jeho funkčného obdobia v roli prezidenta republiky. Faktom ostáva, že zatiaľ čo za prezidenta Havla prebehla cenzúra čiastočná, za prezidenta Václava Klauza hrad z princípu nespolupracoval na žiadnej spoločensko-kriticky zameranej výstave, ani výraznejšej výstave súčasného umenia.

Kombinácia exteriérovej časti výstavy dotýkajúca sa spoločenského tabu a interiérovej časti umiestnenej na významnej pôde, kde bolo možné predstaviť diela vyžadujúce galerijné prostredie, sa podľa môjho názoru ukázala v danej dobe ako optimálna. Výstava nebola objednávkou hradu na propagáciu vlastnej otvorenosti, čím by bol kritický potenciál výstavy zneutralizovaný, ale stále dochádzalo k zachovaniu napätia medzi povoleným a zakázaným, čo bolo nepochybne pridanou hodnotou pre získanie pozornosti verejnosti a podnietenie diskusie.

Pol roka po výstave *Politik-um* sa areál Pražského hradu stal miestom inštalácie ďalšieho umeleckého diela, ktoré získalo politické významy. Na lešenie okolo veží Baziliky sv. Jiří nainštaloval Jiří David rozmerné neónové srdce. Dielo *Srdce na hradě* rozsvietil Václav Havel a zhaslo v deň jeho odchodu z funkcie prezidenta republiky, čím dostalo význam pocty odchádzajúcemu prezidentovi (motív srdca pripájal od roku 1989 Václav Havel k svojmu podpisu). Rozdiel oproti symbolickej pocte, ktorú pre Havla na Bratislavskom hrade roku 1991 vytvoril Alex Mlynárčik, spočíval najmä v špecifickosti dobového kontextu. Kým krátko po revolúcii bol Havel väčšinou populácie oslavovaný, v roku 2002 mal medzi verejnosťou nízku popularitu, takže gesto Jiřího Davida bolo akousi náhradou neexistujúcej oficiálnej pocty za desaťročie Havlovho prezidentského pôsobenia. Problematickým momentom bolo umiestnenie diela v areáli hradu. Hoci David sa do médií vyjadroval o komplikáciách spojených s povoleniami na umiestnenie diela a uvádzal tiež problematické sponzorské financovanie, bez znalosti týchto skutočností pôsobilo dielo ako realizácia politickej objednávky, obzvlášť v kontexte predošlej cenzúry exteriérovej časti výstavy *Politik-um*. Dá sa však vo všeobecnosti konštatovať, že spojenie súčasného umenia s akýmkoľvek oslavným obsahom, pokiaľ nie je doplnený kritickou rovinou, vyvoláva

²³² Videozáznam z tohto zásahu sa stal súčasťou výstavy v interiéri hradu, aj ten bol však po niekoľkých dňoch výstavy scenzurovaný.

²³³ Havel, Václav: Někdo má nápady, někdo odpovědnost. In: katalóg Pode Bal, cit.d., s.205.

pochybnosti a nedôveru.²³⁴

6.6 Demokracia v podobe voľby menšieho zla

Na jeseň roku 2002 sa na Slovensku konali voľby, po ktorých sa vlády ujala pravicová koalícia a predsedom vlády sa opätovne stal Mikuláš Dzurinda. Politická situácia na Slovensku bola po porážke mečiarizmu od roku 1998 viacmenej stabilná a krajina smerovala do Európskej únie. Možnosti a ochota občanov ovplyvňovať verejné záležitosti boli však z dlhodobého hľadiska minimálne, voľby predstavovali jediné obdobie záujmu o voličov zo strany politických subjektov, inak bola komunikácia medzi verejnosťou a politikmi zanedbateľná. Občania často nedávali svoje hlasy politickým stranám kvôli súhlasu s politickým programom alebo smerovaním, ale rozhodovali sa na základe voľby menšieho zla.

Tento dlhodobý stav nefunkčnej občianskej spoločnosti tematizuje dielo Evy Filovej nazvané *Sladké zajtrajšky* (1992-2002). Filová počas desiatich rokov zbierala a dekorovala volebné lístky rozličných politických strán. Na dekorácie použila farebné pastelky, tuš alebo vodové farby, takže výsledný efekt evokuje ilustráciu. Volebné lístky sú pokreslené prepracovanými motívami vagín a penisov, ale aj všeobecnejšími symbolmi ironizujúcimi volebné programy jednotlivých strán. Lístok nacionalistickej SNS nesie ilustráciu šibenice vytvorenej z motívu slovenského dvojkríža, strana HZDS je dekorovaná motívom mreží v kosoštvorcovom otvore, Revolučnú robotnícku stranu zdobí motív vagíny s ostňami, KDĽ je doplnené dialógom nahnevanej vagíny a ovisnutého penisu s textom: no abortion, no sex, atď. Sakrazmus obsiahnutý vo Filovej diele je kritickým komentárom k stavu politickej kultúry. Filovej ilustrácie vizualizujú stratégie politických strán založené na populistických gestách – nacionalizme, zákaze potratov, či návrate zdanlivej prosperity obdobia komunizmu. Zároveň tu vystupuje do popredia motív ľudovej tvorivosti: ak sa občania nedokážu stotožniť ani s jednou politickou stranou, ktoré sa uchádzajú o hlasy, ostáva im len možnosť vyliat' svoju frustráciu pomocou podobného dekorovania.

S regionálnymi voľbami na Slovensku v roku 2002 súvisí prezentovanie diela Mareka Kvetana *New City*. Kvetan vytvoril súbor manipulovaných fotografií – pohľady na mestá, v ktorých vymazával rozličné dominanty. Jeho fotografia bratislavskej panorámy s chýbajúcim bratislavským hradom sa v rámci projektu *Billboard Gallery Europe*²³⁵ objavila v susedstve predvolebných billboardov politických kandidátov. Politickú dimenziu priniesla Kvetanovmu dielu až táto

²³⁴ Kritický podtext dostalo toto dielo skôr až v spojení s umeleckou realizáciou skupiny Ztohoven, ktorá prekryla polovicu srdca, a tým ho premenila na otázku. Konkrétny kritický obsah mala akcia organizácie Greenpeace, pri ktorej bol do srdca umiestnený transparent s nápisom WAR? na protest proti Havlom schvaľovanej nastávajúcej vojne v Iraku.

²³⁵ Kurátorom pilotného projektu *Billboard Gallery Europe* bol Juraj Čarný.

juxtapozícia. Tvár politika so sloganom: Rozum a srdce pre Bratislavu, v susedstve fotografie panorámy mesta bez hradu, dodávala vyhláseniam nevierohodný charakter a parodovala ich.

Roku 2002 získala Cenu Oskára Čepana Pavlína Fichta Čierna. Do slovenského umenia tým vstúpila nová téma prítomná v autorkinej tvorbe kontinuálne – zameranie na zobrazovanie ľudí v ťažkých životných podmienkach alebo ľudí sociálne vylúčených. Títo ľudia neslúžia umelkyni len ako námet skúmania, sú to ľudia pohybujúci sa v jej okolí, s ktorými nadväzuje kontakty a vzťahy. Vo videu *Janka Saxonová* (2002), ktoré prezentovala na výstave finalistov, mali diváci možnosť sledovať život postihnutej dospeléj ženy žijúcej s matkou. Kamera sleduje Janku pri jej denných činnostiach (živote v domácnosti, zbere starého papiera v kontajneroch). Zámerom autorky bolo bez zásahov zdokumentovať životný režim Janky, ktorá je svojskou charakteristickou žilinskou postavičkou. Dokumentárny záznam bol následne upravený: zábery sú spomalené a reálny zvuk sa stretáva so zobrazovanou realitou len v niektorých bodoch. Zvuk niekedy úplne mizne a obrazové sekvencie sú akoby prerušované stratou signálu. Neobvyklý spôsob spracovania videa naznačuje rozdielnosť vnímania a aj celkovú inakosť sveta postihnutých ľudí. Napriek Jankinmu postihnutiu a zlým sociálnym pomerom rodiny je jej život pestrý a naplnený. Dielo vyvoláva otázky o mieste mentálne postihnutých ľudí v civilizácii tretieho tisícročia a kriticky sa vyjadruje k akceptovanej normalite a neakceptovanej abnormalite, ktorých hranice sú len umelým spoločenským konštruktom. Aj keď sa tvorba Čiernej primárne zameriava na sociálne otázky, v tomto zameraní je badateľný spoločensko-kritický postoj.

6.7 Vojna v Iraku

Marec roku 2003 znamenal americkú inváziu do Iraku a začiatok Vojny v zálive. Napriek tomu, že vojna sa týkala geograficky vzdialeného regiónu, pomocou médií a internetu ju bolo možné sledovať v priamom prenose. Selektívne sprostredkovávanie obrazov vojny v médiách malo vždy v dejinách formu cieľenej manipulácie. Prvú Vojnu v zálive v roku 1991 nazval Paul Virilio vďaka masívnemu použitiu televízneho prenosu „prvou elektronickou svetovou vojnou“, v ktorej nie sú prvoradé udalosti odohrávajúce sa na bojovom poli, ale na televíznych obrazovkách. Charakter vojny, ktorá prebiehala rovnako intenzívne v elektronickej rovine, mala aj vojna v Iraku:

„Vo vojne v Iraku v roku 2003 sa miešali obrazy z bojového poľa, ktoré neukazovali nič či skoro nič s tlačovými konferenciami generálnych štábov, kde nebolo nič či skoro nič povedané. Rozhodujúcim faktorom pritom je, že je v priebehu vojny zabezpečený nepretržitý dez/informačný transfer hegemonie významu. Kto je, ako napríklad Iráčania, konfrontovaný s výpadkom vysielacej kapacity, prehráva boj v rozširovaní vizuálnych šifier.. Nejde v prvom rade o to, čo je vysielané, ale že

dochádza k vysielaniu.“²³⁶

Vojna významu odohrávajúca sa v oficiálnych médiách mala však po prvý krát v histórii ozbrojených konfliktov aj svoju protiváhu: prostredníctvom internetu sa bolo možné pomerne jednoducho dostať k oficiálne nezverejneným a necenzurovaným informáciám a fotografiám.

Agresívna rétorika Bushovej administratívy „vojnu proti terorizmu“ prezentovala ako stret dvoch svetov rozdelených „osou zla“. V svetle tejto rétoriky sa každý, kto nesúhlasil s vojnou, dostával na úroveň podporovateľov terorizmu a Saddáma Husajna. Inváziu do Iraku podporovala česká aj slovenská vláda. Na českej a slovenskej umeleckej scéne, na rozdiel od západnej Európy a Spojených štátov, v tomto čase nerezonovali výrazné umelecky vyjadrené protivojnové postoje. Výnimkou bola tvorba Jana J. Kotíka²³⁷, ktorý pochádzal z USA a sledoval spravodajstvo amerických médií. V jeseni 2003 vystavil v Galerii Display sériu tričiek s nápismi prevzatými z americkej rétoriky vojny proti terorizmu: „axis of evil“, „shock and awe“, „war on terror“. Tričká predvádzali dve profesionálne modelky. Ironické vystavenie politických sloganov v reklamnej podobe symbolizovalo vzájomné preskupovanie sa politiky a propagandy. Kotík svoje dielo komentoval: „Efektívny spôsob užívání jazyka ze strany americké vlády, uzpůsobený krátké době, po kterou jsou média schopna udržet divákovou pozornost, představoval zbraň namířenou paradoxně ne proti Iráku ale spíš proti americkým televizním divákům a rozhlasovým posluchačům.“²³⁸

Na agresivitu americkej vojnovkej propagandy reagovalo aj Kotíkovo dielo *Hail to the Chief* (2003). Masívne dielo v nadživotnej veľkosti pozostávalo z niekoľkých vedľa seba a na sebe umiestnených reproduktorov v čiernej farbe, na ktorých bol zlatou niťou vyšitý znak prezidenta Spojených štátov. Reproduktor prehrával úvod skladby *Iron Man* od Black Sabbath. Dielo využíva efekt ohromenia diváka rozmermi, farebnosťou evokujúcou luxus a hudbou, výsledným dojemom je pocit rešpektu, až obdivu. Kotík využil rovnaký princíp, na akom pracuje psychológia más. Motív vizualizácie mocenského pôsobenia tematizuje aj dielo *Houses of the Holy* (2005). Dielo tvorí pohovka vytvorená v špeciálnom tvare, ktorú autor popisuje: „Tato sofa symbolizuje nábytek, který si pořizují bohatí a mocní, a zároveň obsahuje agresivní prvky, třeba látku s loveckými vzory. Ta je metaforou pro násilí, které se stane zábavou. Navíc je kopií střely s plochou dráhou letu.“²³⁹

²³⁶ Miessgang, Thomas: Pixelparade in der Feuerwüste. In: katalóg výstavy Kunst und Krieg in den Zeiten der Medien, Kunsthalle Wien, 2003, s.12-13. Výstava reagovala na problematiku vojny v mediálnej dobe.

²³⁷ Umelec Jan J. Kotík sa narodil v roku 1972 v USA a predčasne zomrel v ČR v roku 2007. Vyrastal v Spojených štátoch v českej rodine a v Prahe žil a tvoril od roku 2000.

²³⁸ Katalóg Jan J. Kotík: *Práce z let 1995-2005*, Praha, NSU, 2005, s.45.

²³⁹ *Ibidem*. s.48.

S témou militarizmu a vojenských technológií súviselo Kotíkovo dielo nazvané *A 10* (2003). Autor vyskladal mozaiku z opečených toastových chlebov, pomocou ktorých bol vytvorený obraz schémy motora používaného do bojových lietadiel A 10 Thunderbolt. Tento motor vyrábal koncern General Electric, ktorý zároveň patrí medzi popredných výrobcov domácich spotrebičov, medzi nimi toasterov. Kotík použitie tohto prístroja komentoval: „Po druhé svetové válce predstavovali domácí spotřebiče prosperitu střední třídy i technologický (a společenský pokrok) dostupný nejširším vrstvám. Ve Spojených státech je vlastně dosud běžným zvykem lákat lidi, aby si otevřeli spořicí účet u určité pobočky tím, že obdrží zdarma opékač topinek.“²⁴⁰ Spojenie toastu s motívom časti útočného vojnového lietadla americkej armády je metaforou prieniku vojnovkej skutočnosti do každodenného života, no i znázornením retušovaného faktu previazanosti globálneho kapitálu s mocenskými štruktúrami. Firma, ktorá sa v reklame profiluje ako garant domácej pohody, môže byť na druhej strane zaangažovaná vo vojnových operáciách. V čase ekonomickej globalizácie a dostupnosti zahraničných produktov je odkaz diela univerzálny pre celé euro-americké územie. Kotíkove diela bývajú do dôsledkov pochopiteľné až so svojim textovým komentárom, bez neho nie je ich zmysel úplne čitateľný a pôsobí len ako prepracovaná formálna hra. Z tohoto dôvodu autor vystavoval svoje diela zvyčajne v doprovide textu.

Ako reakciu na realitu vojny v Iraku je možné interpretovať aj dielo Ilony Németh *Morning* (2003). Dielo pozostáva z videa a video-záberov umiestnených v lightboxoch. Vo videu vystupuje samotná autorka pri činnostiach, ktoré majú súkromný a civilný charakter: práca v kuchyni, relax v domácnosti, nakupovanie, vyberanie schránky, atď., pričom je neustále sledovaná dvoma telesnými strážcami s kuklami na hlavách. V atmosfére diskutovaných protiteroristických opatrení bolo dielo odkazom k spoločenskej paranóji, kontrole a k strate súkromia. Dielo je možné porovnať s realizáciou Juraja Bartusza *Úradné potvrdenie* (1971), v ktorom sa autor nafotil pri bežných činnostiach a tie si nechal jednotlivo potvrdiť úradným razítkom. Hoci sa jedná o odlišný politický kontext, v oboch dielach ide o tematizovanie navzájom súperiacich hraníc osobnej slobody a štátneho dozoru.

Na previazanie osobnej sféry a svetových skutočností začínajúcej vojny reagovala iniciatíva Martina Zeta v zmysle hesla: Think global, act local. Iniciatíva umelca mala osobný charakter, no siahla k podstate problému, nie len k jeho reflektovaniu. Zet v prehlásení nazvanom *Libušínská chodecká iniciativa* uvádza, že nie je ľahké zaujať pozíciu na jednej zo strán konfliktu, pretože: „Všichni profitují ze stejné struktury moci a bohatství pocházející z ropy. A my – téměř všichni – je v tom podporujeme prostřednictvím neuvědomělého spotřebovávání výrobků. Bojkotujeme ropu! Snižme spotřebu ropných produktů.“

²⁴⁰ Ibidem. s.22.

Ako symbolické gesto na zdôraznenie výzvy sa Zet rozhodol predať vlastné auto.²⁴¹ Pod výzvou je podpísaný s adjektívom „váš bezmocný“. Zdanlivo bezmocné gesto však bolo pomerne radikálne a namiesto do umeleckého sveta smerovalo k zmene reálnej skutočnosti.

S témou vojny v Iraku a mediálnej manipulácie súvisela výstava umeleckej skupiny Guma guar²⁴² s názvom *Cell* uskutočnená koncom roka 2003 (Galerie Jelení, Praha). Umelecká skupina v nej reagovala na nedôveryhodný charakter mediálnej reality. Na stene umiestnené tlače boli pojednané ako výseky z televízneho spravodajstva BBC s grafickými informačnými lištami, pracovali s protikladom vizuálu a textu: zábery jadrového výbuchu a komentár priameho prenosu z Washingtonu, guvernér Schwarzenegger na štátnej návšteve ako Barbar Conan, burzové správy s motívom vešteckej gule, Donal Rumsfeld s tvárou obhorenej mŕtvolky, atď. Expozíciu dopĺňali brutálne vojnové zábery adjustované v light-boxoch, tv-walkmany s výsluchmi zajatých amerických vojakov a projekcia. Z výstavy nevyplýval prioritne kritický postoj k vojne, terčom kritiky boli skôr médiá a propaganda všeobecne. Jiří Ptáček v recenzii poznamenal: „...Guma Guar nenavrhuje řešení. A pakliže naznačí dílčí pravidla... obrátí se vzápětí ke svému vlastnímu způsobu prezentace a dekonstruuje ho tím, že ho učiní nevěrohodným.“²⁴³ Realizácie Guma Guar sa však v priebehu času stali adresnejšími. Už vo svojej prvej výstave Guma Guar využili témy a postupy, ktoré sú pre ich tvorbu charakteristické – prisvojovanie si a recyklácia mediálnych obrazov, reklamných vizuálov, kritická reakcia na aktuálnu skutočnosť. Guma Guar sa sami definujú ako aktivistická umelecká skupina, okrem umeleckej tvorby sa venujú elektronickej hudbe a VJingu.

S vojnovou realitou súvisela realizácia slovenského autora Ivora Diosi *Home Dictate* (2004). Hoci autor je programátor a jeho zámery neboli v prvom rade umelecké, dielo využíva umelecké postupy novomediálneho umenia a má aj kritický politický obsah (vystavené bolo na prehliadke Transmediale, 2004). *Home Dictate* je modifikáciou počítačovej hry Unreal Tournament. Dielo je založené na princípe hlasového rozlíšenia, hráč/ka na vstupovanie do hry využíva pokyny prednesené do mikrofónu. Hlasom sú ovládaní avátori vo virtuálnej realite počítačovej hry, ktorí na základe pokynov menia svoje chovanie. Postava hráč/ky je skenovaná a prenášaná do hry v podobe akéhosi orwellovského Veľkého brata. Na rozličné prejavy reagujú avátori rôzne, na slová ako „rodinné hodnoty“ a „budúcnosť“ reagujú reprodukciou, na slová „národ“ či „demokracia“ invadujú na nové teritória a oslavujú vodcov, na slová „suverenita“, „zbrane“, „obrana“, atď. reagujú zabíjaním sa navzájom. V diele bolo okrem vlastných hlasových pokynov

²⁴¹ Dostupné z: <http://martin-zet.com/cz/2003.html>, [cit. 26.6.2012].

²⁴² Skupinu Guma Guar založili Richard Bakeš, Milan Mikuláščík a Dan Vlček, súčasnosti k nim patrí aj Michaela Pixová.

²⁴³ Ptáček, Jiří: Al Hurra Guma Guar! In: Umělec, 1/2004, s.91.

možné vyskúšať si aj efekt prejavov svetových štátnikov na komunitu avátorov. Význam modifikácie hry zhrnula Denisa Kera: „...přináší zajímavou kritiku politických projevů a jazyka obecně jako nástroje moci. Interakce zde vlastně simuluje ovládání mas skrze politické projevy.“²⁴⁴ S vyššie spomenutými dielami sa do českého a slovenského umenia začali dostávať aj reakcie na globálne politické témy, čo nebolo predtým obvyklé.

6.8 Hľadanie a nachádzanie kontroverzií

V roku 2003 sa v Považskej galérii umenia v Žiline konala výstava *Priveľa výnimiek* kurátorovaná Mírou Putišovou. Koncept výstavy bol založený na téme provokácie a na otázke, či dokáže súčasné slovenské umenie provokovať. Výstava prezentovala diela vytvorené na základe tejto témy a aj staršie diela, ktoré v posledných rokoch provokatívne zapôsobili. Väčšina vystavených diel nemala politický podtext, diela odkazovali skôr do sveta umenia samotného. Najadresnejšou provokáciou sa tak stalo dielo Michala Murina, ktorý úvodzovkami zasiahol do názvu galérie a na jej fasáde vystavil nápis: Považská „galéria umenia“. Provokácia sama o sebe nie je motívom diel politického umenia, ale býva s nimi často spojená, obzvlášť ak sa jedná o témy, ktoré sa dotýkajú spoločenského tabu. V danej dobe na Slovensku umelecké diela zvyčajne neprovokovali a nevyvolávali spoločenské diskusie a očividne sa to nepodarilo ani na kurátorskú „zákazku“.

Spoločenské kontroverzie vyvolané umeleckými realizáciami priniesli až niektoré diela vystavené v rámci programu Billboard Gallery Europe v Bratislave. Od roku 2003 začali prebiehať pravidelné výstavy na billboardových plochách, kurátorsky ich zaštiľovala Mira Keratová. Konceptiu výstavného programu kurátorka opísala nasledovne: „Jednotlivé výstavy boli poňaté ako intervencie do každodenného života slovenskej spoločnosti a stali sa kritickou platformou reflektujúcou socio-politický kontext a lokálnu situáciu v ňom.“²⁴⁵ V rámci výstavného programu sa tak často objavovali diela priamo reagujúce na politickú realitu na svetovej, či domácej úrovni. Pre prezentáciu politického umenia na Slovensku, ale aj v Česku, mala táto aktivita zásadný význam, pretože sa jednalo o prvý výstavný program špecificky zameraný na umenie zaoberajúce sa spoločenskou kritikou. Zároveň sa jednalo o iniciovanie kultúrnej výmeny informácií v rámci regiónu strednej a východnej Európy. V rámci programu vystavovali často aj českí autori/ky, neskôr projekt expandoval aj do Českej republiky. Billboardy umiestnené vo verejnom priestore umožňovali reakcie na aktuálne spoločenské kauzy, čo zvýšilo komunikačnú schopnosť a dosah

²⁴⁴ Kera, Denisa: Transmediale 04. In: Umělec, 1/2004, s.21.

²⁴⁵ Keratová Mira, Fajnor Richard: katalóg Príležitostný robotník. Billboard Gallery Europe, 2006, nečíslované.

vystavených diel.

Prvou realizáciou v rámci výstavy *SK sublabel* bol billboard upozorňujúci na umiestnenie diela *Pode Bal Sériový odstreľovač* na námestie SNP v Bratislave. Dielo bolo nefunkčnou zbraňou s hľadáčikom inštalovanou vo forme pripomínajúcej turistický ďalekohľad. Projekt *Pode Bal* vizualizoval prítomnosť ozbrojeného násilia, no skôr skúmal reakcie verejnosti, ako k niečomu priamo kriticky referoval. Po prvý raz bolo toto dielo vystavené v uliciach Amsterdamu, kde vždy po chvíli od jeho nainštalovania niekto z okoloidúcich zavolať políciu. V Bratislave vydržala zbraň na námestí štyri dni a odstránená bola príkazom zhora na zásah starostu. Adresnejšie sa k násiliu a vojne v Iraku vyjadrili Guma Guar na billboardoch nazvaných *Pre tvoj svet*. Na jednom z nich boli jednoduchou farebnou grafikou znázornené padajúce farebné bomby doplnené textom v tvare slovnej hračky: *bombons, made in USA*. Druhý parodoval reklamu na prací prášok s textom: *War, removes all terrorists*. Guma Guar tu využili techniku subvertisingu, ktorú som spomínala v spojení s realizáciou *Pode Bal Větší množství státní drogy*. Cieľ kritiky Guma Guar je v tomto prípade na rozdiel od diela *Pode Bal* konkrétny a jednoducho identifikovateľný, na druhej strane to má za následok naviazanie na špecifický politický kontext a obmedzenú časovú platnosť diela.

V roku 2004 sa na Slovensku konali voľby prezidenta, ktoré prebiehali s priamou účasťou občanov. Umelkyňa Eva Filová pripravila ako príspevok do predvolebnej kampane billboard s nápisom: *Voľby sú ako orgazmus, príliš veľa sa do nich očakáva*. Podľa vyjadrenia autorky mali byť billboardy v uliciach Bratislavy umiestnené už pred prvým kolom prezidentskej voľby, ale vlastníč dostal strach a nakoniec vylepenie povolil až pred druhým volebným kolom²⁴⁶. Na billboarde bol zobrazený nápis doplnený dvoma rozličnými motívmi: na jednom bola žena objímajúca valcovú betónovú reklamnú plochu, na druhom kresba prstu, z ktorého visela obesenecká slučka. Priebeh prvého kola voľby dal Filovej výroku za pravdu, nakoľko do finálneho kola sa dostali iba kandidáti Vladimír Mečiar a Ivan Gašparovič. V danej situácii sa množstvo ľudí bolo nútených rozhodovať na princípe voľby menšieho zla a uvedomiť si obmedzené možnosti demokracie závislej na stave politickej kultúry. V atmosfére predvolebnej nedôvery a vzájomného očierňovania sa kandidátov vzbudili Filovej diela podozrenie, kurátorka Mira Keratová k tomu uvádza:

„Billboardy boli široko mediálne komentované. S ohľadom na čas ich uverejnenia – obdobia ustanovovania nových princípov politiky vedenia predvolebného boja, sa stali podnetom na diskusiu o tom, ktorá politická strana stojí za ich publikovaním. Najsledovanejšia súkromná televízia na Slovensku si do svojich hlavných správ pozvala sexuológa, ktorý na margo nastolenej témy hovoril o možnom vzťahu medzi

²⁴⁶ Okolnosti Eva Filová popísala v našej emailovej korešpondencii.

voľbami a orgazmom.“²⁴⁷

Obzvlášť charakteristické pre líniu mediálneho uvažovania je uchopenie doslovného významu výroku o orgazme a nezamýšľanie sa nad principiálnymi problémami. V tom istom roku pred voľbami realizovala Eva Filová aj video *Nebo-Peklo*. Nebo-peklo je destskou papierovou hračkou využívajúcou princíp interakcie a výberu niečoho neznámeho, čo sa skrýva za nápisom. Filová sa vo videu pracuje s dvoma hračkami – jedna nesie nápisy skratiek strán koalície a druhá opozície, tvar roztvárajúceho sa kosoštvorca odkazuje k vagíne. Pri roztváraní a zatváraní hračky autorka opakuje slová: nebo a peklo. Princíp hry pracujúci s diktátom toho, kto hru pripravuje a vytvára aj možnosti výhry a prehry, je prenesený do sféry politickej reality. Voľba účastníka „hry“ je obmedzená na výber z daných možností, za ktorými sa skrýva prekvapenie. Názov diela *Nebo-Peklo* je zároveň satyrou na vyprázdnenú rétoriku politického súperenia.

Rok 2004 bol rokom vstupu Českej i Slovenskej republiky do Európskej únie. Pre Slovensko znamenal vstup do EU nadviazanie na prerušenú kontinuitu vývoja, ktorá nastala v rokoch 1993 až 1998 v období mečiarizmu. Na fakt vstupu do EU umelecké diela zväčša polemicky nereagovali, tento krok bol väčšinou vnímaný ako pozitívny.²⁴⁸ V duchu kritických otázok k danej situácii sa niesli diela Michala Moravčíka prezentované na výstave *Internal Affairs/Closed society* (CC Cenrum, Bratislava, 2004)²⁴⁹. Výstava prezentovala dva cykly diel, ich názov odkazoval k vnútorným záležitostiam v zmysle pozície krajiny, či občana na globálnej mape a zatvorená spoločnosť ironicky spochybňovala rétorickú formulku „otvorená spoločnosť“. Autor v dielach využil nábytok v spojení s textom, pričom nábytok bol už používaný a mal teda vlastnú históriu. Polica na topánky bola doplnená vyrezaným nápisom: „Which nationalism is better?“. Absurdná otázka odkazovala k stavu Európy snažiacej sa o integráciu, no zároveň bojujúcou s lokálnymi problémami jednotlivých krajín. Drevený paravan, slúžiaci na oddelovanie, či zakrývanie priestoru, niesol nápis: „The West and the Rest“, ktorý nenechal diváka na pochybách, do ktorej skupiny patrí. Nábytok je v Moravčíkovom diele vyjadrením niečoho domáceho, čo dôverne poznáme a podobne ako u Jana J. Kotíka symbolizuje prepojenie privátnej sféry s globálnymi politickými záležitosťami

Jeden z vystavených objektov pozostával zo stola s dvoma stoličkami, na ktorom bola umiestnená stolná lampa, takže simuloval situáciu výsluchu. Nápis na stole oznamoval: „Privacy does not exist“, nápis na jednom sedadle stoličky kládol otázku: „do you have internal enemy?“, a na druhej stoličke vyniesol

²⁴⁷ Katalóg Príležitostný robotník, cit.d.

²⁴⁸ V kritickom význame k EU sa niesla výstava Richarda Bagera *Eurolique* v galérii Hit v Bratislave (2004), nepredstavila však podstatné diela.

²⁴⁹ Časť diel bola predtým vystavená na finále Ceny Oskára Čepana, ktorej sa roku 2004 Moravčík stal držiteľom.

rozhodnutie: „you are internal enemy“. Dielo sa vyjadruje k princípu kontroly myslenia a k čierno-bielej rétorike a umelému vytváraníu len dvoch protikladných pozícií – za a proti. Moravčík dielo komentoval:

„Chcel som povedať napríklad aj to, že vo svete funguje istý princíp, či už je to v komunizme alebo v otvorenej spoločnosti, ŠTB alebo SIS (Slovenská informačná služba – pozn. L. K.), a že spoločnosť si vždy nájde tému, ktorou sa dá manipulovať. Aktuálnou je téma hrozby terorizmu. Hocikto môže byť prehlásený za teroristu. Jedným z odkazov 'stolíka' je , že stačí, aby vás označili za anti... a už sa toho nezbavíte.“²⁵⁰

Na výstave Moravčík okrem diela, ktoré kritizovalo nacionalizmus obecne, prezentoval aj dve diela, ktoré boli reakciou na maďarský nacionalizmus. Jedným z nich bola drevená doska s prerazeným otvorom v tvare súčasného Maďarska a vedľa toho Veľkého Uhorska. Na hrane dosky bol doplnený nápis Lebensraum odkazujúci k historickým skutočnostiam z obdobia Tretej ríše. Autor sa k vytvoreniu diela vyjadril: „Stredoeurópska didaktická pomôcka' je priamou reakciou na poslednú návštevu bývalého maďarského premiéra Viktora Orbána na Slovensku. Na jeho mítingoch sa predávali mapky Veľkého Maďarska...“²⁵¹ Moravčíkova kritika Orbána za nacionalistickú rétoriku sa ukázala ako odôvodnená, obzvlášť s odstupom času potom, čo sa Viktor Orbán stal opäť premiérom Maďarska. Kritika nacionalizmu bola na mieste, problematickým momentom Moravčíkovej inštalácie však bola pozícia, z ktorej sa kriticky vyjadril. Slovensko ako krajina, ktorej politici/čky mali a majú sami nemalú afinitu s nacionalizmom a kde bola po dlhú dobu súčasťou vlády nacionalistická strana, je prostredím, kde dôveryhodnejšie pôsobia ironické vyjadrenia adresované aj do vlastných radov. S podobným problémom sa stretlo aj autorovo dielo *Ready made*, ktoré spomínam ďalej v texte.

V roku 2004 prebehla v Bratislave skupinová medzinárodná výstava zameriavajúca sa na politické obsahy s názvom *Tomu ver, ty...* (Tranzit dielne), v koncepcii dvoch umelcov Lindy a Juraja Dudášovcov. Zaujímavým faktom je, že sa jednalo o výstavu iniciovanú umelcami a ich potrebou tematizovať politické skutočnosti. Výstava mala napriek sponzorstvu iniciatívy Tranzit (financovanej prostredníctvom Erste Bank) undergroundový charakter. Diela boli vytvorené na základe zadaných okruhov, ktorých pointou bola kurátormi deklarovaná „reflexia reality“. Navrhované témy boli zoradené v abecednom poradí (napr. Afganistan, Al-Kajdá, biznis, Coca-Cola life, Čečensko, ETA, extrémne sociálne rozdiely, globalizácia, atď) a umelci/kyne mali možnosť vybrať si, na čo budú v diele reagovať. Z otázky postavenej koncepcie vznikla roztrieštená výstava, ktorá prezentovala diela rozličných námetov, prístupov, aj úrovne, väčšiu pozornosť ani polemiku nevzbudila. Prítomnosť politických obsahov v umení (najmä všeobecne

²⁵⁰ Rozhovor Ivany Moncolovej s Michalom Moravčíkom: Který nacionalizmus je lepší? In: Umělec, 2/2004, s.15.

²⁵¹ Ibidem, s.16.

a neadresne orientovaných) bola na slovenskej umeleckej a teoretickej scéne v tej dobe široko akceptovaná.

Jedným z najvýraznejších projektov na výstave bolo dielo *Do vlastných rúk* (2002-2006) Eleny Pätoprstej, s podtitulom: *Varianta genetického vývoja populácie na Slovensku*. Dielo sa zaoberalo ekologickou tematikou, konkrétne využívaním jadrovej energie. Umelkyňa vystavila publikáciu v podobe „reklamného“ katalógu obsahujúceho fotografie detí z oblasti Bieloruska, ktoré boli postihnuté následkami radiácie. Tieto fotografie boli doplnené textami vytvárajúcimi fikciu, že sa celé udalosť odohrala na Slovensku. Autorka dielo komentuje:

„Je to myšlienkovovo viacvrstvové dielo o americkom fotografovi Paulovi Fuscovi, ktorý po 15. rokoch od havárie v Černobyle nafotil deti v detskom domove v Bielorusku. Svoju skúsenosť a hrôzu z dôsledkov, ktoré neustále pretrvávajú v génoch obyvateľstva nemohol nikde prezentovať. Žiadna inštitúcia, noviny a galérie, ktoré oslovil, neboli ochotné zverejniť fotografie. Hlavným argumentom bola 'neaktuálnosť' témy a desivnosť faktov. Jediný, kto mal odvahu to urobiť, bol ženský módný časopis ELLE.“²⁵²

Pätoprstá vytvorený katalóg o katastrofe na Slovensku využila aktivistickým spôsobom: rozposlala ho poštou osobnostiam rozhodujúcim o smerovaní energetickej politiky na Slovensku a o uskladnení rádioaktívneho odpadu.

Radikálnu umeleckú aktivistickú akciu uskutočnila Elena Pätoprstá v roku 2007 na zasadnutí Mestského zastupiteľstva v Bratislave, keď na protest proti ignorovaniu názoru občanov a uprednostneniu developerského záujmu rozhodila na hlavy poslancov petičné hárky so 14 000 podpismi. Happening nazvala *Petícia padala na hlavy poslancov* (2007). Umelkyňa je tiež častou iniciátorkou a účastníčkou neumeleckých aktivistických projektov

²⁵² Dielo Elena Pätoprstá popísala v našej emailovej korešpondencii.

7. Druhá polovica nultých rokov

7.1 Summit Bush-Putin a konflikt bienále

Začiatkom roka 2005 sa v Bratislave konal summit prezidentov Busha a Putina, ktorý sa časovo prekrýval s výstavou Michala Moravčíka *Patriot Pact* (Mirbachov palác, GHMB, 2005).²⁵³ Výstava reagovala na charakter americkej politiky, no najmä na aktuálny stav slovenskej spoločnosti a vyjadrovala sa k servilnosti, s akou bola osoba prezidenta Busha a jeho administratívy na Slovensku prijímaná. Moravčík vytvoril site-specific inštaláciu pozostávajúcu z falického objektu rúry trčiacej zo steny a pod ním priehľadným silikónom rozotrených pruhov americkej zástavy – *New Europe* (2005). Rozotrenie tým správnym smerom ironizovalo nekritický prístup mnohých krajín voči politike Spojených štátov. Ďalším z diel bola inštalácia *By uniting we stand by dividing we fall* (2005) v podobe rozlámaného kamenného pásu, ktorý Moravčík zrecykloval z vybúraných vchodových dverí. Kamenný pás niesol rozbitý patriotistický nápis: united we stand, ktorý bol v USA po teroristickom útoku všadeprítomný. Konkrétne a adresné zacielenie malo dielo *Volič roka* (2005), pozostávajúce z textu privlastneného zo slovenského pravicového týždenníka .týždeň:

„Za voličské rozhodnutie roka, ktoré si zaslúži ocenenie, považuje .týždeň rozhodnutie voličov v amerických prezidentských voľbách. Rozhodli, s rozdielom niekoľkých miliónov hlasov, v prospech prezidenta Busha. Rozhodli sa tak napriek výrazne nepriateľskému, až aktivistickému postojú väčšiny dominantných amerických médií... Slobodné rozhodnutie tých, ktorí nepodľahli mediálnemu tlaku domácich médií i zahraničia, považuje .týždeň za dobrú správu o stave demokracie v Amerike.“

Jednoduché adjustovanie na stene proti vstupu do galérie a ponechanie bez komentára bolo významovým gestom. Text sám za seba vypovedal o vlastnej manipulativnosti, obzvlášť vo svetle známych a diskutovaných pochybností o regulérnosti amerických prezidentských volieb.

V čase bratislavského Summitu Bush-Putin prebehla aj ďalšia výstava billboardov Billboard Gallery *Hrdinovia a bratia* s témou superveľmocí. Jaroslav Kyša vytvoril billboard, na ktorom si podávali ruky dve mužské postavy, pričom na hlave mali biele plastové tašky. K ruskej štátnej politike sa vyjadril Radovan Čerevka, ktorý vytvoril digitálnu tlač nazvanú *Popshamil* s portrétom v tom čase hľadaného čečenského vodcu rebelov Šamila Basajeva. Dielo bolo reakciou na pop-artové warholovské kreácie a zároveň využívalo typizáciu heroickej prezentácie vodcov, (napr. Che Guevaru) na komerčných predmetoch. V označení

²⁵³ Výstavou sa Moravčík prezentoval po návrate z pobytu v New Yorku, ktorý získal ako víťaz Ceny Oskára Čepana.

Basajeva za ikonu bola obsiahnutá nevyslovená otázka. Dielo nevyvolalo reakciu počas prezentovania vo verejnom priestore, ale paradoxne, až v galérii, keď na jeho vystavenie pohoršene reagovala ruská ambasáda. Na výstave finalistov Ceny Oskára Čepana v roku 2005 autor prezentoval aj ďalšie diela súvisiace s rusko-čečenským vojnovým konfliktom: plastickú mapu Čečenska, autorsky spracované videá so zábermi vojakov bojujúcich na oboch stranách, sériu pohľadníc parodujúcich narodeninové blahoželaná pre príslušníkov čečenskej guerrilly. Reakcia na eskaláciu vojnového konfliktu v Čečensku nebola priama, ale prebehla s odstupom niekoľkých rokov. Autor sa sústredil na analýzu vizuálnych materiálov súvisiacich s prezentáciou konfliktu – dlhodobým Čerevkovým záujmom je umelecké skúmanie sprostredkovaných informácií o konfliktných politických skutočnostiach.

Reakciou na Summit Bush-Putin s miernym časovým odstupom bolo dielo umeleckej skupiny Guma Guar vystavené na *Prague Biennale 2* v lete roku 2005. S protestami, ktoré prebehli pri príležitosti summitu bola spojená jedna výrazná kauza – vykávanie občanov českej národnosti zo Slovenska z dôvodu, že na verejnosti spálili malú papierovú vlajku USA. Vo videom s názvom *Anarchy in alphabetical order* (2005) spálili Guma Guar papierové vlajky všetkých krajín sveta v abecednom poradí, a tak sa symbolicky exkomunikovali zo všetkých štátov. V tomto diele je možné nájsť paralelu s akciou skupiny Rafani *Demonstrace demokracie* (2002), pri ktorej v predvečer výročia vzniku Československa členovia skupiny spálili na Václavskom námestí čierno-biele české zástavy a následne boli zatknutí. V prehlásení k akcii Rafani uviedli: „Zkoumáme mezní možnosti demokratického systému, hranici mezi využíváním a zneužitím, rozporný vztah mezi právy a povinnostmi občana vůči státu.“²⁵⁴ Prehlásenie skupiny posúva význam diela do všeobecnej roviny. Akciu by však bolo možné čítať aj ako kritický komentár k českému nacionalizmu. Členovia skupiny výzorom v rámci akcie pripomínali neonacistov, ich gesto však bolo tejto ideológii protikladné. Takéto adresne kritické čítanie diela však nebolo prioritizované.

Hoci vizuálny prejav oboch diel je podobný, ich obsah i význam je rozdielny. Tým, že Guma Guar reagujú na konkrétnu kauzu, dostáva ich dielo kritický rozmer, zdôrazňuje absurditu politického rozhodnutia. Bez poznania pozadia je dielo Guma Guar veľmi všeobecné a blíži sa významu diela Rafanov, ktoré je otvorenou otázkou smerovanou k vizuálnym symbolom a ich zmyslu alebo k téme občianstva a štátnosti v širokých významoch. Súčasťou akcie Rafanov bolo ich zatknutie políciou, napriek tomu zastávam názor, že obsah diela *Demonstrace demokracie* je menej kritický a istom zmysle aj menej politický, ako obsah diela Guma Guar *Anarchy in alphabetical order* (viazaný na kontext). Otázka verejného, alebo galerijného priestoru je v tomto prípade otázkou zacielenia na

²⁵⁴ Rafani: *Demonstrace demokracie*. Dostupné z: <http://artlist.cz/?id=675>, [cit. 26.6.2012].

rozličné publikum. Verejný priestor sám o sebe nemusí vždy byť z hľadiska významu diela pridanou hodnotou (Rafani), i keď potenciálne môže význam zdôrazniť (Guma Guar).

Orientované na umelecké publikum mali noviny, ktoré Guma Guar vytvorili pre *Prague Biennale 2* a distribuovali ich v rámci výstavy. V danom roku došlo k situácii, keď boli v Prahe organizované dvojce bienále – jedno Giancarlom Politim a Helenou Kontovou ako súkromná iniciatíva a druhé Milanom Knížákom ako iniciatíva Národnej galérie. Konflikt vznikol pri spolupráci na predošlom ročníku bienále, situácia vyeskalovala do vzájomného nepriateľstva a nekomunikácie oboch hlavných kurátorov. Umeľci/kyne boli často postavení pred voľbu, na ktorom z bienále vystavovať, pričom táto voľba získala morálny podtext. Umelec Jiří David vyzval umeleckú verejnosť k bojkotu bienále organizovaného Národnou galériou. Komunikácia ohľadom oboch bienále bola zhrnutá v tlačovine vydanej skupinou Guma Guar, kde bola publikovaná aj anketa s umelcami/kyňami a kurátormi/kami, ktorí vyjadrovali svoje postoje. Noviny neboli otvorene „protiknižákovské“ a snažili sa udržať vecný tón, najmä odpoveďami v ankete. Umelecké aktivistické gesto Guma Guar v tomto prípade spočívalo v poskytnutí publikačnej platformy pre vyjadrovanie a výmenu názorov. Vzniknutá situácia otvorila potrebnú diskusiu na tému umeleckej sebareprezentácie a morálneho postoja k inštitucionálnym praktikám umeleckého sveta.

Ironickým dielom vyjadrujúcim sa k danému stavu bolo video dvojice Anetta Mona Chisa a Lucia Tkáčová, ktoré vystavovali paralelne na oboch bienále. Vo videu *Dialectics of subjection 2* (2005) ležia obe autorky na zemi, popíjajú víno a rozprávajú sa spôsobom „intímneho pokecu kamarátok“ o oboch mužských kurátoroch, ich výzore, sexuálnej atraktivite a kladú si navzájom otázky, za aké kariérne výhody by boli ochotné sa s nimi vyspať. Na rozdiel od podobne komponovaného videa, v ktorom hodnotia svetových politikov, má dané dielo neodtážitý a reálnejší rozmer, a tým je kritickou sondou do symbolicky znázornených skrytých mechanizmov umeleckého sveta. Vystavenie diela na oboch bienále dodalo významu diela zvlášť ironický rozmer.

Prague Biennale 2 prinieslo zaujímavú sekciu diel nazvanú *Acción Directa* (Priama akcia) kurátorovanú Marcom Scotinim, ktorá bola venovaná politickému umeniu z krajín Latinskej Ameriky. Obsahom vystavených diel boli nielen politické témy, ale aj jednoznačné stanoviská, umenia sa tu dostávalo do kontaktu s priamou politickou angažovanosťou. Scotini vystavil aj archív videí *Disobedience* zameraný na skúmanie umeleckého aktivizmu. Mnoho z predstavených videí a diel sa pohybovalo na priesečníku umenia a reálnej politickej angažovanosti a narušovalo hranicu vedenú medzi týmito dvoma sférami. Diskusia na túto tému sa na úrovni odbornej verejnosti nerozvinula, no šlo o prvú rozsiahlu prezentáciu aktivistického umenia na českom území. K zaujímavému porovnaniu dvoch postojov došlo v katalógu bienále, kde Scotini

charakterizuje oblasť umenia Južnej Ameriky ako oblasť, kde je obtiažne oddeliť umeleckú prax, politickú akciu a kultúru. V susednom texte v katalógu, ktorý je rozhovorom Jiřího Davida s Jiřím Přibáňom, smerujú otázky k morálnym problémom obsiahnutým v umení. Přibáň sa tu pomerne ostro vyhraňuje voči posudzovaniu diela na základe morálnych, a nie čisto estetických kvalít: „Z hľadiska umelecké kritiky je nicméně třeba usilovat o svěbytnou estetickou interpretaci, která je od morálních soudů osvobodzena.“²⁵⁵ Zo zamerania mojej dizertačnej práce je zrejmé, že Přibáňov postup nie je aplikovateľný na pole súčasného politického umenia. Pokiaľ skúmame kritický potenciál umenia a účinnosť jeho stratégií (čo by sa dalo zrejme podľa Přibáňa chápať ako „morálne súdy“), je prioritizovanie estetických hľadísk nezmyselné. Tento fakt bol v rozpore aj so sekciou diel *Acción Directa*, ku ktorej posudzovaniu v Přibáňovom texte bohužiaľ nedošlo.

V reakcii na aktuálnu politickú tému bolo na *Prague Biennale 2* prezentované dielo Davida Černého *Shark* (2005). Jednalo sa o citáciu žraloka vo formaldehyde od Damiena Hirsta (*The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*, 1991), mŕtvy žralok bol však nahradený postavou zviazaného Saddáma Husajna. V danom čase čakal bývalý diktátor Husajn vo väzení na súd, popravený bol koncom roka 2006. Černého dielo je možné čítať vo viacerých rovinách – ako narážku na kontroverznú vypočúvaciu techniku waterboardingu (topenia vo vode), ktorá bola používaná v amerických väzniciach a ľudskoprávnymi organizáciami bola označená za mučenie. V tejto rovine by malo dielo politický obsah. Citáciu ikonického diela Damiena Hirsta je však Černého dielo možné interpretovať aj ako odkaz k vyprázdneniu obsahu na základe šokujúcej či kontroverznej formy alebo k obchodu s umením a fetišizácii umeleckých diel provokatívneho charakteru.

7.2 Rok 2006

7.2.1 Ktorý nacionalizmus je lepší?

Na citlivé politické problémy narazila výstava *Billboard Gallery Europe Donaumonarchie* (2006), ktorej sa zúčastnili umelci a umelkyne z krajín strednej Európy. Výstava sa zamerala na skúmanie fenoménu strednej Európy a načrtla aj tému nostalgie za historickou habsburskou monarchiou, k čomu odkazoval názov. Podľa slov kurátorky Miry Keratovej:

„Výstava artikuluje historické a súčasné geopolitické vzťahy stredoeurópskych krajín, ktoré sú častejšie objektom než subjektom vlastného osudu, postihnuté frekventovanou zmenou režimov a dlhodobou mocenskou kontrolou cudzích celkov;

²⁵⁵ Rozhovor Jiřího Davida s Jiřím Přibáňom: Estetická pole navždycky: o moci umění a morálky. In: katalóg *Prague Biennale 2*, Praha, 2005, s.393.

problematizuje teritórium, ktoré sa rýchlo, ochotne, a podľa prebratých vzorcov vyvíja od socialistického totalitarizmu k neoliberalnému kapitalizmu...“²⁵⁶

Zámerom výstavy bol kritický pohľad na vlastnú históriu i súčasnosť, zároveň je vo vyjadrení badateľný i akýsi emancipačný podtón. Výstava prebiehala v uliciach Bratislavy v čase pred nastávajúcimi voľbami, čo vždy prináša zvýšenú citlivosť verejnosti ku kontroverzným témam. Najväčšiu kontroverziu vyvolal billboard Michala Moravčíka *Ready made* (2006). Autor na ňom vystavil na fotografiu nálepky na auto v tvare mapy Veľkého Uhorska vo farebnosti maďarskej vlajky a s nápisom suveníru. Túto nálepku je možné dodnes bežne kúpiť na mnohých miestach v Maďarsku, čo dokazuje prežívanie obdivu k vlastnej mocenskej historickej pozícii u časti maďarskej verejnosti. Moravčík fotografiu vystavil bez komentára a namiesto vyjadrenia názoru tým položil otázku smerujúcu k ne/aktuálnosti historických tráum. Billboard bol niekoľkokrát zničený a následne vyvolal reakcie Slovenskej národnej strany a Matice Slovenskej, ktoré autora obvinili z panhunarizmu a neuznávania celistvosti Slovenska. Útoky slovenských nacionalistov boli pochopiteľné, no k dielu sa odmietavo vyjadrili aj niektoré maďarské médiá.²⁵⁷ Vystavenie podobného diela maďarským umelcom/kyňou na Slovensku by sa však pravdepodobne stretlo s ešte výraznejším odporom verejnosti a kritický náboj diela by úplne zanikol, vystavenie v Maďarsku, kde sú podobné suveníry bežne dostupné, by zas stratilo pointu. Moravčík vytvorením diela prijal rolu maďarského panhunaristu a zároveň slovenského nacionalistu. Výsledkom vzniknutej konfrontácie je však zistenie, že kritika a irónia sú v podobných situáciách prijímané otvorenejšie, pokiaľ sú zároveň spojené aj so sebekritikou a sebaíroniou (obzvlášť v národnostných otázkach). Smutným výsledkom volieb na Slovensku v roku 2006 bolo, že sa do vlády opäť dostala nacionalistická SNS.

Dielo tematizujúce územné nároky krajín a ich vplyv na individuálne osudy vystavila v rámci *Donaumonarchie* Ilona Németh *Bez názvu* (2006). Billboard je podobne ako u Moravčíka vytvorený na základe ready made – autorka vystavila fotografiu stránky v zošite s nasledujúcim ručne písaným textom: „Narodil som sa v Rakúskouhorskej monarchii, školu som navštevoval v Československu, oženil som sa v Maďarsku, žijem na Slovensku a nikdy som sa nepohol z rodného miesta. Szabó Gyula.“. Dielo autorky maďarskej národnosti je odkazom k absurdite dejín 20. storočia ako storočia konfliktov, plného zmien režimov a sporov o územnú rozlohu. Zacielenie na obe zainteresované strany na rozdiel od

²⁵⁶ Katalóg Príležitostný robotník, cit.d., nečíslované.

²⁵⁷ Dielo negatívne komentoval aj slovenský kunsthistorik maďarskej národnosti Gábor Hushegyi, ktorý Moravčíkovi vytkol jednorozmerné uvažovanie o probléme nacionalizmu. Obvinenie nebolo odôvodnené, no z pozície maďarskej menšiny sa mohlo dielo *Ready made* javiť ako polemické. Moravčík už v roku 2003 vytvoril dielo s absurdou otázkou: Ktorý nacionalizmus je lepší? Hushegyi Gábor: Aktivizmus alebo dvorné umenie konforizmu? In: Profil 1/2006, s. 56-79.

Moravčíkovho diela konfrontáciu neprinieslo.

Billboard Ilony Németh nebol jediný dielom autorky spojeným s témou života národnostných menšín. V meste Dunajská Streda v slovensko-maďarskom regióne inštalovala vo verejnom priestore tabule s niekoľkými otázkami v slovenčine a v jazykoch troch menšín – maďarčine, vietnamčine a rómštine (dielo *DS-Public Art*, 2006). Otázky sa týkali tolerancie a vzájomného spolužitia majoritnej spoločnosti a menšín, ale aj menšín navzájom a boli komponované na základe Bogardusovej škály skúmajúcej ochotu sociálnych kontaktov v rámci rozličných sociálnych skupín. Otázka začínala slovami: „Prijali by ste za priateľa/ člena rodiny/ spolupracovníka, atď.“ a nasledovalo vždy uvedenie národnosti. Forma informačných tabulí umiestnených v uliciach na spôsob dopravného značenia, zakrývala vlastnú umeleckú podstatu. V prostredí malého mesta nebol public artový projekt ako umenie identifikovaný, čo zvyšovalo jeho účinok. Projekt nepozostával len z tabulí v rovine rečníckych otázok. Zároveň bol spojený aj s reálnym sociologickým výskumom na niekoľkých stovkách obyvateľov mesta. Zaujímavým bolo zistenie, že aj ľudia zo skupín, ktoré sú samy majoritou odmietané, majú predsudky voči iným menšinám a vymedzujú sa voči nim.²⁵⁸ V slovenskom umení neobvyklá umelecká forma prepojenia so sociologickým výskumom má paralelu v českom umení – v realizácii skupiny Rafani (*Dotazník*, 2002). Prieskum Rafanov, ktorý prebehol v uliciach Prahy formou dotazníka sa tiež týkal národnostných otázok, konkrétne témy odsunu sudetských Nemcov. Otázky v dotazníku Rafanov však neboli neutrálne, akcia nesmerovala k zberu relevantných dát, ale k vyrovnávaniu sa s historickou traumou a k otvoreniu kontroverznej spoločenskej témy.

7.2.2 Aktuálnosť pomníkového dedičstva

V krátkom čase po medializovanej billboardovej výstave *Donaumonarchie* prebehla v Bratislave výstava *Panteón – Hrdinovia a anti-pomníky* (Galéria Médium) kurátora Daniela Grúňa. Vystavené diela mali zreteľné politické odkazy. Teoreticky i umelecky dosiaľ nereflektovaná a vysoko aktuálna téma vzbudila veľký záujem. Richard Gregor sa k výstave uviedol, že sa jedná o predstavenie historizujúcich, politizujúcich a inak spoločensky aktívnych tém v súčasnom umení „po ktorých tak dlho voláme“ (rozumej slovenská odborná verejnosť, pozn. L. K.).²⁵⁹ Termín anti-pomník nebol presnejšie definovaný (Daniel Grúň sa

²⁵⁸ Výsledky ankety sú publikované v knihe Gábor Hushegyiho: Németh. Bratislava, Kalligram, 2008. Umelecký projekt bol v pozmenenej podobe zopakovaný v roku 2007 v Budapešti. Otázky na tabuliach vo verejnom priestore reagovali na nacionalistické tendencie, rozmáhajúce sa v Maďarsku, a týkali sa spolužitia ľuďmi rómskej, čínskej a židovskej národnosti. V napätej spoločenskej atmosfére sa projekt stretol s cenzúrou oficiálnych miest.

²⁵⁹ Gregor, Richard: Pomník. In: Dart, 20/2006, s.4.

v katalógu odvolával na anti-umenie Júliusa Kollera²⁶⁰), no z charakteru vystavených diel bolo zrejmé, že sa jedná o prehodnocovanie oslavnej funkcie pomníka a hľadanie nových foriem a obsahov žánru, ktorý bol v minulosti výlučne sochársky. Vystavené realizácie väčšinu nemali public artový charakter, no pracovali s témou historickej pamäte a reprezentácie súčasnosti.

Emblematickým pre výstavu sa stalo dielo Richarda Senešiho *Osobná archeológia* (2006), umiestnené vo verejnom priestore na námestí pred galériou. Seneši do centra mesta navrátil časti pomníka Klementa Gottwalda, ktoré v minulosti zdobili jedno z bratislavských námestí. Vystavenými privlastnenými časťami boli aj monumentálne päste. Verejnosti dobre známe Gottwaldovo súsošie od sochára Tibora Bártfaya bolo krátko po revolúcii zakryté plachtou a následne zničené výbušninou. Ruky sochy Gottwalda v revolučných dňoch niekto natrel symbolicky červenou farbou, čo bolo ešte na vystavenom torze rozpoznateľné. Pre Senešiho bola táto socha artefaktom, ktorý ho sprevádzal od detstva – pozostatky pamätníka, na ktorom sa v detstve hrával (čo dokumentoval na výstave fotografiami), boli určené na recykláciu a poskytnuté ako materiál študentom sochárstva. Umelec časti súsošia objavil na dvore vysokej školy. Vykopávanie a čistenie zbytkov sochy sa tak stalo osobnou archeológiou a zároveň symbolickým gestom pre generáciu „husákových detí“. Ironickým momentom bol fakt, že sa z pomníka zachovali práve zaťaté paste vo význame hrozby, tomto zmysle dostalo dielo ďalšiu spoločensko-kritickú rovinu. Počas trvania výstavy Panteón bola len niekoľko metrov od galérie odhalená nová, tentokrát „turistická“ socha Andersena od Tibora Bártfaya, ktorý bol v novinách označovaný ako popredný slovenský akademický sochár. Tento nechcený paradox ukázal, že hrozba kolonizácie verejného priestoru starými princípmi v novej podobe je na Slovensku stále reálna.

Na sochárske dedičstvo vo verejnom priestore sa odvolávala aj realizácia Stana Masára *Super-Uprising* (2000-2006), v ktorej umelec sochu partizána stojacu na Námestí SNP v Bratislave. Počítačovou grafikou partizánovi dotvoril supermanovský oblek. Súsošie na námestí je dielom Jána Kulicha, činného prorežimného sochára a bývalého „normalizačného“ pedagóga VŠVU, ktorý je v súčasnosti stále aktívny v oblasti verejných zákaziek (jeho sochu Svätopluka z roku 2010 spomeniem neskôr). Masárov superman z Kulichovej sochy by mohol byť interpretovaný v zmysle, že prežije všetky dobové prevraty a katastrofy. Na dielo Jána Kulicha reagovala už v roku 2004 aj realizácia Erika Bindera nazvaná *Akcia Z*, pri ktorej sa zamerl na Kulichovu sochu stojacu pred Parlamentom SR. Socha s názvom *Vítanie*, ktorá bola pred budovu parlamentu umiestnená až v polovici 90. rokov 20. storočia, zobrazuje ženskú postavu s rozpaženými rukami. V deň výročia revolúcie Binder soche sprejom doplnil do rozkroku

²⁶⁰ Úvodný text Daniela Grúňa v katalógu Panteón/Hrdinovia a anti-pomníky. Bratislava, Galéria Médium, 2006.

päťcípü hviezdu, akcia prebehla guerrillovým spôsobom. Následkom umeleckej akcie bolo, že namiesto diskusie o verejnom sochárstve sa na pôde parlamentu rozpútala diskusia o postihoch za sprejerstvo.

Rovnakého problému verejných sochárskych zákaziek sa na výstave *Panteón* venovala aj realizácia skupiny XYZ, ktorá prezentovala zminiaturizované kópie bratislavských sôch vo forme suvenírov. Autori sa nezamerali na sochárske relikty minulosti, ale na súčasnosť – zmenšili rozličné sochy, ktoré zdobia mesto vo forme atrakcií (napríklad socha napoleonského vojaka opierajúca sa o lavičku). Tieto verejné sochy sú vďaka svojej nenáročnosti a dekoratívnosti obľúbené u turistov i širokej verejnosti, kolonizujú však takmer všetok verejný priestor centra a odčerpávajú štátne financie, čo súvisí s neexistujúcou podporou pre súčasné umenie.

Anton Čierny sa svojím dielom realizovaným pre výstavu *Panteón* dotkol tabu slovenskej histórie – fašistickej minulosti. Čierny vytvoril videoinštaláciu *Hostia za Jozefa T.* (2006) odkazujúcu k osobe prezidenta Slovenského štátu Jozefa Tisa. Dielo pozostáva z akéhosi čierneho piedestálu vychádzajúceho z pôdorysu mesta Bánovce nad Bebravou, na ktorom je situovaná maketa prederaveného kostola. Za týmto objektom, ktorý môže slúžiť ako kľáčadlo, je umiestnená projekcia, na ktorej autor symbolicky prevtelený do osoby Jozefa T. v kostole prijíma hostiu vo forme čiernej pásky. Zdanlivo oslavný charakter pomníka alebo pocty narúša čierna páska umiestnená cez oči autora a použitie iniciály v názve, čo evokuje súvis so zločinom. Mesto Bánovce nad Bebravou, kde Tiso pôsobil ako farár, leží v umelcovom rodnom regióne. Autorovo sebaidentifikovanie sa s fašistickými tendenciami národnej histórie môže byť interpretované ako pokus o homeopatické očistné a liečivé gesto.²⁶¹

Okrem kurátorsky iniciovaných výstav s politickými témami sa v roku 2006 na Slovensku uskutočnila aj výstava politického umenia iniciovaná (podobne ako výstava *Tomu ver, ty...*) opäť zvnútra umeleckej obce s názvom *Hrach na stenu hádzať*. Výstava organizovaná Radovanom Čerevkom a Marekom Adamovom bola výsledkom týždňového workshopu a prebehla v napätej atmosfére regionálnych volieb, kedy sa jednalo o udržanie moci nacionalistickej SNS v meste, voľby napokon skončili porážkou strany. V takto podmienenom kontexte bol dôraz vystavených diel kladený na témy nacionalizmu, paranoje, a manipulácie. Okrem poloverejného priestoru výstavnej sály funkčnej železničnej stanice expandovali realizácie vo forme billboardov aj do verejného priestoru. Výstavu otvorila ironická performance reagujúca na naše „folklorne“ chápanie občianskej spoločnosti. Košický výtvarník Peter Vrabeľ (zo skupiny Kassaboy) si

²⁶¹ Podobným spôsobom sa s národnou historickou traumou vyrovnával nemecký umelec Anselm Kiefer, ktorý v roku 1969 vytvoril sériu *Besetzungen (Obsadenia)*, kde sa nechal vyfotografovať v uniforme svojho otca v póze nacistu ako narovnanou pažou zdraví dobyté oblasti s ich dominantami typu Koloseum, Forum Romanum, Montpellier či Sète.

pri sledovaní televíznych správ v priamom prenose v teplákoch, za sprievodu nadávok a s pivom v ruke meral tlak. Tlakomer bol snímaný kamerou a obraz bol prenášaný na stenu galérie, aby mohli diváci sledovať kolísanie tlaku v závislosti na charaktere jednotlivých reportáží. Ironický nádych malo aj vyznenie ďalších diel. Hoci výstava nepredstavila kľúčové diela, bola svojho času ojedinelou umeleckou aktivitou iniciovanou zdola a viazanou na konkrétnu politickú situáciu a problém.

7.2.3 Smerovanie k mainstreamu

Na jeseň roku 2006 prebehli v Brne dve výstavy, na ktorých sa objavilo väčšie množstvo diel s politickou referenciou, obe boli iniciované inštitúciami: výstava *Mezi námi skupinami II* a výstava *Finále ceny Jindřicha Chalupeckého 2006*. Výstavy mapujúcej fenomén českých umeleckých skupín kurátorovanej Františkom Kowolowským (Dům pánů z Kunštátu) sa zúčastnilo osem českých umeleckých skupín. Kurátor zhrnul dianie na poli súčasného umenia nasledovne:

„Je zcela patrné, že začátkem tohoto století své tvůrčí záměry (umelecké skupiny, pozn. L. K.) nově formují a stávají se zdatně skeptickými vůči společenským a globálním poměrům. Tato společenská angažovanost a kritičnost charakterizuje mnoho zde zastoupených skupin a je vodítkem pro uskutečnění nikoli utopických forem a gest, ale někdy až radikální kritičnost a nadsázku, která je spojená s ironií a dialogem s přítomností. Zdá se, že je to cesta, která je jediná možná, a v této pozici obhajitelná.“²⁶²

Kurátor vo vyjadrení konštatuje rezignovanie umeleckých zoskupení na utópiu, no hovorí o jej nahradení spoločenskou kritikou a angažovanosťou, čo bolo z hľadiska skupín a diel predstavených na výstave polemické. „Irónia“ a „dialóg s prítomnosťou“ podľa môjho názoru automaticky spoločensko-kritické vyznenie diela nezaručujú, nakoľko môžu ostať len v rovine irónie a dialógu, čo je v súčasnosti charakteristika takmer každej umeleckej produkcie. Okrem diel *Pode Bal* a *Guma Guar* bola spoločenská kritika u ostatných vystavujúcich prítomná skôr v akejsi latentnej a viac potenciálnej ako reálnej podobe (František Lozinski o.s., *Kamera Skura*, *PAS*, *Record*, *Duo*, *Rafani*). V každom prípade však výstava ukázala záujem súčasného umenia o reflektovanie sveta bežnej skutočnosti, v ktorej tvorí kritický postoj k politickej skutočnosti jednu z výrazných línií.

Jedna z publikovaných recenzií na túto výstavu začala úvodom: „Dnes již zcela banální a nevzrušivá pravda o tom, že umění by mimo jiné mělo být kritickou součástí běžného života, těžko někoho rozruší. Přesto se umělci i teoretici neúnavně snaží předložit důkazy o oprávněnosti této skutečnosti.“²⁶³ Konštatovanie v recenzii z roku 2006 dokazuje posun vo vnímaní funkcie a

²⁶² Sprievodný text k výstave od Františka Kowolowského, citované z: Uhlířová, Katarína: *Mezi námi skupinami II*. In: *Flash Art, Czech and Slovak Edition*, 2/2006, s.50.

²⁶³ Bielešzová, Štěpánka: *Mezi námi skupinami II*. In: *A2*, 45/2006. Dostupné z: <http://www.advojka.cz/archiv/2006/45/mezi-nami-skupinami-ii>, [cit. 26.6.2012].

pozície umenia v rámci spoločensko-politického kontextu. Kým realizácia skupiny *Pode Bal Malík urvi* v roku 2000 vyvolala ešte kontroverzie a objavili sa aj vyhlásenia o nutnosti oddelenia sfér politiky a umenia, o niekoľko rokov je situácia radikálne odlišná. Konštatovanie o akceptovaní spoločensko-kritickej role umenia sa v rovnakej dobe objavuje aj u Jiřího Ptáčka. Ptáček v sprievodnom texte k tvorbe Jána J. Kotíka (prezentovanej na Cene Jindřicha Chalupeckého) prehodnocuje rok starý text Jiřího Ševčíka²⁶⁴, v ktorom autor popisuje pretrvávajúcu „depolitizáciu“ súčasného českého umenia. Ptáčkovu pozorovanie je nasledovné:

„Přestože je Ševčíkův text důležitou formulací problému, s nímž se rada českých umělců potýká, удивuje, že v podstatě jen popisuje děje, jimiž progresivní křídlo českého umění již prošlo. Politikum a role umělce coby inspirátora procesů v sociálním prostoru patří již několik let k důležitým cílům uměleckého úsilí. Společenské a civilizační konflikty a jejich dopady na kontext našich i cizích životů začínají být určitým mainstreamem soudobé české vizuální produkce.“²⁶⁵

Toto konštatovanie podľa môjho názoru zodpovedá v danej dobe skutočnosti v závislosti na uhle pohľadu. Ak ako „progresívne krídlo“ chápeme mladé umenie, tak je tvrdenie o tendencii mainstreamizácie politických tém blízke pravde, aj keď otvorene kritický postoj zvyčajne nie je obvyklý, ak je referenčným bodom generácia umelcov a umelkýň, ktorí začali tvoriť ešte pred revolúciou, tak ich tvorba ostáva aj v tomto období zväčša „depolitizovaná“. Prítomnosť politických tém v umení mladšej generácie umelcov/kýň potvrdilo v danom roku aj finále Ceny Jindřicha Chalupeckého, kde sa stretlo niekoľko umeleckých osobností, v ktorých tvorbe sa pravidelne objavovalo kritické prehodnocovanie reality: okrem Jan J. Kotíka aj Rafani, Tomáš Svoboda, či Barbora Klímová.

7.2.4 Problémy s klišé

Približne v tomto období dochádza podľa môjho názoru k situácii, keď sa kontroverzné, či radikálne umelecké projekty začínajú potýkať s istým klišé a sú donútené prehodnocovať svoje mediálne a umelecké stratégie. Tento proces budem ilustrovať na dvoch umeleckých projektoch. Jedným z nich je realizácia umeleckej skupiny Rafani na výstave *Mezi námi skupinami II*. Členovia umeleckej skupiny si pod zámenkou vystavenia zapožičali obraz zo zbierok Domu umění města Brna (pochádzajúci z konca 70. rokov, od neznámej autorky a nikdy neprezentovaný v expozícii) a následne ho vo vodotesnom obale umiestnili na dno Orlickej priehrady. Toto gesto ponechala skupina bez komentára. Média zoširoka zareagovali aj na túto tému, namierenú dovnútra sveta umenia,

²⁶⁴ Ševčík, Jiří: Autentické umění nebo neautentická politizace? In: katalóg Jan J.Kotík, cit. d., s.2.

²⁶⁵ Ptáček, Jiří: Moc elektřiny a nadupaný cadillac. In: katalóg Cena Jindřicha Chalupeckého/ Finále 2006, Praha, Společnost Jindřicha Chalupeckého, 2006, s.22.

o interpretácii akcie sa však nezmieňovali, referovali len o nelegálnosti samotného gesta. Diskusie teda nesmerovali k zmyslu umenia, premenám jeho funkcie alebo k úlohe zbierkotvorných inštitúcií. Akcia ponechaná bez prehlásenia sa tak stala zároveň sondou do fungovania mechanizmov vytvárania významu. Skupina médiami vnímaná ako „kontroverzná“ utopením obrazu svoju škandalóznou mediálnu reputáciu zdanlivo potvrdila.

Radikálne umelecké prejavy sa začali postupne potýkať s vlastnou bulvarizáciou a označeniami, ktoré sa na nich samovoľne nabalili. Táto situácia začala hroziť stratou komunikačného potenciálu a spoločenskej účinnosti. Ak je kontroverzia očakávaná, nie je už provokujúca, ani invenčná, nevyvoláva otázky, následkom čoho dochádza k zjednodušovaniu a vyprázdneniu významu. Pravdepodobne z toho dôvodu sa skupina Rafani rozhodla zbaviť textu a zamerať sa najmä na problémy umenia. Podobným prehodnocujúcim procesom prešla aj skupina Pode Bal, ktorá sa rozhodla pre sondu do verejného vnímania ich umeleckých realizácií. Pode Bal vytvorili súbor plenérových malieb, ktoré vznikali v Letech – v blízkosti bývalého koncentračného tábora pre rómske obyvateľstvo. Toto miesto bolo spojené so spoločenskými kontroverziami ohľadne umiestnenia nerealizovaného pamätníka holokaustu, na mieste dodnes funguje prasačí bitúnok. Maľby vzniknuté v Letech boli námetom banálne – zobrazovali neidentifikovateľnú rurálnu krajinu. Pode Bal diela prezentovali na výstave nazvanej *Lety* (Galerie Gambit, 2006). Pozvánka k výstave doplnená fotkou koncentračného tábora vyvolávala dojem „kontroverznej“ výstavy, význam však nebol konštruovaný na základe obsahu diel, ale najmä očakávaním vzniknutým zo spojenia Pode Bal + *Lety*. Mediálne výstupy sa následne niesli v duchu tvrdení, že Pode Bal „upozorňuje“ či „poukazuje“ na rómsky holokaust, samotný obsah a námet vystavených diel nebol reflektovaný. Pravá podstata projektu však nebola skupinou v priebehu výstavy demaskovaná, čo bolo podľa môjho názoru na škodu celkového vypointovania zmyslu umeleckej realizácie.

Výstava podnietila Václava Magida k napísaniu recenzie, v ktorej Pode Bal označuje za „nedel'ných aktivistov“ a vytýka im „paródiu na angažovanosť“.²⁶⁶ Odhliadnuc od faktu, že Magid nedešifroval zmysel výstavy *Lety*, sú niektoré tvrdenia v jeho článku zaujímavé z hľadiska definovania umeleckého aktivizmu. Magid v článku operuje s pojmami angažované a aktivistické umenie, ktoré chápe ako synonymá. Definíciu angažovaného umenia, okrem cieľa poukázať na konkrétny problém, uvádza Magid v pomerne širokom význame: „jako zásadní aktivizaci vnímatele v celkovém postoji ke světu a k jeho zobrazením.“²⁶⁷ Pri takto stanovenom očakávaní musí podľa môjho názoru dojsť u veľkej časti diel, (ktoré zásadne neaktivizujú postoj divákov ku svetu), k nevyhnutnému sklamaniam.

²⁶⁶ Magid, Václav: Pode Bal: nedělní aktivisté v Letech. In: A2, 40/2006. Dostupné z: <http://www.advojka.cz/archiv/2006/40/pode-bal-nedelni-aktiviste-v-letech>, [cit. 26.6.2012].

²⁶⁷ Ibidem.

Podstatný problém spočíva v prisudzovaní role umeleckých aktivistov skupine Pode Bal. Z definícií, ktoré uvádzam v predošlých kapitolách sa v prípade aktivistického umenia jedná o umenie s konkrétnym cieľom zmeny statu quo, ktorého odkaz je jasne čitateľný. Čo sa týka vzťahu Pode Bal a umeleckého aktivizmu: niektoré realizácie Pode Bal sa ako aktivistické dajú označiť (*Prohibice parlamentu, Cihla*), neplatí to ale pre celú škálu ich umeleckej tvorby. Toto označenie sami nepoužívajú.

Problém automatického stotožňovania politicko-kritických obsahov v umení s umeleckým aktivizmom je široko rozšírený a môže viesť k sklamaniam očakávaní, ktoré sú do daných umeleckých diel (či umelcov/kýň) projektované. Umenie, ktoré nemá aktivistický zámer, býva následne obviňované z toho, že sa nejedná o „skutočné“ aktivistické umenie alebo naopak prívlastok umelecký aktivizmus býva pripisovaný aj umeleckým realizáciám, v ktorých nie je vyjadrenie konkrétneho kritického politického postoja prítomné. Tým sa pojem umelecký aktivizmus stáva na jednej strane prostriedkom rozdeľovania politického umenia na „skutočné“ a „falošné“, alebo sa jeho zmysel vyprázdňuje a býva používaný ako branding na zatraktívnenie istého umeleckého diela.

S mediálnymi klišé viažúcimi sa na politické umenie je spojené aj seba/ironické dielo Michala Šimla zo skupiny Pode Bal. Autor vytvoril sériu perokresieb *Podzim* (2006), na ktorej je zobrazený pri práci v záhrade. Kresby vytvorené na spôsob čiernobielych fotografií sú doplnené titulkami, ktoré vyšli v médiách ako reakcie na tvorbu skupiny: „provádzim sebemrskačskou očisťujúci práci za všetky Čechy“, „neváhám prekračovať bežná tabu politické korektnosti“, „apeluji na zbytky charakterových vlastností vás všech“, atď. Stav politického umenia a jeho reflexie Šiml koncom roku 2006 zhodnotil:

„Zdá se dokonce, že zde umění pracující s politickými a sociálními fenomény zažívá svůj boom se všemi průvodními jevy – stává se častým námětem diplomních prací, začíná být už trochu 'profláknuté', zajelo si svůj repertoár oblíbených témat. Zatímco umění v médiích není skoro reflektované, projevům s politickou nálepkou se dostává mediální pozornosti. Daní za tuto pozornost je bulvarizace. Média nejsou schopna reflektovat jemnější valéry, akcentují 'kontroverznost' a 'skandálnost'. 'Kontroverzní' 'politické umění' je čitelné i pro píšící neodborníky, kteří stojí mimo umělecký kontext. Výtvarní kritici v České republice pak často bohužel nereflektují konkrétní práci, ale právě onen mediální obraz.“²⁶⁸

Šiml v tomto konštatovaní potvrdzuje etablovanie politického umenia na umeleckej scéne a hovorí dokonca podobne ako Ptáček o istej mainstreamizácii. Podľa môjho názoru skôr ako k mainstreamizácii či trendovosti politického umenia dochádza v tejto dobe k prirodzenému prieniku spoločenských a politických tém do sféry umenia, ktorá bola predtým orientovaná viac na

²⁶⁸ Šiml, Michal: To není umění, to je politické umění. In: katalóg Czechpoint. Praha, C2C, 2008, s.39.

formálne či estetické otázky a/alebo skúmanie rozličných umeleckých médií. Tento vývoj prebieha na českej aj slovenskej umeleckej scéne približne paralelne. Zároveň dochádza k boomu malých nekomerčných galérií a výstavných projektov, umelecký vývoj sa tak značne fragmentarizuje. Zameriavať sa preto odteraz budem len na väčšie výstavné projekty a diela, ktoré vyvolali výraznejšiu pozornosť.

7.2.5 Kontrolný bod – Czechpoint

Koncom roka 2006 sa v Prahe uskutočnila medzinárodná výstava politického umenia nazvaná *Czechpoint* (Galerie NoD, Galerie C2C)²⁶⁹ organizovaná kurátorkou Zuzanou Štefkovou a umelkyňou Tamarou Moyzes. Výstava bola po prehliadke *Politik-um* druhým podujatím podobných rozmerov a zamerania na území Česka a Slovenska (zastúpených bolo vyše 50 autorov/iek). Oproti výstave *Politik-um*, ktorá prezentovala len české diela v konfrontácii so zahraničnými, *Czechpoint* bol koncipovaný ako československý projekt rozšírený o diela z desiatky ďalších krajín (medzi nimi aj Moldavsko, Palestína, Kazachstan, atď.). Na výstave boli prezentované diela českých a slovenských umelcov a umelkýň, v ktorých tvorbe sa politické témy objavovali kontinuálnejšie, jednalo sa však takmer výlučne o mladšiu umeleckú generáciu. V rámci výstavy sa konalo sympóziu a bol vydaný katalóg s dielami a tematickými textami, čo predstavovalo oproti výstave *Politik-um* podstatný prínos. V porovnaní s prostredím Pražského hradu malo inštalovanie v menších neziskových galériách rozdielny charakter. Tento fakt sa stretol aj s kritikou – malé galérie boli interpretované ako „periféria verejného záujmu“ (Jan H. Vitvar, Respekt). Mediálny záujem i záujem verejnosti však výstava napriek neprítomnosti v oficiálnych priestoroch vzbudila, čo bolo pomerne prekvapivé vzhľadom k faktu, že ju nesprevádzal žiaden potenciálny škandál ani cenzorský zásah.

Umiestnenie výstavy v malých nekomerčných galériách nesignalizovalo zmenu záujmu verejnosti, ale zmenu prevádzkových štruktúr umenia v priebehu prvého desaťročia 21. storočia. Oficiálne galérie podobné prehliadky neorganizovali, nadácie ako Centrum pro současné umění (organizátor výstavy *Politik-um*) prestali disponovať väčšími obnosmi financií, malé komerčne orientované galérie nemali zväčša o podobné výstavy záujem. V danej situácii začala byť výstavná prevádzka organizovaná svojpomocne, umelci a umelkyne sa častejšie zhostovali kurátorských rolí.²⁷⁰ Nad problematikou financovania výstav so spoločensko-kritickou tematikou sa v článku v katalógu *Czechpoint* zamýšľal Jiří Ptáček.²⁷¹ Otázka financovania je polemická aj v súvislosti s iniciatívou Tranzit, ktorá začala pomerne krátku dobu pred výstavou fungovať v Česku aj na

²⁶⁹ výstava bola reprizovaná v PGU v Žiline koncom roka 2007.

²⁷⁰ Tento proces v prostredí českého umenia popisuje Jan Zálešák v knihe *Umění spolupráce*.

²⁷¹ Ptáček, Jiří: Jak hýčkat pátou kolonu. In: katalóg *Czechpoint*, cit. d., s.19-21.

Slovensku a zameriavala sa často na podporu umenia súvisiaceho s politickými otázkami a spoločenskou kritikou, no financovaná bola prostredníctvom bankového konzorcia Erste Bank Group.²⁷²

Výstava *Czechpoint* vznikla z osobného nasadenia kurátoriek a umelcov/kýň a z potreby prezentovať aktuálne otázky a názory súvisiace so spoločensko-politickou situáciou. Koncipovaná bola otvorenou výzvou, takže časť vystavených diel vzniklo priamo pre túto príležitosť. Tematicky tak bola výstava veľmi rôznorodá, objavili sa námety ako kritika komerčných stratégií, politickej manipulácie, mocenských záujmov, rasizmu, atď. Inštalovanie výstavy v pražskom NoD koncepčne riešil Radim Labuda, ktorý na jej ploche rozmiestnil televízory a gauče, čím vznikla improvizovaná verejná obývačka (galéria je spojená s kaviarňou a klubom) – zmes verejného a súkromného priestoru. Myšlienkou bolo navodenie ironickej situácie, keď sú politické kauzy komentované z tepla obývačkových kresiel.

Na aktuálne politické problémy reagovalo len málo vystavených diel. Jedným z nich bolo dielo Maria Chromého, ktorý vytvoril internetový projekt *Kaužičky* (2006) reagujúci na korupciu v českej politike. Prostredníctvom kľúčových slov a mien navzájom formou hypertextu presietoval jednotlivé kauzy a tým zvizualizoval naviazanie politickej elity a polície na organizovaný zločin. Informácie, ktoré použil pochádzali z bežných médií, za projektom nestál samostatný výskum. Tento fakt Chromého dielo odlišoval od diel západného mediálneho aktivizmu, ktorý je spojený zväčša s prezentovaním informácií pochádzajúcich z nevládných a nezávislých informačných zdrojov, napríklad od neziskových organizácií. Možno aj z dôvodu nedostatočnej rozšírenosti alternatívnych informačných kanálov v českom a slovenskom prostredí, nie je boom novomediálneho kultúrneho aktivizmu (rozšírený v USA a západnej Európe) u nás do tejto doby takmer vôbec reflektovaný.

Prínosom výstavy, podobne ako pri výstave *Politik-um*, bolo predstavenie zahraničných umeleckých diel, tentokrát však neboli zastúpené najmä západné krajiny, ale aj regióny s konfliktnou politickou situáciou. Pri porovnaní vystavených diel vzhľadom k ich proveniencii, bolo možné konštatovať, že českí a slovenskí autori a autorky uprednostňujú odľahčené komentáre, nadsázku a ironizovanie. Diela z konfliktných oblastí, alebo diela umelcov/kýň z takýchto krajín pochádzajúcich, mali oproti tomu v podtexte omnoho výraznejšiu naliehavosť, urgenciu a niekedy až zúfalý apel na riešenie nevyhovujúceho stavu. V situácii vojnového ohrozenia alebo politickej a umeleckej neslobody presáva byť irónia dostatočnou formou referovania. Umelecké realizácie často využívajú extrémnejšie polohy performance alebo sú spojené s dokumentom.

²⁷² Na vplyv Erste Bank v oblasti umenia vo svojom diele *Erstereich* (2009) ironicky reagoval Marcel Mališ: dosah bankových spoločností na východnú Európu zobrazil pomocou mapy teritória takmer totožnej s mapou historického Rakúsko-Uhorska.

Výstava *Czechpoint* priniesla otázky o spôsobe prezentovania diel z odlišných kultúrnych oblastí, nakoľko nerozlúštenie ich referencií a neznalosť kontextu vedie často k strate komunikačnej schopnosti diel. Práve politické umenie sa s týmito problémami stretáva najviac, keďže diela sú zvyčajne aktuálne a lokálne špecifické a väčšinou nemajú univerzálnu výpovednú hodnotu. Nedostatočným informovaním na výstave *Czechpoint* isté realizácie značne utrpeli. Tento informačný deficit bol čiastočne vykompenzovaný sprievodným programom, no ukázalo sa, že textový doprovod priamo vo výstave je nevyhnutnosťou. Výstava tiež vyvolala otázky o galerijnom kontra verejnom priestore, pričom sa opäť opakovalo špecifikovanie týchto priestorov ako proti sebe stojacich. Ako som už niekoľkokrát spomenula, z môjho pohľadu je táto zdanlivá dichotómia neexistujúca a nepodstatná, rozhodujúcim faktorom je komunikačná schopnosť diel s rozličnými typmi publika. V prípade výstavy *Czechpoint* by výstave zrejme prospelo viac realizácií vo verejnom priestore a väčší počet diel zameraných na aktuálne konkrétne problémy. Ak by sme výstavu, s odkazom k názvu, chápali ako kontrolný bod stavu politického umenia, je možné konštatovať, že tento druh umenia tvoril v tejto dobe na domácej pôde samostatnú a výrazne prítomnú líniu v súčasnom umení. Prítomnosť kritických politických obsahov v umení sa stala na českej a slovenskej umeleckej scéne široko akceptovanou. Diskusie sa presunuli z otázok legitimizácie skôr do roviny otázok poslania a účinnosti stratégií takéhoto typu umenia.

7.3 Výstavy a projekty iniciované zdola

Reakciou na vyostrujúcu sa situáciu týkajúcu sa diskriminácie rómskej menšiny v Českej republike bola výstava Tamary Moyzes *TV t_error* (Galerie Entrance, Praha). Verejnú mienku rozvírila kauza súvisiaca s populistickým riešením problému bývania sociálne vylúčených rodín v meste Vsetín. Politik Jiří Čunek nechal krátko pred komunálnymi voľbami v septembri roku 2006 vystáť približne 230 členov prevažne rómskych rodín zo schátraného domu a následne nechal dom zbúrať. Okrem očividného faktu, že načasovanie tejto akcie bolo namierené na získanie voličských hlasov, Čunekov charakter populistu ilustrovali aj výroky prednesené na adresu sociálne vylúčených s rasistickým podtónom. Kvôli svojim postojom bol Čunek kritizovaný ombudsmanom aj nevládnymi organizáciami. Začiatkom roka 2007 bol tento politik navyše obvinený s prijatia úplatku. Vyšetrowanie kauzy bolo po čase na politickú objednávku zastavené.

Výstava Tamary Moyzes kládla provokatívnu otázku: čo ak by každodenná diskriminácia dohnala Rómov k sebevražedným atentátom? Jedno z videí malo podobu kurzu varenia, v ktorom mladý Róm pripravuje český knedlík obsahujúci výbušninu. Video v rómštine bolo tragikomickou paródiou palestínskych

inštruktážnych videí pre samovrahov kolujúcich na internete. Na konci videa zaznieva vyzýva pre Rómov za boj o svoje práva. V ďalších videách čítajú Rómovia opásaní výbušnami pred vykonaním atentátu listy na rozlúčku, v ktorých vypočítavajú na nich spáchané spoločenské krivdy a priznávajú sa k bezradnosti a násiliu ako jedinému východisku. Videá vo svojej patetickosti obsahujú aj podvratný prvok, vďaka čomu možno silnejšie zarezonujú. Hyperbola vo forme prirovnania k atentátnikom z arabských krajín bola zámerne zveličená, nakoľko tu nejde o ozbrojený konflikt, pocity Rómov z dlhodobej diskriminácie, sklamaní, chudoby, marginalizácie, neuznania a bezvýchodiskovosti sú však porovnateľné. Z vystavených dokumentárnych videí, ktoré zachytávali rozhovory s ľuďmi na ulici s otázkou, či by sa Rómovia mohli dopustiť sebevražedných atentátov, bolo zrejmé, že väčšina ľudí diskrimináciu prehliada. Jedno z vystavených videí zobrazovalo rozhovor s politikom Čunekom uskutočneným na demonštrácii proti nemu a proti jeho rasistickej rétorike. Toto video kritizovalo stav spoločnosti, v ktorej sa politik stáva národným hrdinom vďaka svojim rasistickým výrokom len preto, že sa nebojí otvorene vyjadriť, čo si väčšina ľudí myslí. Tamara Moyzes sa využitím odkazu k vlastnej alternatívnej televízii nepustila do priamej kritiky médií, ale využila a odkryla ich postupy: v umeleckom projekte svojej súkromnej televízie sprostredkovala zmes reality a priznanej fikcie. Autorkine videá tiež zámerne narábali s fenoménom „home-video“, ktoré prekračuje spoločenské a distribučné limity.

Na tvorbe videa spolupracovala Moyzes so svojimi rómskymi priateľmi, ktorí vo videách vystupujú. Ľudia v jej fiktívnych dokumentoch nie sú herci a ich umelecká „rola“ je len zvýraznením a domyslením ich reálneho postavenia. Umelkyňa nezaujíma odťažitý a pozorujúci prístup, ale vstupuje do centra diania, čím sa jej tvorba dá zaradiť do oblasti umeleckého aktivizmu. Jan Zálešák spomínanú výstavu Tamary Moyzes posudzuje z hľadiska komunitného projektu a porovnáva ho s dielom, ktoré malo za cieľ vytvoriť skupinu reportérov z mládeže zo znevýhodnenej komunity v Chicagu. Toto porovnanie so zahraničným kontextom nefunguje, charakter projektu Moyzes nie je komunitný, ale je kriticky namierený k predsudkom bielej majority voči Rómom. To, že Moyzes spolupracovala s Rómami nemalo na nich mať emancipačný vplyv, polemické je teda prirovnanie, ktoré Zálešák používa s odkazom na citáciu Granta Kestera o smerovaní diela „k jistě dávce paternalismu...Umělec se obvykle rozhodne oslovit vybrané subjekty, rozšířit jejich vědomí a zapojit je do procesu kritické sebereflexe a analýzy. Role umělce spočívá v oživení jejich smyslu pro sebeúctu a v tom, aby jim poskytl smysluplnou kreativní činnost...“.²⁷³ Projekt Tamary Moyzes neprebíhal ako objednávka galerijnej inštitúcie, či kurátorského zadania pracovať s vylúčenými komunitami, ako to niekedy býva v západnom kontexte. Moyzes reagovala na aktuálnu rasistickú kauzu a na jej umeleckom stvárnení

²⁷³ Zálešák, Jan, cit. d., s.176.

spolupracovala so svojimi rómskymi priateľmi/kami, ktorí sa sami venujú vlastnej tvorivej činnosti (v televízii, neziskových organizáciách, filmovej tvorbe), títo Rómovia boli rovnako prítomní na vernisáži, kde prebiehala ich performance. Čítanie diel, ktoré vznikajú v našom kontexte „západnými okuliarmi“ podľa môjho názoru nefunguje a paralely často postrádajú skutočné styčné body.

V lete 2007 prebehla v Prahe rozsiahla výstava kurátorovaná umelcom Krištofom Kinterom s názvom *Hrubý domácí produkt* (GHMP, Městské knihovna) zameraná na

„ekonomii, racionalitu a konzumerismus“. Výstave sa budem venovať, nakoľko je mojím zámerom porovnať ju s výstavami politického umenia. Sprievodný text k výstave uvádza: „Platí-li teze, že umění je (mimo jiné) zrcadlem doby, ve které vzniká, pak tato výstava je jedním z mnoha možných odrazů toho, v čem žijeme. Dominantní postavení tržní účelovosti a pragmatičnosti ve společnosti vytváří dostatečně pitoreskní předlohu a bohatý zdroj pro reflexi v dílech současných umělců... Stejně tak není možné, aby i umění nechalo bez povšimnutí převažující konzumně pragmatické nastavení společnosti, a tak ho parafrázuje, imituje, paroduje, ironizuje, vytváří metafory, klade otázky a provokuje k nim.“²⁷⁴

Dané vymedzenie zámeru výstavy by bolo možné interpretovať ako pokus o spoločenskú kritiku súčasnej reality, ktorá je príliš racionalizovaná a komercializovaná. Ďalej sa však v texte konštatuje, že umenie tvorí malú autonómnú zónu, hovorí metajazykom a nie je na výslni pozornosti: „Může existovat de facto jen samo pro sebe, což je v podstatě jeho oblíbená a osvědčená poloha.“²⁷⁵ Týmto konštatovaním je spoločensko-kritický zámer výstavy relativizovaný a v podstate popretý, z ďalšieho textu je tiež zrejme, že výstava nebola koncipovaná so zámerom ovplyvniť spoločenskú mienku. Vystavené diela tak „parafrázujú“, „imitujú“, či „parodujú“ svet reklamnej vizuality, popmusic, nakupovanie, fastfood, atď., no ostávajú v úrovni tejto hry. Ku konzumne zameranému životnému štýlu zaujímajú diela kritický postoj, no táto charakteristika je vlastná väčšine diel súčasného umenia, obzvlášť v prostredí, kde umenie nie je produkované z tržných dôvodov. Podľa niektorých teórií by sa aj podobne komponovaná „protikomerčná“ výstava dala chápať v zmysle spoločenskej kritiky (podľa H. Marcusa je umenie vytvárajúce alternatívu k statu quo sociálnou kritikou a podľa T. Adorna je kritickým gestom už opozícia voči kultúrnemu priemyslu), k tomuto názoru sa však neprikláňam. Výstava *Hrubý domácí produkt* tak v mojom ponímaní nespádala do oblasti politického umenia, aj keď predstavila aj umelcov a umelkyne, ktorí vo svojej tvorbe s politickými témami pracujú.

Na prezentovanie politických tém sa zamerala výstava *Proti všem* kurátorovaná umelcom Jurajom Dudášom (Galéria Bastart, Bratislava), ktorej sa

²⁷⁴ Text v skladačke vydanej k výstave nemá autorskú atribúciu, no zrejme je dielom kurátora. In: katalóg *Hrubý domácí produkt*, Galerie hlavního města Prahy, 2007, nečíslované.

²⁷⁵ Ibidem.

zúčastnili českí a slovenskí umelci. Záber predstavených tém bol široký: vojnové konflikty, rasizmus, nacionalizmus, komercializácia, atď. Hoci niektoré diela boli kriticky orientované, názov výstavy samotný koncept devalvoval a upieral výstave akúkoľvek adresnosť, prekvapujúce bolo aj zastúpenie niekoľkých autorov, ktorí vo svojej tvorbe so spoločensko-kritickými obsahmi dlhodobejšie nepracujú. Na aktuálnu politickú situáciu ironicky reagoval Mario Chromý vystavením siluety slovenského premiéra Roberta Fica bozkávajúceho sa s venezuelským prezidentom Hugom Chávezom. Radovan Čerevka vystavil video *Černoch Čučo* (2007) s podtitulom *Neonazi Art Brut*, ktoré tematizovalo podprahový rasizmus v spoločnosti: za doprovodu pesničky pre deti o černochovi Čučovi s rasistickým podtextom sa na záberoch videa striedali zdanlivo nevinné neonacistické graffiti zdokumentované v uliciach mesta. V recenzii na výstavu *Proti všetkým* Omar Mirza napísal: „Výstava ponúkla vo väčšine prípadov umenie, ktoré by sa dalo označiť v istom zmysle ako ‘angažované’... S podobnými témami v umení je to ale vždy ťažké; hranica medzi presvedčivou výpoveďou a patetickosťou nabitým, no ideovo vyprázdneným ‘nasilú’ zaujatým (a často i módnym) postojom je len veľmi tenká.“²⁷⁶

V rovnakom čase prebehla výstava *(ne)MOC/(sub)DOMINANCIA* v Banskej Bystrici (Stredoslovenská galéria) kurátorovaná Zuzanou Spišiakovou, ktorá bola zameraná na reflexiu problematiky moci.²⁷⁷ V tomto prípade sa jednalo na rozdiel od vyššie spomínanej výstavy o kurátorsky určenú konkrétnejšiu tému, i keď stále veľmi široko koncipovanú. Výstava mala opäť československé zastúpenie a prezentované diela sa niesli vzhľadom k téme v spoločensko-kritickom duchu. Počas výstavy realizoval Peter Kalmus performance, v ktorom reagoval na priamy mocenský zásah do kultúrnej sféry – odvolanie riaditeľky galérie Aleny Vrbanovej. Kultúrnej politiky sa týkal aj projekt Jany Kapelovej *Ako to funguje*, v ktorom zdokumentovala svoj pokus dostať sa do kancelárie ministra kultúry a symbolicky tam upratať. Jedno video natočené skrytou kamerou zachytáva rozhovor so sekretárkou ministra kultúry, výstižne ilustrujúci byrokráciu inštitúcie, druhé video zaznamenáva utieranie prachu v kancelárii. Autorka dielo komentuje: „poukazuje na úradnícku neprístupnosť a ohraničenosť ministerstva voči umelcovi. Demonštruje zmätenie úradu vystaveného doslovnému uplatneniu si demokratického práva jednotlivca voči oficiálnej štruktúre.“²⁷⁸ V recenzii na výstavu Mira Putišová píše:

„Výstava otvorila úvahy o tom, či súčasný umelec disponuje preukázateľnou

²⁷⁶ Mirza, Omar: Against everyone: proti komu? In: Dart 21-22/2007, s.11.

²⁷⁷ S podobnou témou pracovala aj medzinárodná výstava *Why do you resist? Forms of Resistance in Contemporary Art and Society*, kurátorovaná Andreou Domesle a Michalom Kolečkom, uvedená v galérii Emila Fillu v Ústí nad Labem, koncom roka 2007, z českých umecov na nej však boli zastúpení len Zbyněk Baladrán a Jiří Kovanda, ktorí neprezentovali diela z oblasti politického umenia.

²⁷⁸ Portfólio autorky, nepublikované.

autenticitou výpovede v tejto obzvlášť ťažko uchopiteľnej sfére. Je nanajvýš žiadaná, pretože pri jej nedostatku stráca výpoveď na údernosti, ľahko sklízne do formalistickej podoby, alebo sa zbytočne zamotáva do sofistických klišé. Za zamyslenie teda stojí tzv. angažovanosť umelca – dôležitý status potrebný na reflexiu tematiky moci.²⁷⁹

Recenzie Miry Putišovej a Omara Mirzu nezávisle na sebe obsahujú rovnaké presvedčenie o potrebe autenticity v umení, ktoré obaja nazývajú angažovaným, aj keď pri tomto slove používa Mirza úvodzovky a Putišová skratku „tzv.“. Z hľadiska terminológie je zrejmé, že dochádza k postupnej rehabilitácii slova angažovanosť v spojitosti s umením.

Oproti predošlým dvom projektom mala výstava *Rovnosť príležitostí* (Open Gallery Bratislava, PGU Žilina, C2C Praha) kurátorovaná Ivanou Moncoľovou konkrétnejšie zacielenie na problematickú spoločenskú otázku, v tomto prípade na tému vylúčenia istých skupín z plnohodnotnej participácie na aktivitách v spoločnosti. Výstava bola motivovaná snahou kurátorky predstaviť diela umelcov/kýň z krajín bývalej Juhoslávie, ktorí sa stretávajú so sťaženými podmienkami na vlastné uplatnenie. Okrem týchto diel boli na výstave zastúpené diela slovenských umelcov/kýň, ktorí reagovali na tému zadanú kurátorkou. Gordana Zlatanovič vystavila billboard znázorňujúci profil mladej mníšky doplnený otázkou: Who will be the next pope?, Jaroslav Kyša zas prezentoval plačúce portréty samého seba na brigáde vo fastfoodovom reťazci. Anetta Mona Chisa a Lucia Tkáčová si ako predlohu svojho diela *When Labour Becomes Form* (2007) vybrali graf o miere nezamestnanosti v SR. V dvoch periodikách uverejnili inzerát, v ktorom hľadali ženu nad 45 rokov, ktorá by túto predlohu za finančnú odmenu uháčkovala. Žena, ktorej prácu napokon vystavili, spadala do kategórie ľudí s najmenšou možnosťou uplatnenia sa na trhu práce. Na pražskej verzii výstavy boli umelecké diela doplnené dielami niekoľkých ľudí so sociálnym, či zdravotným handicapom. Výstava sa tak stala jedným z mála česko-slovenských príspevkov do témy outsider art.

Z charakteru dosiaľ spomínaných výstav sa vymykala výstava *Miesto pro projekt* (Galerie VŠUP) kurátorovaná Václavom Magidom, ktorá niesla podtitul: *Pokus o politickou výstavu*. „Politická výstava“ v ponímaní kurátora znamenala analytické či kritické zameranie sa na mechanizmy umeleckej prevádzky, nasmerovanie dovnútra sveta umenia. Slovné spojenie „politická výstava“ tu vystupuje v inom zmysle ako u výstav *Politk-um* alebo *Czechpoint*, alebo u spomínaných menších výstav. Z môjho pohľadu by som snahu kurátora označila skôr v užšom zmysle za inštitucionálnu kritiku, ktorá je časťou spektra politického umenia. Celkovo je však z Magidovho pomenovania výstavy a aj z jeho vyjadrení možné vytušiť predpoklad, podľa ktorého je v jeho ponímaní politickou výstavou len výstava, ktorá (okrem iných tém) spochybňuje zároveň aj štatút a mechanizmy

²⁷⁹ Putišová, Mira: Moc cez optiku výtvarného umenia. In: Dart, 21-22/2007, s.12.

umenia. Klúč k pointe výstavy *Místo pro projekt* nespočíval v prezentovaných exponátoch, ale bola ním tlačová správa, kde kurátor popísal proces prípravy výstavy: podanie prihlášky, stanovenie témy, oslovenie umelcov, propagáciu, čiastočné financovanie z vlastných súkromných zdrojov.²⁸⁰ Keďže od vystavených umeleckých diel sa nepožadovala kreativita, zameriam sa na samotný sprievodný text, ktorý mal sprostredkovať kritický odkaz. Z textu je zrejmá skepsa k mechanizmu umeleckej prevádzky, nie je však zreteľné k čomu presne sa kurátor kriticky vyjadruje: k nedostatku nosných tém vo výstavách, automatickosti a vyprázdnenosti výstavnej prevádzky, nízkej úrovni umeleckej kritiky, malej spoločenskej relevantnosti umenia, nedostatočnému financovaniu umenia, mocenskej pozícii kurátora... Všetky tieto témy je možné v texte nájsť, no v konečnom dôsledku „pokús o politickú výstavu“ príliš širokým záberom tém vyznel len ako ironické konštatovanie daného stavu.

Pavĺina Morganová vo svojom článku mapujúcom kritické tendencie v českom umení spomína uvedenú výstavu v súvislosti s ďalšími českými inštitucionálne-kritickými výstavami či dielami (výstava *281m2*, Brody&Paetau - dielo *Licking Curators Ass*, umelecké reakcie na pôsobenie Milana Knížáka, *Sučasný český kubizmus*). Autorka sa v úvode článku pokúša zmapovať vývoj týchto tendencií: „Zaujal mě vývoj kritických, provokatívnych a podvratných umeleckých projektů posledních let, jejichž zájem se významně posunul od reflexe společenské a politické situace ke kritice mechanismu samotného uměleckého provozu. Napadlo mě srovnání s dospíváním, kdy se oprošťujeme od dětského vztahování se k vnějšímu světu a pomalu docházíme k poznání, že základem je reflexe sebe sama.“²⁸¹ Konštatovanie Morganovej je polemické. Nárast inštitucionálne kritických realizácií je v článku spájaný so znižovaním počtu diel reagujúcich na vonkajšie problémy. Z môjho výskumu vyplýva, že aj keď inštitucionálne kritické diela sa na českej umeleckej scéne objavujú neskôr ako priame politické reakcie, tieto línie existujú vedľa seba a ani jedna výrazne neprevažuje. Problematickým je aj prirovnanie k dospievaniu, ktoré evokuje, že politická a spoločenská kritika v umení je len akousi „nedospelou“ fázou predchádzajúcou „dospelú“ orientáciu na vlastné problémy umeleckého sveta. Z môjho pohľadu je inštitucionálna kritika dôležitou súčasťou politického umenia, no jej hodnotové nadradžovanie iným témam a stratégiám je nepatričné.

Najdiskutovanejšou českou umeleckou realizáciou v roku 2007, ktoré býva zaraďovaná do oblasti politického umenia²⁸², bola intervencia umeleckej skupiny Ztohoven do televízneho vysielania nazvaná *Mediální realita*. Skupine sa podarilo

²⁸⁰ Magid, Václav: tlačová správa k výstave *Místo pro projekt*. In: Ševčík, Jiří a kol., ed.: České umění 1980-2010, texty a dokumenty. Praha, AVU, 2011, s.757.

²⁸¹ Morganová, Pavĺina: Od ružového tanku k súčasnému českému kubismu. In: Flash art, 9/2008, s.23

²⁸² Dielo je spomínané aj v knihe *Art&Agenda*. cit.d., s.112. Okrem Ztohoven je v knihe spomínaný z českej umeleckej scény ešte Ondřej Brody v spolupráci s Kristoferom Paetau.

nabúrat' sa do programu Panorama a odvysielať v podkrkonošskej krajine fiktívny atómový výbuch. Záber doplnili titulkom „živě“ a vlastnou webovou stránkou.²⁸³ Zámerom nebolo vyvolať v divákoch paniku, ale poukázať na manipulatívny mediálnej reality, preto si skupina vybrala práve televízne vysielanie a sponchybila podľa vlastného vyjadrenia jeho pravdivosť a uveriteľnosť. Významovo kontextualizovaná bola akcia na webstránke skupiny. Aj keď v priamom vysielaní si vďaka nízkej sledovanosti programu akciu skoro nikto nevšimol, po jej zverejnení sa rozpútala mediálna búrka. Následne bolo podané trestné oznámenie z dôvodu šírenia poplašnej správy a začalo sa policajné vyšetrovanie, v dôsledku ktorého bolo obvinených sedem členov skupiny. Začiatkom roka 2008 súd skupinu oslobodil s odôvodnením, že nespôsobili žiadne škody ani znepokojenie obyvateľstva.

Fiktívny atómový výbuch sa medzičasom stal medzinárodne známym, na podporu umelcov vznikla petícia s tisíckami podpisov a skupina získala od Národnej galérie a Milana Knížáka Cenu NG 333 (prebratie ceny prinieslo ďalšie kontroverzie, tentokrát na umeleckej scéne). Vyznenie projektu *Mediální realita* a extrémny mediálny záujem o kauzu komentoval anonymný člen skupiny: „Tak především je třeba si říct, co média v našem případě opravdu vytvořila. Média sama se svým smyslem pro hysterii a touhou po skandálu vytvořila domnělou 'paniku', když používala titulky jako např. Skupina Ztohoven vyděsila v ČT atomovým výbuchem nebo ČT sčítá škody po atomovém výbuchu. Takových byly desítky.“²⁸⁴ Intervencia do televízneho sledovania bola jedným z mála príkladov stratégie media hackingu (nabúranie sa do médií), alebo stratégie tactical media (intervencia do médií za účelom kritiky) v českom umení.²⁸⁵ Ztohoven médiá strategicky využili a zároveň ich podrobili kritike. Problematickým momentom

²⁸³ Ztohoven je umeleckou skupinou s premenlivým počtom členov, jedná sa skôr o otvorenejšiu platformu, najvýraznejšou postavou umeleckej skupiny je Roman Týc. Meno autora je umeleckým pseudonymom. Ostatní členovia a členky ostávajú zväčša anonymní. Informácie o diele *Mediální realita*, dostupné z: <http://ztohoven.com/omr.html>, [cit. 26.6.2012]. Dielo je publikované on-line: <http://aktualne.centrum.cz/video/?id=92965>, [cit. 26.6.2012].

²⁸⁴ Wohlmuth, Radek: Ztohoven znovu před soudem: Veřejně prospěšní už jsme!, denník Aktuálně, 23.4.2008, dostupné z: <http://aktualne.centrum.cz/kultura/umeni/clanek.phtml?id=603273>, [cit. 26.6.2012].

²⁸⁵ Terminológia ohľadom tohto druhu praxe nie je ustálená. Dielo by tiež bolo možné zaradiť k prejavom culture jammingu (český preklad „kulturní sabotáž“ sa vyskytuje v knihe Kleinová, Naomi: Bez loga, cit. d.), čo je termín používaný na označenie podvratných akcií (umeleckých, aktivistických, mediálnych) zameraných na „rezistenciu proti kultúrnej hegemonii“ často prostredníctvom guerrillovej ilegálnej intervencie. Cieľom culture jammingu je využitie postupov „masových médií na produkciu satirického komentára o nich samotných s využitím pôvodných komunikačných metód média.“ Dostupné z: http://en.wikipedia.org/wiki/Culture_jamming, [cit. 26.6.2012]. Podobnú techniku využil Ivars Gravlejs, v sérii diel *Moje noviny* (2008-9), kde pri svojej práci v českom denníku manipuloval originálne dokumentárne fotografie.

bola neadresnosť tohto umeleckého vstupu. Kritika bola natoľko všeobecná, že bola v podstate neškodná a médiá o nej zoširoka referovali bez dôrazu na podstatu problému, ktorého sú súčasťou. Ztohoven boli tiež označovaní za aktivistickú skupinu (sami toto označenie nepoužívajú) a dielo *Mediální realita* za aktivistické umenie.²⁸⁶ V tomto prípade bolo označenie médiami využívané na zatraktívnenie danej umeleckej intervencie. Neadresnosť kritiky obsiahnutej v diele však túto umeleckú realizáciu od aktivistického umenia odlišovala. Skupina Ztohoven na českú umeleckú scénu priniesla postup ilegálneho prieniku do masovokomunikačných prostriedkov, ktorý však bol tiež rozpoznaný a uznaný ako umenie. V tomto prípade to napomohlo popularite diela, no nie jeho kritickému dosahu.

7.4 Rok s Guma Guar

Realizáciu Ztohoven *Mediální realita* je možné porovnať s niektorými projektami umeleckej skupiny Guma Guar, ktorá sa zaoberá umeleckým aktivizmom. V roku 2008 realizovala skupina tri projekty, ktoré vzbudili množstvo reakcií a boli výrazne medializované. Prvým projektom bola výstava fiktívnej výtvarnej skupiny Milan Knížák v pražskej galérii Vernon projekt. Pozvánky na výstavu boli odoslané zo zdanlivej e-mailovej adresy Milana Knížáka a výstava mala názov *Milan Knížák – Podivný Kelt*. Vystavovala však skupina Guma Guar, a to kópie existujúcich diel Milana Knížáka, ktoré mali pozmenenú mierku. Expozícia bola doplnená životopisom M. Knížáka ironicky komentujúcim zvraty v jeho kariére, vrátane nákupu vlastných diel do zbierok NG. Kurátorský text Marka Tomina, ktorý sa sústreďoval na problém smrti autora a komercializáciu umeleckých mien, bol len zámerným znejasnením pointy výstavy. Okrem motívov originálu kontra falza a prežívania moderny alebo undergroundu, ktoré však boli až v druhom pláne, tematizovala výstava *Milan Knížák – Podivný Kelt* predovšetkým kumuláciu moci. Radikálna apropriácia nielen diela, ale aj autorskej identity bola adresne využitou subverziou. Diela

²⁸⁶ Akási definícia aktivistického umenia sa v súvislosti s tvorbou Romana Týca objavila napríklad v týždenníku Reflex, kde Petr Volf uvádza: „Až v souvislosti s působením skupiny Ztohoven, které se podařilo napadnout vysílání České televize, se nejširší veřejnost poprvé setkala s aktivistickým uměním.“ Ďalej autor konštatuje, že sa jedná o radikálnejšiu podobu politického umenia a ako priekopníka aktivistického umenia spomína Davida Černého a dielo *Růžový tank*, ako reprezentantov spomína Kamera Skura, Pode Bal, Rafanov a Guma Guar. Tiež uvádza, že aktivistickí umelci „se nutně dostávají do střetu se zákonem.“ Konflikt so zákonom a radikalita (nie zameranie na konkrétny problém alebo vyjadrenie politického názoru prostredníctvom umenia) sú podľa Volfa kvality charakterizujúce umelecký aktivizmus. Podobne povrchné informácie sa objavili vo viacerých médiách, v tomto prípade sa však jednalo o pravidelnú rubriku venovanú umeniu. Volf, Petr: Takový umělecký bastart. In: Reflex, 34/2007, s.32.

z výstavy boli predajné za prehnane vysoké sumy. Bola to prvá predajná výstava Guma Guar, dokonca s charitatívnym poslaním – výťažok plánovali venovať založeniu Ceny Milana Knížáka. Guma Guar reagovali na Knížákom novovytvorenú Cenu NG dotovanú vysokou finančnou odmenou. V podtexte tejto akcie sa skrývala kritika umeleckej skupiny Ztohoven, ktorá si Cenu NG prevzala ako prvá a tým istým spôsobom legitimizovala Knížákové mocenské pôsobenie.²⁸⁷ Pol roka po výstave podal Milan Knížák na skupinu Guma Guar trestné oznámenie, k postihom Guma Guar však nedošlo.

Na jar 2008 vystavovali Guma Guar na Staroměstské radnici. Na výstave *Meze tolerance* však opäť neprezentovali vlastné dielo, ale poskytli priestor Komunistickému sväzu mládeže, ktorý v galérii vyvesil svoje propagačné materiály. Vlastnou intervenciou Guma Guar bol len nápis, ktorý sa vyjadroval k nesúhlasu so zákazom tohto zväzu²⁸⁸ a anketa o zákaze KSM medzi vysokoškolákmi vo forme videa. Gesto Guma Guar reagovalo na politickú realitu: KSM bola právnym rozhodnutím súdu rozpustená (na základe proklamácií v ich textoch, napríklad o revolučnom boji a odporu proti súkromnému vlastníctvu). Toto súdne rozhodnutie naplnilo spoločenskú objednávku, o zákaze ultrapravicových strán, predstavujúcich reálne nebezpečenstvo, sa však v danej dobe nejednalo. Umelecká realizácia Guma Guar tak bola špecifická vzhľadom k danej politickej situácii a v inom politickom kontexte by sa jej význam zmenil. Výstava *Meze tolerance* bola následne na Prvého mája posprejovaná štyrmi anonymnými návštevníkmi galérie, čo inštitúcii poslúžilo ako zámienka, aby kontroverznú výstavu predčasne uzavrela.²⁸⁹ Vystavenie komunistickej propagandy bolo dosiaľ asi najprovokatívnejším a najambivalentnejším politickým gestom skupiny. V širšej verejnosti malo toto gesto odozvu v zjednodušujúcom zaradení si skupiny pod nálepku ultraľavice a výstava napriek dobrému mediálnemu pokrytiu ostala bez hlbšej diskusie.

V máji 2008 pripravili Guma Guar výstavu pre pražský verejný priestor – galériu Artwall. Vo veľkoplošných tlačiach opäť pracovali s apropriáciou, privlastnili si logá kampane propagujúcej olympiádu v Prahe. Zbytočná masívna reklamná kampaň platená z verejných financií, ktorá nemala šancu uspieť, bola

²⁸⁷ Rozhovor Edith Jeřábkovéj so skupinou Guma Guar: New New Knížák. In: A2, 7/2008, Dostupné z: <http://www.advojka.cz/archiv/2008/7/new-new-knizak>, [cit. 26.6.2012].

²⁸⁸ Text vystavený v galérii: „V októbri 2006 bolo Ministerstvom vnútra ČR vydané rozhodnutie o ukončení činnosti Komunistického zväzu mládeže... Aj keď členovia skupiny Guma Guar v žiadnom prípade nepatria medzi členov, priaznivcov ani sympatizantov tohto hnutia, považujú zákaz činnosti KSM za vážne porušenie práva na slobodu slova...“

²⁸⁹ K výstave a k podozreniu, že výstavu zničili členovia skupiny Ztohoven sa vyjadruje Milan Mikulášik v rozhovore pre denník Aktuálně, k zničeniu výstavy sa však nikto reálne neprihlásil. Wohlmuth, Radek: Zničili prezentaci zakázaných komunistů Ztohoven?, denník Aktuálně, 8.5.2008, dostupné z: <http://aktualne.centrum.cz/kultura/umeni/clanek.phtml?id=604652>, [cit. 26.6.2012].

v danom období diskutovanou aktuálnou kauzou. Na oficiálnych reklamných plagátoch kampane sa objavili osobnosti zo showbusinessu. Na „aktualizované“ plagáty skupina Guma Guar umiestnila známe postavy českého podsvetia: portréty Koženého, Krejčířa, Pitra, Mrázka..., logo pražskej olympiády 2016 a pôvodný slogan: „Všichni jsme v národním týmu“. Výstava dostala názov *Kolektivní identita*. Na jednom z plagátov mal figurovať vtedajší primátor Pavel Bém, ktorý bol však kurátormi vyradený (Artwall bola financovaná z mestského rozpočtu). Napriek opatrnosti kurátorov sa výstava stretla s cenzúrou. Spoločnosť Praha olympijská pohrozila žalobou za zneužitie loga a požadovala stiahnutie výstavy, ešte predtým, než sa tak mohlo stať, však výstavu niekto premalovaním log a postáv hnedou farbou zničil a znečiteľnil. Bola to v krátkom čase druhá zrušená/zničená výstava skupiny, tentokrát však boli reakcie médií i umeleckej kritiky k umeleckej aktivite skupiny vyslovene pozitívne. Otvorená kritika korupcie sa ako téma umeleckých diel v českom ani slovenskom umení takmer nevyskytuje. Galerii Artwall bol na podnet magistrátu ukončený prenájom výstavnej plochy, svoju činnosť sa jej podarilo obnoviť až po uplynutí troch rokov, po výmene politických síl na magistráte.

Začiatkom roka 2008 začal nový výstavný cyklus Galerie Václava Špály v Prahe, ktorú dostala do prevádzky marketingová agentúra. Skupinová výstava s názvom *30% OFF* predstavila podľa slov kurátora Pavla Humhala diela: „zabývající se nejrůznějšími projevy, které se týkají reklamy, tvorby image, spotřebního chování a marketingových strategií a zároveň odkrýt rubovou stranu těchto jevů.“²⁹⁰ Prezentované diela sa niesli v duchu výstavy *Hrubý domácí produkt*, spomínanej vyššie, zameriavali sa na ironizáciu a problematizovanie spotrebnej kultúry a sveta reklamy. Problematickou stránkou výstavy bol práve jej kontext, financovaním výstavy komerčným reklamným subjektom, diela nevyznievali kriticky, ale nepresvedčivo a ambivalentne, bolo ich možné chápať v zmysle inšpirácie pre reklamný priemysel. V prípade tejto výstavy došlo k procesu, ktorý Kube Ventura nazýva „inštrumentalizáciou“ – k použitiu umenia na získanie vlastného benefitu, v tomto prípade benefitu demokratického image pre marketingovú agentúru. Oproti výstave *Hrubý domácí produkt* zaštitenej štátnou inštitúciou, ktorej sprievodný text sa odvolával na umeleckú slobodu, v prípade výstavy *30% OFF* je práve umelecká sloboda inštrumentalizovaním pochybná. Na tento faktor upozornila realizácia skupiny Guma Guar, ktorá na výstave síce prezentovala svoje dielo, ale v noci pred vernisážou do interiéru galérie nastriekala nápis: „Tato galerie je placená reklamní agenturou!“, čo vizualizovalo skrytú informáciu. Kurátor následne nápis doplnil o dodatok: „Tito umělci byli v minulosti placeni reklamní agenturou.“, v tejto podobe dielo existovalo po zbytok výstavy. V katalógu k výstave boli postupy skupiny Guma Gura pomerne bulvárne označené ako „maximálně šokující“ a celkovo sa katalóg

²⁹⁰ Katalóg výstavy *30% OFF*, Praha, Galerie Václava Špály, 2008, nečíslované.

niesol v duchu istej benettonovskej ľahkej stráviteľnosti. Realizácia Guma Guar sa v tomto prípade stala sondou do mechanizmov fungovania umeleckého sveta a zároveň poukázala na fakt, že okrem mediálneho zjednodušenia, ohrozujú kritický potenciál umenia aj „imidžotvorné“ mechanizmy. V českom a slovenskom prostredí, kde je obchod so súčasným umením pomerne málo rozvinutý, je reflektovanie neutralizujúcej schopnosti komerčných mechanizmov pomerne nízke, výstava *30% OFF* tak predstavovala výzvu k diskusii na túto tému. Zaujímavým zistením bolo, že zatiaľ, čo na adresu výstavy *Hrubý domáci produkt* sa objavilo niekoľko kritických reakcií zo strany umeleckej kritiky, na výstavu *30% OFF* boli reakcie minimálne a bola kritikou v podstate ignorovaná a akoby vyčlenená zo sveta vysokého umenia.

Koncom roka 2008 prebehli dve výstavy reagujúce na problém slovenského nacionalizmu. V Bratislave sa uskutočnila výstava *Niž než národ* (Open Gallery), na ktorej vystavovali Radko Mačuha, Svätopluk Mikyta a Martin Piaček, v Prahe sa zas uskutočnila výstava *Kassaboys* nazvaná *Kassaboys Museum* (Galerie NoD). Obe výstavy parodovali nacionalistické tendencie reprezentované na Slovensku vládnu stranou SNS. Bratislavská výstava predstavila prehodnocovanie národných dejín, ale aj vyslovene ironické diela. Výstava *Kassaboys* reagovala konkrétne na verejné vystupovanie predsedu SNS, politika Jána Slotu, ktorý bol známy svojimi urážlivými výroky na adresu maďarskej menšiny. V jeho slovníku nechýbali vyjadrenia ako „mongoloidné typy s krivými nohami“, ktoré *Kassaboys* spracovali ako učebnú pomôcku pre školy. *Kassaboys* Slotove výroky doslovne ilustrovali: mýtického maďarského vtáka Turula zobrazili ako „papagája“, Svätého Štefana ako „šaša na koni“. Populistický princíp vytvárania zjednodušených demonizovných či zjednodušených predstáv je historicky osvedčený, preto bola výstava pojednaná ako expozícia odkazujúca na múzeum. Inštalovanie výstavy v Prahe sa minulo konkrétnemu účinku na politickú reprezentáciu, reflektovanie výstavy v médiách nastalo až počas jej reprízovania v Košiciach.

Zároveň s výstavou *Kassaboys Museum* prebiehala v Galerii NoD v Prahe aj výstava Radovana Čerevku zaoberajúca sa skúmaním mediálnych informácií o iránskom jadrovom programe a výstava Milana Kozelku glosujúca súčasnú českú politickú scénu. Kurátorom výstavného priestoru NoD sa v tom čase stal Milan Mikuláščík, ktorý dával priestor aj radikálnym polohám politického umenia, po niekoľkých mesiacoch však v tejto funkcii nútené skončil kvôli škandálu sprevádzajúcemu výstavou poľského umelca Petra Fussa zameranú na kritiku izraelskej politiky. V roku 2008 sa objavili dva politicky motivované české street artové projekty, o ktorých sa informácie dostali na verejnosť – umelkyňa Efox sa zamerala na plagáty koncertov Daniela Landu a pretvorila jeho meno a podobu na pandu, anonymný kolektív autorov zas premaľoval veľké množstvo billboardov na diaľnici z Brna do Prahy ružovou farbou. Pri týchto v podstate anonymne

realizovaných umeleckých akciách bola pre širší spoločenský účinok nutná spolupráca s médiami. Masovejšiu politizáciu českého street artu však tieto dve realizácie nevyvolali.

7.5 Entropa a pád českej vlády

Začiatkom roka 2009 uskutočnil Ivan Vosecký protestnú akciu vo verejnom priestore – nad Letenský tunel v Prahe nainštaloval rozmerný nápis *Izrahell*. Voseckého akcia nereagovala na žiadnu aktuálnu kauzu, ale na dlho sa vlečúci konflikt Izraela a Palestíny. V svojom stanovisku uverejnenom v časopis *Umělec*²⁹¹ opisuje Vosecký ako motiváciu k dielu knihu o masacre palestínskych a libanonských civilistov (Sabra a Shatila), ktorý v 80. rokoch prebehol za asistencie izraelskej armády. Kritika vzťahu Izraela a Palestíny nestratila od tej doby na aktuálnosti. Vo veľmi priamom vyjadrení autor píše: „pak jsem dostal vztek a pak sem si řekl, že něco udělám, abych se nemusel stydět sám před sebou. Jsem umělec, vyjadřuji se pomocí umění, nepojedu bojovat do Palestiny, ale stát Izrahell ve mně získal nepřítele.“ Podobne ako Martin Zet pri predaji auta v čase začiatku vojny v Iraku sa Vosecký v texte zaväzuje aj k osobnej akcii: bojkotovať izraelské produkty. Dielo je jednoznačným aktivistickým gestom a prekvapujúco nebolo odmietnuté českou umeleckou komunitou, ktorá väčšinou uprednostňuje ambivalenciu významov. Nápis bol po hodine existencie odstránený políciou Českej republiky.²⁹²

Medzinárodné politické kontroverzie na najvyšších úrovniach vyvolalo dielo Davida Černého *Entropa* inštalované v Bruseli na nádvorí budovy Rady Európskej únie v rámci českého predsedníctva EU. *Entropa* mala podobu gigantickej európskej mapy vo forme detskej stavebnice, pričom každá krajina bola znázornená v duchu istého, k nej sa viažuceho, stereotypu. Celý projekt bol od začiatku sprevádzaný mystifikáciou, nakoľko Černý pôvodne uvádzal, že výsledkom projektu bude kolektívne dielo európskych umelcov z každej krajiny EU. Na vernisáži došlo k odkaleniu, že autorom celého diela je sám David Černý (spolupracoval na ňom s Tomášom Pospiszylom, Krištofom Kinterom a ďalšími), čo vzbudilo rozruch v politických kruhoch, rovnako ako aj celková podoba diela. Domnievam sa, že pre samotného umelca bolo využitie mystifikácie jedinou možnou umelcovou stratégiou, ako sa postaviť k faktu, že sa jedná o štátnu a politickú zákazku a zároveň si zachovať charakter „rebela“, často prezentovaný

²⁹¹ Vosecký, Ivan: *Izrahell*. In: *Umělec*, 1/2009, s.18-19.

²⁹² Cenzúrny zásah postihol aj Voseckého public artové dielo v podobe nápisu *Kill Them All* (Lichtturm Berlín, výstava Eastern Alliance, 2004). Nápis vyvolal reakciu nadnárodných koncernov, ktoré dielo pochopili adresne. Zatiaľ, čo Voseckého nápisy umiestnené v galérii (výstavy *Snížený rozpočet*, *Hrubý domácí produkt*) získali svojím umiestnením introspektívny charakter, nápisy vo verejnom priestore dostali politický zmysel a vyvolali odozvu.

v médiách. Subverzívny potenciál diela bol spochybnený spoluprácou s členmi politickej reprezentácie (predovšetkým s Alexandrom Vondrom), daňou za túto spoluprácu bolo vystúpenie umelca na tlačovej konferencii, kde sa verejne ospravedlnil dotknutým krajinám, ktoré oficiálne proti dielu protestovali. Fakt ospravedlnenia bol negatívne komentovaný najmä v západnej tlači (predovšetkým nemeckej) s odkazom k princípu umeleckej slobody. Umelecova práca s médiami, ktorá je podstatnou zložkou diel politického umenia, sa dá zhodnotiť ako obsahovo nestrategická, prípadne strategická v zameraní na prezentáciu vlastnej osoby, no nie na zmysel vlastného diela (napr. výroky typu: „myslel jsem, že to bude sranda“), celkovo by dielu podľa môjho názoru viac prospelo ponechať ho bez komentára.²⁹³

Z umeleckého hľadiska bola *Entropa* zaujímavým, no nie prekvapivým dielom, jeho efektnosť akcentovali gigantické rozmery a doplnenie zvukovými a kinetickými prvkami. Názory českej odbornej verejnosti na charakter diela sa v podstate nelíšili od názoru Ludvíka Hlaváčka: „Díla Davida Černého nejsou hlubokými reflexemi životních situací... Černý se vskutku pohybuje pouze po povrchu současného diskurzu, ale umí citlivě naslouchat a vyjádřit své vtipné a trefné glosy důsledným a přesně artikulovaným jazykem.“²⁹⁴ Posun v akceptácii politických tém v umení ilustruje vyjadrenie Pavla Liška v ankete Mladej Fronty k dielu *Entropa*: „Líbí se mi to. I když to není to správné slovo, je to vlastně ošklivé, ale zajímavé a provokativní. Entropa překračuje hranice očekávání, je těžko čitelná, ale přesto ne nesrozumitelná.“²⁹⁵ K výstave Malík urvi sa Pavel Liška v roku 2000 vyjadril v zmysle, že *Pode Bal* pokračovali v už neexistujúcom „kultúrnom disidentstve“ a odmietol ako „umeleckú politiku“, tak „politické umenie“. Jeho vyjadrenie k *Entrope* si je možné vysvetľovať dvoma spôsobmi – buď Pavel Liška zmenil názor, alebo pre neho *Entropa* nebola „politickým umením“, nakoľko nesúvisela priamo s politickými činiteľmi.²⁹⁶ Na margo výstavy *Entropa* uvediem ešte výstižný názor Jiřího Davida: „Entropa není důležité umělecké dílo samo o sobě, zejména ve smyslu náhledu na současné umění posledních desítek let. Je však podstatná pro obecnou, chcete-li politickou, debatu o smyslu, funkci a povědomí dnešního umění. Pravdou, v tom konkrétním

²⁹³ Zaujímavú sondu do fungovania českých médií referujúcich o kauze *Entropa* podáva bakalárska práca Michaely Urbanovej: *Analýza mediálního diskurzu: kauza Entropa*. Brno, 2010, MU, Fakulta sociálních studií, Katedra mediálních studií a žurnalistiky.

²⁹⁴ Hlaváček, Ludvík: *Jestě k Entropě*. In: *Ateliér*, 16-17/2009, s.2.

²⁹⁵ Anketa k dielu *Entropa*, dostupné z: http://kultura.idnes.cz/cerneho-entropa-je-mdla-a-neprekracuje-komunalni-humor-mini-odbornici-1kq-/vytvarne-umeni.aspx?c=A090113_181750_vytvarneum_jaz, [cit. 26.6.2012].

²⁹⁶ Na obhajobu Černého manipulácie v projekte *Entropa* uvejnili Pavel Liška článok na Jak spolu souvisí *Entropa* Davida Černého a ředitelování Milana Knížáka (www.idnes.cz). V roku 2010 kurátoroval Pavel Liška medzinárodnú výstavu *Narušitelé hranic* (Městská knihovna, GHMP) predstavujúcou aj politické témy na pozadí tematiky identity.

díle, je samozřejmě podstata kontextu. Kontext (souvislost) je, a speciálně ve veřejném prostoru... vlastní uměleckou entitou. Všude jinde... by tato věc (ne)fungovala spíše jako pouťová atrakce, nebo kabinetní obsesivní kuriozita... Na závěr bych jen dodal, že mediální nálepka kontroverzního umělce na Davida černého je úsměvná. Kontroverzní umělci nepracují na státních a jiných zakázkách, nekontaktují státní a jiný establishment apod.²⁹⁷ Devalvováním kritické funkce díla *Entropa* bolo jeho predčasné deinštalovanie, podľa Černého vyjadrenia ako výraz protestu proti pádu české vlády, z čoho bolo očividné nadržiavanie umelca jednej časti politického spektra – v tomto prípade Topolánkovej vláde. Situácia keď „kontroverzný“ umelec protestuje proti pádu vlády je celkovo ironická. *Entropa* sa týmto gestom dostala do pozície diela vytvoreného na priamu objednávku konkrétnej vlády.

Topolánkova vláda padla koncom marca 2009, po necelých troch mesiacoch svojho predsedníctva EU, čo bolo medzinárodne vnímané ako politický lapsus. Tesne pred prebratím predsedníctva EU vznikol v Českej republike za štátne financie nákladný propagačný videoklip a reklamná kampaň, ktoré si za svoj motív zvolili „český“ vynález kockového cukru a používali dvojzmyselný slogan: Evropě to osladíme. Po páde vlády sa tento „propagačný“ motív zmenil na vyslovene ironický. Trefnou guerrillovou realizáciou na vyjadrenie politického postoja bola akcia umelkyne TOY BOX, ktorá sa zamerala na sochu kocky cukru stojacu pre úradom vlády. Writerským spôsobom na kocku doplnila zamračenú tvár. V danej politickej situácii dostalo jednoduché gesto škálu ironických významov. Výsledkom umeleckej intervencie bolo následné oficiálne odstránenie sochy pred úradu.

Pád českej vlády ovplyvnil aj ďalšiu umeleckú realizáciu – výstavu *Rodinná pohoda*, ktorú som kurátorovala v spolupráci s Tamarou Moyzes a Zuzanou Štefkovou. Výstava týkajúca sa problematiky odoberania detí zo sociálne slabých rodín reagovala na alarmujúci fakt, že v Českej republike žije v ústavoch vysoké množstvo malých detí, ktoré sú z rodín (najmä rómskych) štátom odoberané aj z materiálnych dôvodov. Výstava bola komponovaná na základe otvorenej výzvy adresovanej predovšetkým českým a slovenským umelcom a umelkyniam, ktorí sa vo svojej tvorbe dlhodobejšie venovali sociálnym či politickým témam. Strategickým bolo umiestnenie výstavy na pôdu vládnej inštitúcie – konkrétne Ministerstva kultúry a jej zaštitenie politickou reprezentáciou naprieč politickými stranami. Na výstave sme spolupracovali s neziskovou organizáciou Vzájemné soužití poskytujúcou pomoc rodinám, ktoré usilujú o navrátenie vlastných detí. Názov výstavy bol ironický, podtitul výstavy znel: zestátnění dítěte v přímém přenosu, vystavené diela sa niesli v kritickom duchu voči represívnej politike štátu namiesto sociálnej pomoci. Zámerom výstavy bolo konfrontovať politikov a

²⁹⁷ Anкета Je podle vás projekt Entropa i důležitým uměleckým dílem nebo jde jenom o politickou aféru? In: Flash art, Czech and Slovak Edition, 10/2009, s.12.

političky, ktorí prostredníctvom neziskovej organizácie súhlasili s patronátom nad výstavou (bez predošlej informácie o charaktere vystavených diel), s priamou kritikou a výzvou ku konkrétnej politickej akcii (jedným z politikov prítomných na tlačovej konferencii bol neskorší premiér Peter Nečas – v tej dobe minister práce, sociálnych vecí a rodiny).

Tlačová konferencia k výstave sa uskutočnila na pôde Poslaneckej snemovne Parlamentu ČR za účasti politikov. Súčasťou tlačovej konferencie bol happening Tamary Moyzes a rodín postihnutých odobraním detí. Moyzes vystavila veľkoplošné fotografie kompletých rodín v životnej veľkosti, na ktorých boli snímateľné tváre detí. Happening spočíval v geste, ktorým rodičia odňali fotografie deťských tvárí. S týmito fotografiami sa postavili do radu pred politikou/čky na spôsob demonštrácií rodičov za svoje deti, pričom jeden z rodičov predniesol prejav. Dlhú dobu plánovaná umelecká akcia, ktorá by za normálnych okolností vyvolala veľký záujem médií a došlo by aj k priamej konfrontácii s politickými programami, získala v období vlády v demisii len malé mediálne pokrytie, rovnako konkrétne kroky vlády v demisii neboli reálne. Tento modelový príklad dokázal, že priame politické dopady kritických umeleckých akcií sú absolútne závislé na širokom a premenlivom kontexte, v ktorom prebiehajú. Tamara Moyzes následne veľkoplošné fotografie doplnené záznamom z happeningu vystavila v budove ministerstva kultúry ako súčasť výstavy.

Priamo s rodinami pracovala aj umelkyňa TOY BOX, ktorá ich navštívila v domácnostiach a ich príbehy spracovala prostredníctvom komixu. Pozornosť médií vyvolalo až s odstupom času dielo Jany Štěpánovej *Rent a baby*, ktoré malo podobu webovej stránky prezentujúcou nákup detí na spôsob online obchodu, pri ktorom sa výber produktov kladie do košíka. Projekt bol vytvorený na protest proti cynickému zaobchádzaniu s deťmi, nad ktorých životmi má monopol štát. Dielo bolo priamo na webovej stránke aj demystifikované a zároveň tam boli uvedené informácie o problematike. Napriek tomu bolo na autorku podané štátnymi úradmi trestné oznámenie z dôvodu „obchodovania s deťmi cez internet“. Táto absurdná kauza pomohla opätovne tvoriť diskusiu na tému, ktorej sa výstava venovala.

7.6 Bilancovanie a monumentálne výstavy

V lete roku 2009 prebehla v Prahe rozsiahla výstava s politickou témou nazvaná *Monument transformace* (Městská knihovna, GHMP) kurátorovaná Vítom Havránkom a umelcom Zbyňkom Baladránom. Dvadsaťte výročie podstatných politických zmien nielen v Európe vyvolalo potrebu zhodnotiť túto dobu prostredníctvom umenia, uskutočnilo sa niekoľko tematických európskych výstav. Zámerom *Monumentu transformace* bolo umožniť „nahliednuť a reflektovať proces zmien započatý pádom železnej opony a pokračujúci až do

současnosti.²⁹⁸ Projekt bol koncipovaný ako kontinuálny, jeho časti boli prezentované vo forme výstav ako „inštalačné modely – frangmenty“ v rozličných mestách (*Monument transformace, Fragment # 5* bol súčasťou Praguebiennale 3, 2007). Na výstave *Monument transformace* boli predstavené diela vyše 60 autorov a autoriek z celého sveta, okrem krajín strednej a východnej Európy aj z Filipín, Južnej Kórei, Indonézie, Grécka, Portugalska, Libanonu, Uzbekistanu, Afganistanu, atď. Zámerom bolo postihnúť proces transformácie v širokom kontexte bez tradičnej polarity východ-západ. Výstavu v Městské knihovně uvádzala inštalácia českých transparentov z obdobia totality a aj revolúcie a záznam akcie *Růžový tank* Davida Černého v konfrontácii s videami reflektujúcimi revolučné zmeny v Indonézii v roku 1998. Výstava bola založená práve na týchto konfrontáciách. Okrem výstavy samotnej bola dôležitou súčasťou projektu kniha *Atlas transformace*, ktorá slovníkovým spôsobom predstavila podľa kurátorov „kľúčové termíny transformácie“ od medzinárodných autorov a autoriek.

Aj keď výstava mala zrejmu politickú tému a boli tu prezentované diela otvorene kritické k nacionalizmu, ideológiám, ozbrojenému násiliu, kapitalizmu atď., s pojmom politické umenie výstava nepracovala a neprezentovala ani otvorený postoj k priebehu transformácie či jej výsledku. Zbyněk Baladrán ku koncipovaniu výstavy poznamenal:

„Nesnažili jsme se vymezit vůči jiným projektům v Čechách, sledovali jsme vlastní záměr, který nebyl veden politickými ani aktivistickými důvody... Nás zajímal jistý druh umění, který není primárně aktivistický nebo protestní, ale nějakým způsobem společensky analytický, pokoušející se pochopit určité jevy a stavy. Tedy ne primárně umělecká díla hovořící jazykem konfrontace se společností. Ale samozřejmě přesná hranice mezi aktivismem a analýzou neexistuje a i interpretace uměleckých děl se mění.“

Rámcem výstavy, ktorý bol vytvorený ako platforma na prezentovanie rozličných názorov, možný kritický potenciál daného podujatia zneutralizoval. V knihe *Atlas transformace* boli uvedené aj texty Milana Knížáka a Václava Klauza, ktorým fakt uverejnenia po boku iných kvalitných textov, dodával váhu a legitimitu. Prílišná snaha o objektivitu sa mohla javiť aj ako vyhýbanie sa zaujatiu stanoviska.

K otázke smerovanej na kategóriu politického umenia Baladrán uviedol: „Já jsem umění nikdy takto nečlenil, právě proto, že to sugeruje, že existuje jakýsi subžánr 'politické umění', který se dá snad i naučit. Každé umění je politické, protože je prostředkem odpovědnosti k sobě samému a k ostatním. Proto jsem také přesvědčený, že výstavy, které mají v podtitulu název 'politický' moc nefungují. Právě proto, že jsou jasně zařazena a tím skrotlá. Za snahou hledání nebo artikulace politického umění cítím spíše nespokojenost a víru, že existuje

²⁹⁸ Sprievodný text k výstave, nepublikované.

nějaký kulturní nástroj na změnu. Tato tendence je sympatická, ale byl bych opatrný ji žánrově definovat.“²⁹⁹ Baladrán tu vyjadruje obavu o stratu efektivity politického umeleckého gesta prostredníctvom jeho označenia za politické umenie. Z môjho pohľadu túto hrozbu neznamená samotné pomenovanie, ale kontextualizácia daného umeleckého diela alebo výstavy. V tomto prípade sa v široko ponímanom kontexte témy transformácie strácal výrazný kritický potenciál niektorých diel.

V duchu tematizovania procesu transformácie sa niesla aj brnenská výstava *Formáty transformace* (Dům umění města Brna). Na rozdiel od *Monumentu transformace* sa *Formáty transformace* v prvom rade nezameriavali na reflexiu premeny spoločnosti, ale najmä na vývoj českého a čiastočne slovenského súčasného umenia. Výstava bola koncipovaná na základe sekcií siedmych kurátorov a kurátoriek. Okrem sekcie zameranej na genderové otázky, ktorú spomínam v inej kapitole, bola z hľadiska môjho výskumu zaujímavá ešte sekcia: *Od politického k verejnému priestoru* kurátorovaná Vladimírom Beskidom. Sekcia Vladimíra Beskida, ktorá mala podľa názvu tendenciu zaoberať sa politickou alebo kritickou funkciou umenia v súvislosti s jeho umiestnením, neprinesla žiadne odpovede, iba otázky. Kurátorský text pozostáva výlučne z opytovacích viet, ktoré vyjadrovali takmer všetky tematické asociácie spojené so skúmaním problematiky politickej funkcie umenia v spoločnosti. Text začínal otázkou: „Je zmyslom politického, angažovaného umenia programové ‘riedenie’ politického a komerčného sveta?“³⁰⁰ Beskid v otázkach skratkovito spomína veľké množstvo umeleckých realizácií, ktorých vyznenie chápe zrejme ako spoločensko alebo inštitucionálne kritické, no kľúč pre výber práve týchto diel nie je zrejmy. Rovnako zastúpenie niektorých autorov vo výbere, ktorých diela nie sú primárne zamerané na politický ani verejný priestor (ako uvádza názov), ostalo nevysvetlené. Sekcia tak bola skôr zhrnutím pochybností a problémov a nebola podkladom a zrejme ani výsledkom skutočného skúmania spoločensko-kritickej funkcie súčasného českého a slovenského umenia.

V druhej polovici prvého desaťročia 21. storočia sa v umeleckých realizáciách na Slovensku začala objavovať téma kritiky nekonceptného urbanizmu mesta a developerských praktík. Tomuto problému sa venoval aj projekt Richarda Senešiho s názvom *Minigolf* (2009). Autor sa po troch rokoch od inštalovania Gottwaldových pástí vrátil do verejného priestoru, na Hviezdoslavovom námestí vystavil tri interaktívne diela v podobe funkčných minigolfových ihrísk. Ihriská mali podobu známych bratislavských stavieb, ktoré boli ohrozené demolíciou a presadzovaním developerských záujmov pred záujmami občanov. Budovy PKO, Starého mosta a už zbúraného Amfiteátra Seneši vytvoril v zmenšenej mierke

²⁹⁹ Rozhovor Lenky Kukurovej so Zbyňkom Baladránom. In: Profil, 3-4/2009, s.58.

³⁰⁰ Beskid, Vladimír: Od politického k verejnému priestoru. In: Katalóg Formáty transformace, Dům umění města Brna, 2009, s. 12.

presne podľa pôvodných stavieb, na vytvorenie Amfiteátra použil stavebnú súť priamo z jeho demolície. Prevedením stavieb do symboliky minigolfu autor zdôraznil prvok hry, ktorá má svojich silných a slabých hráčov, a do ktorej je zároveň možné vstúpiť. Seneši vytvoril aj golfové palice s rozličnými logami – magistrátu, konkrétnej developerskej firmy a aj s vlastným portrétom. Originálne public artové dielo akcentovalo silnejúcu diskusiu o podobe mesta a participácii občanov na rozhodovaní.³⁰¹

Na 20. výročie revolúcie reagoval v Prahe Roman Týc³⁰² dielom *Není co slavit* – pretvorením pamätnej dosky k 17. novembru na Národní třídě. K doske realisticky zobrazujúcej ruky v geste „victory“ s dátumom 17.11.2009 pripojil z pravej aj ľavej strany dosky s dátumami 1939 a 2009, pričom jeden letopočet bol sprevádzaný rukami hajlujúcimi a druhý rukami so vztýčenými prostredníkmi. Dosky zachovávali sochársky charakter pamätníka a od pôvodnej dosky takmer neboli rozlíšiteľné. Dané dielo sa ako dosiaľ jediné z tvorby Romana Týca vyjadriilo k priamej politickej skutočnosti, no aj v tomto prípade ostalo vyjadrenie vo všeobecnej rovine. Sklonmi k vyvolávaniu škandálov a zrejme aj vďaka neadresnosti vlastných diel je Týc obľúbenou mediálnou postavou. Za dielo, pri ktorom vymenil sklá na semaforoch za sklá s postavičkami v rozličných situáciách a následne odmietol zaplatiť pokutu, musel nastúpiť do väzenia. Kauza sa stala podnetom k rozpútaniu diskusie o slobode prejavu, reálny obsah diela však nepriniesol žiadne politické či kritické posolstvo. Roman Týc tak nebol postihovaný za svoje názory a za obsah diela, ale za nelegálnu povahu svojej umeleckej činnosti, v čom sa táto kauza odlišovala od mnohých ostatných diel politického umenia. Tento dôležitý prvok ostal v diskusiách často nereflektovaný.

Adresnejšou realizáciou k výročiu revolúcie na Slovensku bolo dielo Petra Kollára *Verejná potreba* (2009) nelegálne inštalované na námestí v Banskej Bystrici. Kollár sa kriticky vyjadril k vláde strany Smer, na čele ktorej stál Robert Fico. Logo strany, ktoré má tvar šípky, vyskladal umelec na námestí zo záchodových mís, ktoré boli v noci osvetlené. V porovnaní s realizáciou Romana Týca je dielo interpretovateľné vo význame konkrétnej kritiky istej politickej strany, názov *Verejná potreba* je dvojznačným odkazom k populizmu strany.

7.7 Stále živé Malík urvi

Exkurz do premeny vnímania umenia s politickými obsahmi ponúkla výstava skupiny Pode Bal *Malík urvi II* (Dox, Praha). Námet výstavy bol paralelou témy

³⁰¹ Témou kritiky architektonickej podoby a premeny urbánneho priestoru sa na Slovensku zaoberali napríklad Ján Triaška (*Izmy, New Studená*), Olja Triaška Štefanovič (*Bývalé prietory, Diera*), Jaroslav Varga (*Komenského 1, Re: Byt Petržalka*), výstava *Fantázia o začiatku*, atď.

³⁰² Autor je najvýraznejšou postavou skupiny Ztohoven.

spred desiatich rokov, tentoraz bolo zameranie diel konkrétnejšie: na osobnosti z radov súdnictva. Na výstave boli prezentované portréty jednotlivých sudcov a sudkýň vytvorené kresbou na podklade kópií rozsudkov a spisov. Legendu priamo v obraze tvorilo vždy meno a súčasná pozícia osoby s krátkym opisom politických prípadov z totalitnej minulosti, v ktorých daný človek vystupoval ako sudca. Výstava reagovala na dlhodobú verejnú frustráciu širokej verejnosti spôsobenú nedôverou v súdnictvo, podľa prieskumov v nezávislosť súdnictva v tej dobe verila asi len tretina populácie. Situácia na českej politickej scéne bola dlhodobo charakterizovaná nedoriešením podozrivých korupčných prípadov a majetkových zločinov. K zámeru výstavy upriamiť pozornosť na problém súdnictva sa Pode Bal vyjadrili:

„Snažíme se podívat na hodnocení systému dvacet let po revoluci. V současnosti tuto problematiku pořád chápeme jako trauma, něco, co v naší společnosti otravuje atmosféru. Tyto postavy na soudech pořád jsou a současný systém nemá vůli se s tím vypořádat, což je tragické. Nabízí se úvaha, že tito lidé v minulosti byli schopni podléhat určitým tlakům a byli použitelní jako nástroje. Existuje předpoklad, že různým tlakům budou podléhat i nadále, a proto tam možná i mohli zůstat.“³⁰³

Výstava nevyvolala tak ostré polemické reakcie ako prvá výstava Malík urvi, aj keď v bežných médiách bola pomerne reflektovaná, v umeleckých médiách jej nebol venovaný priestor. Tento fakt nemusí signalizovať nezájem odbornej verejnosti, ale skôr skutočnosť, že aktuálna česká umelecká kritika je v tejto dobe na nízkej úrovni a kvôli zhoršenej finančnej situácii jednotlivých publikácií nemá platformy na svoju prezentáciu. Na otázku smerujúcu k zhodnoteniu premeny pozície politického umenia za posledné desaťročie Pode Bal uviedli: „Umělecká scéna byla v mezičase ochotná přistoupit na to, že umění obsahuje politické aspekty a politika je legitimní téma pro uměleckou tvorbu.“³⁰⁴ V tejto zmenenej situácii sa začína stávať najväčšou hrozbou pre kritické umelecké dielo nezájem. Pre dopad diela na verejnú sféru je nevyhnutná strategická práca s médiami. V prípade projektu Pode Bal to bolo pretvorenie námetu výstavy *Malík urvi II* do podoby aktivistickej akcie. V rámci akcie bol na fasádu Galerie Dox nainštalovaný veľkorozmerný portrét konkrétneho sudcu uchádzajúceho sa o pozíciu predsedu Najvyššieho súdu, ktorý v minulosti súdil pri politických procesoch. Akcia bola načasovaná do prebiehajúcej mediálnej diskusie a medializáciou mala vplyv na verejnú mienku. Kandidát nebol napokon schválený.

Neuspokojivá politická situácia na Slovensku spočívajúca vo vláde Roberta Fica vyvolala v roku 2010 reakcie nielen v podobe umeleckých realizácií, ale aj občianskych protestov umelcov. Vláda Roberta Fica si potrpela na okázalé mocenské gestá prejavujúce sa aj vo verejnom priestore. Na podnet premiéra bola na nádvorí Bratislavského hradu odhalená rozmerná socha Svätopluka na koni.

³⁰³ Rozhovor Lenky Kukurovej so skupinou Pode Bal: Traumata bez kulichů, A2, 9/2010, dostupné z: <http://www.advojka.cz/archiv/2010/9/traumata-bez-kulichu>, [cit. 26.6.2012].

³⁰⁴ Ibidem.

Načasovanie odhalenia sochy, na ktorom sa zúčastnil prezident aj premiér, bolo zrejším pokusom o predvolebnú reklamu za štátne financie. Slávnostný ceremoniál na hrade, prístupný len pre uzavretú spoločnosť, bol vo večerných hodinách naživo vysielaný Slovenskou televíziou. Na dokreslenie charakteru tohto podujatia je nutné uviesť, že autorom sochy bol Ján Kulich, bývalý propagačný komunistický sochár a normalizačný pedagóg. Zvolenie sochy od osobnosti Jána Kulicha pre reprezentáciu Ficovej vlády bolo pomerne nestrategické. Dôraz ceremoniálu bol postavený na prihlásení sa k dedičstvu a k tradícii, no Kulichova minulosť zdôrazňovala pochybný charakter tejto tradície. Podobné gesto by napríklad v Nemecku nebolo možné. Nemecký Bundestag a jeho kancelárie sú dekorované dielami umelcov, ktorí patrili v minulých režimoch medzi prenasledovaných. Tým dáva vláda najavo svoju prízvukovanú pokrokovosť a zdôrazňuje svoj dištanc od politických perzekúcií. Stratégia je zvolená premyslene, nakoľko takýmto spôsobom sa vládna moc stáva do istej miery imúnna proti obvineniam z nedemokratických praktík. V prípade sochy Svätopluka bolo pomerne jednoduché určiť, ktorá strana je nedemokratická. Paralelou ceremoniálu odhalenia sochy bol protest organizovaný umelcami, umelkyňami a občianskymi iniciatívami pred vstupom do areálu hradu. Protestujúci držali prázdne červené transparenty, čo symbolicky odkazovalo jednak k minulému režimu, jednak k cenzúre a protežovaniu istého názoru bez verejnej diskusie.³⁰⁵ Týmto charakterom sa protest pohyboval na hrane umenia a aktivizmu.

Názory na politické pôsobenie premiéra Roberta Fica vyjadril Dalibor Bača v spolupráci so združením Verejný podstavec³⁰⁶ v diele *Doc. JUDr. Rober Fico, CSc.* Na prázdny sokel pred bývalým Domom odborov v Bratislave nainštaloval rozmernú Ficovu bustu v hnedej farbe. Busta bola najskôr zahalená látkou a následne políciou odstránená. Text združenia Verejný podstavec význam umeleckej akcie hodnotí: „Socha začala opäť fungovať ako silný politický a ideologický kolík daného územia, stala sa nástrojom na deklarovanie dominancie jedného názoru... Nesúhlas, ktorý socha bývalého premiéra vyvolala, načrtla základnú otázku, prečo je v našej spoločnosti možné načiero a za nejasných okolností osadiť sochu Svätopluka do verejného priestoru a zároveň ‘zakázať’ dočasne umiestnenú bustu s povolením.“³⁰⁷

V slovenskom umení neobvyklú polohu participatívneho umenia s využitím diel neumelcov predstavila výstava Daniely Krajčovej *Slovenčina pre žiadateľov o azyl* (Galéria Cypriána Majerníka Bratislava, 2010). Autorka počas roka

³⁰⁵ K soche Svätopluka sa umelecky vyjadril Dušan Zahoranský realizovaním diela *Pocta Jánovi Kulichovi* (2010), ktoré bolo takmer polmetrovou sochou vytvorenou z výkalov v podobe kópie sochy Svätopluka umiestnenej pod sklenený zvon.

³⁰⁶ Verejný podstavec je „platforma pre slobodné idey vo verejnom priestore“, členmi združenia sú Michal Moravčík, Martin Piaček, Tomáš Džadoň a Dalibor Bača.

³⁰⁷ Text uverejnený v letáku Verejného podstavca k dielu *Doc. JUDr. Rober Fico, CSc.*

dochádzala do tábora určeného pre žiadateľov o azyl v Slovenskej republike. V priebehu tohto obdobia sa stretla s desiatkami ľudí, ktorí opustili svoju rodnú krajinu z dôvodov ľudskoprávných alebo ekonomických. Jej zámerom bolo organizovať kurzy kreslenia za účelom vytvorenia animácie, na ktorej budú ľudia z tábora tvorivo spolupracovať a zároveň chcela týchto ľudí spoznať. Na základe životných príbehov obyvateľov a reality života v tábore autorka vytvorila animáciu, ktorá má formu gramatických cvičení – kurzu slovenčiny. V tábore patrilo k bežným činnostiam vyučovanie slovenského jazyka. Zvolená forma animovaných lekcii slovenčiny odkazovala ku gramatike, ktorá sa rovnako ako život v tábore riadi presnými pravidlami. Pravidlá sú dané autoritou a nemajú sa porušovať, vybočenie z nich nie je tolerované.

Témy lekcii naznačovali problémy žiadateľov o azyl: ubíjajúce čakanie, nedostatok zmysluplnej práce, obmedzenia, predsudky. Žiadatelia o azyl boli v galérii prítomní na vernisáži, ale aj počas trvania výstavy, a tak bola umožnená obojstranná komunikácia. Text k výstave bol sprevádzaný informáciami o nedostatočnej azylovej politike. Niektoré videozábery použité vo videu boli autorke poskytnuté Mustafom Labsim, podozrivým z terorizmu, ktorý z tábora utiekol do Rakúska. Tento fakt sa stal zámenkou pre zrušenie prezentácie videa a účasti žiadateľov o azyl na Týždni nových menšín zo strany úradov. Došlo tak k opätovnej stigmatizácii už spoločensky maximálne stigmatizovanej skupiny, čo vyvolalo odozvu médií.

7.8 Stratení v pluralite

Začiatok druhého desaťročia 21. storočia priniesol pomerne veľké množstvo výstav a projektov s politickým a spoločensky-kritickými obsahmi, ako v Českej republike, tak na Slovensku. V roku 2011 na Slovensku prebehli protesty proti politicky motivovanému odvolaniu Vladimíra Beskida z funkcie riaditeľa Galérie Jána Koniarka v Bratislave spojené s umeleckými realizáciami, združenie Verejný podstavec realizovalo výber site-spezifických projektov určených na dočasné inštalovanie vo verejnom priestore, uskutočnil sa projekt Jany Kapelovej kritizujúcej neexistenciu Kunstahalle, v Žiline prebehla ďalšia zo série výstavy *Memory Kontrol* zameraná na kritickú reflexiu transformácie spoločnosti, v Košiciach prebehla výstava *Re-public Space* kriticky sa vzťahujúca k výročiu revolúcie, vo finále Ceny Oskára Čepana zvíťazil Tomáš Raffa s videami dokumentujúcimi demonštrácie, do finále ceny sa dostala aj umelecká skupina Kassaboys reagujúca na spoločenské a inštitucionálne otázky, atď. V Českej republike prebehla výstava *Čí je to město* reagujúca na problémy urbanizmu a architektúry Prahy, výstava *Velocypedia* reagujúca na problém automobilovej dopravy, výstava *Ministerstvo školství varuje* orientovaná na problém segregovaného školstva pre rómsku menšinu, výstava *Věznice: místo pro umění*

prezentujúca spoluprácu umelcov s väzňami, medzinárodná výstava *Luciferův efekt* zameraná na tematiku spoločenského zla, atď. V spomínanom výpočte sú len väčšie a výraznejšie umelecké projekty, individuálne tematické realizácie na politické témy sú však súčasťou veľkého počtu výstav.

Výstavy, ktoré majú spoločensko-kritický charakter, vznikajú v súčasnosti väčšinou mimo oficiálny inštitucionálny rámec, a tým má ich charakter blízko k aktivizmu. Vznikajú za minimálnych finančných nákladov, často s investovaním vlastných financií umelcov/kýň a kurátorov/iek, z potreby sprostredkovať istú myšlienku a vyjadriť sa k skutočnosti, motivácia prezentovať vlastnú tvorbu z potreby ohodnotenia býva až druhoradá. Tento charakter umeleckej prevádzky je naklonený kritickému charakteru politického umenia, ktoré je len mimimálne ohrozované komerčným a inštitucionálnym pohľtením. Ak niektoré radikálne projekty vstúpia na inštitucionálnu pôdu, stále býva oficiálnou odozvou ich cenzúra (ako v prípade niekoľkých výstav Guma Guar), s cenzúrou sa stále stretávajú aj realizácie vo verejnom priestore. Na rozdiel od západného kontextu, kde dochádza nielen k etablovaniu, ale aj k pohlcovaniu politického a aktivistického umenia trhom či rozličnými mocenskými mechanizmami a k strate jeho kritického potenciálu, v slovenskom a českom prostredí zatiaľ tento problém nastáva len v ojedinelých prípadoch.

Odvrátenú stranu tohoto stavu predstavuje fakt, že v systéme nízkej štátnej podpory kritického umenia a súčasného umenia vôbec, sú umelci a umelkyne nútení investovať do realizácie diel vlastné prostriedky, čo je dlhodobou neudržateľné. Druhou možnosťou je prijímať financie od súkromných komerčných nadácií, čo predstavuje polemickú otázku vzhľadom k problému kredibility vlastného kritického postoja. Často sa stáva, že umelci a umelkyne kvôli obmedzeným možnostiam podpory v systéme grantov vystupujú ako konkurenti. Ak niekto do systému nezapadá, môže ho postihnúť rovnaký osud ako napríklad avantagradného slovenského umelca Milana Adamčiaka, ktorý skončil bez financií a takmer aj bez domova, nebyť solidarity Michala Murina. Murin realizuje pomoc umelcovi ako svoj kontinuálny sociálny umelecký projekt, ktorý je zároveň inštitucionálnou kritikou. Príklad Adamčiaka je výstražným znamením, upozorňujúcim na fakt, že nie je potrebné len umenie pre sociálnu zmenu ale aj sociálna zmena pre svet umenia. Murin tým, že sa postaral o svojho priateľa – umelca, zastúpil na individuálnej báze úlohu inštitúcií a štátu. Bez sociálneho sita a bez spoločnosti, ktorá prisudzuje umeniu dôležitosť, sú umelci a umelkyne vo východnej Európe rizikovou skupinou obyvateľstva, ktorej hrozí rýchly pád na dno. Komplikovaná problematika štátnej podpory kritického politického umenia a súčasného umenie celkovo prekračuje tému mojej dizertačnej práce, objavuje sa však medzi riadkami predkladaného textu.

V priebehu prvého desaťročia dvadsiateho prvého storočia došlo k repolitizácii českej a slovenskej umeleckej scény. Kým na začiatku tisícročia budilo vyjadrovanie politických názorov prostredníctvom umenia pochybnosti, približne v polovici prvého desaťročia sa už jedná o akceptovanú a pomerne rozšírenú prax. S odstupom času je umeleckých realizácií a výstav dostatočné množstvo na to, aby bolo možné vytvoriť jednotlivé tematické línie, napríklad zameranie na inštitucionálnu kritiku, sociálne otázky, kritiku konzumnej kultúry a reklamy, ekológiu, kritické prehodnocovanie histórie, kritiku urbanizmu a všeobecne podoby verejného priestoru, atď.³⁰⁸ Tieto línie sa pravdepodobne v blízkej dobe stanú námetom teoretického skúmania ďalších teoretikov/čiek a umecov/kýň. Ešte do nedávnej doby bolo vytváranie tematických línií v závislosti na obsahu diel problematické, nakoľko isté línie predstavoval len veľmi malý až minimálny počet diel. Niektoré z naznačených tém z môjho prehľadu vypadli, neznamená to však, že by do témy politického umenia nepatrili, alebo boli menej dôležité, skôr sú na umeleckej scéne menej výrazné alebo nemali vplyv na mnou skúmané zmeny diskurzu. Do môjho skúmania sa tiež nevošli všetky umelecké realizácie v texte uvedených umelcov a umelkýň a tiež v texte vôbec nespomínam pomerne veľké množstvo mien, ktoré do kategórie politického umenia určite patria a ich počet bude nepochybne stúpať. Z množstva načrtnutých tematických línií sa ďalej zameriam iba na dve: problematiku feminizmu a problematiku queer v umení.

³⁰⁸ Ekologickú tematiku v českom súčasnom umení napríklad skúma Lenka Dolanová, problematiku sochy vo verejnom priestore na Slovensku skúma Michal Moravčík.

8. Feminizmus a gender v umení

Nasledujúce kapitoly skúmajú problematiku feminizmu a z neho vychádzajúce otázky genderu v umení.³⁰⁹ Tematike queer, ktorá s touto oblasťou úzko súvisí, je venovaná samostatná kapitola. Nakoľko sa jedná o etablované pole skúmania, obmedzím sa len na stručné definície pojmov a následne vymedzím konkrétne ťažisko môjho záujmu.

Feminizmus prešiel niekoľkými vlnami s rozličnou prioritizáciou politických cieľov.³¹⁰ Nie je to koherentné hnutie, bolo by teda korektnejšie hovoriť o feminizmoch, pre zjednodušenie však budem používať jednotné číslo. Podstata feminizmu spočíva napriek jeho mnohorakosti v politickom názore, ktorý reviduje a narúša patriarchálnu konštrukciu moci v spoločnosti, jeho cieľom je dosiahnuť rovnoprávnosť žien v spoločenskej realite. Pojem gender (rod) je používaný v zmysle odlíšenia od kategórie biologického pohlavia, gender je chápaný ako sociálne a kultúrne konštruovaný. Kritický potenciál genderového skúmania spočíva v prehodnotení predpísaných (mužských a ženských) stereotypných noriem chovania a v odmietaní predurčenia rodových rolí.

Načrtnutá tematika patrí v súčasnosti už k pomerne podrobne spracovaným oblastiam na poli českého i slovenského súčasného umenia. Na rozdiel od informačného vákuua, ktoré na našom území existovalo po revolúcii po veľkú časť 90. rokov, dnes je k dispozícii dostatok prekladových aj slovenských a českých autorských textov, vznikli tematické odborné publikácie a výstavy. V oblasti umeleckej teórie vykonali veľkú časť práce napríklad Martina Pachmanová, Mirek Vodrážka, Katarína Rusnáková, Jana Geržová, Zuzana Štefková a mnoho iných. Hoci značná časť slovenskej a českej odbornej verejnosti (najmä ženskej) sa k feminizmu či rodovým štúdiám v súčasnosti už otvorene hlási alebo sa voči nim prinajmenšom negatívne nevymedzuje, u umelcov a umelkýň to zďaleka nie je tak častým javom. I keď môžeme konštatovať dobré teoretické pokrytie témy, stále nemožno tvrdiť, že sa jedná o všeobecne prijímaný, či dominantný diskurz, ktorý by bol navyše presadzovaný štátnymi inštitúciami.

Mojím cieľom nie je bližšie teoreticky priblížiť feminizmus a rodové štúdiá a poskytnúť teoretickú bázu na skúmanie týchto otázok v súčasnom umení. Daná problematika je už rozpracovaná v iných domácich odborných textoch.³¹¹ Oblasťou môjho skúmania je to, ako sa vplyv feministických, rodových a queer

³⁰⁹ Termín gender budem používať väčšinou v pôvodnom anglickom znení, v súlade s českým prostredím, príležitostne budem používať aj totožný termín rod, ktorý je preferovaný na Slovensku.

³¹⁰ Vývoj feministického hnutia rozoberá podrobnejšie Szapuová Mariana: Podoby feminizmu. In: Kiczková Zuzana, Szapuová Mariana, ed.: Rodové štúdiá. Súčasná diskusia, problémy a perspektívy. Bratislava, Univerzita Komenského, 2011.

teórií prejavuje v zmysle politického obsahu, či podtextu umeleckých diel, prípadne výstavných projektov a diskusií o umení. Nezameriavam sa teda primárne na skúmanie subjektívne tematizovanej telesnosti, alebo na skúmanie tém súvisiacich s genderovými otázkami, pokiaľ ich zmyslom nie je snaha o prehodnotenie noriem a narúšanie spoločenských predsudkov. Výstavy a diela, ku ktorým sa budem vyjadrovať, majú kritický potenciál, pričom ma zaujíma najmä ich presah do verejnej roviny. Je nutné uviesť, že v tejto oblasti je podľa môjho názoru rozdiel medzi feministickým a genderovým skúmaním: zatiaľ čo feministické skúmanie (či umenie) explicitne vyjadruje konkrétny názor v politickej rovine, genderové skúmanie môže ostať v rovine akademickej. Problém s terminológiou nastáva aj pri samotnom pojme feministické umenie. Zatiaľ, čo mnohé slovníky uvádzajú pod týmto heslom len umenie ženských umelkýň tematizujúcich feministické otázky³¹², zastávam názor, že feminizmus ani feministické umenie nemusí byť nevyhnutne len ženskou záležitosťou, ale týka spoločnosti ako celku. Rozhodujúcim je preto pre mňa nie rod umelca, či umelkyne, ale obsah a vyznenie diela. V rovnakom duchu uvádza definíciu feministického umenie Lenka Krištofová: „...feministické umenie môže vykonávať žena i muž, pokiaľ si osvojí feministický kriticizmus.“³¹³

Hoci diskusie o feminizme a rodovej tematike v umení prebiehajú na českej a slovenskej umeleckej scéne už prinajmenšom dvadsať rokov, počet diel, ktoré sa týmito témami otvorene zaoberajú, tomu nezodpovedá. Skupinová feministická výstava na našom území dosiaľ neprebehla. Domáce texty, ktoré rozoberajú genderové otázky v umení, zvyčajne primárne neprezentujú politický rozmer feministického a genderového umenia.³¹⁴ Niektoré umelkyne a umelci sa síce hlásia k feministickému svetonázoru, no nemusí sa to nevyhnutne prejavovať v ich tvorbe. Feministická tvorba je u nás zatiaľ takmer výlučne doménou žien.

Vo svojej práci sa zameriam na umelecké tematizovanie feministických obsahov a to predovšetkým v zmysle kritiky spoločenských predsudkov

³¹¹ Rodové otázky v umení na našom území rozoberajú napríklad publikácie: Bartlová Milena, Pachmanová Martina, ed.: *Artemis a Dr. Faust*. Praha, Academia, 2008; Rusnáková, Katarína: *Rodové aspekty v súčasnom vizuálnom umení na Slovensku*. Banská Bystrica, Akadémia umení, 2009; Štefková, Zuzana: *Genderové aspekty telesnosti v súčasnom českém umění*. Praha, 2009, dizertačná práca, FF UK,; Geržová Barbora: *katalógy výstav Inte-view a Interview 2*, Nitra, NG, 2010, 2011.

³¹² V tomto zmysle definíciu uvádza *Slovník světového a slovenského výtvarného umění druhé polovice 20. století*, Bratislava, 1999. V rovnakom duchu prezentuje feministické umenie aj kniha Reckitt, Helena: *Art and Feminism*, Phaidon, 2001.

³¹³ Krištofová Lenka: *Trhliny dějin umění, Výtvarné umění a Feminizmus*, In: Kiczková Zuzana, ed.: *Rodové štúdiá*. cit.d., s.392. Citáciu k uvedenej definícii Krištofová neuvádza.

³¹⁴ Z textov, ktoré tematiku genderu a feminizmu rozoberajú na príkladoch konkrétnych umeleckých diel, sú najrozsiahlejšie dva: Štefková Zuzana: *Genderové aspekty telesnosti* a Rusnáková Katarína: *Rodové aspekty v súčasnom vizuálnom umení na Slovensku*. Vyslovene feministické zameranie však nemajú, feministickej interpretácii diel sa venujú len časti textov.

a v súvislosti s distribúciou moci v spoločnosti. Z konkrétnych feministických tém, ktoré sa v dielach objavujú, sú to predovšetkým: mýtus krásy, pohľad muža na ženu, násilie na ženách, domáce práce, pornografia a prostitúcia, postavenie ženy-matky, príležitostne aj problém interrupcie a mužská dominancia galerijnému priestoru. Feministická kritika sa objavuje v diele niektorých umelkýň kontinuálne (napr. Filová, Klodová), u iných umelkýň či umelcov len epizodicky, často je len akýmsi „vedľajším produktom“³¹⁵, nakoľko dané dielo pracuje s obsahmi, ktoré takéto čítanie implikujú. Keďže teoretické porytie niektorých diel je pomerne rozsiahle, nebudem im venovať väčší rozbor, ale odvolám sa na dostupný zdroj informácií, prípadne sa zameriam na aspekty, ktoré neboli dosiaľ vyzdvihnuté.

Musím konštatovať, že pri posudzovaní umeleckých diel ako feministických sa nedá vyhnúť subjektívnej interpretačnej pasci, nakoľko niektoré umelkyne a umelci takéto čítanie vyslovene odmietajú, či v minulosti odmietali. Napriek tomu, využíjúc právo slobodnej interpretácie, ak je vyznenie diel z môjho pohľadu zodpovedajúce tejto optike, k dielam referujem ako k feministickým. S rovnakým problémom sa potýkali kurátorky výstavy *Gender Check* a tento stav zrejme charakterizuje špecifické prostredie postkomunistických krajín. V západnej Európe je medzi umelkyňami a umelcami negatívne (neironické) vymedzovanie sa voči feminizmu len marginálnym javom, na rozdiel od našej reality. Pre zachovanie objektivity však nechávam zaznieť aj názory samotných umelkýň a umelcov.

8.1 Politický rozmer ženského umenia v 90. rokoch

8.1.1 Prenikanie teórie, diskusie a výstavy

Termín feminizmus sa v Československu začína objavovať v raných 90. rokoch 20. storočia. Spočiatku s týmto výrazom operujú najmä verejné médiá (noviny, televízia, rozhlas) a to v absolútnej väčšine v negatívnom zmysle, feminizmus je podsúvaný ako militantný, nenávisťný, protimužský postoj. Súvisí to bezpochyby aj so všeobecnou úrovňou vtedajšej žurnalistiky, ktorá v opojení slobodou slova často rezignovala na objektívnu novinársku prácu. Na takéto prezentovanie významu a poznačenie puncom negativizmu feministický pohľad na svet na území Slovenska a Českej republiky doplatil a jeho presadzovanie v humanitných vedách (vrátane teórie umenia) bolo v našej poprevratovej spoločnosti náročné.³¹⁶ S dedičstvom mediálneho obrazu feminizmu z raných 90. rokov sa u laickej, no bohužiaľ občas stále aj časti odbornej verejnosti stretávame doposiaľ (podobné negatívne vnímanie sa týka napríklad aj ekologického

³¹⁵ Vzťah domácej umeleckej scény k feminizmu priblížili rozhovory uskutočnené v rámci výstav *Inter-view* a *Inter-view 2*, v ktorých sa väčšina umelkýň a umelcov vyjadrila v zmysle, že feministické či rodové vyznenie diela síce nezamýšľali, ale takejto interpretácii sa nebránia.

aktivizmu).

Dôvodov nepriateľského naladenia verejnej mienky môže byť niekoľko. Počas minulého režimu panovalo presvedčenie o zbytočnosti feminizmu, nakoľko oficiálnou propagandou bol presadzovaný názor, že boj za rovnosť pohlaví bol dovŕšený a táto rovnosť sa stala v socializme skutočnosťou. K problematike sa vyjadruje Katarína Rusnáková:

„Socializmus síce deklaroval emancipáciu žien, ale bola to len jedna z jeho ideologických mystifikácií. V skutočnosti priniesla ženám iba dvojitú záťaž. Nielenže pracovali ako muži..., pričom ich platy boli vždy nižšie ako platy mužov, ale súbežne mali na starosti aj domácnosť, rodinu a výchovu detí, a to s minimálnym zabezpečením služieb.“³¹⁷

Ženské hnutie, ak miestami v minulom režime existovalo, sa mohlo emancipovať jedine v zmysle spoločného socialistického boja za „lepšie zajtrajšky“. Vďaka dedičstvu minulosti spočívajúcim v pretrvávajúcej ilúzii rovnosti pohlaví boli deväťdesiate roky na našom území charakteristické chápaním feminizmu ako cudzorodého západného importu, ako boja, ktorý v našom prostredí už prestal mať opodstatnenie.³¹⁸

V oblasti umenia narážal feminizmus na odmietanie nielen v oficiálnom umení, ale aj v názoroch, ktoré stáli v opozícii socialistickému realizmu a obracali sa k myšlienke umeleckého univerzalizmu. Ilustrujú to slová Jindřicha Chalupického:

„Feminismus v umění zašel zatím na týž sexismus, proti kterému chtěl bojovat. Měla se ukázat nějaká zásadní odlišnost ženského umění od mužského, al sama taková odlišnost, dokonce uměle vyhlášená, nemohla nic dobrého přinést. Jestli se měla podrobit kritice mužská výlučnost, cílem nemohla být ženskost, nýbrž lidskost; aktualizace mužského i ženského pólu lidské; bytosti duchampovský androgyn.“³¹⁹

Dôvody pretrvávania odmietania feminizmu v umení období po revolúcii zhŕňa v texte v katalógu výstavy Gender Check Martina Pachmanová:

„Nedostatok informácií a skutočného dialógu so Západom, deficit ženskej solidarity a kolektívnej akcie, prežívajúci monopol modernistickej tradície a dominantný koncept umenia ako transcendentnej kategórie odlúčenej od života a sociálnych a psychologických procesov, skepticizmus ohľadom všetkých 'izmov', na ktoré bolo nahliadané s podozrením a často boli označované ako nebezpečne blízke novej

³¹⁶ Procesu utvárania rodového diskurzu sa venuje publikácia: Cviková Jana, Juráňová Jana, ed.: *Feminizmy pre začiatovníčky, Aspekty zrodu rodového diskurzu na Slovensku*. Bratislava, Aspekt, 2009. Proces transformácia rodového diskurzu popisuje aj publikácia *Gender Equality Discourse in Times of Transformation, 1989-2009: the Czech Republic, Poland, Slovakia and Ukraine*, dostupné z: <http://www.pl.boell.org/web/96-644.html>, [cit. 26.6.2012].

³¹⁷ Rusnáková, Katarína: *Rodové aspekty v súčasnom vizuálnom umení na Slovensku*, cit.d., s.9.

³¹⁸ Táto situácia pôsobí paradoxne predovšetkým v Česku, kde už v dobe prvej republiky existovalo silné ženské hnutie angažujúce sa na politickom poli, ktorého zástancom bol aj prezident Masaryk a jeho dcéra Alice.

³¹⁹ Chalupický, Jindřich: *Smysl moderního umění*, 1971. In: Chalupický Jindřich, *Cestou necestou*, Vimperk, H&H, 1999, s.150.

´totalite´, úplná nedôvera v politické umenie, ktoré bolo stigmatizované oficiálnou propagandou komunistického režimu a nakoniec, no nemenej dôležito, sexizmus a mizogýnia usídlené v každom kúte spoločnosti – to je iba niekoľko najdôležitejších dôvodov, prečo boli genderové a feministické diskusie tak dlho medzi východoeurópskymi umelcami/kyňami, kurátormi/kami a historikmi/čkami umenia marginalizované.“³²⁰

Všetky vyššie spomenuté dôvody mali za následok negatívny obraz, ktorý následne svojím neustálym replikovaním pomáhal udržiavať odmietavé postoje a stigmatizáciu slova feminizmus.

Najväčší vplyv na presadzovanie feministického pohľadu v spoločenskej, no i umeleckej rovine mali poprevratové feministické organizácie a ich publikačné a verejné aktivity (v roku 1991 bolo v Prahe založené Gender Studies, v roku 1992 v Bratislave združenie Aspekt). Vďaka nim sa u nás diskusie o témach súvisiacich s feminizmom objavili v umení i teórii pomerne včas po prevrate. Preklady článkov feministických autoriek prinášali v prvej polovici 90. rokov umelecké časopisy *Výtvarné umění*, *Ateliér* (časopis obsahoval aj domáce feminizmom né texty od Martiny Pachmanovej a Mirka Vodrážku) a slovenský *Profil súčasného výtvarného umenia*.

Inšpiráciu pre feministickú umeleckú prax a teóriu poskytol feministický časopis *Aspekt* (vydávaný v rokoch 1993 až 2004), ktorý bol zameraný na sprostredkovanie rozličných oblastí genderových diskusií. Články týkajúce sa domáceho či zahraničného súčasného umenia však tvorili len malé percento obsahu časopisu a nenájdeme v ňom ani ťažiskové texty o feministických či genderových dielach alebo tendenciách v slovenskom či českom výtvarnom umení.³²¹ Príčiny tohto stavu približuje Anna Daučíková, ktorá na vydávaní časopisu úzko spolupracovala:

„Ja som bola v *Aspekte* zodpovedná za to, aby tam boli prezentované výtvarníčky, čo sa mi zázračným spôsobom darilo a do každého čísla sa niekto našiel. Ale v skutočnosti, a to musím povedať, nás oficiálna umelecká scéna veľmi rezolútnym spôsobom ignorovala. Síce niektorí ľudia z nej *Aspekt* čítali, ale ani za svet by sa publikačne nezúčastnili ani jedného čísla.“³²²

³²⁰ Pachmanová, Martina: In? Out? In Between?, Some Notes on the Invisibility of a Nascent Eastern European Feminist and Gender Discourse in Contemporary Art Theory. In: Bojana Pejić, ed.: *Gender Check*. Kolín, Walther König, 2009.

³²¹ Článok podrobnejšie rozoberajúci projekciu slovenských umeleckých videí sa objavuje v čísle 1/1997, no nejedná sa o umeleckú kritiku: Kalnická, Zdeňka: *Výtvarníčky na Dňoch ASPEKT-u* alebo *Jako to vidím ja*. s.98-102. Pre úplnosť treba dodať, že sa v časopise objavuje niekoľko reprodukcí a krátke texty a k tvorbe M. Bartuszovej, I. Németh, A. Daučíkovej, E. Filovej, E. Pätoprstej, A. Žigovej, L. Sajkalovej, E. Masarykovej, české umelkyne tu nie sú zastúpené. Dôvod slabšieho pokrytia témy spočíva zrejme aj vo fakte, s *Aspektom* v tom čase pravidelne nespupracovala žiadna feministická teoretička ani teoretik umenia.

³²² *Okrúhly stôl začiatovníčok*, prepis diskusie. In: *Feminizmy pre začiatovníčky*, cit.d., s.69.

Tento stav mal za následok, že kým oblasť domácej literatúry je v Aspektoch pokrytá do hĺbky, domáce výtvarné umenie je zastúpené bez podrobnejšej reflexie. Zahraničné feministické diela boli v časopise v niektorých prípadoch použité ako ilustrácia k téme (napr. *Dinner Party* od J. Chicago alebo realizácie Guerrilla Girls), no dielam samotným nebola venovaná väčšia pozornosť, výnimkou bol podrobnejší rozbor tvorby Valie Export. Významnú rolu pre feministické umenie však zohrali aktivity združenia Aspekt – texty uverejnené v časopisoch, no napríklad aj spolupráca na festivale akčného umenia Transart Communication, prezentovanie feministických umeleckých diel na Dňoch Aspektu a pozvanie Valie Export a Orshi Drozdik na Slovensko. Dôležitým textom, zhodnocujúcim genderové otázky v českom umení 90. rokov bol v Aspekte uverejnený článok Martiny Pachmanovej Politizace soukromí, nebo privatizace politiky, ktorý spomínam v závere tejto kapitoly.

O stave akceptácie feministického diskurzu v umení zrejme najlepšie referujú ankety, ktoré sa týmito otázkami zaoberali a ktorých prebehlo od revolúcie v ČR aj SR niekoľko. Prvým pokusom zmapovať toto teritórium bola pravdepodobne anketa uverejnená začiatkom roku 1993 v časopise *Výtvarné umění*³²³. Zrejme vzhľadom k nejasnostiam ohľadom témy, nedostatočnému prístupu k zahraničnej literatúre a negatívne sprofanovaniu významu slova feminizmus, sa diskusia zamerala na problematiku ženského umenia a ženskej estetiky (otázky neobsahujú slovo feminizmus, i keď ostáva akosi tušené). Teoretička Věra Jirousová tu kladie niekoľkým českým umelkyniam otázky ohľadom ich tvorby – jej fyzickej či sociálnej podmienenosti, prítomnosti telesného prežitku vo vlastnom diele, pýta sa aj na definíciu ženského umenia. Anketa bola produktom svojej doby, znamenala začiatok uvažovania o východiskách tvorby a postavení ženy v roli umelkyne. Prvá otázka ankety znela: „Domníváte se, že je výtvarná umělkyně ve své práci stejně svobodná jako muž? Anebo jako žena pocítujete nějakou fyzickou či sociální determinanci?“ Otázky do istej miery implikovali odpoveď, napríklad na otázku o slobode tvorby je veľmi problematické odpovedať tak, že označíme vlastnú tvorbu za „neslobodnú“, čo sa samozrejme nestalo ani u jednej z umelkýň. Odpoveď z prevažnej väčšiny znela, že žena-umelkyňa je v tvorbe rovnako slobodná ako muž-umelec, tri z desiatich respondentiek ale spomenuli starostlivosť o rodinu ako limitujúci faktor. Zuzana Štefková, ktorá túto anketu spomína vo svojom článku o vývoji rodovej diskusie v Česku, otázku Věry Jirousové komentuje: „Zajímavá byla (i) formulace 'buď' anebo - buď' je žena svobodná jako muž, nebo detemninována, na rozdíl od muže, který je

³²³ Jirousová, Věra: Žádné ženské umění neexistuje. In: *Výtvarné umění*, 1/1993, s.42-52, respondentkami ankety boli: Milena Dopitová, Gabina Fárová, Irena Jůzová, Martina Riedelbauchová, Jana Žáčková, Alena Kučerová, Zorka Ságlová, Věra Janoušková, Olga Karlíková, Adriana Šimotová. Táto anketa sa stala referenčným bodom pre skúmanie genderových otázok na našom území, odvoláva sa k nej Martina Pachmanová, Zuzana Štefková, Pavlína Morganová i Barbora Geržová.

neproblematicky charakterizován jako svobodný tvůrce.“ Štefková tiež uvádza: „Anketní otázky většinou vycházeli z pragmatického dualismu odrážejícího odlišné postavení muže a ženy. Některé odpovědi však dávali tušit obecně humanistický přístup respondentek vyzdvihujících na jedné straně společnou podstatu lidských bytostí nebo naopak individualitu jednotlivců vymykající se dělení podle pohlaví.“³²⁴

Žiadne kritickejšie postoje k postaveniu žien, ani k ich pozícii na umeleckej scéne v odpovediach respondentiek nezazneli. Voči termínu „ženské umenie“ sa umelkyne vymedzujú negatívne (odmietajú ho, alebo ho stotožňujú s domácimi výšivkami), výsledkom ankety je konštatovanie: žiadne ženské umenie neexistuje. Feminizmus spomína len Milena Dopitová, ktorá by sa s odstupom času svoju odpoveď zrejme prehodnotila. Popisuje svoj vzťah k feministickému umeniu („bojující prostřednictvím uměleckého díla za změnu postavení žen ve společnosti“³²⁵) cez návštevu ženského múzea moderného umenia v Bonne, ktoré charakterizuje nasledovne: „Kromě tušených lesbických vztahů na mně toto prostředí působilo jako nějaké sanatorium pro léčení nedefinovatelné choroby“³²⁶. Odpoveď Mileny Dopitovej dobre ilustruje vnímanie feminizmu v tejto dobe u prevažnej časti spoločnosti: ako niečoho takmer patologického. Odpovede na anketu dávajú tušiť odmietnutie genderového čítania umenia a pretrvávajúce presvedčenie o kategórii umenia bez rodu.

V ankete Výtvarného umění sa dostala do popredia otázka prežívania ženskej telesnosti, Věra Jirousová v jednej z otázok uviedla: „Domnívám se, že zkušenost s vlastní tělesností je intenzivněji přítomná v umělecké práci žen,“³²⁷ I keď názov publikovanej ankety tvrdí, že „žiadne ženské umenie neexistuje“, práve telesnosť a sexualita sa v 90. rokoch stali určujúcim znakom toho, čo bolo ako ženské umenie u nás chápané. Zuzana Štefková konštatuje: „Vzhledem k tomu, že od zmiňované ankety ve Výtvarném umění se reflexe vlastní tělesnosti spojovala s ženským uměním, nás patrně nepřekvapí, že většina výstav tematizujících zobrazení těla v explicitních či implicitních rodových souvislostech, byla koncipována ženami kurátorkami a často šlo o výstavy ryze ženské.“³²⁸ Namiesto pojmu feministické umenie sa v 90. rokoch v Česku a na Slovensku začal vyskytovať a používať pojem ženské umenie. Na jednej strane to viac zodpovedalo skutočnosti – hoci bola ženská skúsenosť v umení žien tematizovaná, nebola problematizovaná (ako to býva v prípade feministického umenia). Na druhej strane nebol ani tento pojem všeobecne prijatý. Aj voči označeniu „ženské umenie“ sa mnoho umelkýň negatívne vymedzovalo (a

³²⁴ Štefková, Zuzana: O ženách a otázkách aneb Jak postavit vejce na špičku? In: Artemis a dr.Faust. cit.d., s.65.

³²⁵ Anketa Věry Jirousové, cit.d., s.43.

³²⁶ Ibidem.

³²⁷ Ibidem, s.42.

³²⁸ Štefková, Zuzana: Genderové aspekty tělesnosti, cit.d., s.19.

stále vymedzuje), nakoľko im pojem implikoval marginalizáciu a vyčlenenie z hlavného prúdu umenia. K rozdielu medzi ženským a feministickým umením sa vyjadruje Marta Rosler:

„Především chci zdůraznit, že je rozdíl mezi 'ženským' a 'feministickým' uměním: všechny ženy pochopitelně nemusí být feministky. Stejně tak neznamena, že žena, která se ztotožňuje s ženským uměleckým hnutím, je nezbytně stoupenkyní feminismu, což podle mne obnáší kritiku ekonomických a společenských mocenských vztahů a stejně tak i určitou angažovanost v kolektivní společenské akci. Ale samozřejmě ani skutečnost, že se žena považuje za feministku, nemusí znamenat, že je její umění feministické.“³²⁹

„Ženských výstav“ vzniká v 90. rokoch celý rad, najmä na českom území.³³⁰ Výstavy tematizujú ženskú skúsenosť – jej špecifickosť a jedinečnosť, no ostávajú bez kritického podtextu, nevyhraňujú sa voči postaveniu žien alebo chápaniu ženskej role. K ženským výstavám už v tom čase Martina Pachmanová konštatuje, že zatiaľ, čo feminizmus má v západnom umení politický podtext, v českom prostredí je ženské umenie: „daleko silnejšie spjato s otázkou zobrazovania, pramenící z analýzy vlastného aktu vizuálnej prezentácie ženy a jejého nazírání.“³³¹

Štádium „ženských výstav“ v 90. rokoch by sa napriek tomu dalo považovať za prvú emancipačnú fázu domáceho súčasného umenia vytváraného ženami. Vzhľadom k dominantnému diskurzu a rovnostárskemu ideologickému dedičstvu socializmu, bolo už koncipovanie čisto ženskej výstavy v podstate samo o sebe odvážnym a zároveň podvratným a podozrivým gestom, ktoré bolo nutné obhájiť voči väčšinovej praxi rodového univerzalizmu.³³² Nemôžeme sa preto čudovať, že ďalšia konfrontácia bola zo strany kurátoriek aj umelkýň často nežiadúca. Chýbajúce otvorene konfrontačné hľadisko bolo zo strany umeleckej scény prijímané väčšinou pozitívne. Na druhú stranu boli niektoré výstavy označované často neodôvodnene za feministické (v negatívnom či pozitívnom zmysle slova) už len kvôli faktu, že na nich vystavovali ženy.³³³ Ku genéze terminológie ženského umenia Zuzana Štefková uvádza:

³²⁹ Rosler, Marta: Soukromé a veřejné: Feministické umění v Kalifornii. In: Pachmanová, Martina, ed: Neviditelná žena, Praha, One Woman Press, 2002, s.138.

³³⁰ Výstavy *Kolumbovo vejce*, Behemót, 1992; *Ženské umění*, Staroměstská radnice, 1993; *Ženské domovy*, Galerie Ženské domovy, 1993; *Ženské domovy II*, 1994; *Náhubek*, Galerie J. Fragnera, 1994; *Tělesný logos Diskurs feminin*, Dům umění města Brna, 1998; *Tělo jako důkaz*, Muzeum umění v Olomouci, 1998; atď. Výstavy podrobne rozoberá vo svojej dizertačnej práci Zuzana Štefková.

³³¹ Pachmanová, Martina: *Ženské domovy*. In: *Ateliér*, 8/94, s.12.

³³² Ženské výstavy sa konali v Československu už v období socializmu, no boli chápané ako „násilne separatistické“ alebo zamerané na „ručné práce“. Dva mesiace pred revolúciou roku 1989 sa uskutočnila ženská výstava *Výberové příbuznosti* (kurátorky Jana Geržová a Katarína Hubová) – zámer bol emancipačný, i keď text k výstave bol poznamenaný vierou v univerzalizmus umenia. Text k výstave uverejnený v: Geržová, Jana, ed., *Slovenské výtvarné umenie 1949-1989 z pohľadu dobovej literatúry*. cit.d..

„Zatímco zájem o definici 'ženského umění' opadl po řadě pokusů o formulaci, příznačných především pro druhou polovinu devadesátých let, a termín sám byl následně podroben kritice pro svůj nivelizující dopad a myšlenkový schematismus, pojem 'feministické umění' se v kontextu české umělecké tvorby neujal. Dodnes lze tímto označením s úspěchem označit jen hrstku odvážných, a těch, které by samy považovali svou tvorbu za feministickou je ještě méně.“³³⁴

Orientáciu na „špecifiká ženskej senzibility“ v zmysle vlny českých ženských výstav deklarovala aj slovenská výstava *Paradigma žena* uskutočnená v Žiline v roku 1996 v koncepcii Kataríny Rusnákovej. Diela štyroch umelkýň boli vytvorené špecificky na tému výstavy a čiastočne reagovali aj na priestor Považskej galérie umenia. V texte k výstave v katalógu Rusnáková pracuje aj s pojmom feminizmus (k feministickým autorkám radí ako „solitérnu predstaviteľku“ na Slovensku Janu Želibskú), pričom súčasnú tvorbu vystavujúcich umelkýň označuje ako postfeministickú. Postfeminizmus je tu pritom charakterizovaný ako feminizmus 80. a 90. rokov: „ktorý sa už oslobodil od pôvodného hnevu a politickej subverzívnosti feministiek“, čím Rusnáková svoj zámer feministickej výstavy už v zárodku depolitizovala. Nekonfrontačnému tónu zodpovedajú aj diela na výstave, ktoré nevybočujú zo zástupu výstav ženského umenia v českom prostredí, s výnimkou diela Jany Želibskej *Jej pohľad na neho*, ktoré budem rozoberať v ďalšej kapitole. Text v katalógu k výstave zodpovedá zmäteným pocitom, ktoré u nás ohľadom otázok feminizmu panovali³³⁵. Sama Rusnáková sa s odstupom času vyjadruje:

„Nechcem popierať, že sme sa na začiatku 90. rokov, ktoré sú spojené s raným štádiom nášho zoznamovania sa s takou pomerne komplikovanou a štruktúrovanou problematikou akou je feminizmus a feministické umenie, nedopustili mnohých

³³³ Výstavy, na ktorých boli zastúpené výlučne ženy vyvolali protireakcie vo forme výstav, na ktorých boli zas zastúpení len muži, niektoré z týchto výstav ženskú problematiku parodovali, vyjadruje sa k nim Martina Pachmanová v článku *The Muzzle: Gender and Sexual Politics in Contemporary Czech Art*, ARTMargins, dostupné z: <http://www.artmargins.com/index.php/2-articles/362-the-muzzle-gender-and-sexual-politics-in-contemporary-czech-art>, [cit. 26.6.2012].

³³⁴ Štefková, Zuzana: O ženách a otázkách aneb Jak postavit vejce na špičku? In: *Artemis a dr.Faust*. cit.d., s.67. Výrok sa viaže k roku 2009.

³³⁵ Pre príklad uvádzam citát: „Postfeministické umenie redefinuje kultúrne pozície žien jemnejšími a sofistikovanejšími spôsobmi. Ukazuje, ako sú osobné zážitky žien „prepísané“ do umeleckých výpovedí a ako subtilne sú ich skúsenosti lokalizované v mentálnych, psychických a fyzických štruktúrach. Postfeministické umenie, ktoré často narába s dekonštrukciou, hľadá novú vizualitu, reagujúcu na aktuálne zmeny a výzvy, ktorá sa vracia k hlbším a spirituálnejším dimenziám.“ In: katalóg k výstave *Paradigma žena*, Žilina, PGU, 1996, s. 5-6. Výrazy ako „sofistikovanejšie spôsoby“, či „spirituálnejšie dimenzie“ by s odstupom času neobstáli. Zmätenú situáciu ohľadom otázok feminizmu a genderu na umeleckej scéne dokladá napríklad aj „ľudový“ rozhovor umelcov a umelkýň na túto tému v časopise *Ateliér*: „Já to tak fakt necejtim“ alebo *Všetchno vede k plození*. In: *Ateliér*, 25/1994, s.2.

interpretačných chýb vyplývajúcich z nedostatočného feministického poznania, a netvrdím ani, že sme sa neraz nezaplietli do sietí esencializmu. Súčasťou a osudom kunsthistórie však zostáva permanentné spresňovanie teoretického myslenia...“³³⁶.

Obzvlášť problematickým faktorom bol výskyt termínu „postfeminizmus“ v slovenskej i českej umeleckej teórii 90. rokov. Tento termín podľa môjho názoru skôr než tretiu fázu feminizmu evokuje jeho prekonanie (prípadne zavrnutie). Kým napríklad v amerických dejinách umenia mohol znamenať vyhranenie sa voči rodovo binárnemu či esencialistickému feministickému prístupu, v našom prostredí, kde sa feminizmus ešte nepresadil, slúžil pojem ako prostriedok na vymedzenie sa oproti nadnesene povedané „zlým militantným feministkám“. Postfeministky vystupujú ako „good girls“, ktoré sa nepúšťajú do konfrontácií („v zmysle ži a nechaj žiť“). Americká feministická teoretička Amelia Jones, ktorá sama s pojmom postfeminizmus vo svojich textoch pracovala, sa k rozdielnej skutočnosti postkomunistických krajín vyjadruje: „Dříve než si na západě začneme dělat nároky na 'post'-fázi feminizmu, musíme vzít na vědomí, že jinde feminizmus zatím neměl možnost udělat nic. A ke všemu podle mně ani tady ještě neodvedl všechnu práci.“³³⁷ Používanie termínu v českom prostredí komentuje v roku 2001 Martina Pachmanová: „V tomto prípade je predpona 'post' - znamenajúca ukončenie alebo dočasné určenie toho, čo predchádzalo, za ukončené - nielen absurdná, ale stáva sa silným nástrojom kooptácie, neutralizujúcim a depolitizujúcim akúkoľvek subverzívnu moc, ktorú prípadne môže umenie vytvárané ženami mať.“³³⁸ V katalógu Gender Check k používaniu termínu postfeminizmus Pachmanová dodáva: „v skutočnosti to oddialilo skutočne kritickú genderovú diskusiu.“³³⁹ Je nutné poznamenať, že v slovenskej umeleckej teórii sa pojem postfeminizmus stále vyskytuje v neutrálnom, no depolitizovanom význame slova, používa ho napríklad Gábor Hushegyi v katalógu Ilony Németh (2001) a tiež Katarína Rusnáková vo svojich publikáciách.

V roku 1998 sa Martina Pachmanová pokúsila zhodnotiť politickú dimenziu ženského umenia, ktoré vznikalo v českom prostredí v 90. rokoch. V príspevku Politizace soukromí, nebo privatizace politiky?³⁴⁰, prednesenom na kongrese slovenskej sekcie AICA, sa zaoberala genderovými aspektami diel napr. Michaely

³³⁶ Rusnáková, Katarína: Rodové aspekty v súčasnom vizuálnom umení na Slovensku, cit. d., s. 12, citácia je tiež uverejnená v článku M. Pachmanovej In? Out? In Between? v katalógu Gender Check, cit. d.

³³⁷ Rozhovor Martiny Pachmanovej s Ameliou Jones, In: Věrnost v pohybu. Praha, One Woman Press, 2001, s. 96.

³³⁸ Pachmanová, Martina: The Muzzle: Gender and Sexual Politics in Contemporary Czech Art, cit.d.

³³⁹ Pachmanová, Martina, In? Out? In Between?, cit.d., s. 243.

³⁴⁰ Pachmanová, Martina: Politizace soukromí, nebo privatizace politiky? Rod a umění v době transformace. Príspevok z kongresu AICA uverejnený In: Aspekt 1/1999 a aj v knihe Ševčík, Jiří, ed.: České umění 1980-2010, cit.d., s.567-576.

Thelenovej, Zdeny Kolečkovej a Aleny Kotzmanovej. Aj keď tieto práce umelkýň tematizovali skôr intímnu sféru a osobné mytológie, pričom sa zľahka dotýkali spoločenskej reality, Pachmanová ich interpretovala v zmysle narušovania stereotypov a politického gesta prieniku žien zo súkromnej do verejnej sféry. V tomto prípade opäť v požiadavke politizácie umenia (ako pri mnohých ďalších výstavách v 90. rokoch v ČR či SR) prebehla umelecká teória výtvarnú prax.

8.1.2 Podprahový feminizmus v umeleckých dielach

V prvej polovici 90. rokov sa na českej umeleckej scéne odohralo veľké množstvo výstav zameraných na prezentáciu ženského umenia, neboli však orientované feministicky. Najvýraznejšou českou umelkyňou, ktorej dielo z tohto obdobia je možné čítať vo feministickom význame, je Veronika Bromová, paradoxne umelkyňa sama takúto interpretáciu kontinuálne až dodnes odmieta. Dielom Veroniky Bromovej, ktoré bolo od svojho vzniku teoretikami a teoretikmi interpretované vo feministickom zmysle je cyklus veľkoplošných manipulovaných fotografií *Pohledy* (1996). *Pohledy* sú zobrazeniami častí ženského tela, ktorému sa dostávame pod kožu, nakoľko fotografie na istých miestach prechádzajú do kresieb vnútorností prebratých z anatomického atlasu. Jedna z fotografií zachytáva ženský rozkrok „otvorený“ pohľadu divákov, iná ženský kričiaci profil s obnaženou časťou žltého mozgu medzi blond vlasmi. Ďalší z pohľadov smeruje zozadu na akoby vypitvané lýtka v topánkach s opätkom a iná fotografia je detailom ženskej tváre s namaľovanými perami a vyplazeným jazykom pokrytým kresbou vlások. Hoci možno nezámerne, Bromová v tejto sérii obsiahla zrejme odkazy k fenoménu gaze (dielo má názov *Pohledy*, „vypitvaná“ hlava sa priamo pozerá na diváka), k chápaniu ženského tela ako „mäsa“, k ženskému hlasu, ironizovaniu pornografickej pózy, či ku Courbetovmu dielu *L'Origine du monde...* Nemožno sa preto čudovať, že jej estetika bola spájaná predovšetkým s feministickou interpretáciou.³⁴¹

Bromová pritom od začiatku interpretovala *Pohledy* v univerzálnom zmysle: „chtěla jsem obrátit pozornost, pohled z povrchu do nitra, které funguje celkem nezávisle na tom, jak se z vnějšku vidíme. To, co je pod kůží, je taky strašně zajímavé a tak komplikované, že je opravdu zázrak, že tady jsme a že fungujeme.“³⁴² Rovnaký názor zopakovala aj po rokoch:

³⁴¹ Dielo *Pohledy* bolo v druhej polovici 90. rokov analyzované nasledovne: „Provádí tak jakousi výtvarnou obdobu 'milostného' společenského aktu, který je formou odstraňování společenských rolí a sociálního těla. (Mirek Vodrážka); „Napadá skrytou moc systému.“ (Tereza Bruthansová); „Feministický obsah je nyní jasně proklamován. Nicméně Bromová se nezajímá o feministickou problematiku (žena zneužívaná jako sexuální objekt, nerovné postavení ženy atd.) s ohnivým rozhořčením, s jakým se ve feminismu často setkáváme.“ (Milena Slavická).

³⁴² Müllerová, Štěpánka: katalóg Tělo jako důkaz, Olomouc, 1998, s. 21.

„Myslím, že mně nešlo o zpochybnění kultu krásy ženského těla, ale určitě šlo o mé osobní vyjádření se k využívání těla, převážně ženského, v reklamě na zboží. O degradaci ženské krásy i přirozenosti o manipulaci reklamy. Nemuselo jít nutně jen o ženské tělo i když jsem tento soubor nafotila se sebou a svou sestrou. Šlo mi o obrácení pozornosti k vnitřním kvalitám těla, jak k úžasné fyziognomii, tak k duši, která je tam někde přítomná. Kontrast mezi vnitřním a vnějším. Šlo mi o to připomenout, že jsme živé bytosti, silné i křehké, závislé na fungování svého fyzického těla, které nám bylo dáno do opatrování. Úžasný vnitřní vesmír, který je i vizuálně krásný. Šlo mi o zesměšnění stereotypu vnímání, nejen ženské krásy, ale i inteligence a sexuality.“³⁴³

Dielo Veroniky Bromovej je výstižnou ilustráciou faktu, že istež interpretácii sa nie je možné vyhnúť, ak umelkyňa/umelec pracuje s konkrétnymi špecifickými kódmi. Autorke šlo o zdôraznenie vnútornej krásy, gesto je však divácky interpretované v zmysle zámernej deestetizácie povrchu ženského tela. Výrazové prostriedky, ktoré autorka zvolila (napr. využitie výlučne ženského tela, odkazy k pornografii), implikujú ironické a kritické čítanie. Nie je tu podľa môjho názoru možné hovoriť o nadintepreácii, či dezinterpretácii, pretože dané kódy sú v diele jednoznačne obsiahnuté. Vyhraňovanie sa voči feministickej interpretácii je teda zo strany autorky márne, nehľadiac na to, že práve feministická interpretácia zrejme v 90. rokoch autorkinej tvorbe pomohla zarezonovať na domácej i zahraničnej scéne, nakoľko zodpovedala súčasným diskusiám o umení.³⁴⁴ Hoci Bromová hovorí o vyhraňovaní sa voči degradácii „ženskej prirodzenosti“, takéto čítanie neobstojí po stránke súčasnej umeleckej teórie. Hoci Veronika Bromová nie je feministickou autorkou, niektoré jej diela je jednoznačne možné označiť ako femnisticé umenie.

Začiatok 90. rokov 20. storočia je charakteristický razantným nástupom žien-umelkýň na československú výtvarnú scénu. S tým súvisí prevrátenie autorského i diváckeho pohľadu: kým dovtedy bolo na ženy v umení pozerané, teraz ženy uplatňujú vlastný pohľad. Charakteristickým pre zmenu pohľadu príznačnú pre toto obdobie je dielo slovenskej umelkyne Jany Želibskej *Jej pohľad na neho* z roku 1996. Katarína Rusnáková, kurátorka výstavy *Paradigma žena*, u príležitosti ktorej video vzniklo, ho popisuje nasledovne: „Prvé sekvencie videa premietané na stene nás uvádzajú do intimity kúpeľne, kde obrazové detaily vane vzbudzujú falické asociácie podporené erotickou piesňou Serge Gainsbourga, po predohre sa objavuje sprchujúci muž, pieseň nahradí zvuk tečúcej vody a fragmenty mužského tela sa striedajú s detailmi falických metafor kúpeľne.“³⁴⁵ Mužské telo je snímané zozadu a bez hlavy, sprchujúci sa muž stojí v červenej vani. Sekvencia končí záberom na odtok vane, do ktorého sa skotúlajú dve

³⁴³ Katalóg Interview, cit.d., s.20.

³⁴⁴ Veronika Bromová sa so sériou fotografií deformovaného ženského tela Zemzoo zúčastnila na bienále umenia v Benátkach v roku 1999.

³⁴⁵ Rusnáková, Katarína: Rodové aspekty, cit.d., s.27-28

guličky. Video, ktoré Radislav Matuščík nazval „ironickým pseudokastrovaním“, bolo na výstave doplnené dvoma dvojicami guličiek a sprchovacou hadicou muzeálne nainštalovanými pod sklom s osvetlením. Katarína Rusnáková dielo komentuje ako pokus o „dekonštruovaný feministický variant kúpeľňových scén, napríklad Toma Wesselmana alebo George Segala, v ktorých boli hlavnými aktérkami ženské akty.“³⁴⁶ V podobnom duchu interpretuje videoinštaláciu Jana Oravcová: „Prostredníctvom zobrazenia sprchujúceho sa muža prináša Želibská kritiku mužsko-ženskej polarizácie, kde žene je určené byť objektom a mužovi subjektom.“³⁴⁷

Feministické čítanie diela podporuje najmä záverečná ironická kastrovačná scéna a tiež zobrazenie mužského tela spôsobom, ako býva zobrazované ženské telo v polohe objektu (fragmentarizovane, bez tváre a bez hlavy). Video nie je zobrazením mužského erotizovaného tela, pretože zobrazený muž je vo videu nielen obnažený, ale aj symbolicky zbavený svojich atribútov moci a mocenského postavenia celkovo. Muzeálne inštalovanie „trofejí“ by mohlo svedčiť aj o postupnej zmene maskulinity doby a strate mužskej dominancie na spoločenskej, či umeleckej scéne. Mohlo by sa jednáť aj o odkaz ku strate moci, ktorá sa udiala prevrátením pohľadu (v zmysle tematizovaného strachu umelcov-mužov, či priania žien-umelkýň). V čase vzniku diela Katarína Rusnáková označila Janu Želibskú za „solitérnu predstaviteľku feministického umenia na Slovensku“³⁴⁸. Hoci Želibská sama sa k feminizmu priamo nehlásila, s konštatovaním Rusnákovvej je možné súhlasiť.

Ďalším dielom Jany Želibskej z obdobia deväťdesiatych rokov, ktoré je možno interpretovať v zmysle feministickej kritiky, je videoinštalácia *Na diéte* (1997). Na veľkoplošnej videoprojekcii je možné sledovať ženu, ktorá si pchá potravu do úst a následne ju znovu vyplúva v nekonečnom zacyklenom procese. Videoprojekcia je v popredí doplnená inštaláciou zvyškov jedla a obalov vysypaných na zemi, akoby ich žena vydávala. Na susediacej obrazovke je pustený videozáznam ženy, ktorá bez prestávky cvičí.³⁴⁹ Toto dielo sa vyjadruje k závažnej spoločenskej téme ešte v čase, keď sa u nás na verejnosti len postupne začalo diskutovať o tom, že prejedanie sa nemusí byť len nedostatkom vôle a sebakontroly, ale aj mentálnou chorobou. Poruchy príjmu potravy, (ktoré majú z duševných porúch najvyšší počet prípadov končiacich smrťou), sú vedľajším produktom neúmerného tlaku na predpísaný vzhľad a hmotnosť žien. V spoločenskom rozmere môže byť

³⁴⁶ Rusnáková, Katarína: Paradigma žena, Žilina, PGU, 1996, s.12.

³⁴⁷ Oravcová, Jana: prepis diskusie Za sametovou oponou: Těla, jazyky, Inštituce. In: Kowolowski František, ed.: Sborník Formáty transformace, cit.d., s.137.

³⁴⁸ Rusnáková, Katarína: Paradigma žena, cit. d., s.7. V katalógu Gender Check sa Bojana Pejić odvoláva na termín „latentný feminizmus“, ktorý použila Zora Rusinová v článku o Jane Želibskej pre časopis Praesens, označenie sa viaže na Želibskej tvorbu v období socializmu.

³⁴⁹ Dielo je detailnejšie popísané v publikáciách Kataríny Rusnákovvej: História a teória mediálneho umenia na Slovensku, cit.d., s.160 a Rodové aspekty, cit.d., s.30.

požiadavka „dokonalej“ postavy a nízkej hmotnosti žien účinným nástrojom mocenskej kontroly, ako konštatuje Naomi Wolf: „Veľkú zmenu v hmotnosti treba chápať ako jeden z najvýznamnejších historických krokov tohto storočia, ako priame riešenie nebezpečenstiev, ktoré vyvolalo ženské hnutie a ekonomická a reprodukčná nezávislosť. Držanie diéty je najsilnejšie politické sedatívum v histórii žien; s populáciou tichých bláznov sa ľahko manipuluje.“³⁵⁰ Videoinštalácia Želibskej už na rozdiel od predošlého diela nie je metaforickou narážkou, ale dá sa chápať ako otvorená kritika. Podľa Matuštika: „Želibská vykročila z divnej poézie do prózy súčasného sveta.“³⁵¹

Porucha príjmu potravy – bulímia je témou maliarskeho diela českej umelkyne Blanky Jakubčíkovej. V súbore malieb s názvom *Bulímie* (1997) umelkyňa:

„vedle sebe klade obrazy zobrazujúci schematizovaná těla žen s mohutnými prsy a boky, která jakoby přetékala přes rámy obrazu. Zatímco z ženských úst tryskají sytě barevné proudy zvratků, nad jejich hlavami se vznášejí komiksově bubliny s nápisy jako 'Help me', 'Why', 'I am afraid', 'Come to me', 'Touch me' a 'I love to hate you'. V těchto obrazech však nepromlouvají pouze ženské myslí, ale i jejich pohlavní orgány.“³⁵²

Obrazy tlstých ženských tiel doprevádzajú dva obrazy zvierat – symbolicky zvolenej lišky a prasaťa, čo Zuzana Štefková vysvetľuje: „Volba lišky a praseta v týchto obrazoch není náhodná. Jestliže liška připomíná údajnou ženskou lstivost, prase je symbolem 'obžerství', bulimického kompulzivního přejídání se, které předchází zvracení.“³⁵³ Keďže sa jedná o maľby, dielo môže tiež odkazovať k dejinám umenia, pomocou ktorých je ilustrovaná zmena ideálu ženskej krásy v priebehu histórie. Súčasnému ideálu je takmer nemožné vyhovieť, čo u žien často vyvoláva pocit permanentnej nespokojnosti, stresu a sebakontroly. Jakubčinovej ženy nie sú spokojné modelky z obrazov barokových majstrov, ale zúfale ženy prosiace o pomoc. Z výrokov žien je možné vydedukovať strach z odvrhnutia, z vlastnej hlúposti a neprítlačivosti. Jakubčinová využíva komixový štýl, pomocou ktorého vytvára farebne expresívne obrazy pekelného sveta tiel bez možnosti úniku. Tento súbor malieb je jednoznačne možné interpretovať vo význame odmietnutia váhy a vzhľadu ako nástrojov spoločenskej kontroly.

Vyznenie v zmysle kritiky mýtu krásy má aj video Pavlíny Fichty Čiernej *Na čo nemyslíš, nie je* (1997). Zobrazuje plnoštíhlu ženu sediacu na stoličke v čiernej spodnej bielizni. Žena celý čas mlčí, len ťažko prerývane dýcha, čo pôsobí dojemom duševnej nepohody. Sama autorka dielo približuje:

„...sa snažím o iný portrét Anny H. Je to vizuálne výrazná, plnoštíhla žena v strednom veku, kamera ju sníma v statickom zábere ako sedí a premýšľa a pritom nenútené gestikuluje. Získava si naše sympatie, i keď nezodpovedá mediálnemu

³⁵⁰ Wolf, Naomi: *Mýtus krásy*. Bratislava, Aspekt, 2000, s.213.

³⁵¹ Matušník, Radislav:Tristichon. In: katalóg 60/90. Bratislava, SCCA, 1997, s.60.

³⁵² Štefková, Zuzana: *Genderové aspekty telesnosti*, cit.d., s.89.

³⁵³ Ibidem.

ideálu ženskej krásy. Napriek jej uvoľnenej prirodzenosti sa na nás prenáša ťarcha jej životných problémov, no nemôžeme k nim preniknúť bližšie. Situácia navodzuje existenciálne otázky, k čomu prispieva aj Annin zvýraznený (akoby k nám priblížený) dych.³⁵⁴

Žena vo videu nerozpráva, čo značí, že pozornosť diváka je zameraná na vizuálnu zložku, čiže na vzhľad ženy, ktorá je sledovaná a očividne sa necíti dobre. Kritika obsiahnutá v tomto diele je skôr subtílna, nie priamočiara, možnosti interpretácie ostávajú skôr otvorené, i keď sama Čierna pripúšťa aj feministické vyznenie.

Kriticky v zmysle feminizmu by sa dala interpretovať aj trojica diel slovenskej umelkyne Ilony Németh. Ženu v pozícii objektu tematizuje dielo *Polyfunkčná žena* (1996), ktoré má formu rozmernej červenej zamatovej postele s otvormi. Otvory sú umiestnené v zmysle čalúnického dekoru a ozývajú sa z nich ženské hlasy vyjadrujúce rôzne emócie a situácie (plač, hlasy, dýchanie, vzdychy...). Dovolím si tvrdiť, že toto dielo v kritickom mysle číta najmä feministickými teóriami poučený divák/diváčka, nakoľko odkazy k nerovnoprávnemu postaveniu ženy v spoločnosti alebo k „predurčenej“ ženskej roli objektu mužskej slasti sú skôr zašifrované. Katarína Rusnáková sa k dielu vyjadruje v zmysle, že: „autorka ironicky naráža na frekventované poňatie ženy, ktoré je redukuje na sexuálny symbol“.³⁵⁵ V podobnom duchu chápe dielo aj Edith András: „Ak nazeráme z pozície mužskej erotickej túžby, (tieto) diery odkazujú k podmaneniu, expanzívnomu charakteru takejto túžby a evokujú asociácie zbierania skalpov a trofejí (v negatívnom zmysle).“³⁵⁶ Osobne by som sa však skôr priklonila k interpretácii poľského teoretika Piotra Piotrowského, ktorý k dielu poznamenáva, že: „umelkyňa ani tak neanalyzuje maskulínne očakávania, ako bráni ženskú intimitu.“³⁵⁷

Rovnako Piotrowski hodnotí aj ďalšie dielo Németh nazvané *Súkromná gynekologická ambulancia* (1997). Dielo pozostáva z troch pôrodných kresiel, z ktorých jedno je pokryté machom, druhé kožušinou a tretie červeným zamatom. Neprijemný dizajn medicínsky dizajn pôrodného kresla pripomínajúci mučiaci nástroj Németh poľudšťuje. Až z odstupom času, v dobe, keď je možné pôrodné kreslo úplne nahradiť alternatívou a vo svetle debaty o prirodzených a alternatívnych pôrodoch, je vyznenie diela jednoznačne kritické (kreslo obrastené machom, ako historický relikv, na ktorý sa dávno zabudlo). Štylizovaný pôrodný stôl vo vnútri červeného textilného tunelu vo svojom diele *Nepočítám se*

³⁵⁴ Čierna, Pavlína Fichta: (Môj) empatický pohyb v sociálnom priestore. In: Zborník sympózia Rodové aspekty súčasného umeleckého diskurzu, dosiaľ nepublikované, dielo rozoberá aj Katarína Rusnáková: História a teória mediálneho umenia na Slovensku, cit.d., s.161.

³⁵⁵ Rusnáková, Katarína: Rodové aspekty, cit. d., s.36.

³⁵⁶ Edith András citovaná v knihe Gábor Hushegyiho: Ilona Németh, Bratislava, Kaligram, 2001, angl. vydanie, s.70.

³⁵⁷ Piotrowski, Piotr: Gender after the Wall. In: Gender Check, cit.d., s.237.

svou proměnou (1993) využila Milena Dopitová. Dopitovej dielo ale postráda kritický rozmer, jeho význam je skôr v mystériu príchodu na svet: „souvisí s rozením, traumatem i tajemstvím vzniku života.“³⁵⁸

Multimediálna inštalácia Ilony Németh s názvom *Exhibition room* (1998) pozostáva z prehliadkového móla, rozmerného zrkadla a mechanizmu, pomocou ktorého sa výstupom diváka či diváčky na mólo zapnú reflektory, hudba a svetelné efekty simulujúce záblesky fotoaparátov. Zuzana Štefková sa k dielu vyjadruje v zmysle genderového čítania: „Tím, že odstraňuje krásny objekt podívané a umožňuje divákovi zaujmout jeho místo, zviditelňuje účinky a genderovou dynamiku samotného pohledu.“³⁵⁹ Hoci dielo vyvoláva asociácie sveta modelingu spájaného so ženami, jeho interpretácie je širšia a prekrýva sa v nej niekoľko rovín, dotýka sa aj tém narušenia súkromia, mediálneho sveta celebrit, či fenoménu slávy. Feministická interpretácia v zmysle kritiky sveta módy je v tomto prípade opäť len „vedľajším produktom“ práce so symbolikou prehliadkového móla. Toto dielo by som preto neoznačila za feministické a skôr by som sa priklonila k interpretácii v zmysle poukázania na absurditu súčasnej spoločnosti – na vyprázdnenie obsahu slova osobnosť v dobe, kedy sa osobnosťou môže stať ktokoľvek so sklonmi k narcizmu, bez ohľadu na zásluhy, či osobné kvality. V podobnom zmysle sa k dielu vyjadruje Gábor Hushegyi: „Zároveň sa jedná o paródiu a nemislosrdnú kritiku stereotypu kultúry médií.“³⁶⁰ Rovnako by som sa vyhla feministickému čítaniu diela *Pozvanie na návštevu*, ktoré Németh vytvorila v spolupráci s Jiřím Surůvkom pre bienále v Benátkach v roku 2001. Aj keď téma sprístupnenia vlastného bytu môže navodzovať asociácie v zmysle genderového rozdelenia priestoru na súkromný a verejný, takýto kritický rozmer tu nie je primárny.

Slovenský umelec Peter Meluzin pracoval v 90. rokoch s témami, ktoré sa dotýkali kritiky konzumného životného štýlu. Videoinštalácia *Clone line* (1998) sa okrem konzumu vyjadruje aj k produkcii rodových stereotypov závislých na mocenskej ideológii doby. Na podlahe galérie boli v rade za sebou umiestnené identické monitory, na ktorých bolo premietané rovnaké video. Video sa začína záberom na čiernobiely obrázok známej sochy zobrazujúcej robotníka a kolchozníčku v štýle socialistického realizmu, ktorej autorkou je Vera Muchina. Obraz prejde plynule do farebného záberu, na ktorom v rovnakom víťaznom geste stoja Barbie a Ken. Na rozdiel od čiernobielej reprodukcie, sú zábery dvojice bábik žiarivo farebné a dynamické. Detailné zábery kamery smerujú na rozličné oblasti, vrátane intímnych a následne kamera krúži okolo dvojice. Scénu sprevádza heroická vážna hudba. Záber na konci opäť prekryje robotník

³⁵⁸ Ševčíkovi, Jana a Jiří: Milena Dopitová. In: Ateliér, 19/1993, s.4.

³⁵⁹ Štefková, Zuzana: Genderové aspekty tělesnosti, cit.d., s.92, V genderovom význame interpretujú dielo aj Katarína Rusnáková, Martina Pachmanová a Edith András.

³⁶⁰ Hushegyi, Gábor: Ilona Németh, cit.d., s.76.

s kolchozníčkou. Video je zrejším ironickým komentárom mocenských systémov, ktoré využívajú ľudí ako bábky režimu a tematizuje proces, v ktorom bola vláda komunistickej totality zamenená za totalitu kapitalistickú. Názov odkazuje k unifikácii más, paralelám princípu neslobody a „poukazuje na sociokultúrne vyklonovaného človeka, na ktorého unifikovanom vzhlade, spôsoboch myslenia a vzorcoch správania sa podpisujú každodenné manipulácie masmédií...“³⁶¹

Využitie bábiky Barbie dáva však dielu aj jednoznačne genderový obsah, nakoľko fenomén tejto bábiky patrí už dlhé roky medzi výrazné témy feministickej kritiky. Katarína Rusnáková v tomto duchu poznamenáva: „Hračky reprezentované postavami Barbire a Kena nie sú vôbec nevinné a že tieto emblémy masovej kultúry rafinovane formujú a ovládajú myslenie detí už v rannom detstve v duchu zaužívaných rodových stereotypov a sexuálnych rolí.“³⁶² Video sa v odkaze k socializmu odvoláva na ideálne predstavy o ženskej a mužskej úlohe v oboch režimoch. Tu je však nutné pripomenúť, že zatiaľ čo zobrazený socialistický ideál platil rovnako pre ženy ako pre mužov, v prípade Barbie a jej partnera je to ideál podsúvaný čisto ženským adresátkam. Postava Kena nie je rolovým modelom mužskosti určeným pre mužov, ale pre ženy. Zatiaľ, čo v komunistickej minulosti nás o rozdielnych a striktno oddelených rodových rolách a schopnostiach už od útleho veku poučovala propaganda, v súčasnosti je to reklama. Mocenské patriarchálne vzťahy však ostávajú zachované.

³⁶¹ Rusnáková, Katarína: *História a teória mediálneho umenia na Slovensku*, cit.d., s.188.

³⁶² *Ibidem*.

8.2 Feministické umenie v nultých rokoch

8.2.1 Feminizmy a anti-feminizmy

Kritickú diskusiu na tému feminizmu a genderu na umeleckej scéne pomohli rozpútať najmä tri publikácie vydané začiatkom tisícročia, z toho dve z nich boli koncipované práve Martinou Pachmanovou – v roku 2000 vyšla kniha jej rozhovorov s americkými feministickými teoretičkami umenia *Věrnost v pohybu* a v roku 2002 antológia ťažiskových textov týchto autoriek pod názvom *Neviditeľná žena*. Treťou knihou bola publikácia Sorosovho centra súčasného umenia *Rodové štúdiá v umení a kultúre* (vydaná v roku 2000, editorky Jana Oravcová, Monika Mitášová), ktorá bola zhrnutím série na Slovensku uskutočnených medzinárodných prednášok. Tieto tri publikácie pomohli okrem iného objasniť, ustáliť a sčasti rehabilitovať pojmy feminizmus a gender.

V roku 1999, vyšiel na Slovensku *Slovník svetového a slovenského výtvarného umenia druhej polovice 20. storočia* v redakcii Jany Geržovej. Slovník obsahoval aj heslo *feministické umenie*, spracované Janou Oravcovou. Pri hesle je okrem zahraničných umelkýň uvedených aj niekoľko mien zo Slovenska, hoci Oravcová vyslovene priamo v texte uvádza, že mnohé autorky sa s týmto označením odmietajú stotožniť.³⁶³ Medzi inými sú tu spomenuté Jana Želibská, Ilona Németh a Dorota Sadovská. Zaradenie mien napriek osobnému nesúhlasnému postojú autoriek vyvolalo na výtvarnej scéne nevôľu a neopodstatnené obavy z manipulácie zmyslu umeleckých diel násilne implantovanou teóriou, čo v konečnom dôsledku prípadnému stotožneniu sa umelkýň s feminizmom neprospeľo.³⁶⁴

Otvorene feministickou bola výstava umelkýň Evy Masarykovej a Ľuby Sajkalovej nazvaná *Dos&don'ts* kurátorovaná Petrou Hanákovou a Alexandrou Kusou.³⁶⁵ Obe kurátorky sa zúčastňovali prednášok Centra súčasného umenia na tému rodových štúdií, čo je možno jeden z dôvodov, prečo sa pojmu feminizmus nevyhýbajú. Sídliskové kultúrne stredisko, v ktorom sa výstava uskutočnila, označili ako: „ideálny priestor pre feministickú intervenciu. Pretože výstava

³⁶³ Jana Oravcová koncipovanie hesla opisuje: „Stála som, priznám sa, pred závažnou úlohou, pretože som apriori predpokladala, že sa stretnem s určitou nevôľou zo strany slovenských umelkýň, ktoré som tam chcela zaradiť. Moje očakávania sa takmer naplnili, keď mnohé z nich odmietli vôbec byť do toho hesla zaradené.“ In: Kowolowski, František, ed.: *Sborník Formáty Transformace, Dům umění města Brna*, 2010, s.136.

³⁶⁴ Zatiaľ čo Ilona Németh sa medzičasom voči rodovému či feministickému čítaniu vlastných diel nevy vymedzuje, Dorota Sadovská proti označeniu svojho diela za feministické bojuje dodnes.

³⁶⁵ Výstava mala premiéru v Bratislave (Cultus - spoločenský dom Prievoz, 2001), reprízovaná bola v Košiciach (Múzeum Vojtecha Löfflera, 2002).

Dos&don'ts JE, aj napriek svojej hanblivosti, feministická.³⁶⁶ Výstava niesla podtitul *Didaktická prechádzka pre dievčenské školy* a bola koncipovaná ako ironická „populárno-náučná“ prehliadka toho, ako sa žena má ukážkovo starať o domácnosť. Autorky vystavili fotokópie návodov pre šikovné gazdinky: na odstraňovanie škvŕn a žuvačiek, údržbu rozličných materiálov v domácnosti, boj proti hmyzu... Ťažiskovou časťou výstavy bola inštalácia nábytku ošetrovaného kozmetickými prípravkami. Okrajový a skoro „disidentský“ charakter feministickej výstavy zdôrazňovalo nielen umiestnenie do sídliskového kultúrneho domu, ale aj fakt, že na výstavu nevyšla v odborných časopisoch žiadna recenzia, ktorá by toto feministické umelecké i kurátorské gesto zhodnotila. Komentár si vyslúžila až reinštalácia kozmetikou ošetrovaného nábytku na skupinovej výstave Nybüvitt (Synagóga v Trnave, kurátorky: P.Hanáková, A. Kusá, 2002), kde sa Katarína Rusnáková na adresu týchto diel vyjadruje veľmi kriticky a porovnáva ich s tvorbou Emöke Vargovej: „Vidieť, že v teórii a umení feminizmu je táto umelkyňa zorientovaná, čo sa neodvážim povedať o Ľubici Sajkalovej a Eve Masarykovej. Ich mejkapovanie starého stola, lakovanie stoličky lakmi na nechty či parfémovanie skrine... na mňa pôsobilo príliš jednorozmerne, plytko a najmä naivne.“³⁶⁷ Odhliadnuc od vyznenia diel vytrhnutých z kontextu pôvodnej výstavy, takto formulované komentáre mali za následok v konečnom dôsledku to, že z feministicky poučených umelkýň vytvárajú elitný klub, ku ktorému nie je jednoduché sa prihlásiť.

Hanáková s Kusou usporiadali o rok nato ďalšiu výstavu s témou feminizmu s názvom *On je rád feministka* (Galéria Buryzone, Bratislava). Tentokrát feministické čítanie diel problematizovali a relativizovali. Reagovali na situáciu, v ktorej sa genderovou optikou čítali len diela žien-umelkýň, kým diela mužov-umelcov boli z tohto čítania vynechané. Na výstavu kurátorky vybrali diela umelcov, ktoré by sa dali interpretovať ako feministické. Zámerom výstavy podľa ich slov nebolo: „úľahovať si z feminizmu, či z mužov-výtvarníkov, skôr trochu (cez bočné vrátka) otvoriť ošemetný problém, relativizáciou uvoľniť strach z feminizmu.“³⁶⁸ Kurátorky konštatujú, že paradoxne „latentné feministické charakteristiky svojej tvorby“ pripúšťajú skôr muži-umelci, no robia tak „radšej mimo verejného fóra“³⁶⁹. Umelkyne sa v prípade termínu feminizmus často obávajú zjednodušeného čítania vlastnej tvorby. Výstava bola pokusom „rozšíriť feministické privilegium i na mužov-výtvarníkov, nájsť (prípadne iniciovať)

³⁶⁶ Hanáková Petra, Kusá Alexandra: *Dos&Don'ts. Dialektická prechádzka pre dievčenské školy*, leták k výstave, nečísl.

³⁶⁷ Rusnáková, Katarína: *Megainštalácia, či sklad nábytku?* In: *Profil*, 4/2002, s.119. Paradoxom je, že samotná Emöke Vargová sa od feminizmu dištancuje: „Pravdupovediac, nechcem byť feministkou a neviem, prečo sa zo mňa stala feministická autorka.“ In: katalóg výstavy *Interview*, Nitrianska galéria, 2010, s.32.

³⁶⁸ Text k výstave, nepublikované.

³⁶⁹ *Ibidem*.

v aktuálnom výtvarnom umení také diela, ktoré sú empatické k genderovej či feministickej problematike.³⁷⁰ Témami, ktoré kurátorky v dielach zdôraznili, bolo pohrávanie sa s genderovou identitou, domáce práce, či záujem o telesnosť. Kým gesto Hanákovej a Kusej bolo trochu (priznane) manipulatívne, no voči genderovému čítaniu pozitívne naladené, iné, ďalej spomenuté výstavy tak prívetivý postoj nezastávali.

V roku 2003 sa v Prahe uskutočnila výstava, ktorá mala byť pôvodne výlučne ženská, niesla názov *5 žen 5 otázek* (Galerie Jelení, Praha). Kurátorka Pavlína Morganová kvôli spoločnej výstave oslovila umelkyne, ktoré sa po dlhšej diskusii rozhodli tematizovať práve problém ženskej výstavy bez účasti mužských umelcov. Ich motiváciou bolo spochybnenie konceptu založeného na účasti výlučne ženských umelkýň, a preto sa rozhodli položiť otázky o ženskej výstave štyrom umelcom a jednému kurátorovi. Pochybnosti umelkýň boli zrejmé z otázok, ktoré riešili: „Má dnes vôbec zmysel dělat ryze ženskou výstavu a jak by měla vypadat? Měla by vyzdvihnout svou ženskost, nebo ji naopak úplně potlačit? Když udělá pět mužů výstavu, nikoho nenapadne o ní prohlásit, že je to mužská výstava. Když jde o ženy, určitě bude jedna z prvních poznámek, že je to ženská výstava.“³⁷¹ Výstava bola audio záznamom odpovedí mužov v škále od humorných či ironických poznámok k vážnejšiemu zamysleniu. Na jednej strane je pochopiteľná prípadná nechúť k separácii na základe polarizácie muž/žena, na druhej strane to v tomto prípade nevedlo k výstave, ktorá by kriticky reflektovala genderové témy aj optikou mužov. Dištancovanie sa od ženskej výstavy mohlo byť a aj bolo skôr pochopené ako dištancovanie sa od genderovej či feministickej diskusie či vyznenia vlastných diel celkovo.

Na Slovensku bola podstatným príspevkom do diskusie o ženskom umení a feminizme výstava *A Room on Their Own*³⁷² (jar 2003, galéria Médium) vytvorená a aj kurátorovaná umelkyňami Anettou Monou Chisou a Luciou Tkáčovou. Rozboru projektu budem venovať väčší priestor, pretože ilustruje skok, ktorý nastal v diskusii o genderovej problematike na našom území. Výstava bola koncipovaná ako paródia na ženskú estetiku a kliše ženského umenia. Odstup bol naznačený už v názve výstavy odvolávajúcom sa na esej Virginie Woolf (*A Room of One's Own*), kde bolo privlastňovacie zámeno nahradené slovom „their“. Vystavené diela teda akoby neboli tvorbou umelkýň, ktoré výstavu koncipovali, ale tvorbou iných umelkýň, ktoré sú tu parodované a ironizované.

Exponáty na výstave boli zoskupené do niekoľkých tematických celkov, takže: „divák mohol 'putovať' alegorickým svetom žien a prehliadnuť si 'dievčenskú

³⁷⁰ Ibidem.

³⁷¹ Text k výstave citovaný v Štefková, Zuzana: O ženách a otázkách aneb Jak postavit vejce na špičku?, cit.d., s.71.

³⁷² Názov výstavy ponechávam v pôvodnom znení s predložkou „on“, aj keď v katalógu výstavy, ktorý vyšiel až po jej skončení, je už uvedená správna gramatická verzia *A room of their own*.

izbu', 'erotickú miestnosť', 'telesný koridor', 'feministický bunker' a 'materstvo oslavujúcu komnatu'³⁷³. Sekcia venovaná telesnosti obsahovala vitríny s použitými vložkami, tampónmi, odličovacími vatami, tyčinkami do uší..., „feministická“ časť zas prezentovala na stene vyskladané definície toho, čo nie je feminizmus (nesúrodá zbierka výrokov, napr.: feminism is not cubism, is not make-up,...), farebnými bavlnkami obháčkované predmety mužskej atribúcie ako fľaša od piva, futbalová lopta, kufrík alebo robotnícka helma (séria *Jemu*) alebo fotografie Barbie znásilnenej akčnými hrdinami napr. Spidermanom. Dielo *Telo ako dôkaz, dôkazy tela* bolo zbierkou vystavených použitých ženských nohavičiek s menovkami. Okrem toho bola výstava zahltená stereotypnými ženskými predmetmi všetkého druhu – kozmetikou, titulkami ženských časopisov, taškami s nákupom, ženskými pančucháčmi, výšivkami, bábikami, ... spracovanými do rozličných diel. Vo svojom texte nebudem rozoberať charakter jednotlivých diel, keďže sa malo jednať plánovane o výstavu zlého umenia, budem sa venovať zameraniu, ktoré autorky proklamovali. Musím zdôrazniť, že teoretické vyargumentovanie projektu v kurátorskej textovej podobe bolo najslabšou časťou výstavy a nie je ľahké ho uchopiť. Na rozdiel od pôvodného textu k výstave, prešiel text uverejnený v katalógu „postprodukciami“ a niektoré state boli pozmenené a doplnené, čím sa čiastočne zmenilo aj ich celkové vyznenie, kvôli porovnaniu sa budem teda odvolávať na oba texty.

V pôvodnom texte k výstave autorky uvádzajú:

„V súčasnosti sa na poli umenia veľmi často objavuje otázka feminizmu, ženskej tvorby a genderových záležitostí... Celý projekt je založený na cliché vyskytujúcich sa v umení tvorených ženami v poslednom období, poukazuje na časté ideové vyprázdnenie ženského jazyka, jeho vyjadrovacích prostriedkov a na presýtenosť expresií žien-tvorkyň a ich neustále sa opakujúcich interpretácií.“³⁷⁴

Z textu vyplýva, že ako posledné obdobie je tu chápaná druhá polovica 20. storočia, geografické určenie chýba.

Ak teda šlo dovtedajším ženským výstavám na českom a slovenskom území v 90. rokoch o vyjadrenie ženskej skúsenosti pomocou vizuality, tu šlo o jej narušenie: „Divák je tak konfrontovaný so situáciami evokujúcimi pocit déja-vu, všetky práce sa identifikujú s tradičnými charakteristikami žien v umení: senzibilita, senzualita, náklonnosť k prírode, k materstvu, k ženským praktikám a k ich 'poslaniu'.“³⁷⁵ Problémom ostávajú referenčné body, ku ktorým sa výstava vzťahuje. Ak obdobím, na ktoré výstava reaguje, je druhá polovica 20. storočia, tak do úvahy prichádza obrovská škála výtvarných prejavov inšpirovaných feminizmom od vyslovene esencialistických (odvolávajúcich sa na biológiu) až po spoločensky-kritické. Ak ako referenčné obdobie chápeme aj kontext slovenského

³⁷³ Katalóg výstavy *A room of their own*. Bratislava, NCSU, 2003, nečíslované.

³⁷⁴ Pôvodný text k výstave, nepublikované, časť je citovaná v: Čarná, Lucia: *Feminismus nie je to, za čo ho považujete*. In: *Profil*, 1/03, s. 89.

³⁷⁵ *Ibidem*.

umenia (prípadne tiež českého), tak diel, ktoré by pripomínali artefakty z výstavy, nájdeme minimum. S tampónmi, vložkami, pornografiou, reklamnými časopismi, spodnou bielizňou alebo estetikou dievčenskej izby, autorky na našej umeleckej scéne v tom čase výraznejšie nepracujú (na ženských výstavách sa miestami vyskytnú výšivky, vlasy alebo motív postele, ktoré sú na tejto výstave tiež prítomné, no nejedná sa o žiadnu dominantnú líniu).³⁷⁶ Je teda otázne, k akému umeniu, ktorého je podľa Chise s Tkáčovou nadmieru, sa výstava viaže a voči akému prúdu umenia sa konkrétne vymedzuje. A keďže chýba konkrétnejšia referencia, problematická je aj interpretácia samotných diel a celku výstavy.³⁷⁷ Ak Chisa s Tkáčovu kritizujú feministické umenie (vyhraňujúce sa napríklad voči mýtu krásy), ktoré v tom období na našej umeleckej scéne takmer nenájdeme a ktoré je zväčša prijímané kriticky, tak sa z ich zamýšľaného podvratného postupu stáva afirmácia väčšinového názoru. Namiesto proti prúdu plávajú v dobovom slovenskom mainstreame. Výstava teda napokon vyznieva ako humorné gesto, kritika adresovaná „im“ – umelkyniam vytvárajúcim zlé (ženské) umenie.

Do katalógu k výstave bol ako doplnok pôvodného textu k výstave vložený odstavec o feministickom umení, ktoré malo od počiatku

„politickú motiváciu... Priekopníctvo a militantnosť prvých feministických prác zo 60-tych rokov(v) sa ale časom stratili v manierizme, svojou nemennosťou sa stali neadekvátnymi, nedostatočnými a nekompatibilnými s meniacim sa sociokultúrnym kontextom a taktiež s vývojom feministického hnutia. Veľká časť prác aspirujúcich a prijatých do kategórie 'ženské umenie' prejavuje nedostatok filozofickej hĺbky a epistemologického štatútu, ich estetika býva vzdialená od aktuálnej politickosti.“³⁷⁸

Z toho dodatku by sa mohlo zdať, že sa jedná o snahu o dokonalé zmätenie divákov, či čitateľov. Feministické umenie je v texte neodôvodnene spájané explicitne práve s jeho esencionalistickou fázou, ktorá bola za posledných tridsať rokov nespočetne krát prehodnotená. Z dodatku by sa mohlo zdať, že autorkám výstavy ide o kritiku zlého feministického umenia a dožadujú sa opätovnej politizácie. Ak bolo toto zámerom výstavy, efekt mala práve opačný - potvrdenie dištancovania sa od všetkého, čo by mohlo feminizmus (v tomto prípade stotožnený so zlou „ženskou estetikou“) čo len trochu pripomínať.

V závere textu je zdôraznené: „Zámerom projektu bolo destabilizovať či zneistiť genderové kódy a predostrieť vyčerpanosť doby, ako aj upozorniť na to, že je čas na nové stratégie, postoje a praktiky, ktorými by sme začali preskúmavať

³⁷⁶ S telesnými sekretmi pracovali samotné autorky výstavy v projekte *Pičoviny* (2000), táto výstava však nebola genderovo zameraná, ani čítaná. Autorky pracovali predtým aj s témou Barbie.

³⁷⁷ Zmätená interpretácia sa napríklad objavuje v recenzii Lucie Čarnej v Profile, kde recenzentka vystavené titulky magazínov s modelkami chápe vo (feministickom) zmysle kritiky mýtu krásy a nie ako autorkami zamýšľanú paródiu na feministické umenie.

³⁷⁸ Katalóg *Room of their own*, cit.d.

vlastné metódy, misiu a zmysel umenia v dnešnom kontexte.³⁷⁹ Ak je genderové čítanie v podstate zneistením tradičného univerzalistického, ale aj esencialistického (pohlavnou danosťou podmieneného) čítania, je otázne, čo môžeme chápať pod pojmom „nové stratégie“? Text k výstave svedčí o nejasnom slovníku, aj o nezorientovanosti či dezorientovanosti umelkýň (autoriek textu) v problematike, celkovo je to však podľa môjho názoru často charakteristické pre rozdiel medzi kurátorskou a umeleckou scénou.

Oproti západnému kontextu je situácia na poli diskusií o feminizme v našom umeleckom prostredí špecifická. Kým v západnom kontexte zaznieva revízia jednotlivých postojov (napríklad zameranie na zdôrazňovanie ženskej telesnosti) od umelkýň a teoretičiek z pozície „vovnútri“, t.j. bez negatívneho nevymedzovania sa voči feminizmu ako takému, v našom kontexte sa jedná z veľkej väčšiny o kritiku „zvonka“.

K stratégii, ktorou pracujú Chisa a Tkáčová poznamenáva Ivana Moncoľová: „Provokácia v ich dielach sa totiž strieda s výsmechom voči esencializmu vo feministickom umení a voči vyčerpanosti a častokrát umelému udržiavaniu feministických tém.“³⁸⁰ Kým výhrady k esencializmu sú pochopiteľné, je nutné sa na tomto mieste opýtať, ktoré feministické témy sú umelo udržiavané, kde a kým..., nakoľko po zodpovedaní týchto otázok sa môže zdanlivá rebélia autoriek rýchlo vytratiť.

Zatiaľ, čo Monika Mitášová v predslove k publikácii *Rodové štúdiá v umení a kultúre* ešte v roku 2000 konštatuje: „Problém rodu v umení i rodu umenia zostáva naďalej v súčasnom voľnom výtvarnom umení i jeho kritike na Slovensku nereflektovaný“³⁸¹, tak o tri roky neskôr už zo strany Chise a Tkáčovej zaznieva výrok o „vyčerpanosti doby“. Výstava *Room on Their Own* bola svojím vyznením vymedzením sa voči feminizmu a genderovému čítaniu diel (otázne je, či to autorky naozaj zamýšľali). Táto situácia je charakteristická pre vývoj feministickej diskusie v našom prostredí – skôr než sa feministické umenie a gender optika mali šancu vôbec presadiť, dochádza už k spochybňovaniu, pokusom o destabilizovanie a ich prekonanie.

8.2.2 Aktivistický feminizmus

Aktivistická feministická výstava, na ktorú by sa teoreticky mohla výstava *Room on Their Own* čiastočne odvolávať, ak by pražská výstava nenasledovala až po bratislavskej, prebehla v Prahe v roku 2004. Výstavu *Tento mesiac menstruuji* usporiadala organizácia Gender Studies (Gallery Art Factory). Iniciatíva otvoriť

³⁷⁹ Citát je v rovnakom znení uvedený v katalógu aj v texte k výstave.

³⁸⁰ Moncoľová, Ivana: Dobré dievčatá idú do neba, zlé dievčatá môžu ísť všade. In: *Umělec*, 3/2005, s.93.

³⁸¹ Mitášová, Monika: Ne-reflexia rodu v súčasnom umení a kultúre na Slovensku. In: Mitášová Monika, ed.: *Rodové štúdiá v umení a kultúre*. Bratislava, SCCA, 2000. s.8.

nereflektovanú tému v umení teda prišla z oblasti aktivizmu. Výstavu bolo preto skôr vhodné chápať ako aktivistické gesto, z umeleckého hľadiska by sa jej z väčšej časti dal vytknúť práve druh vizuálneho jazyka, ktorý svojou výstavou kritizovali Chisa s Tkáčovou - množstvo z vystavených diel pracovalo s témou vložiek, tampónov či krvi. Keďže výstava bola organizovaná na základe otvorenej výzvy a časť vystavujúcich bola z neumeleckého prostredia, umelecká úroveň diel bola značne rozkolísaná. Zámer výstavy, ktorý tkvel v prekročení spoločenského tabu v a popularizácii témy, bol nepochybne naplnený – v rámci výstavy boli vyrobené tričká s nápisom *Tento mesiac menstruuji* (dizajn Markéta Kinterová), ktoré sa ešte mesiace po výstave objavovali v uliciach Prahy a výstavu navštívilo množstvo ľudí, ktorí by pravdepodobne do galérie inak neprišli. Gender Studies formulovali zámer výstavy nasledovne: „usnadniť pochopení genderových tém a zpřístupniť je široké veřejnosti... Zejména má ale být prostředkem k započetí a rozšíření diskuse o genderové tematice mezi lidmi různých názorů, věku či postavení.“ Podľa môjho názoru nebola menštruácia práve najlepšou témou na rozpútanie genderovej diskusie a to najmä kvôli upriameniu pozornosti na ženskú biologickú špecifickosť. Téma však bola nepochybne zvolená symbolicky – kvôli otvoreniu diskusie o spoločenskom tabu súvisiacom so ženami, teda o niečom, o čom sa obrazne povedané v slušnej spoločnosti mlčí.

V recenzii pre časopis *Dart* som porovnávala práve dve vyššie spomenuté výstavy a ich rozdielne vyznenie:

„Na škodu výstavy (*Tento mesiac menstruuji*) bolo prevládajúce zameranie na prejavy telesnosti oproti sondám do spoločenského vnímania rozdielnosti a stereotypov pohlaví, ktoré boli viac prítomné v sprievodnom programe a textoch ako vo vystavených dielach... Na kliše ženského umenia zaútočili u nás nedávno Anetta Mona Chiša a Lucia Tkáčová vo výstavnom projekte *A Room on Their Own*... V sprievodnom texte upozornili, že sa jedná o reakciu na najznámejšie formy pojednávania o ženskej a rodovej problematike. Šlo teda o akúsi reakciu na druhú, týkajúcu sa zvolenej témy a o dekonštruovanie spôsobov jej zobrazovania. V slovenskom kontexte však toto zobrazovanie nijako výraznejšie nerezonuje, nie je to v pravom zmysle slova kliše (nebolo ešte ‚skonštruované‘), ich diela sa teda odvolávali najmä na euro-americké umenie. Zostáva otáznne, nakoľko bola výstava *A Room on Their Own* pre menej zbehlého diváka čitateľná a či je vlastne možné aplikovať postfeministické stratégie v našom prostredí. Výstava *Tento mesiac menstruuji* si podobný cieľ nekládla, preto po jej uvedení bude mať dekonštrukcia mýtov zobrazovania na čo nadviazať.“³⁸²

V roku 2005 prišla iniciatíva na výstavu vychádzajúcu z feminizmu opäť z aktivistického prostredia – Amnesty International Slovensko usporiadalo v rámci svojej kampane výstavu *Stop násiliu na ženách* (podzemie Starej tržnice, Bratislava). Táto výstava bola mojím prvým kurátorským počínom, preto bola koncepcia, aj spôsob prezentácie diel sčasti nevyváženej kvality. V každom

³⁸² Kukurová, Lenka: Kto sa bojí menštruácie. In: *Dart*, 1/2004, s.5.

prípade to bola zrejme na Slovensku prvá výstava súčasného umenia iniciovaná neziskovou organizáciou v rámci kampane. Keďže diel s témou násilia na ženách existovalo v tom čase u nás minimum (Ildikó Pálová), výstava bola koncipovaná ako otvorená výzva umeleckej obci. Chcela som sa tým vyhnúť stratégii prispôsobovania interpretácie už existujúcich diel danej téme (ako to niekedy bývalo a býva pri výstavách s genderovou problematikou). Od začiatku som netušila, akú odozvu výzva vyvolá – po zhliadnutí výstavy *Tento mesiac menstruuji* v Prahe, ktorá bola tiež vytvorená na základe výzvy, bola táto koncepcia do istej miery lotériou, ponechala som si však právo konečného výberu diel. Musím uviesť, že na moje veľké prekvapenie sa do výstavy prihlásilo pomerne veľké množstvo kvalitných diel, čo pre mňa znamenalo, že záujem o reflektovanie problematickej spoločenskej témy bol v umeleckej obci jednoznačne prítomný. Popularite výstavy na umeleckej scéne možno napomohol i fakt, že na propagáciu výstavy zapožičala prostredníctvom Amnesty International svoj dizajn Barbara Kruger. Zaujímavé bolo, že na výzvu reagovali ako umelkyne, tak umelci, takže otázka ženskej výstavy, či ženskej estetiky tu vôbec nebola prítomná. Diela na výstave, z ktorých niektoré rozoberiem v ďalšej kapitole, prekvapujúco takmer vôbec nepracovali so zobrazovaním telesnosti, téma bola uchopená ako spoločenský problém v jeho širších dimenziách: historickej, politickej, verejnej, susedskej... Rovnako diela netematizovali ženy len ako obeť, no poskytli spoločenské súvislosti.

Od začiatku bolo zámerom usporiadať túto výstavu v negalerijných priestoroch, napokon boli prenajaté skladové priestory Starej tržnice v centre mesta, čo bolo pridanou hodnotou: „Alternatívny výstavný priestor v podzemí pripomína dejisko zločinu, pripomína nám, že násilie na ženách je skutočným zločinom a nikdy by nemalo byť akceptované alebo ospravedlňované.“³⁸³ Priestory v tržnici síce uľahčili prístup verejnosti, no mimoumelecká návštevnosť nebola nijako výrazná. K širšej verejnosti sa výstava dostala najmä prostredníctvom sprievodného programu – prednášky, premietania, kurzy sebaobrany (dielo Gordany Zlatanovič). Reflexia na umeleckej scéne sa uskutočnila prostredníctvom časopisu Profil,³⁸⁴ kde bol výstave a problému násilia na ženách venovaný značný priestor. Okrem feministického rozmeru mala pre mňa výstava zmysel aj v obhájení politických obsahov v umení, čo som uviedla v sprievodnom texte: „Neobvyklé tiež je, že výstava je tematicky zacielená na spoločenský problém, čo je od skončenia obdobia komunizmu u nás nepopulárne. Táto výstava sa snaží dokázať, že forma súčasného umenia, ktorá sa dá nazvať politickým umením, novou angažovanosťou alebo aj spoločensko-kritickou, tu má

³⁸³ Kukurová Lenka, kurátorský text k výstave v Bratislave, nepublikované.

³⁸⁴ Geržová, Jana, Kukurová Lenka, Ondrušková Elena: Stop násiliu na ženách. In: Profil, 1/2006, s.72-89.

svoje nezastupiteľné miesto.³⁸⁵ Z textu je zrejmé, že v pomenovaní tohoto druhu umenia v danom období tápam, no môj legitimizačný zámer pre umenie s politickým obsahom je jasne čitateľný. Možno však bola snaha o legitimizáciu zbytočná, nakoľko som nezaznamenala žiadne reakcie, ktoré by tento prístup spochybnili.

Čo sa týka otvoreného prihlásenia sa k feminizmu na umeleckej scéne – v roku 2005 sa uskutočnili dve ankety, ktoré sa týmto problémom zaoberali. Anketa umelkyne Nóry Ružičkovej bola smerovaná na slovenské kunsthistoričky, anketa sociologičiek Alice Červinkovej a Kateřiny Šaldovej zas smerovala do ženského prostredia českej umeleckej scény. Obe ankety boli zamerané na vzťah respondentiek k feministickému mysleniu a rodovým otázkam. Nóra Ružičková, ktorá anketu pripravila pre svoj umelecký projekt nazvaný *Na margo (rody role, reči)* – oslovila širokú generačnú škálu slovenských kunsthistoričiek, respondentky českej ankety neboli v článku o výskume bližšie špecifikované.

V českom prostredí boli závery autoriek ankety nasledovné: „Výzkumem jsme si navíc potvrdily předpoklad, že zde stále funguje strach z –ismu v jakékoli podobě. Tedy strach z jakéhokoli politického či ideologického postoje, který může být obsažen v určitém paradigmatu.“³⁸⁶ Autorky výskumu tiež zistili, že hoci často panuje nespokojnosť s nastavením genderových rolí, respondentky zaujímajú voči termínu feminizmus odstup:

„Z odpovědí jsme měli pocit, že vnímají feminismus spíše jako ideologickou nálepku, něco cizího, co se vymyká jejich sociální zkušenosti, co si samy neutvořili a co se do jejich osobitého umění tak nějak ne příliš šťastně importuje. Taková nálepka pak jejich tvorbu zařazuje někam, kam se mnoho lidí odvažuje právě jen za tmy. Jak se ale posunout za tyto omezující pojmy, které místo toho, aby umožňovaly mluvit, naopak svazují? Zdá se, že české umělkyně to řeší po svém a namísto toho, aby se k feminizmu otevřeně přihlásily, vedou svou tvorbu vždy cestou s jasnými feministickými podtexty. Latentní feminismus, rozumíme-li tímto pojmem přístup, který aktivně tematizuje genderové role vnímané jako omezující, ale zároveň sám k sobě neodkazuje, je přítomen ve většině děl a v hovorech s většinou umělkyň, které jsme měli možnost oslovit.“³⁸⁷

Podľa môjho názoru toto zhrnutie na základe ankety veľmi výstižne popisuje situáciu – hoci umelkyne majú feministické názory, ktoré sa často premietajú aj do ich diel, k označeniu sa nehlásia. Bolo by preto možno na mieste položiť otázku nie v zmysle, či sa cítia byť feministkami, ale čo si pod týmto pojmom predstavujú.

³⁸⁵ Kukurová, Lenka: kurátorský komentář. Dostupné z: <http://www.c2c.cz/?id=25>, [cit. 26.6.2012].

³⁸⁶ Červinková Alice, Šaldová Kateřina: To slovo feminismus používám pouze intimně a za tmy... In: Umělec, 1/05, s. 11.

³⁸⁷ Ibidem.

Anketa Nóry Ružičkovej vyznela v prospech feminizmu a rodových štúdií o poznanie kladnejšie: „V odpovediach na otázku vzťahu k nim sa prevažná väčšina respondentiek vyjadrila pozitívne a mnohé vyslovili aj názor, že história feministického hnutia a rodové štúdiá by mali byť súčasťou základnej vzdelanostnej výbavy historičky a historika umenia.“³⁸⁸ Na priamu otázku, či samy tieto prístupy využívajú, však väčšina odpovedala, že nie, väčšinou bol dôvod v pocite malej zorientovanosti v téme, alebo v tom, že sa nejedná o ich pole záujmu. Opäť sa však objavili aj názory hovoriace o neaktuálnosti rodového skúmania: „Prekvapujúco sa vyskytli aj odpovede, v ktorých zaznel názor, že téma rodu už nie je ktovieako aktuálne ani v našej umenovede a že postupne dospievame k stavu, v ktorom už bude celkom prekonaná.“³⁸⁹

Ak tieto dve ankety porovnáme, tak by sa na prvý pohľad mohlo zdať, že slovenské umelecké prostredie je k feminizmu a genderu naklonené viac ako české. Domnievam sa však, že to tak nie je - príčina výsledku bude skôr v tom, že okruh respondentiek je neidentický: zatiaľ čo na Slovensku boli respondentkami kunsthistoričky, v Česku to boli predovšetkým umelkyne. Podľa môjho názoru vypovedá anketa skôr o rozložení názorov na poli umeleckej teórie a praxe – zatiaľ, čo teoretičky nemajú s genderovým čítaním, či označovaním väčšinou žiaden problém, umelkyne s označovaním svojej tvorby ako feministickej problém majú. Jedným z podstatných dôvodov môže byť ten, ktorý uvádzajú na základe výskumu českej sociologičky: „Její (svojej tvorby – pozn. L. K.) zasazení do feministického umění nebo její označení jako specificky ženské pak doprovází obava ze zahrnutí do homogenní skupiny. Takové zařazení je zbavuje vlastní identity a niterné inspirace a otevírá cestu obavám z překrytí vlastního projevu nálepkou, kterou vnímají jako primárně ideologickou...“³⁹⁰ Podobná obava z druhotnej ideologizácie svojej tvorby či straty umeleckej slobody sa vyskytuje aj pri termíne politické umenie.³⁹¹ Kým s termínmi ktoré referujú k médiu alebo k stratégii (napr. video-art, poskonceptualizmus), umelci a umelkyne problém nemajú, pri termínoch, ktoré im môžu pripadať ideologizujúce či obmedzujúce, sa stretávame s veľkou obozretnosťou.

Ďalšia z radu výstav zameraná na ženské témy sa uskutočnila v Prahe v roku 2006 a niesla názov *Umění porodit*, výstava mala niekoľko ročníkov.³⁹² Cieľ

³⁸⁸ Ružičková, Nóra: Na margo: Úryvky rozhovorov so slovenskými kurátorkami a historičkami umenia. In: Artemis a dr. Faust, cit.d., s.210.

³⁸⁹ Ibidem, s.211.

³⁹⁰ Červinková Alice, Šaldová Kateřina, cit.d, s.13.

³⁹¹ Ilustruje to napríklad výrok Anetty Mony Chise a Lucie Tkáčovej: „Pritom je označenie ´rodové´, podobne ako ´politické´, manipulatívnym momentom a dalo by sa navliecť na ktoréhoľvek umenie...“ In: Anketa Gender Check, Profil, 2/2010, s.28.

³⁹² Prvá výstava prebehla v Galerii Portheimka v roku 2006, druhá v roku 2007 vo Veletřním paláci, v ďalších ročníkoch Svetového týždňa rešpektu k pôrodu sa uskutočnilo ešte niekoľko tematických výstav.

skupinovej výstavy organizovanej Hnutím za aktivní mateřství, ktorej sa zúčastnili ako muži, tak i ženy, bolo prispieť k humanizácii pôrodov v Českej republike. Výstava bola, podobne ako v prípade výstavy organizovanej Gender Studies, koncipovaná ako aktivistické gesto, ktoré malo najmä pripútať záujem verejnosti. Kvalita zastúpených diel bola nevyrovnaná a diela zväčša tematizovali samotnú telesnosť bez presahov do politickej roviny. Tieto výstavy nemali dopad na vývoj diskusie na umeleckej scéne, ani neboli takto zamýšľané, nebudem im preto venovať ďalšiu pozornosť. Výstavy organizované Gender Studies aj Hnutím za aktívne materstvo trpeli rovnakým neduhom – ich kurátorská koncepcia bola príliš voľná a výber diel na základe kvality nebol dôsledný. Na druhej strane sa zdá, že zámer výstav rezonovať a rozprúdiť diskusiu na výtvarnej scéne bol minimálny, obracali sa najmä na laického diváka/čku a sledovali najmä popularizačný cieľ.

Týmto negatívam som sa chcela vyhnúť pri zopakovaní výstavy pre Amnesty International *Stop násilí na ženách* v Prahe (vestibul stanice metra C Florenc, Galerie C2C, výloha Galerie ETC)³⁹³. Zámerom bolo upútať širokú verejnosť, no nie za cenu poklesu umeleckej úrovne. Po skúsenostiach z Bratislavy padlo rozhodnutie rozdeliť výstavu na časť určenú do verejného priestoru a časť prezentovanú v galérii. Výstava prešla prekoncipovaním, niektoré diela z Bratislavy neboli v Prahe vystavené, no pribudli diela českých umelkýň a umelcov. Diela umiestnené vo verejnom priestore boli doplnené o panely s informáciami o probléme násillia na ženách. Na rozdiel od slovenskej verzie výstavy, ktorá zaujala predovšetkým umelecké publikum, pražská výstava rezonovala najmä v povedomí širšej verejnosti, čo malo dve príčiny: umiestnenie do priestoru metra s obrovskou frekvenciou návštevníkov a vystavenie portrétu vtedajšej ministerky školstva Petry Buzkovej (v diele Radovana Čerevku vystupuje ako obeť domáceho násillia).³⁹⁴ Vernisáž naplánovaná na Medzinárodný deň žien za účasti ministerky, napomohla propagácii výstavy aj informovaniu o probléme. Inštalácia diel na nástennových paneloch, ktorá bola jediným umožneným riešením (kvôli reštrikciám Dopravného podniku), bola tak spojená s odkazom na doby minulé: „Časť výstavy, ktorá prebieha vo verejnom priestore metra, je svojím retro-spôsobom inštalovania na paneloch pripomienkou tradície Medzinárodného dňa žien. Ide zároveň o pokus rehabilitovať tento sviatok a naplniť ho iným, súčasnejším odkazom.“³⁹⁵

Pri tomto projekte sa ukázali úskalíia propagácie kampane neziskovej organizácie pomocou umeleckej výstavy: referovanie o výstave v médiách vrátane

³⁹³ Časť výstavy bola následne koncom októbra 2006 reinštalovaná vo vstupnej hale Krajského úradu v Ústí nad Labem v rámci filmového festivalu Femina Film.

³⁹⁴ Recenzie na výstavu priniesol Ateliér (Patočková, Zuzana: Stop násillí na ženách, 8/2006) a Respekt (Štefková Zuzana, Dívka se svým otcem v koupelně, 26.3.2006), referované o výstave bolo v množstve denníkov, vrátane bulvárnych.

³⁹⁵ Kurátorský text k výstave, cit.d.

bulváru sa totiž neobišlo bez dezinformácií. Manipulovaná fotografia ministerky Buzkovej ako zbitej ženy nebola v článkoch uvedená v kontexte (vystavená v metre bola spolu s manipulovaným portrétom C. Rice, J. Timošenkovej a A. Merkel) a často nebola ani prezentovaná ako umelecké dielo – publikovaná bola bez uvedenia autorskej atribúcie. Cieľ pripútať pozornosť ku kampani bol splnený, no často na úkor sploštenia informácií o samotnej výstave a o dielach na nej zastúpených. Ukázalo to nepripravenosť bežných médií na referovanie o umeleckej výstave, no na druhej strane články o výstave priniesli aj bulvárne médiá, ktoré venujú súčasnému umeniu minimálnu pozornosť. Výstava nebola napriek svojmu zameraniu čítaná ako feministická, aj keď tak bola zamýšľaná. Dôvodom, prečo nebol feministický rozmer výstavy divákmi vnímaný (ani odmietaný), bolo možno zastúpenie vystavujúcich: jednako umelkyni, ako aj umelcov. V podstate by to mohlo dokazovať, že s feministickou agendou neexistuje na výtvarnej ani na diváckej scéne problém, ak nie je ako taká explicitne pomenovaná.

8.2.3 Hrdinovia: chlapi

Pohľad na tvorbu mužov cez genderovú optiku bol zámerom výstavy *Chlap, hrdina, duch, stroj* koncipovanej Anettou Monou Chisou a Luciou Tkáčovou a uskutočnenej v roku 2006 v bratislavskej galérii Médium. Po výstave *Room on their own* to bola ich druhá rozsiahlejšia výstava reagujúca na genderový diskurz. Tentokrát nevystavili tvorbu vlastnú, ale tvorbu tridsiatich súčasných umelcov z Česka a Slovenska, ktorú rozdelili do štyroch kategórií pripomínajúcich slovenské skloňovacie vzory pre mužský rod. Svoj kurátorský zámer približujú:

„Jedným z porevolučných myšlienkových importov je fenomén genderu v umení. Ako dôsledok presadenia západných ideí do pôdy s inou životnou skúsenosťou, sa u nás pojem genderové zúžene používa výlučne v spojitosti so ženským umením, po prípade ako ekvivalent termínu feministické. Dokonca, väčšina umenia tvoreného ženami, nezávisle na obsahovom zameraní, formálnej stránke, ideovej nosnosti či posolstve je a priori označovaná a pomenovávaná ako ženská alebo feministická. Častokrát sa takéto označenie stáva bremenom a zužuje interpretačné pole daného diela; umenie vytvorené ženami je podriaďované imperatívu rodovej interpretácie, ktorá už stratila trefnosť. Genderová perspektíva sa už dávno mala začať používať aj v súvislosti s mužským umením, ktoré zostáva dodnes neartikulované ako kategória, býva pomenované bez prívlastkov, jednoducho ako umenie.“³⁹⁶

Ďalej v texte uvádzajú, že genderové čítanie malo byť aplikované na mužskú tvorbu už v 90. rokoch, čomu zodpovedá podtitul výstavy: *Výstava ktorá nebola v roku 99 a dnes to isté*. Ide teda o kurátorské gesto, ktoré malo byť podľa Chise a Tkáčovej urobené v 90. rokoch, ale nebolo, preto sa ho zhostili samy umelkyne: „Táto výstava je myslená ako návrat v čase, vylepšenie minulosti a splatenie dlhu

³⁹⁶ Text k výstave publikovaný v časopise Profil, 1/2006, s.27.

voči súčasnosti.³⁹⁷ Keďže koncepcia je výstavy bola komplikovaná a dala by sa čítať rozličnými spôsobmi uvediem aj časť rozhovoru s autorkami, publikovaného v denníku Sme:

„Snažili ste sa pokryť celú mužskú tvorbu?

´Do jednotlivých gramatických vzorov sme vkladali vybrané práce - chlap zahŕňal kult tela a telesnosti, mužskú sexualitu, hrdina predstavil tému súťaže, vojny, športu, politiky, duch veľké témy, ako univerzum, existencia a filozofia a stroj napríklad majstrovanie, hobby či mašinky.´

Prečo chýbajú v zozname autori, ktorí sa programovo zaoberajú napríklad vlastným egom či rodom?

´Nevyberali sme diela, ktoré sa cielene zaoberajú rodom. Predstavené diela pôvodne ani neboli myslené ako genderové, my sme im rodový kontext dodatočne vytvorili.

Takto ste mohli do projektu zaradiť hociktorého muža.´

A v tom je tento projekt podvrtný. Nech robí žena akékoľvek umenie, ihneď je označené za typické ženské, reflektujúce rod, či dokonca feministické. Okamžite sa zdôrazňuje ženské hľadisko. Keďže neexistuje tzv. mužský kontext, ani diela, ktoré sme vybrali, by nikdy neboli takto definované. Tým, že sme ich dali pod túto hlavičku, sa dostali do umelo vytvoreného konštruktú, tam, kde by sa inak nikdy neocitli.´

Urobili by takúto výstavu niekedy muži?

´Zatiaľ ju neurobili. Asi sú spokojní s tým, ako sa ich umenie interpretuje. Svet je u nás zo zvyku vysvetľovaný z mužského uhla bez potreby autoreflexie. U nich táto rodová brzda neexistuje.´³⁹⁸

Výstava vyvolala na slovenskej umeleckej scéne vlnu diskusií, predstavím preto najskôr vlastný názor a následne reakcie iných kunsthistoričiek. Diskutovaná nebola kvalitatívna stránka výstavy, nakoľko výstava bola zaujímavá po umeleckej stránke, polemiky vzbudil koncept.

S časťou tvrdenia autoriek by bolo možné súhlasiť, no na časť výrokov je nutné nazerať kriticky. Prvým problematickým bodom je tvrdenie, že fenomén genderu v umení je západným importom. Ťažkosti nastávajú už vo formulácii – „fenomén genderu“, nakoľko autorky zrejme nechceli poprieť, že gender je v dielach prítomný, zrejme išlo v texte o význam v zmysle genderového čítania diel. Tvrdenie o cudzom importe, ktoré sa objavovalo v ešte v 90. rokoch, je v roku 2006 keď medzičasom vznikli domáce výstavy, texty a prebehli diskusie, už neudržateľné. Argument o tom, že dochádza k zmäteniu pojmov a ženské výstavy sú často bezdôvodne čítané ako feministické, je opodstatnený (najmä v 90. rokoch, v roku 2006 už menej), no autorky výstavy toto zmätenie pojmov nepomáhajú ujasniť. Argument, že diela žien sú často interpretované v genderovom rámci, čo im môže uškodiť (sú „podriadené imperatívu rodovej

³⁹⁷ Ibidem.

³⁹⁸ Rozhovor Andrey Kopernickej s Anettou Monou Chisou a Luciou Tkáčovou: Muži by takúto výstavu nerobili. Dostupné z: <http://kultura.sme.sk/c/2571524/muzi-by-takuto-vystavu-nerobili.html>, [cit. 26.6.2012].

interpretácie, ktorá už stratila trefnosť“) je z môjho pohľadu neopodstatnený. Genderová interpretácia umožňuje čítanie diel v nových perspektívach a namiesto, aby rámec zužovala, skôr ho rozširuje. Domnievam sa preto, že tento argument je skôr obavou a pocitom samotných autoriek v roli umelkýň ako konštatovaním faktického stavu. Čo sa týka vznesenia požiadavky na rozšírenie rodovej interpretácie na mužské diela, tento prístup nie je ničím, s čím by sa na našej umeleckej scéne v tom čase nepracovalo.³⁹⁹ Najväčším problémom však je, že z textu k výstave a z vyjadrení nie je zrejmé, či sa autorky vyhraňujú voči univerzalistickému chápaniu umenia bez rodu (čomu by zodpovedalo vystavenie diel umelcov v genderovom kontexte) alebo či sa vyhraňujú voči označovaniu umenia žien ako genderového a naopak sa univerzálneho bezrodového čítania dožadujú (čomu by miestami nasvedčoval text, napríklad výraz „rodová brzda“). Celkovo si však myslím, že text k výstave ilustruje dobový stav genderovej diskusie medzi umelkyňami a umelcami (nie na poli teórie) poznačený nejasnosťami ohľadom témy a neistotou ako sa s novým fenoménom vyrovnáť.

K výstave sa v recenzii pozitívne vyjadruje Beáta Jablonská, diskusie o rodovej problematike a ich „prekvapivú prosperitu“ dáva do súvisu s takto orientovanými grantami a uvádza dost' nepatričné porovnanie: „Aj téma slovenského národného povstania mala kedysi svoje výstavy, súťaže a ceny. Metódy sa nemenia, menia sa len témy.“⁴⁰⁰ Z tejto úvahy sa nedozvieme, čo si Jablonská sama myslí o genderovom čítaní a či ho uplatňuje. Ivana Moncoľová vo svojej recenzii kurátorské gesto Chise s Tkáčovou schvaľuje a zaraďuje ho do kontextu „mužských štúdií“, okrem štyroch kategórií jej však chýba téma muž-partnera-otca. V závere kladie Moncoľová nie neodôvodnenú otázku: „Do akej miery bola výstava v rámci československej výtvarnej scény len kurátorským flirtom?“⁴⁰¹. Pozitívne chápe výstavu aj Jana Oravcová, ktorá v nej vidí vymedzenie sa voči univerzálnosti umenia: „Slovo duch šikovne vpašované do názvu výstavy hovorí o transcencii telesného prostredníctvom čistej mysle, idey, či modernistického trópu mužského génia.“⁴⁰² Kritická je vo svojej recenzii Jana Geržová, výstave vytyka skutočnosti, s ktorými sa stotožňujem - autorky sú očividne nedostatočne zorientované v domácej odbornej diskusii, ktorú kritizujú, ich požiadavku rodového čítania mužských diel nazýva Geržová „klopaním na otvorené dvere“. V závere príspevku konštatuje: „Aby sa ´genderová perspektíva´ dala aplikovať aj na tvorbu mužov, bolo treba na Slovensku prejsť istú cestu – minimálne pomenovať problematiku rodu v umení a rámcovať ju historicky. Na

³⁹⁹ Vid' napríklad výstavu Hanákovej a Kusej *On je rád feministka* z roku 2002, text Zory Rusinovej („Reč tela“ u Želibskej či Filka, ročenka SNG, 2003) alebo aj posledne spomínanú výstavu *Stop násiliu na ženách* z roku 2005.

⁴⁰⁰ Jablonská, Beáta: Chlap? Hrdina? Dokonca duch? Nedajbože stroj? In: Profil, 1/2006, s.30.

⁴⁰¹ Moncoľová, Ivana: Chlap, hrdina, duch, stroj alebo výstava pracovne nazvaná maskulinizmus. In: Profil, 1/2006, s. 33.

⁴⁰² Oravcová, Jana, In: Sborník Formáty Transformace, cit. d., s.138.

to, aby mohli byť dejiny umenia (či samotné dejiny feminizmu na Slovensku) nanovo čítané a interpretované, treba ich najprv napísať.“⁴⁰³ Z tohto pohľadu teda výstava *Chlap, hrdina, duch, stroj* (tak ako aj predošlá výstava autoriek *Room on their own*) rodové nazeranie na umenie nie spopularizovala, ale v konečnom vyznení sa vlastne voči nemu skôr negatívne vymedzila, čo prijímala kladne najmä značná časť vystavujúcich umelcov. Aj napriek tomuto vyzneniu ju ale umelecké kritičky pracujúce s genderovými teóriami a feminizmom (Oravcová, Štefková, Moncoľová, Rusnáková)⁴⁰⁴ pochopili pozitívne, ako rozšírenie poľa rodovej diskusie a podnetnú kritiku z vlastných radov. Znamená to zrejme, že potreba skúmať celú škálu umeleckej tvorby (nielen ženskej) aj pomocou kategórie genderu jednoznačne existovala, a tak bolo pozitívne prijímané aj toto polemizujúce gesto. Či už sa teda Chisa s Tkáčovou chceli voči genderovému diskurzu v tom čase odmietavo vymedziť, alebo nie, nakoniec sa mu nevyhli a samy ho postupne prijali, ako dokazuje aj ich neskoršia účasť na medzinárodnej výstave *Gender Check* a iných genderovo zameraných výstavách.

8.2.4 Feministické umenie v inštitúciách

Koncom roka 2009 sa v Brne uskutočnila veľká prehľadová výstava *Formáty transformace* s ambíciou zmapovať posledných dvadsať rokov vývoja českého a čiastočne slovenského súčasného umenia. Táto úloha bola zverená siedmym kurátorom a kurátorkám. Sekcia koncipovaná Martinou Pachmanovou nazvaná *Za sametovou oponou: těla, jazyky, instituce* bola „reflexí vztahů mezi muži a ženami a sociálně kulturních aspektů vizuálních konstrukcí ženskosti a mužskosti“⁴⁰⁵. Vystavené diela skúmali genderové role na pozadí transformačných, ekonomických a politických procesov.⁴⁰⁶ Expozícia predstavila ženské autorky s výnimkou jedného muža - Mirka Vodrážku. Výber signalizoval kritické zameranie, zastúpené umelkyne a umelec vo svojej tvorbe pracovali a stále pracujú s feministickými témami a reflexiou genderových otázok. Skúmanie genderu v tomto prípade znamenalo i presah do politickej a spoločenskej roviny:

„V expozici se tak setkávají politika a soukromí. Odkrývají se v ní marginalizované zóny postkomunistické společnosti, kde se starý komunistický patriarchát, jenž ženám bral právo na soukromí a bránil jim v projevu jakékoli formy tělesné touhy, transformoval v neméně patriarchální kapitalistický imperatív produkce a spotřeby, jenž veřejně využívá ženskou sexualitu jako symbol svobody a demokracie, přičemž

⁴⁰³ Geržová, Jana: Sofistikované hry. In: Profil, 1/2006, s.38.

⁴⁰⁴ Zuzana Štefková napríklad vo svojej dizeračnej práci k výstave uvádza: „Především však autorky polemizovaly s populárním názorem, který gender nekriticky ztotožňuje s absolutně pojatou feminitou či maskulinitou.“ (cit.d., s.29), čo podľa môjho názoru z vyjadrení samotných autoriek nevyznieva.

⁴⁰⁵ Katalóg *Formáty transformace*, cit.d., s.120.

⁴⁰⁶ Expozícia bola rozšírenou verziou Pachmanovej výstavy *Behind the Velvet Curtain*, ktorá prebehla na jar 2009 v Katzen Arts Center vo Washingtone D.C.

ženy sofistickými prostředky nutí k identifikaci s nedosažitelným ideálem věčně mladistvé krásy.⁴⁰⁷

K malému zastúpeniu účasti mužov v tomto výbere kurátorka poznamenáva: „Když jsem si ale položila otázku, zda na české či potažmo slovenské výtvarné scéně existují umělci muži, kteří by se v posledních dvaceti letech těmito otázkami skutečně konzistentně zabývali, znovu jsem se utvrdila v tom, že ne.“⁴⁰⁸

Témy, ktoré sa v Pachmanovej výbere diel objavujú sú napríklad prostitúcia, domáce práce, kultúrna prevádzka či pornografia. Zaujímavou je účasť Anetty Mony Chise a Lucie Tkáčovej, ktoré vo svojich predchádzajúcich spomínaných projektoch s genderovým čítaním diel (aj vlastných) i s konceptom ženskej výstavy polemizovali. Z môjho pohľadu to signalizuje širšie prijatie nevyhnutnosti genderovej perspektívy na českej a slovenskej umeleckej scéne ku koncu prvého desaťročia 21. storočia. Domnievam sa, že kurátorka výstavy nebola nútená implantovať genderovú perspektívu do diel, ktoré tak neboli myslené, umelkyne a umelec s touto perspektívou už vedome a zámerne pracovali. Napriek tomu Pachmanová v úvodnom texte konštatuje: „Přesto dosud nedošlo ke komplexnímu a konzistentnímu zhodnocení těchto otázek a na poli umělecké kritiky a v kurátorské praxi nadto nadále přežívají mnohé genderové předsudky...“⁴⁰⁹ Pachmanová tiež uvádza, že výstava nie je explicitne feministickým projektom, ale odкрýva skôr sociálne otázky. Tu je namieste konštatovať, že explicitne feministická skupinová či prehľadová výstava do tejto doby (2011) na českom ani slovenskom území neprebehla.

Veľkou udalosťou medzinárodného významu, ktorá bolo uskutočnenie výstavy *Gender Check* vo Viedni koncom roka 2009 (MUMOK). Za Českú republiku sa na kurátorskom výbere prác podieľala Martina Pachmanová, za Slovensko Zora Rusinová. Výstava nechala zaznieť hlas východoeurópskych umelkyň a umelcov, ale aj teoretičiek a teoretikov zaoberajúcich sa genderovými otázkami v umení, čím zaplnila vákuum na medzinárodnej scéne. Koncept výstavy priniesol spätné čítanie umeleckej produkcie socialistickej éry cez optiku genderu. Rozhodujúcim faktorom teda neboli zámerné feministické či genderové obsahy diel, pretože tie sa vyskytovali len v minimálnom počte prípadov. Kurátorka výstavy Bojana Pejić konštatuje:

„Počas celej svojej existencie štátny socializmus nepoznal feministický aktivizmus alebo organizované ženské hnutie. Napriek tomu, ak sa dnes pokúšame prepísať dejiny umenia mnohých socialistických krajín, zdá sa, že v celom regióne boli roztrúsené príklady rezistencie, konkrétne pro-feministické, či proto-feministické diela.“⁴¹⁰

⁴⁰⁷ Katalóg Formáty transformace, cit.d., s.120.

⁴⁰⁸ Sborník Formáty transformace, cit.d., s.140.

⁴⁰⁹ Ibidem.

⁴¹⁰ Pejić Bojana: Proletarians of All Countries, Who Washes Your Socks? In: katalóg Gender Check, cit.d, s.27.

Ďalej Pejić cituje Zoru Rusinovú a ňou použitý termín „latentný feminizmus“ v prípade diel Jany Želibskej z konca 60. rokov. Výstava Gender Check priniesla odpoveď na otázku, ako sa postaviť k dielam (ako ich vnímať a pomenovať), ktorých feministický obsah je zreteľný, no nebol zamýšľaný. Ďalším dôležitým legitimitačným aspektom bolo rozšírenie rodového čítania na celú škálu umeleckej produkcie – nielen mužskej a ženskej ale aj dobovej, či historickej. Hoci výstava bola primárne zameraná na rodové aspekty východoeurópskeho umenia, obsahovala aj sekciu *Postkomunistické rodové priestory*, ktorá prezentovala diela z obdobia posledných dvadsiatich rokov. V týchto dielach sa už dá vysledovať intencionálna práca s genderovými témami pri vzniku diela, i keď v prípade zastúpených slovenských a českých umelkýň je to otázne (Németh, Bromová, Dopitová).

Na Slovenku venoval priestor rozsiahlej reflexii výstavy časopis Profil, kde zazneli aj názory medzinárodných kunsthistorikov a kunsthistoričiek.⁴¹¹ Výstava sa potýkala s problémom nereprezentatívnosti výberu prác, priestor pre prezentovanie jednotlivých krajín bol veľmi obmedzený, obzvlášť, ak si uvedomíme, že pre mnohé krajiny to bol prvý pokus o výstavu primárne zameranú na genderové čítanie umenia vôbec. Pre české a slovenské prostredie bolo dôležitým momentom tejto výstavy obhájenie postoja domácich feministických kritičiek a kritikov umenia, ktorých pozícia a prístupy sa rozsiahlou medzinárodnou výstavou „posvätenou“ uznávanou inštitúciou legitimizovali a stalo sa omnoho ťažším ich výskum spochybníť alebo ignorovať.

Slovenskú výstavu skúmajúcu diela minulého obdobia feministickou optikou zorganizovala na pôde Slovenskej národnej galérie na jeseň roku 2010 Petra Hanáková. Bola to prvá výstava slovenskej štátnej inštitúcie otvorene priznávajúca feministické východiská a snahu o prehodnotenie sexizmu v dejinách domáceho umenia. Výstava nazvaná *Holé baby – Necenzurované akty moderných majstrov* prezentovala diela známych slovenských umelcov z obdobia od tridsiatych do osemdesiatych rokov minulého storočia. Nejednalo sa o ucelené zmapované žánru aktu, výstava bola skôr sondou do zbierkového fondu a prieskumom materiálu, ktorý bol sčasti neznámy nielen verejnosti, ale aj odborníckam a odborníkom. Vystavené boli aj diela, ktoré pre svoju explicitnosť ostávajú permanentne ukryté v depozitoch. Kurátorka k spolupráci na výstave prizvala spisovateľku Janu Juráňovú a vydavateľku Janu Cvikovú z feministického združenia Aspekt a umelkyňu Evu Filovú, ktorých úlohou bolo feministický pohľad vo výstave sprítomniť. Spoluautorky výstavy sa rozhodli pre humornú, odľahčenú formu: zobrazenie fiktívneho dialógu feministicky naladenej babyčky s pubertálnou vnučkou (a dištancujúcou sa matkou), ktorý bol priamo vo výstave vyobrazený v komixových bublinách odkazujúcich k ženským oblinám –

⁴¹¹ Výstavu recenzovala Andrea Euringer-Bátorová, ktorá pripravila aj medzinárodnú anketu o výstave: Profil, 2 a 3/2010.

dielo Evy Filovej. Juráňová s Cvikovou vniesli do výstavy literárny žáner, ich komentáre neboli len dialógom vymyslených postáv, ale obsahovali v sebe aj citáty výrokov známych osobností (Simone de Beauvoir, Sigmund Freud, Hana Gregorová, Edgar A. Poe...). Z perspektívy zamerania môjho skúmania je dôležitá diskusia, ktorú pokus o feministické čítanie modernistických aktov priniesol. Nebudem sa teda vyjadrovať k výberu diel, či umelcov, ani k forme výstavy (obmedzím sa len na poznámku, že podľa môjho názoru boli zobrazené dialógy k dielam často príliš fiktívne a nepravdepodobné). Reflexii názorov venujem väčší priestor, nakoľko sa jednalo o prvý prípad prenesenia feministickej kritiky na pôdu oficiálnej inštitúcie, čo vyvolalo škálu rozličných reakcií.

Výstava mala veľmi vysokú návštevnosť, široký mediálny ohlas⁴¹² a vzbudila aj vyhranené polemiky na umelecko-teoretickej scéne na Slovensku, no i v Česku. Jednou z prvých odborných reakcií bol článok Sabiny Jankovičovej na nástenke a v časopise *Jazdec*.⁴¹³ Jankovičová feministickému čítaniu „majstrovských“ aktov jednoznačne nie je naklonená⁴¹⁴, feministický pohľad prirovnáva k situ cez kánon sorely a uvádza absurdnú vetu: „Inak sorela by najlepšie prešla kritériami feminizmu – tam sa buržoázne akty netrpeli.“⁴¹⁵ Obzvlášť po výstave *Gender Check* je očividné, že kritériá feminizmu nie je možné stotožňovať s absenciou aktu. V závere článku konštatuje, že zodpovednosť za vnímanie vlastných tiel majú predovšetkým samotné ženy, argumenty uvádza najmä medicínske. Zdá sa, že pohľad tejto mladej teoretičky umenia je genderovými teóriami nedotknutý. Zarážajúcim faktom je, že bol publikovaný na úvodnej strane časopisu, čo dodáva podobným argumentom zdanlivú reprezentatívnosť. Jankovičová sa chcela vyhraniť proti spochybňovaniu aktu ako žánru umenia, čo výstava sčasti naznačovala, no jej spôsob obhajoby aktu je nanajvýš polemický.

Obavy z manipulácie diel feministickým čítaním je cítiť z otázok Richarda Gregora určených kurátorke výstavy Petre Hanákovéj. Gregor sa pýta na „hranice etiky, ktoré vedia zabrániť prípadnému nezohľadneniu (či úplnému popretiu)

⁴¹² Reakcie na výstavu *HOLÉ BABY*. In *ASPEKTin - feministický webzin*. Dostupné z: http://archiv.aspekt.sk/aspekt_in.php?content=clanok&rubrika=28&IDclanok=616, [cit. 26.6.2012].

⁴¹³ Články časopisu sú najskôr uverejňované na nástenke v Galérii Cypriána Majerníka. Jankovičová, Sabina: František Drtikol a Holé baby. In: *Jazdec*, 4/2010, s. 1,8.

⁴¹⁴ Názory Jankovičovej uvádzam len pre ilustráciu: spochybňuje protiklad nahá modelka, oblečený umelec/divák na základe predpokladu, že aj umelec mohol byť pri tvorbe nahý; uvádza tiež príklad Manetových obrazov, v prípade ktorých bol údajne upretý pohľad zobrazenej nahej ženy na oblečeného diváka kritikou malomeštiackej morálky. Toto vysvetlenie Jankovičová preberá a vôbec nespochybňuje, neuvažuje nad problematnosťou takéhoto postupu. Divákom (či sú muži alebo ženy) navrhuje vcítenie sa do intimity scény a stotožnenie sa so zobrazenými aktmi.

⁴¹⁵ *Ibidem*, s.1, V protiklade k tomuto tvrdeniu je konštatovanie Petry Hanákovéj, že „nahotín“ je v štátnych inštitúciách nečakane veľa. Viac, ako by sme, najmä s ohľadom na zbierkové priority socializmu, očakávali.“ In: katalóg k výstave *Holé baby*. Bratislava, SNG, 2010, s.35.

autorského zámeru“, „de-individualizáciu zúčastnených autorov“ a „spochybnenie hodnoty tohto segmentu zbierky“⁴¹⁶. Kurátorka na otázky odpovedá, že nešlo o manipuláciu, ale interpretáciu a jej zámerom nebol dešpekt, ale kriticizmus. Gregor sa tiež pýta, či „nie je poukázanie na absurdnú a samotným feminizmom prekonanú metódu príliš didaktické“. Zmienkou o prekonaní naráža zrejme na Carol Duncan a jej článok *The MoMa's Hot Mamas* z roku 1989⁴¹⁷, na čo Hanáková po pravde odpovedá, že na rozdiel od amerického prostredia, u nás sa jedná o gesto skôr pionierske (v tomto duchu hodnotí výstavu ako inovatívnu aj Andrea Euringer-Bátorová⁴¹⁸).

O poznanie pozitívnejšie reakcie zazneli z českého prostredia, napríklad teoretik Tomáš Pospiszyl hodnotí výstavu ako potrebné gesto a s feministickým pohľadom sa stotožňuje:

„Dějiny aktu ve slovenském umění dvacátého století jsou navýsost sexistické, ostatně jako v celé Evropě. Stydno je nám nikoliv z explicitnosti jednotlivých zobrazení, ale především z mentálního ovzduší, ve kterém musela vznikat. Většina aktů dokládá neobyčejné zaujetí autorů ženským tělem, ovšem i schopnost ignorovat další, nesexuální rozměry ženské bytosti. Tělo je často redukováno do podoby pouhého torza, objektu bez tváře a vlastní subjektivity.“⁴¹⁹

Teoretička Milena Bartlová kritizuje najmä výber diel, z ktorých by sa podľa nej dala ako sexistická označiť len asi tretina, pri ostatných dielach hovorí o interpretačnej chybe. Postoj Bartlovej je však otvorený, výstavu porovnáva s českým prostredím:

„Pozitivně viděno, byla výstava provokací. Nevyšla vstříc očekávání běžného návštěvníka, ale naopak jej nutila, aby zaujal stanovisko, přemýšlel, srovnával vlastní životní postoje. To je nepochybně velice přínosné a zcela přiměřené pro hlavní státní muzeum umění... Má ale smysl provokace založená na pětadvacet let starém konceptu? Na druhou stranu musíme přiznat, že v Česku by výstava ‚Nahaté ženské‘ stěží mohla vůbec vzniknout. Nejen proto, že přes mimořádně záslužnou práci Martiny Pachmanové či Lenky Klodové je česká feministická scéna vizuálního umění zatím docela chudá, a že český feminismus se orientuje především sociologicky. Představa, že by Národní galerii v Praze řídila žena, je stejně iluzorní jako představa české premiérky.“⁴²⁰

⁴¹⁶ Devět' odpovědí na margo Holých báb, rozhovor Richarda Gregora s Petrou Hanákovou, In: Jazdec, 1/2011, s.5.

⁴¹⁷ Článek bol prvýkrát publikovaný v Art Journal v roku 1989, český preklad MoMiny maminy je uverejnený v knihe Pachmanová, Martina, ed: Neviditeľná žena, cit.d.

⁴¹⁸ Euringer-Bátorová, Andrea: čo by vlastne na takú výstavu povedala Majka z Gurunu? In: Jazdec, 3/2011, s.3.

⁴¹⁹ Pospiszyl, Tomáš: Holé baby, holé cice. In: Lidové noviny, 13.11.2010, Dostupné z: http://www.lidovky.cz/tiskni.asp?r=ln_noviny&c=A101113_000100_ln_noviny_sko&%20klic=239916&mes=101113_0, [cit. 26.6.2012].

⁴²⁰ Bartlová, Milena: In_margine (k výstavě Holé baby). Dostupné z: http://www.artalk.cz/2010/12/09/in_margine-k-vystave-hole-baby/, [cit. 26.6.2012].

Faktom je, že napriek otvorenosti kurátoriek a kurátorov v českom prostredí vyslovene feministická výstava na poli štátnej inštitúcie ešte neprebehla. Genderovo orientovaný pohľad na dejiny aktu prvej polovice 20. storočia sa však objavuje u kurátorky Marie Rakušanovej, ktorá v Galerii mesta Prahy v roku 2009 realizovala výstavu *Bytosti odjinud*. V porovnaní s výstavou *Holé baby* v SNG, kde feministický prístup tvoril hlavnú líniu pohľadu na diela, Rakušanová využila genderovú optiku len ako jeden zo škály možných prístupov k dejinám aktu.

Podrobnú kritiku výstavy *Holé baby* spracovala Jana Geržová⁴²¹. Táto k feminizmu sa hlásiaca kritička umenia konštatuje prínosnosť výstavy, no vyčíta jej použitú metódu – rezignáciu na výber diel podľa kritérií kvality alebo citlivosti k modelke a celkové vyznenie, v ktorom je každý akt chápaný ako potenciálne sexistický. Pripomína súvislosti vzniku diel a to, že napríklad Benka nemaľoval len ženské, ale aj mužské akty. Geržová tiež konštatuje, že by bol potrebný podrobnejší výskum zameraný na akt ako žáner s prihliadnutím k genderovým i feministickým perspektívam. Závěry Jany Geržovej sú podľa môjho názoru do značnej miery ilustráciou postoja našej odbornej verejnosti (s výnimkou niekoľkých názorov uverejnených v *Jazdci*) k východiskám výstavy, kde sú názory odmietajúce feministické skúmanie modernistických či súčasných diel už v menšine. Osobne som chápala výstavu ako humorne ladené priblíženie feministickej perspektívy laickému diváckemu publiku, ktorá nemala za cieľ podrobné rozobratie problému aktu. Nemôžem ale vynechať jeden podstatný fakt: aj keď sa výstava odvolávala na aktivity Guerrilla Girls, ktoré kritizovali poddimenzované zastúpenie umelkýň v zbierkach inštitúcií, či vo výstavnej praxi, takýto audit skúmajúci pomery v SNG výstava neiniciovala.

8.2.5 Rozhovory o feminizme

Výstava *Inter-view* kurátorovaná Barborou Geržovou v roku 2010 uskutočnená v Nitrianskej galérii bola zameraná na témy tela, telesnosti, identity, vzťahov, rodiny... Kurátorka vybrala dvadsať slovenských a českých umelkýň mladšej a strednej generácie, ktorých diela vystavila, pričom súčasťou výstavy boli zároveň rozhovory s umelkyňami zamerané na vzťah umelkýň k feminizmu a k feministickej interpretácii vlastných diel.⁴²² Barboru Geržovú zaujal najmä problém interpretácie, s ktorým sa stretávame v našom prostredí dodnes: mnoho súčasných umeleckých diel by sa dalo čítať z pohľadu feminizmu a genderovej teórie, pritom však s týmito témami vedome pracuje len obmedzené množstvo autoriek. Vzniká tak dojem akéhosi násilného aplikovania teórie na diela s inými východiskami. Kurátorka preto nechala zaznieť aj hlasy samotných umelkýň. Pýtala sa na pohnútky vytvorenia diela a tiež na fakt, či môže byť dielo

⁴²¹ Geržová, Jana: O výstave, ktorá sa (ne)mohla stať udalosťou roka. In: *Profil*, 4/2010, s.36-49.

⁴²² Rozhovory boli publikované vo forme katalógu: *Inter-view*, Nitrianska galéria, 2010 a uverejnil ich aj časopis *Profil*, 1/2011.

feministicky čítané, aj keď tak nebolo zamýšľané. Oproti ankete Věry Jirousovej z roku 1993, na ktorú sa odvoláva aj Barbora Geržová, je v nazeraní na feminizmus badateľný posun. Ten je zrejmy aj z postoja Mileny Dopitovej, ktorá sa ako jediná z umelkýň zúčastnila oboch ankiet: „zároveň s odstupem času i můj vztah k feminizmu je otevřenější, chápu nutnost některých aktivit spojených s dosažením změn srovnatelných s podmínkami 'mužského světa'“.⁴²³ V kurátorskom výbere chýbajú niektoré autorky otvorene pracujúce s feminizmom, napríklad Klodová, Daučíková, Moyzes, Štěpánová,... takže je zrejme, že výstava nie je v prvom rade o feministickom umení. Z vystavujúcich autoriek sa k feminizmu otvorene hlási len Eva Filová, ostatné umelkyne väčšinou konštatujú, že feministická interpretácia je možná, no je len jednou z rovín vyznenia diela. Negatívny vzťah k feministickej interpretácii vlastných diel zaujímajú z dvadsiatich len štyri autorky (Bromová, Sadovská, Mikyšková, Grófová). Pri charakterizovaní feminizmu sa v odpovediach na otázky viackrát vyskytnú slovné spojenia: nejednoznačný pojem, škatuľka, militantný postoj, boj medzi pohlaviami. Podľa toho je zrejme, že vzťah k feminizmu nezáleží na objektívnej definícii, ale skôr na tom, ako feminizmus jednotlivé umelkyne chápu. Nepoložená otázka formulovaná v zmysle: „Čo si predstavujete pod pojmom feminizmus?“, sa môže zdať možno naivná, no odpovede by zrejme zďaleka neboli rovnaké, či jednoznačné, tu sa však už dostávame na pole mimo umeleckej teórie. Na priamu otázku, či je feministka, odpovedá aj samotná kurátorka výstavy negatívne.⁴²⁴ Ak chápeme feminizmus ako kritický spoločenský postoj, je len logické, že sa k nemu hlásia najmä autorky, ktoré vo svojom diele riešia politické a spoločenské témy (okrem Filovej napr. Čierna, Thelenová, Kolečková...).

Projekt Barbory Geržovej má aj problematickú stránku – pojem ženské umenie chápe kurátorka: „skôr ako termín spájaný s tradičnou ženskou ručnou prácou (práca s textilom, vyšívanie, šitie), a preto stojí k opozícii k feministickému umeniu.“⁴²⁵ Toto negatívne vymedzenie termínu ženské umenie (v opozícii k feminizmu) však nie je v slovenskej a českej umeleckej teórii zďaleka tak jednoznačné, ako ho kurátorka prezentuje. Ženské umenie býva chápané aj ako akási latentná fáza feminizmu, tematizujúca ženskú skúsenosť (ako je zrejme z projektov spomínaných v predošlých odstavcoch). Ďalšou problematickou rovinou je posledná z otázok položená umelkyniam formulovaná v zmysle, či by bolo vhodné nahradiť pojem feminizmus v umení pojmom gender: „V súčasnosti sa viac používa pojem rodové (genderové) umenie, pod ktorý sa dá zahrnúť rovnako tvorba mužov aj žien, ktorí reflektujú rodové otázky. Myslíte si, že zavedením tohto pojmu sa stiera potenciálna nadradenosť jedného alebo druhého

⁴²³ Rozhovor Barbory Geržovej s Milenou Dopitovou, katalóg Inter-view, cit.d., s.38.

⁴²⁴ Rozhovor Omara Mírzu s Barbarou Geržovou v relácii Hore bez: <http://tv.sme.sk/v/18484/aky-je-vas-nazor-na-feminizmus.html>, [cit. 26.6.2012].

⁴²⁵ katalóg Inter-view, cit.d, s.7.

pohlavia, a preto je to pojem, ktorý je aj v kontexte umenia vhodnejší ako feminizmus?“⁴²⁶ Formulovanie tejto otázky je z môjho pohľadu dosť polemické, nakoľko podsúva feminizmu záujem iba o ženy a implikuje, že feminizmus je len ženskou záležitosťou, čo zďaleka nezodpovedá skutočnosti, nakoľko feminizmus sa vyjadruje a snaží sa o reformovanie spoločnosti ako celku. Bolo by preto skôr namieste sa pýtať, či by nemal byť pojem feministické umenie rozšírený aj na mužských umelcov.⁴²⁷ Zaujímavým faktom je, že pojem gender neodmietajú ani umelkyne, ktoré sa voči feminizmu vyhranili negatívne (Vargová, Bromová, Mikyšková), celkovo je prijímanie pojmu gender u umelkýň menej problematické. Z môjho pohľadu by sa tento fakt dal interpretovať tak, že zatiaľ čo feminizmus je umelkýňami chápaný ako aktívny kritický postoj, genderové skúmanie je chápané ako výskum témy genderu, nie ako vyjadrenie názoru. Ako bolo už niekoľkokrát konštatované, vyjadreniu kritického názoru prostredníctvom umeleckej tvorby sa väčšina umelkýň a umelcov u nás stále skôr vyhýba.

Na výstavu *Inter-view* nadväzovala výstava *Inter-view 2* uskutočnená rovnakou kurátorkou koncom roka 2011. Táto výstava predstavila diela 22 slovenských a českých mužských autorov a dvoch umeleckých partnerských dvojíc. Témy sa čiastočne prekrývali s predošlou výstavou, objavili sa aj nové témy – vzťahy, kolektívna identita, nový koncept mužnosti. Výstava taktiež obsahovala rozhovory s umelcami uverejnené v katalógu. Jedna z otázok umelcom bola opäť formulovaná v zmysle, či je možné ich prezentované dielo čítať cez rodovú optiku (na feministické čítanie otázka vôbec nesmeruje). Väčšina umelcov sa takémuto čítaniu nebráni, no vyskytnú sa aj odmietavé odpovede (Nikl, Mikyta, Mr. BRA). Tu, rovnako ako u žien – umelkýň, vystupuje do popredia otázka zachovania kontroly nad interpretáciou vlastného diela. Podľa môjho názoru vyhlásenia v zmysle: „Odmietam interpretáciu môjho diela cez rodový kontext“⁴²⁸ (Svätopluk Mikyta), sú pomerne krátkozraké. V dobe preferujúcej aktívnu divácku participáciu a niekoľko desaťročí po Barthesovej eseji *Smrť* autora je nárokovanie si na výlučne autorskú interpretáciu diela nezmyselné. Rovnako ako u žien-umelkýň sa v odpovediach na otázku ohľadom genderového skúmania vyskytuje odpoveď, ktorá ho označuje za „škatuľku“, čo zodpovedá strachu umelcov a umelkýň z obmedzenej interpretácie. K feminizmu sa hlási Jiří Černický, svoje diela ako feministické však neoznačuje: „Šití ani tak

⁴²⁶ Ibidem, s.21, otázka sa opakuje pri rozhovore s každou umelkyňou.

⁴²⁷ Elizabeth Sacler sa v rozhovore o Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art v Brooklyn Museum v New Yorku vyjadruje: „Môže existovať muž-feminista? Áno. Môže existovať mužský feministický umelec? Áno.“ Ďalej však Sacler vysvetľuje, že feministické centrum sa zameriava primárne na ženy, čo je pravidlom u väčšiny feministických umeleckých výstavných projektov. Dostupné z: http://www.ontheissuesmagazine.com/2009summer/2009summer_Stein.php, [cit. 26.6.2012].

⁴²⁸ Katalóg *Inter-view 2*, Nitrianska galéria, 2011, s.140.

nechápu genderově, i když jsem feminista“⁴²⁹. Speciální pozicií vo výstave malo dielo Lukáša Haruštiaka, v ktorom sa voči feminizmu vymedzuje vyslovene negatívne. Výstava, hoci skúma problematiku gender, je do značnej miery odpolitizovaná, neobsahuje výraznejšiu kritickú rovinu, v autorskom výbere sa podľa môjho názoru vyskytli len dve práce s politickým a feministickým podtextom: Čerevkovo dielo *Čo je doma, to sa počíta* a Piačekovo dielo *Otcovia národa*, ktorým sa budem bližšie venovať v ďalšej kapitole.

Feministická téma násilia na ženách sa opäť objavila v skupinovej výstave *Zlomené květiny* v roku 2011. Výstava v galérii Trafačka, ktorú kurátorovala Veronika Slámová, bola reakciou na konkrétny problém partnerského násilia v umeleckej komunite združujúcej sa okolo pražskej Trafačky. Slámová, ktorá na výstave prezentovala aj svoje umelecké dielo reagujúce na vlastnú skúsenosť, organizovanie výstavy priblížila: „Moje sestra byla pobodána bývalým přítelem a moje přítelkyně byla zbita v blízkosti galerie, kde se koná naše výstava.“⁴³⁰ Výstava bola sčasti aj intervenciou do stavu, keď bol násilník-umelec naďalej tolerovaný umeleckou komunitou, zatiaľ čo umelkyňa, ktorá bola obeťou jeho násilia, bola označovaná za hysterickú, alebo za provokatérku. Výstava samotná bola tiež časťou komunity umelcov a umelkýň okolo Trafačky chápaná ako prílišné rozmazávanie kauzy. Vzniknutá situácia smutne ilustrovala fakt, že zatiaľ, čo na umeleckej scéne sú otázky feminizmu často pokladané za prekonanú záležitosť, reálna situácia má k rovnosti pohlaví a k spoločnosti bez predsudkov veľmi ďaleko. V tomto svetle sa zdajú výroky umelkýň o tom, že sa už narodili do rovnoprávneho prostredia a nikdy sa so žiadnymi problémami a nerovnosťami nestretli, buď zámerne prikrášené alebo ako jednoducho výnimočné šťastie. Predsudky a problémy v našej spoločnosti, na ktoré feminizmus upozorňuje, sú tu totiž jednoznačne stále prítomné a nevyhýbajú sa ani umeleckej scéne.

8.2.6 Feminizmus ako umelecký program

Ku koncu 90. rokov 20. storočia sa na českej a slovenskej výtvarnej scéne objavujú dve autorky, ktoré s feministickými obsahmi a interpretáciami narábajú zámerne a kontinuálne: Lenka Klodová a Eva Filová. Ich diela sú orientované kriticky a niekedy radikálne a je ich možné označiť ako feministické umenie, aj keď to samozrejme neplatí bezvýhradne pre každé ich dielo. V nasledujúcich odstavcoch priblížim tvorbu oboch autoriek, niektoré diela Evy Filovej uvádzam v kapitole venovanej umeleckým reakciám na aktuálne politické udalosti. Keďže tieto dve autorky sa venujú tvorbe spojenej s feministickými otázkami kontinuálne, budem im v nasledujúcom texte venovať väčší priestor a ich diela predstavím v chronologickom slede. Následne sa vrátim do obdobia tesne po roku 2000 a predstavím diela, ktoré je možné interpretovať feministicky, budem sa

⁴²⁹ Ibidem, s.34.

⁴³⁰ Text k výstave *Zlomené květiny*, nepublikované.

pridržať chronologickej postupnosti s výnimkou témy násilia na ženách, ktorú predstavím v samostatnej kapitole.

Umelkyňa Eva Filová sa v druhej polovici 90. rokov dostala cez záujem o genderové témy do kontaktu so združením Aspekt.⁴³¹ Výrazné a provokujúce feministické dielo, ktoré vzbudilo pozornosť na Slovenskej umeleckej scéne, nieslo názov *Bez rozdielu* (2001). Filová použila tetrapakové obaly na mlieko, ktoré dotvorila „reklamným“ dizajnom. Časť obalového dizajnu využíva ikonografický motív madony prikkladajúcej si k prsníku dieťa. Motív je reprodukciou historickej maľby (Jan van Eyck, *Maria lactans*) sprevádzanej logami vo forme biblického písma, ktoré určujú túto radu produktov pre kresťanov (napr. „Mariánske mlieko – zdravé, trvanlivé mlieko pre kresťanov“). Časť obalov zas využíva fotografie z pornopriemyslu zobrazujúce ženy s bujným poprsím („Mliečne pokušenie extratučné“) a obal „Detského mliečka“ pracuje s reprodukciou malého dievčatka snedej pleti, ktorému cudzia ruka siaha k bradavke.⁴³² Tým, že Filová s témou mlieka neasociuje obrazy civilnej kojacej matky, ale práve tieto kontroverzné motívy, dostáva jej dielo dôrazné feministické vyznenie. Filovej práca ironicky komentuje ženské role: svätice a hriešnice, tradične spájané s domácou kresťanskou kultúrou. Kým v jednom prípade je žena zbavená sexuality, v druhom je jej sexualita kresťanstvom démonizovaná a pornopriemyslom zneužívaná. V kresťanstve vystupuje do popredia predpísaná „povinná“ rola ženy-matky, ktorá spočíva v rodení detí a produkcii mlieka. V pornografii je to zas žena so zvýraznenými prsiami v roli sexuálneho objektu, pričom súvis prs s kojením detí je tabuizovaný a popretý. Detská fotka zas môže odkazovať k tomu, že rola ženy ako objektu mužského potešenia je žene prisudzovaná od útleho veku, prípadne môže asociovať násilie na ženách, deťoch, či násilie etnické. Názov *Bez rozdielu* vypovedá o totožnom princípe oboch diktovaných rolí, či už asexuálnej alebo výrazne sexualizovanej, v oboch prípadoch sú tieto stereotypy produktom spoločnosti založenej na patriarchálnom nátlaku. Filovej dielo bolo prezentované na výstave *Madonna v slovenskom výtvarnom umení* (Nitrianska galéria, 2002), kde boli vedľa seba konfrontované historické sakrálne slovenské diela s tematikou madony a diela súčasné. Nie je vôbec prekvapujúce, že proti výstave vystúpil biskupský úrad, aj keď skôr než kritikou patriarchátu bol pohoršený „znevážením“ obrazu madony.⁴³³

Pre výstavu *Priveľa výnimiek*, ktorá sa zameriavala na zámerné provokácie vo sfére súčasného umenia, Filová vytvorila diela *Veľký a malý testament* (2003). *Veľký testament* tvorili autorkine vlastné radikálne výroky, napríklad: Som verná. Svojej gynekologičke, Lúbim neplodných mužov, Deti sú najlepšie studené,

⁴³¹ Rané video Evy Filovej (v spolupráci s Natáliou Martincovou) a záznam performance s Annou Daučíkovou boli prezentované na Dňoch Aspektu, publikované v *Aspekt*, 1/97, s.97.

⁴³² Námet je výrezom fotografie rómskych detí od Pavla Hudeca Ahasvera, ktorý v nej pracuje s motívom známej maľby historického portrétu Gabrielle d'Estrées so sestrou.

Reklama a vianoce sú organizovaným zločinom...⁴³⁴ Spôsob inštalácie približuje Mira Putišová: „Platnosť svojich názorov, zhmotnených v týchto krátkych vyjadreniach, Filová umocnila zaujímavým spôsobom: nainštalovala ich vo forme viet z veľkých polystyrénových písmen na steny, zámerne evokujúc strohé, heslovité, či edukatívne oznamy z doby nedávneho socializmu...“⁴³⁵ Inštalovania bielych písmen na bielom pozadí zároveň vyjadrovali neviditeľnosť, či zámernú ignoráciu radikálnych názorov žien, ktoré sa vymykajú spoločenskej konvencii.

Malý testament je krížovkou vytvorenou na zemi vo forme pripomínajúcej detskú hru na preskakovanie. Z nápisov maternica, ejakulát, vagína, žalud',... doplnením tajničky vznikne slovo znásilnenie. Zatiaľ čo „neslušné“ slová sú napísané celé, slovo znásilnenie si musíme domyslieť. Tento fakt môže odkazovať k mlčaniu o závažnom probléme, ktorý sa dostatočne nerieši a na spoločenské tabuizovanie tém, ktoré sú chápané ako vulgárne.

V roku 2003 Eva Filová pripravila výstavu *Ženské je politické*, ktorá bola priamou reakciou na stav spoločnosti a politiky z feministického pohľadu.⁴³⁶ Názov výstavy odkazoval k heslu „Osobné je politické“ používanému najmä v druhej vlne feminizmu koncom 60. rokov. Tento výrok konštatoval skutočnosť, že mnoho osobných problémov, ktorým ženy čelia, nie je často dôsledkom ich neschopnosti či osobných zlyhaní, ale dôsledkom ich nerovnoprávneho postavenia a systematického útlaku patriarchálnou spoločnosťou. Zároveň toto heslo odkazuje k faktu, že aj súkromná sféra môže byť miestom politického boja.⁴³⁷ Rovnoprávne postavenie žien v tom prípade znamená aj slobodu rozhodovania o svojom tele a o pôrode dieťaťa. A tu je práve styčný bod so situáciou na Slovensku, nakoľko do politických diskusií sa v tomto čase opäť dostala téma zrušenia možnosti interrupcií.

Filová na výstave prezentovala video *Možnosť voľby* (2003), ktoré vzniklo pri návšteve pápeža Jána Pavla II. na jeho slávnostnej omši v Trnave a Bratislave-

⁴³³ Kurátorkou výstavy bola Adriana Hupková. Biskupský úrad na protest proti niektorým súčasným dielam sťahol z výstavy zapožičané exponáty. Podrobnejší popis kauzy podáva Jana Geržová v článku Úskalia morálky. In: Profil, 3/02, s.113, prípadne článok Galéria musela vrátiť obrazy v denníku Sme z 10.9.2002, dostupné z: <http://www.sme.sk/c/657123/galeria-musela-vratit-obrazy.html>, [cit. 26.6.2012] a článok Alexandra Balogha: Aké kultúrne dedičstvo, denník Sme z 11.9.2002, dostupné z: <http://www.sme.sk/c/658341/ake-kulturne-dedicstvo.html>, [cit. 26.6.2012]. Filovej dielo bolo vystavené aj na výstave *Gender Check* v roku 2010.

⁴³⁴ Pri príležitosti výstavy v Bratislave toho istého roku Filová rovnakým spôsobom prezentovala ďalšie heslá: Žena musí mať chlapa alebo diplom, Ženy sa delia na príjemné a inteligentné, Kristove roky sa žien netýkajú, atď.

⁴³⁵ Putišová, Mira: katalóg Príveľa výnimiek. Žilina, Považská galéria umenia, 2003, nečíslované.

⁴³⁶ Výstava mala premiéru v Nitrianskej galérii, toho istého roku bola reprízovaná v bratislavskom CC Centre, kurátorkou bola Adriana Čeled'ová-Hupková.

⁴³⁷ Pre viac informácií o radikálnom feminizme pozri Szapuová, Mariana: Podoby feminizmu. In: Rodové štúdiá. Súčasné diskusie, problémy a perspektívy, cit.d., s.114.

Petržalke. Sympatizanti a sympatizantky občianskej iniciatívy Možnosť voľby sa s týmito nápismi na tričkách prechádzajú pomedzi jasajúci dav a „vítajú“ pápeža, záznam vtípne dopĺňa pieseň Ciao, ciao bambina.⁴³⁸ Protiklad a dvoch politických (a morálnych postojov) na výstave reprezentovali tri figuríny oblečené v tričkách Možnosť voľby zoskupené okolo portréту pápeža (v Bratislave okolo kardinála Sokola) umiestneného na stene vo výške očí. Inštalácia bola zobrazením konfrontácie moci a zdanlivo bezmocnej verejnosti, v tomto prípade sa však osobnosti cirkvi ocitli v obklúčení. Na slovenskej politickej úrovni tlaky na zrušenie možnosti interupcií, ktoré by z interupcie urobili nebezpečnú a nelegálnu prax, opäť na čas upadli.

Na výstave Amnesty International venovanej problému násilia na ženách vystavila Filová dielo *Šťastné a veselé...* (2005). Inštalácia pozostávala z úryvkov tradičných rozprávok, v ktorých vystupovali ženské hrdinky a plastových sáčkov s predmetmi vo forme dôkazov. Autorka dielo komentuje:

„Práve v rozprávkach nájdeme archetypy násilia, s ktorými vyrastáme a začleňujeme sa do spoločnosti. V kolekcii siedmych rozprávok je hlavným menovateľom žena (dievča, panna, dieťa), prechádzajúca životnými strasťami so šťastným alebo tragickým koncom. Svet ilúzie dopĺňa svet reality – v podobe siedmych 'dôkazových' svedectiev o JEJ existencii, či už v rozpore s ilúziou alebo preberaním jej známych atribútov.“⁴³⁹

Inštalácia Evy Filovej približuje kultúrne vzorce: obrazy ženských rozprávkových hrdiniek, ktoré prechádzajú strastiplným osudom a ich úlohou je sa s ním vyrovnáť (napríklad čakať na svojho princa). Toto dielo zdôrazňuje „programovanie“ rodových stereotypov do detí od útleho veku.

Ironickým feministickým komentárom bolo realizovanie návrhu webovej stránky *Ženách pre feministku* (2006) v spolupráci so združením Aspekt, čo bola podľa slov autorky: „antikampaň k stupídnej reality show Nevesta pre miliónára“.⁴⁴⁰ Na stránke si feministka (Stará Blažková) môže vyberať z ideálnych mužov typu J. W. Bush, Winnetou, F. Castro, Jánošík, Ján Pavol II.,... Stránka je svojou jednoduchosťou a do očí bijúcou gýčovitosťou paralelou k vyprázdnenosti televíznych relácií zameraných na súťaže medzi niekoľkými ženami o získanie „trofeje“ bohatého a krásneho ženícha.

Filovej dielo *Angažovaný šatník I* (2006) na jednej strane súvisí s reprodukčnými právami žien, na druhej strane má však širšie vyznenie zamerané na kritiku dogiem katolíckej cirkvi. Na šnúre na prádlo visia vedľa seba kusy spodnej bielizne s potlačou vo forme hesiel. Ženská bielizeň je biela, mužská čierna, biele kusy nesú nápisy: eutanázia, registrované partnerstvo, interupcia, odluka cirkvi, čierne zas: katechizmus, výhrada svedomia, intolerancia, svätá

⁴³⁸ Video podrobne rozoberá Katarína Rusnáková v knihe *História a teória mediálneho umenia na Slovensku*, cit. d., s.146-147.

⁴³⁹ Texty vystavujúcich umelcov, dostupné z: www.c2c.cz/?id=25, [cit. 26.6.2012].

⁴⁴⁰ Dostupné z: <http://zenichprefeministku.aspekt.sk/>, [cit. 26.6.2012].

stolica. Voči sebe tu tak stoja názory a požiadavky občianskych hnutí voči nehybnosti cirkevných doktrín. Spodná bielizeň tu (ako druhá koža) zastupuje veľmi blízke, osobné presvedčenia, môže však tiež znamenať názory, ktoré si môžeme obliecť, či vyzliecť, privlastniť, alebo sa ich vzdať. Časti bielizne tu podľa Barbory Geržovej: „ako keby menej súviseli s osobným, individuálnym, ale viac s cirkvou ako inštitúciou, voči ktorej je namierená autorkina kritika.“⁴⁴¹

Zatiaľ, čo mužské spodné prádlo odkazuje ku katolíckej cirkvi, ktorá je jednoznačne paternalistická a patriarchálna, názory z bielej škály spektra nemusia pochádzať len zo ženského hnutia (táto agenda nie je vyhradená pre ženské organizácie ani na Slovensku). Zvolenie symboliky ženskej bielizne je preto otázne, aj keď to môže symbolizovať fakt, že feministické hnutie bolo prvým, odkiaľ podobné požiadavky koncom 60. rokov v euroamerickom svete zazneli. V tomto svetle by potom polemicky vyzel výrok Barbory Geržovej, ktorá dielo komentuje v zmysle, že: „Filová rieši špecifický problém slovenskej politiky, neprenositel'ný do iného kontextu.“⁴⁴² Polarita bielej a čiernej zastupuje tiež vyhotenie spoločenskej diskusie. Prádlo stráca častým používaním a praním farbu, čo anticipuje možný vznik celej škály postojov medzi dvoma vyhranenými pólmi.

S časťami odevu – opaskami – pracuje Filová aj v diele *Nástroje moci* (2007). V tomto diele využíva symboliku zvoleného materiálu, ktorý so sebou nesie rozličné referencie. Opasok s názvom *Panenstvo* je pokrytý bielymi pierkami, opasok *Domáce násilie* je z čiernej kože a „vybíjaný“ klincami, nápis opasku „Menšiny“ je vytvorený z trikolóry, opasok *Dokonalosť* má nápis vytvorený z krajčírskoho metra, opasok *Interupcia* má písmená vyrezané a v strede je prestrihnutý a opäťovo zošitý. Najdlhším opaskom je *Registrované partnerstvo* v čiernej farbe s nápisom z ružových periel. Nápis na opaskoch predstavujú problematické spoločenské body, kontroverzie, spoločenské normy, ktoré môžu slúžiť na manipuláciu, prípadne represiu verejnosti, a z ktorých sa dá vyťažiť spoločenský či politický kapitál. Opasky tu vystupujú ako symbol utiahnutia a povolenia, v politickom žargóne sa už od doby tesne po revolúcii používa termín „Utiahnuť si opasky“. Záleží teda najmä na stave politickej situácie, aký výdych či nádych je v jednotlivých problematických bodoch vôbec možný. V diele *Nástroje moci* smeruje Filová od feministickej agendy (interupcia, panenstvo, domáce násilie, dokonalosť) k širšej artikulácii spoločenskej kritiky (kultúra, petície, eutanázia). Autorkino spracovanie témy je zároveň ironické – na referenciu k vážnym otázkam zvolila odľahčenú, akoby dekoratívnu formu.

Lenka Klodová pracuje od konca 90. rokov kontinuálne s témami dotýkajúcich sa žien a ich súkromného a verejného života. Mnohé diela autorky presahujú do

⁴⁴¹ Geržová, Barbora: Ja a tí druhí. In: Profil, 3/2008, s.42.

⁴⁴² Ibidem.

spoločenskej roviny a trefne, humorne a ironicky komentujú ženskú realitu. Čo sa týka príklonu k feminizmu, nastal u autorky samovoľne, nakoľko mnohé diela (najmä spočiatku bez zrejmeho autorského zámeru), obsahovali jednoznačné feministické referencie i vyznenie. Sama Klodová sa k termínu „feministická umelkyňa“ neprikláňa, i keď má k feministickému svetonázoru blízko. Podľa jej názoru by podobné „nálepky“ nemali byť spájané priamo s osobnosťou umelkyne či umelca, ale len s dielami, výstavami, či tendenciami. Odôvodňuje to vyhnutím sa situácii, keď sa podobné označenie osobnosti môže stať zjednodušujúcim a všetka jej/jeho umelecká tvorba je čítaná v tomto duchu bez hlbšej analýzy.⁴⁴³ Zo širokého spektra tvorby Lenky Klodovej preto predstavím len diela, ktoré sa podľa môjho názoru dajú označiť ako feministické.

Koncom 90. rokov začala Lenka Klodová pracovať s témou pornografie. Z pornografických časopisov pre heterosexuálnych mužov začala vystrihovať postavy žien v rôznych stereotypných erotických pózach, vyňala ich z pôvodného kontextu a vložila do nových prostredí, čím vznikla široká škála nových významových asociácií. V diele *Spáčky* (1999) postavy žien v pornografických pozíciách umiestnila do papierových vystrihnutých a pomaľovaných postieľok, pričom z každej ženy vidíme len hlavu. Tváre majú pootvorené pery, prípadne privreté oči, no nič z tiel, na ktoré je v pornografickej vizualite kladený dôraz, nie je viditeľné. Zameraním na tvár porno-modeliek im Klodová vrátila individualitu a ich telám humorne dopriala odpočinok. V podobnom duchu je komponované priestorové dielo *Odpolední klid* (2001), ktoré je trojrozmerné, pričom využité sú postieľky odkazujúce k detskému nábytku. Klodová sa vtipne štylizuje do role matky-opatrovateľky týchto dievčat.

Empatický prístup je zvýraznený aj v cykle fotografií *V rukou* (2001), kde umelkyňa drží vystrihnuté obrázky nahých porno-modeliek v dlani, čo asociuje ochranný a opatrovateľský význam. Erotické fotografie tak strácajú vyzývavosť a vzniknutá situácia navodzuje dojem nemiestnosti, až zahanbenia. Veľmi prekvapivá a vtipná juxtapozícia je využitá v diele *Lidovky* (2001), kde sú obrázkom žien priamo v pornočasopisoch primaľované kroje. Titulná stránka magazínov je ponechaná v originálnej forme, takže prekvapivý obsah potenciálny divák zbadá, až po otvorení časopisu. Klodová tu využíva protiklad momentu odhalenia a zahalenia, pohráva sa s vytvorením očakávania sexuálneho obsahu a s jeho nenaplnením. Pornoestetiku, ktorá sa v priebehu času mení len minimálne a je založená na klišé, umelkyňa narúša novým, nečakaným prvkom a vytvára paralelu k dedičstvu ľudovej kultúry, ktorá je tiež založená na tradovaní. Obrázky porno modeliek boli vytvorené, aby uspokojili mužskú sexuálnu túžbu a preto tieto obrazy eroticky fungujú len v kontexte mužskej sexuálnej dominancie. Mimo

⁴⁴³ Lenka Klodová sa takto vyjadrila na verejnej prednáške a diskusii *Gender & Umění*, Goethe institut Praha, 22.11.2011. Podľa mojich skúseností a pozorovaní je podobný názor vlastný väčšine súčasných českých a slovenských umelkýň a umelcov.

daný kontext pôsobia smiešne a absurdne, čo Klodovej dielo veľmi trefne ilustruje. Pornografiu Klodová síce kritizuje, no neodmieta, vystupuje proti jej trivializácii prostredníctvom pornopriemyslu, pokúša sa v nej uplatniť aj ženský pohľad, preto vytvorila prvý český pornočasopis pre ženy *Ženin* (2005).⁴⁴⁴ Neguje tak síce nevyslovený, no v pornografii široko akceptovaný predsudok, podľa ktorého je sexuálne najmä to, čo vzbudzuje mužskú erekciu.

Lenka Klodová je matkou troch detí a motív materstva sa vyskytuje v niekoľkých jej dielach. V akcii *Travestishow* (2001) sa umelkyňa zamaskovaná za drsného štýlového frajera v koženej bunde a klobúku prehádzala po parkovisku s kočiarikom, v ktorom tlačila svoje dieťa a podľa potreby ho prezlečená za muža aj nakojila. V tomto diele nejde o popretie rodových rolí, ale o ich výmenu. V prostredí českej spoločnosti stále ne je bežné, aby sa o dieťa staral otec v rovnakej miere ako matka, rodičovská dovolenka pre mužov nebola v čase akcie ešte uzákonená. Sama umelkyňa približuje rolu, ktorú si privlastnila, nasledovne: „Je to frajer a k frajerským kouskům patří i schopnost nakojit své dítě.“⁴⁴⁵ Túto akciu je tematicky možné porovnať s cyklom fotografií poľskej umelkyne Elžbiety Jabłońskiej *Supermatka* (2002), na ktorých umelkyňa pózuje v domácnosti so svojím synom na kolenách a oblečená je ako Spiderman či Batman. S podobnou témou materstva ako heroického výkonu sa Klodová pohráva aj v cykle *Vítězky* (2005). Na manipulovaných fotografiách sú ženy – športovkyne pri vrcholových okamžikoch, v chvíľach víťazstva a dosiahnutia mimoriadneho výkonu, no všetky však majú obrovské tehotenské brucho. Umelkyňa tak povýšila materstvo na úroveň masami zbožňovaného športu.

V dvojtypžďňovej performance *Život s handicapem* (2001) sa Klodová štylizovala do role morskej panny. Dolnú časť svojho tela zahalila do látkovej plutvy, čo znamenalo, že sa mohla pohybovať len posúvaním sa po zemi. V tejto polohe vykonávala potom všetky bežné činnosti, „chodila“ na prechádzky, upratovala, či nakupovala. Idealizovaná ženská rola, ktorá je ženám od detstva predkladaná v rozprávke o malej morskej panne, je tiež konštatovaním faktu, že „pre krásu sa trpí“. To dokladá vo veľmi prozaickej forme aj skúsenosť morskej panny Lenky Klodovej: „Performance nabízejí možnost, aby se člověk třeba na chvíli zidealizoval. Stala jsem se na čtrnáct dní na residenčním pobytu na zámku v Čimelicích ideálem, idolem námořníků – mořskou pannou. Za to jsem snídala na zemi pod kuchyňskou linkou, plazila se v obchodě mezi regály, měla věčně špinavé ruce i ocas od vynášení odpadků.“⁴⁴⁶ Slovo handicap použité v názve performance by sa dalo interpretovať vo význame, že požiadavka normatívnej

⁴⁴⁴ Časopis *Ženin* podrobnejšie rozoberá Zuzana Štefková: Genderové aspekty tělesnosti, cit.d., s.48, Štefková rozoberá tiež Klodovou vytvorené fiktívne časopisy „pre pánov“ *Bříza* (2000) a „dámsky“ časopis *Komíny* (2001).

⁴⁴⁵ Klodová Lenka: *Pregnant Songs*. Praha, Divus, 2005, s. 72.

⁴⁴⁶ *Ibidem*, s.19.

ženskej krásy je pre samotné ženy pascou.

Vtipným komentárom k estetickej norme uplatňovanej voči ženám, akou sú oholené nohy, je Klodovej dielo *Mé punčochy* (2003). Umelkyňa si svoje prirodzené ochlpenie na nohách upravila pomocou laku do tvaru vzoru, takže to vytváralo dojem sieťovaných punčoch. Sama k tomu ironicky poznamenáva: „Snažila jsem se najít prostředek proti masivnímu tlaku na ženy, nutícím je, aby si holily nohy. Vymyslela jsem alternativu, jak vypadat upraveně i s chlupatýma nohama. Zabere to ale bohužel dost času /dvě až tři hodiny každé ráno.“ Absurdita procesu, pri ktorom by každá žena mala stráviť niekoľko hodín úpravou nožného ochlpenia do tvaru vzorov, sa možno nebude zdať až tak absurdná, ak by sme zobrali do úvahy, koľko času strávia jednotlivé ženy dôkladnou depiláciou a úpravu nôh, prípadne celkovou úpravou svojho výzoru a koľko financií do toho investujú. Omnoho jednoduchšie je požiadavku vyholených nôh ignorovať, čo je však obzvlášť vo východnej Európe vďaka intenzite spoločenského tlaku ponímané ako skoro revolučné a radikálne gesto.

Lenka Klodová sa často zúčastňuje aktivistických výstav a projektov. Na výstave *Tento Měsíc menstruuji* prezentovala dielo *Demonstrace* (2004). Demonštrácia je papierovým zoskupením fotiek tehotných žien držiacich transparenty proti menštruácii, ktoré sú umiestnené na vo zvislej polohe na podstavci. Dvojznačnú interpretáciu tohoto diela podáva Martina Pachmanová:

„Protestující dav těhotných žen na zmíněné výstavě ukázala jako narušitelky společenského pořádku... Jako by tím autorka chtěla vyjádřit, že emancipace není podmíněná potlačením či ztrátou ženství, ba co více, že i mateřstvím se žena může emancipovat. V souvislosti s tímto dílem se samozřejmě vnukává ještě jedna – v tomto případě historická – paralela, která odhaluje odvrácenou stranu pronatální agitace jako shora vnucené ideologie za zachování národa či rasy, která ženu činí strojem na plození a 'styčným důstojníkem' politické moci.“⁴⁴⁷

Napriek ideológii materstva zneužívaného štátnou mocou, majú matky právo a potenciál vzbúriť sa proti archetypu domácej a poslušnej „štátnej“ rodičky. Materstvo nemusí pre ženu znamenať uzatvorenie sa do súkromnej sféry, ale naopak môže byť motiváciou pre vstup do politického priestoru a začiatkom osobnej angažovanosti, nakoľko o to silnejší je pocit spoluzodpovednosti za stav spoločnosti a za jej formovanie pre budúcnosť.

Angažovanosť je vlastná aj Lenke Klodovej, k prepojeniu svojho umenia s politickou praxou sa vyjadruje: „Za vstup do politického umění podle svého chápání bych ve svém případě mohla považovat založení skupiny Matky a Otcové v době, kdy téma rodičovství zdaleka nebylo v uměleckém ani mediálním mainstreamu. Za umělecko-politický akt ze stejných důvodů považuji i svůj zájem o studium pornografie (časopis *Ženin*, kurz Pornostudií na FAVU).“⁴⁴⁸ Umeleckú

⁴⁴⁷ Pachmanová, Martina: Bože žena! In: *Pregnant songs*, cit.d., s.87.

⁴⁴⁸ Výrok je citovaný z mojej emailovej korešpondencie s Lenkou Klodovou. Tvorba skupiny Matky a Otcové je predstavená v časopise *Umělec*, 1/2005, s.24.

skupinu *Matky a otcové* založila Klodová spolu s ďalšími umelcami a umelkyňami-rodíčkmi inšpirujúcimi sa námetmi, ktoré každodenný rodičovský život prináša. Na jednej z výstav skupina prezentovala video *Franta* (2004). Žena-matka v ňom sedí s kamarátkou za výkladom v kaviarni, zatiaľ čo pred vstupom na ulici na ňu čaká jej „odložené“ dieťa, látkou priviazané ku stĺpu. Podobný nekorektný humor je vlastný umeleckej produkcii skupiny a pomocou neho „uncool“ tému rodičovstva vo svete umenia odtabuizujú a útočia na mýtus umenia ako sveta veľkých tém a veľkých tvorcov.

K ideálu médiami zbožňovaného „kotraverzného“ umelca sa Klodová vyjadrila v diele *David Černý* (2009). Z polystyrénu vytvorila menšiu citáciu sochy Michelangelovho Dávida, ktorého postupne premaľovala načierano. Akcia sa udiala krátko po odhalení Černého diela *Entropa*, ktoré vzbudilo mediálny i politický ohlas vo svete a upriamilo na autora pozornosť. Premaľovanie sochy Dávida sa udialo v exteriéri na dvorčeku, postup maľovania – umeleckej akcie – približuje Radek Wohlmuth: „Lenka Klodová začala, jak jinak, ochlupením. Pak přišly na řadu panenky, vlasy, vousy, kérka, obtažené trenky, tílko, černé brýle, aby David přes společenský oděv postupně dospěl až k monochromu.“⁴⁴⁹ Na jednej strane sa Klodová akoby priživuje na mediálnom mýte, na druhej strane je však jej akcia v odkaze na dejiny umenia paródiou na mužský svet výtvarnej scény a na fabrikovaný heroizmus niektorých mužov-umelcov. David Černý, ktorý je svojím macho-image známy, je pre ilustráciu toho faktu obzvlášť dobrým príkladom.

Ako je zrejmé z už spomenutých diel, Klodová často pracuje aj s vlastným telom a venuje sa akciám, či performance. *Happening V Brně* (2010) pre galériu Umakart bol parodickým sprievodom telesných častí mestom. Klodová vytvorila zväčšené fotografie svojich telesných partií – prs, zadku, očí, úst, ruky... Tieto gigantické fotky niesli ľudia ulicami vo forme sprievodu. Dielo sa doslova inšpiruje prezentovaním obrazov ženy takým spôsobom, že je redukovaná len na telesné časti. Klodová tieto telesné časti emancipovala a zmobilizovala do podoby sprievodu vo verejnom priestore.

V inej performance *Zvíře ve mně – Želva* (2011) je umelkyňa spočiatku zatvorená vo veľkej krabici, z ktorej vystrkuje postupne svoje nohy, ruky a hlavu. Keď sa postaví, je vidieť na prednej časti krabice namalovaný obrys tela „sexikočky“, ten však ostane naznačený len ako čierna línia symbolizujúca normu. V krabici sa následne umelkyňa prechádza po ulici. Zastaví sa v butiky, kde si na seba kúpi šaty primeranej veľkosti, s obliekaním na telo-box jej musí pomôcť predavačka. Akcia je vydarenou paródiou na mýtus krásy a požadovanej „dokonalosti“ ženského tela. Rozprávka o žene, ktorá sa narodila do tela-boxu,

⁴⁴⁹ Wohlmuth, Radek: David Černý se pěkně vybarvil. Do mediálního mýtu., denník Aktuálně, 24.3.2009, dostupné z: <http://aktualne.centrum.cz/kultura/umeni/clanek.phtml?id=632748>, [cit. 26.6.2012].

nemá očakávaný happyend v podobe zbavenia sa svojho spoločnosťou nepreferovaného výzoru. Na rozdiel od rozprávky o škaredom káčatku, z ktorého nakoniec vyrastie krásna labuť obdivovaná pre svoj vzhľad, ostane žena-korytnačka sama sebou, a tak sa spokojne vydáva do sveta.

V prvom desaťročí po roku 2000 vzniklo na slovenskej scéne niekoľko diel, ktoré spracúvali feministické námety, menej je týchto diel na českej výtvarnej scéne. Jednotlivé diela priblížim v časovej postupnosti. Mnohé diela sa síce na feminizmus odvolávajú, no často ho ironizujú a polemizujú s ním (s týmto princípom programovo pracujú slovenské umelkyne Anetta Mona Chisa a Lucia Tkáčová). V priebehu posledných rokov vznikol na českej a slovenskej umeleckej scéne celý rad diel venovaných téme násillia na ženách, venujem im preto samostatnú kapitolu.

V roku 2000 vytvorila autorská dvojica Anetta Mona Chisa a Lucia Tkáčová video *Les Amies* (Priateľky), ktoré bolo začiatkom ich dlhoročnej umeleckej spolupráce. Vo svojich dielach často pracujú s témami, ktoré využíva aj gendorová, či feministická kritika, nevychádzajú však z pozície feministiek. Aby som sa vyhla dezinterpetovaniu ich autorských zámerov, vybrala som z ich torby len diela, v ktorých je možné obsiahnuté referencie čítať vo feministickom zmysle, nie v zmysle snahy o jeho spochybnenie. Video *Les Amies* zachytáva epizódy zo života mladej ženy sprevádzanej pri svojich každodenných činnostiach (nakupovaní, kráslení, zábave) bábikou Barbie v životnej veľkosti. Video bolo spracované formou odvolávajúcou sa na reklamu a dôležitý bol aj spôsob prezentovania videa – na monitoroch v interiéri módnjej predajne ZOE v Bratislave. Použitie symbolu bábiky Barbie naznačuje kritický význam, neustálu prítomnosť tejto bábiky ako najlepšej kamarátky nemusíme interpretovať v zmysle narážky na lesbizmus (Rusnáková), ale skôr v zmysle každodennej prítomnosti istého komerčne vytvoreného rolového modelu v živote ženy. Zároveň Barbie odkazuje k genderovému programovaniu detí prostredníctvom hračiek, ktoré je témou rodových a feministických výskumov. Kritickému čítaniu zodpovedá komentár Mony Chise: „Som presvedčená, že Barbie ovplyvňuje nielen svet mladých dievčat, ale aj mužov, svet celkovo... Hegemónia konzumerizmu vytvorila z Barbie pojem, ikonu, nestarnúcu hviezdu...simuluje rolu dokonalej ženy, s ktorou sa dievčatá rady stotožňujú.“⁴⁵⁰ Chisa zároveň poznamenáva, že v dobách jej detstva v socialistickom bloku nebola táto bábika dostupná. Ak by sme si predstavili, že by video vzniklo vo východnom bloku pred zmenou režimu, jeho vyznenie by bolo diametrálne odlišné, čo ilustruje dôležitosť dobového kontextu pre pochopenie diela. Katarína Rusnáková k aktuálnemu vyzneniu diela konštatuje: „Hoci s podobným životným štýlom koketujú i samotné autorky, ich videu, ktoré adresovali zákazníkam butiku ZOE, nechýba

⁴⁵⁰ Rozhovor Jany Geržovej s Anettou Monou Chisou, In: Profil, 3/2002, s.49-52.

zmysel pre humor a ironický odstup, vrátane sebareflexie.“⁴⁵¹

Vo videu Anetty Mony Chise *What the fuck are you staring at?!* (2001) útočí rozhnevaná mladá žena na divákov. Vetu z názvu videa sprevádza „rappovou“ gestikuláciou, pričom divákov slovne atakuje. V prípade tohto diela je možné uvažovať priamo o reakciu na diskutovanú otázku gaze, ako ju približuje Andrea Braidt: „Muži, tvrdí Mulvey, preberajú pri pozeraní aktívny part, zatiaľ čo ženy pasívny. Muži sa pozerajú, ženy sú 'pozerané'... Mužský filmový divák sa identifikuje s pohľadom mužského protagonistu, ktorý sa díva na ženu. Žena, čiže ženská protagonistka, si mužského pohľadu zdanlivo nie je vedomá a slúži ako objekt pre tento pohľad.“⁴⁵² Nahnevaná reakcia ženy v úlohe pozeraného objektu môže byť zacielená na divácku sebareflexiu ohľadom svojho genderovo podmieneného pozerania, prípadne preferencií vizuálnej slasti (ktorá nemusí byť rozdelená na maskulínnu a feminínnu, ako pripomína kritika teórie Laury Mulvey).

Výstava umelkýň Evy Masarykovej a Ľuby Sajkalovej nazvaná *Dos&don'ts* (2001) sa k feministickému východisku hlásila otvorene.⁴⁵³ Autorky si zvolili domáce upratovanie a kráslenie ženy ako témy, na ktorých sa dá otvorene kriticky komentovať postavenie ženy v spoločnosti. Výstava s podtitulom *Didaktická prechádzka pre dievčenské školy* mala byť návodom k tomu, ako sa ukázkovo starať o domácnosť. Ošetrovanie pomocou kozmetiky sa však netýkalo autoriek, ale nábytku v domácnosti.⁴⁵⁴ Absurdita dôkladného ošetrovania povrchu nábytku kozmetikou sa tu dostala do paralely s pozornosťou zacielenou na „ošetrovanie“ ženského zovňajšku. Na stenách vystavené návody pre šikovné gazdinky týkajúce sa odstraňovania škvŕn a údržbu domácnosti dodávali inštalácii historickú paralelu. Spoločnosť si v každej dobe našla mechanizmy, ako ženy dostať do podriadenejšej pozície: kým v nedávnej minulosti to bolo uzatvorenie do súkromnej sféry a dokonalej starostlivosti o domácnosť, v súčasnosti je to predpísaný „dokonalý“ vzhlád.

K domácim prácam ako k činnosti, ktorá vyvoláva asociácie k postaveniu ženy v spoločnosti sa v rovnakom období vyjadril aj Ladislav Čarný v diele *Vysávanie* z cyklu *Domáce práce pre mužov* (2001).⁴⁵⁵ Na zemi fosforovou farbou napísaný text (citácie textov Naomi Wolf a Meret Oppenheim) bolo možné prečítať až po jeho „povysávaní“ svetelným vysávačom. Bez presnej citácie textu feministickkej spisovateľky a surrealistickkej umelkyne je ťažké posúdiť celkové vyznenie diela, no jednoznačný je moment vysávanie ako činnosti určenej pre mužov za účelom

⁴⁵¹ Rusnáková, Katarína: Rodové aspekty, cit.d., s.49.

⁴⁵² Braidt, Andrea B.: Dekonstruovanie feminínnosti: predstavy o feministickom filme. In: Rodové štúdiá v umení a kultúre. Zborník z cyklu prednášok, SCCA, 2000, s.127.

⁴⁵³ K výstave pozri kapitolu Feminizmy a antifeminizmy.

⁴⁵⁴ Použitie kozmetiky tiež odkazuje k známej feministickej výstave *Womanhouse* organizovanej Judy Chicago a Miriam Schapiro v roku 1972 na Inštitúte umení v Kalifornii.

⁴⁵⁵ Dielo bolo prezentované na skupinovej výstave *LIGHThouse*, PGU Žilina, 2001.

zviditeľnenia ženskej práce (fyzickej či intelektuálnej).

Z tvorby Gabiky Binderovej, ktorá sa často zaoberá témami zo života matky-umelkyne⁴⁵⁶, je z feministickej perspektívy zaujímavé dielo pozostávajúce z dvoch fotografií *Osobné fetiše/100% žena* (2001). Prvá fotografia je záberom na ženský zadok oblečený v bielych spodných nohavičkách doplnených aplikáciou nadrozmernej textilnej visačky, ktorú ale vidíme len z obrátenej, vnútornej strany. Druhá fotografia zobrazuje nahý ženský chrbát, z ktorého krku je zavesená rovnaká visačka. Na rozlúštenie nápisu na visačke je nutné predstaviť si jej druhú stranu. Nápis udáva kvalitu výrobku – „100% žena“, ktorá vyžaduje jemné zaobchádzanie: prať ručne, nežehliť, chemicky neošetrovať, nebieliť chlóróm. Umiestnenie visačky má pritom rozdielne ambivalentné významy podľa toho, či je priamo na tele, alebo na bielizni. V prípade umiestnenia na bielizni môže referovať k faktu, že stopercentnou ženou je len tá, ktorá má všetko prádlo v domácnosti krásne dobiela vyprané, ako to neustále podsúvajú televízne reklamy. Umiestnenie visačky na tele ironicky prezentuje ženu ako tovar určený na jemné zaobchádzanie. Visačka je však obrátená, čo môže čítanie diela problematizovať. Vzhľadom k vyjadreniam samotnej umelkyne ale Zuzana Štefková uvádza: „Při interpretaci jejího díla však nelze jednoduše vycházet z feministických pozic a vykládat toto gesto jako kritiku komodifikace ženského těla... Binderová se prostřednictvím svých visaček ztotožňuje se zobecněným konceptem ženství charakterizovaného určitou představou esenciální femininity.“⁴⁵⁷ Konečné vyznenie diela tak opäť závisí na teoretickej výbave divákov.

Nahé mužské telo vystupuje v hlavnej úlohe v diele Martina Piačeka *Ja* (2002). Na veľkorozmernej čiernobielej fotografii pózuje autor s maliarskym stojanom v ateliéri. Stojí v kontraposte, jednou rukou sa opiera o stojan, druhú ruku, v ktorej drží maliarske štetce, má opretú vbok, pohľad upiera suverénne na divákov. Motív sa odvoláva na autoportrétna zobrazenia umelcov vo vlastných ateliéroch, ktoré boli obzvlášť obľúbené v 19. storočí. Až na dva podstatné rozdiely: umelec je nahý a jeho penis je zväčšený do rozmeru siahajúceho až do polovice stehien. Ak by podobné dielo vytvorila umelkyňa, bolo by naň jednoznačne aplikované feministické čítanie. Podľa môjho názoru je toto označenie jednoznačne namieste, aj v prípade, že dielo vytvoril muž, irónia sa tým mení na sebaíroniu. Dielo je možné interpretovať cez odkazy na maskulínny charakter dejín umenia a mýtus obdivovaného virilného umelca, no i ako problém postupného vytrácania sa spoločenskej preferencie „macho“ kvalít, s čím sa musí súčasný umelec vyrovnáť. Zároveň je možné dielo chápať ako priznanie genderovej podmienenosti umeleckej tvorby. Zuzana Štefková k tomu dodáva:

⁴⁵⁶ Umelkyňa o sebe tvrdí: „Bytostne aj tvorbou som feminínna, nie feministická.“ Rozhovor Juraja Čarného s Gabikou Binderovou: Je to ako na hojdačke. In: Dart, 3-4/2001, s.25.

⁴⁵⁷ Štefková, Zuzana: Genderové aspekty telesnosti, cit.d., s.65.

„Vezmeme-li v potaz tradiční propojení maskulinity a umělecké produkce, jistě nás nepřekvapí zjištění, že jazyk popisující uměleckou tvorbu je plný sexualizovaných metafor 'potencí' počínaje a 'výtryskem imaginace' konče.“⁴⁵⁸

Súbor veľkoformátových fotografií Štěpánky Šimlové *I am terribly sorry* (2002) zobrazuje „portréty“ reklamných figurín vo výkladoch. Estetizované módné fotografie sú doplnené textami, akoby myšlienkami, či výroky: I'm so, so sorry..., I know..., So awfully sorry... Šimlová sa k figurínam vyjadruje. „Mají tvary a formu jakési abstrakce ženské krásy a neustále se omlouvají. Omluva je takový autobiografický příspěvek, pokus o oživení světa, který žije svým vlastním životem, přidání emoce nebo pocitu. Permanentní pocit viny, který pramení bůhví odkud.“⁴⁵⁹ Ospravedlnenie je zároveň kritickým momentom v diele, ktorý posúva jeho vyznenie do roviny ospravedlňovania sa za svoj vzhľad. Na jednej strane sa dá chápať ospravedlňovanie ako komplexy žien z nedokonalosti vlastného výzoru, na druhej strane to môže byť ospravedlňovanie samotných figurín ako priznanie spoluviny za vytváranie normatívneho mýtu krásy.

Na násilie na ženách v historických súvislostiach reagovala akcia umeleckej skupiny *Pode Bal*, *Crossdressing* (2002). Akcia sa odohrala formou intervencie do pomníka Obetiam komunizmu od Olbrama Zoubka umiestneného na pražskom Petříně. Zoubkov pomník tvoria sochy mužských postáv schádzajúcich akoby po schodoch. *Pode Bal* jednu zo sôch obliekli do ženských šiat a následne sa okoloidúcich pýtali, aká je ich reakcia na pretvorenú podobu pomníka. Reakcie ľudí sa rôznili od označenia akcie za provokáciu, cez uvedomenie si neprítomnosti ženských postáv na pomníku, až k označeniu ženskej osoby za Miladu Horákovú. Videozáznam z akcie bol prezentovaný na výstave *Stop násiliu na ženách* v Bratislave. Násilie na ženách je tu tematizované jednak ako súčasť mocenského totalitného režimu, ktorého obetiam je venovaný pomník, no akcia *Pode Bal* upriamuje pozornosť na mužský charakter dejinných rozprávání. Prezentovanie československej histórie má často podobu série pozoruhodných výkonov mužských hrdinov a ženy z tohto príbehu neprávom vypadávajú. Obzvlášť zrejme je to pri obetiach komunistického režimu, nakoľko sa nejednalo len o mužský svet činných politikov, ale o množstvo oficiálne nepoliticky činných ľudí oboch pohlaví.

V roku 2003 vzniklo video Mileny Dopitovej *Sixtysomething*. Za pomoci profesionálnych maskérok sú umelkyňa a jej sestra – dvojička nalíčené do podoby starých žien. Obe ženy sa následne vďaka vrodenej podobe aj rovnakému nalíčeniu a oblečeniu stávajú takmer zrkadlovým obrazom samých seba a sú tak konfrontované so svojim možným výzorom v budúcnosti. Takto upravené spolu tancujú, či pijú čaj. Dielo Mileny Dopitovej má mnoho rovín interpretácie (kritika mýtu krásy je výraznejšou rovinou) no sama autorka sa k spoločenskej kritike

⁴⁵⁸ Ibidem, s.103.

⁴⁵⁹ Texty vystavujících umělců, dostupné z: www.c2c.cz/?id=25, [cit. 26.6.2012].

programovo nehľási: „Kdykoli jsem ve své práci poukazovala na problémy ve společnosti, nechtěla jsem diváka o něčem přesvědčit nebo mu ukázat svou morální převahu, ale pobídnout ho k tomu, aby o dané věci začal sám přemýšlet. Polopatičnost je mi cizí. Vždy se snažím nechávat divákovi prostor pro jeho vlastní úvahu a úsudek, i kdyby měl být úplně odlišný od toho, co jsem chtěla vyjádřit.“⁴⁶⁰ Z hľadiska mojej práce je dôležitý moment tematizovania staroby. Táto téma sa v súčasnom českom a slovenskom umení takmer nevyskytuje, čo ilustruje celkové zameranie spoločnosti a bezvýhradné preferovanie hodnôt mladosti, prispôsobivosti, progresivity, vizuálnej krásy..., pričom oblasť umenia nie je výnimkou. Už samotné prinesenie témy staroby do umeleckej produkcie je tak výrazným spoločensko-kritickým momentom.

Íronia je zrejmá z diel Lucie Dovičákovej, ktorá sa za feministku rovnako ako Binderová nepovažuje, no niektoré jej diela majú zrejmý kritický náboj. Maľba nazvaná *Je vedecky dokázané, že ženy si vyberajú svojich partnerov podľa určitých kritérií* (2003) zobrazuje mužov rozličného typu stojacich v rade vedľa seba, pričom umelkyňa udáva hodnotenie ich rozličných „parametrov“. Bielym rastrom vo forme akoby počítačovej grafiky majú zvýraznené ústa, rozkrok a dva prsty na ruke, čo jednoznačne určuje, ktoré kritériá sú najdôležitejšie. Informácia o pohyblivosti jazyka a dĺžke penisu je uvedená aj v textovej podobe, texty tiež poskytujú informácie o hodnotení sexuálnych schopností, finančnom zabezpečení a type charakteru. Dovičáková tu ironizuje informácie pre ženy z rozličných „vedeckých zdrojov“ (za čím môžeme tušiť magazíny pre ženy). Autorka tiež ironizuje prevrátený proces, pri ktorom do role objektu s najvhodnejšími parametrami nie je redukovaná žena, ale muž, čo býva neraz nazývané „ženskou emancipáciou“.

V čiernobielej sérii fotografií *Svadba* (2003) si Lucia Dovičáková s Tomášom Bujňákom zvolili za cieľ svojej paródie svadobné fotografie. Na snímkach v retro štýle figuruje sviatočne oblečená dvojica novomanželov, no ich štandardizované pózy sú sprevádzané nečakanými gestami – navzájom sa dotýkajú svojich intímnych telesných partií, prípadne si navzájom strkajú prsty do úst. Gesto sexualizovaného privlastnenia je parodizovaním inštitúcie manželstva ako mocenskej hry.

Feministicky môže byť čítané aj video Anetty Mony Chise a Lucie Tkáčovej *Porn Video* (2004).⁴⁶¹ Autorky v ňom oblečené predvádzajú pornografické pózy kopírujúc role muža a ženy v mainstreamovej videopornografii. Ivana Moncoľová k vzniku diela uvádza: „Svoje video... nakrútili Aneta a Lucia v reálnom

⁴⁶⁰ Rozhovor Martiny Pachmanovej s Milenou Dopitovou: Smím prosit? In: Umělec, 1/2005, s.49.

⁴⁶¹ Video bolo prezentované na výstave *Gender Check* (Viedeň, 2010), okrem videa autorky vytvorili aj sériu plagátov *Porn*.

profištúdiu, ktoré sa zaoberá výrobou videí pre stredoeurópsky porno trh.“⁴⁶² Zuzana Štefková konštatuje: „Stejně jako krojované pornomodelky Lenky Klodové rozkrývají Chiša a Tkáčová svojí komicky působící pseudopornografií umělost předváděné rozkoše a fiktivní rozměr charakterizující průmyslovou pornografickou produkci.“⁴⁶³ Kým u Lenky Klodovej je krojované oblečenie momentom vyňatia z kontextu pornografie a tým zdôraznením absurdity, u Chise a Tkáčovej je oblečenie objektivizujúcim prvkom, ktorý divákovi pomáha udržať odstup, pozorovať scénu analyticky a pýtať sa, prečo je scéna práve takto komponovaná.

Ambivalentnejšou je séria videí Chise a Tkáčovej nazvaná *Dialektika subjekcie* (2004-2006). Videá zachytávajú rozhovory oboch umelkýň v rôznych situáciách, keď hodnotia sexappeal jednotlivých mužov (umelcov, politikov...) ⁴⁶⁴. V diele *Seductive Verwertung* (2005) diskutujú o Nicolasovi Bourriaudovi a o tom, aké výhody by mohol priniesť sexuálny styk s ním. Kým v rámci umeleckej scény by rozhovory mohli byť chápané ako kritika pomerov v rámci tejto scény, samotná forma rozhovorov je otvorene sexistická. Rozhodujúcim faktorom je v tom prípade gender hodnotiacich a hodnotených (rovnako ako u spomínanej maľby Lucie Dovičákovej). Dielo je ako ironické interpretované jedine kvôli tomu, že aktérky sú ženy a námetom rozhovorov sú muži, nakoľko ženy stále hovoria z pozície oslabenej moci. Ambivalentnosť týchto videí tak podľa môjho názoru prevyšuje ich možný kritický potenciál a ich vyznenie nie je feministické. Ako komentár k dielu, v ktorom autorky hodnotia svetových politikov (*Dialektika subjekcie 4 - Late night video*), sa v sprievodnom objavilo tvrdenie: „V tomto politically uncorrect videu autorky upozorňujú na fakt, že v súčasnej dobe user-friendly kultúry a silnejúceho trendu personalizmu je politické vždy osobné.“⁴⁶⁵ Pohrávanie sa s feministickým sloganom a jeho prevrátenie dáva akoby tušiť odkaz k feminizmu⁴⁶⁶, no v podstate je tu pôvodné heslo banalizované a depolitizované. Konštatovanie v texte odkazuje zrejme k faktu, že každý si vyberá politického zastupiteľa/ku na úrovni osobnej sexuálnej preferencie.

Feministická téma mužskej konštrukcie moci v muzeálnom a galerijnom priestore bola námetom výstavy *Portréty* (CC centrum, Bratislava, 2005) srbskej

⁴⁶² Moncol'ová, Ivana: Dobré dievčatá idú do neba, zlé dievčatá môžu ísť všade. In: Umělec, 3/2005, s.93.

⁴⁶³ Štefková, Zuzana: Genderové aspekty tělesnosti, cit.d., s.50.

⁴⁶⁴ K videu *Dialektika subjekcie 2* súvisiacemu s pražskými bienále referujem v kapitole Summit Bush-Putin a konflikt bienále. Charakter hodnotenia mužov-umelcov podľa osobnej sexuálnej preferencie mala aj ich výstava *Nestrategické scénáre*: Čerevená knižnica, Galerie Jelení, 2005.

⁴⁶⁵ Sprievodný text k výstave *Magické recepty na lásku, zdravie a šťastie*, Open Gallery, Bratislava, 2006, nepublikované.

⁴⁶⁶ K heslu sa vyjadrujem v súvislosti s výstavou *Evya Filovej*.

umelkyne v tom čase žijúcej na Slovensku Gordany Zlatanovič.⁴⁶⁷ Umelkyňa vystavila rozmerné maľby mužských pohlavných orgánov v nadživotnej veľkosti doplnených niekoľkými miniatúrnymi výšivkami s rovnakým námetom. Ako technika bola zvolená zdĺhavá a precízna akademická maľba, umiestnená do masívnych dekoratívnych rámov, čo odkazovalo k historickým súvislostiam.

Carol Duncan sa o priestore múzea a dejinách umenia vyjadruje v zmysle: „Nespodobňujú moc alebo jej symboly priamo, skôr vyzývajú divákov k zážitku, ktorý drammatizuje a potvrdzuje spoločenskú nadržanosť mužskej identity nad ženskou.“⁴⁶⁸ K dekonštrukcii mocenských pomerov si Zlatanovič zvolila priamo námet mužských pohlavných orgánov. Sama svoj zámer komentuje: „Chcem zviditeľniť ženskú identitu, zviditeľňovaním mužského tela.“ Portréty „mužnosti“ poukazujú na neprítomnosť „ženskosti“. Zvýraznením esenciálnej rodovej identity je zdôraznená absolútna kontradikcia a až vulgárna absencia čohokoľvek ženského v námete. Pred sebou ale nemáme objekty túžby a erotizmu, ale konvencionalizované znaky odhaľujúce a spochybňujúce práve konvencie prezentácie. Zlatanovičovej projekt bola zrejším umeleckým príspevkom do užšieho kontextu feministickej muzeálnej kritiky, ktorá prehodnocuje účasť alebo absenciu žien v dejinách umenia a zároveň ich rolu a spôsoby ich vnímania ako subjektov alebo objektov. Táto diskusia, ktorá v západnom svete prebehla už v 80. rokoch. Originálnosť teda nie je kvalita, o ktorú v tomto prípade ide, i keď na Slovensku sa jednalo o prvý takto zameraný projekt.

K genderovým klišé vo svete reklamy sa vyjadruje dielo Michala Šimla *Gender programming products* (2007). Šiml predstavuje dámsky parfém, ktorý nesie názov „nepatrím do politiky“, pánsky gél na holenie s nápisom „nemôžem plakať“ a telový krém značky „chcem zarábať menej ako muži“. Reklamy na produkty (ako napríklad kozmetika, ktorá sa delí na mužskú a ženskú) sú väčšinou plné stereotypných predstáv spájaných s mužskosťou a ženskosťou. Tieto stratégie ovláda Michal Šiml dokonale vďaka svojmu pôsobeniu v reklamnej agentúre. Reklamná vizualita sa odvoláva na „prirodzené“ preferencie: u žien napríklad na čistotu, jemnosť, pocit bezpečia; u mužov na akčnosť, dobrodružstvo, prekonávanie prekážok... Zvolená farebnosť pre jednotlivé produkty je tiež úplne odlišná, zachovaná je aj v Šimlovom diele. Nápis na kozmetike pripomínajú, ako reklama delením produktov na ženské a mužské pomáha udržiavať rozdelenie tradičných rolí v spoločnosti. Tieto role sú každodenne utvrdzované napríklad aj neviným používaním kozmetiky, ktorá nesie genderové kódy.

K dejinám umenia a ženskej emancipácii sa odvoláva aj dielo Anetty Mony Chise a Lucie Tkáčovej *Manifest futuristickej ženy (Zhrňme)* (2008). Ako

⁴⁶⁷ Text približujúci výstavu vychádza z rozsiahlejšej recenzie: Kukurová, Lenka: Portréty Gordany Zlatanovič. In: Profil, 1/05, s.70-79.

⁴⁶⁸ Duncan, Carol: MoMiny Maminy, esej z roku 1989, In: Pachmanová, Martina, ed.: Neviditeľná žena, cit.d.

napovedá názov, dielo cituje manifest francúzskej umelkyne Valentine de Saint-Point z roku 1912, ktorý bol ženskou dobovou odpoveďou na futuristický manifest. V diele nie je manifest prítomný v textovej podobe, ale ako kód spracovaný do vizuálneho jazyka. Na videu pochodujú mažoretky po moste, pričom ich gestá nie sú štandardným vystúpením, ale pozíciami v tvare písmen vizuálneho námorného jazyka tvoriaceho text. Vo svojom snažení sa Saint-Point pokúsila uskutočniť neuskutočniteľné: narušiť maskulínny charakter futurizmu a nájsť v ňom miesto aj pre silné ženy. Postavy mažoretiek tak môžu v spojení s futurizmom evokovať paralelu k zdanlivému presadeniu sa žien v spoločenskej situácii, ktorá je patriarchálna. Ak sa realizujú v rámci mantinelov, ktoré sú im nastavené, môžu dosiahnuť pozíciu obdivovaných a úspešných. Vytvárajú tak ilúziu rovnoprávnej spoločnosti, v ktorej má každé pohlavie „svoje miesto“.

Do histórie siahli Chisa s Tkáčovou aj v ďalšom diele *Predtým alebo potom* (2011), tentokrát si v sérii koláží privlastnili výlučne fotografie žien vo verejnom priestore z rozličných historických období. Tento vizuálne vd'áčny materiál doplnili transparentmi, čo na prvý pohľad vyvoláva asociácie spojené s bojom za ženské práva. Vytvorené transparenty sú však spochybňujúce, každý obsahuje dvojicu protikladov so spojkou „alebo“ (napr.: minulosť alebo budúcnosť, viac alebo menej, forma alebo funkcia, káva alebo mlieko...). Akúkoľvek ideológiu tak vyprázdnil a spochybnili. Dostali sa tak k absolútnemu konštatovaniu situácie „post“, pričom sa jednoznačne odvolávali na ženské a feministické hnutie. Paradoxne bolo toto gesto pochopené ako sebaironické a jednu z ich koláží (s nápisom: včera alebo dnes) využilo české Gender Studies v pozvánke na scénické čítanie k Medzinárodnému dňu žien.

Téma postavenia ženy v minulosti sa objavuje v diele českej umelkyne Michaely Thelenovej *Úvahy manželky* (2008). Je to séria digitálnych tlačí – fotografií sprevádzaných textom. Farebné fotografie zobrazujú detaily ženských rúk venujúcich sa práci v domácnosti – utieraníu riadu, zašívaniu, natieraníu chleba... Ironicky pôsobia texty, ktoré poučujú ženu, ako opatrovať a poslúchať svojho muža a ich časť sú modlitby k Bohu, aby žene dodal silu tak činiť: „pripomínaj mi, že nedbanlivosť a neporiadok nie sú dobré, kým čistota je požehnaná...“ Čistotu, upravenosť a striedmosť evokujú svojou farebnosťou a kompozíciou aj fotografie. Texty sú očividne z inej doby a sú spojené s cirkevnou predstavou o správnom živote žien.

Odkaz k spoločenskému mechanizmu útlaku žien je na prvý pohľad zrejmý, no feministické čítanie opäť spochybňujú slová samotnej autorky. Umelkyňa popisuje, ako túto knihu modlitieb našla našla koncom 70. rokov v dome, ktorý kúpila jej rodina. Bola to kniha používaná a dedená cez generácie. V období komunizmu mala blízko k zakázanej literatúre. Thelenová knihu opäť otvorila po rokoch, svoje dojmy z jej čítania približuje: „Pokyny žene, ako sa správať, čo

smie a čo nesmie robiť, aký má byť jej vzťah k vlastnému manželovi... Dnes sa tento text môže zdať smiešny a môže mnohé ženy (a mužov) provokovať. Ale medzi riadkami je niečo, čo naznačuje jemnosť, ale aj krehkosť manželského spolužitia...⁴⁶⁹ Dielo ilustruje, nakoľko záleží jeho vyznenie na diváckom čítaní a postoji. S interpretáciou autorky v zmysle krehkosti manželského spolužitia osobne nedokážem súhlasiť, no spojenie s čítaním knihy v dobe minulému režimu vyvoláva historické paralely. Podobná kniha mohla v komunizme vyvolávať túžbu žien stotožniť sa s úlohou ženy v domácnosti, nakoľko to nebola úloha preferovaná politickým systémom a tak sa vo svetle politickej neslobody zdala atraktívnejšia. Kým koncom 19. storočia určovala úlohu ženy patriarchálna cirkev, v druhej polovici 20. storočia to bol patriarchálny štátny aparát. Princípy, na ktorých bolo založené normatívne predpisovanie role ženy v spoločnosti, však boli podobné. Thelenovej dielo využívajúce historické texty tak má zrejme kritické vyznenie, aj keď to samotná autorka relativizuje.

Téma starostlivosti ženy o muža spojenej s domácnosťou sa objavuje aj v Thelenovej diele *Až se vrátíš domů z práce, bude krásně uklizeno...* (2011). Na jednom z videí žena znovu a znovu prikrýva manželskú posteľ, na druhom ženské ruky vyťahujú z práčky zdanlivo nekonečný kus prádla a na treťom videu vidíme nohy ženy stojacej pred oknom a držiacej vysavač. Videá sprevádza prespievaný gitarový refrén piesne o láske od americkej skupiny Panamore s textom: „si jedinou výnimkou.“ Vyznenie diela je opäť ambivalentné, na jednej strane pieseň dáva tušiť, že žena robí tieto práce pre muža (rodinu) dobrovoľne, na druhej strane opakujúci sa pohyb evokuje istú frustráciu. V spoločnosti, kde by boli domáce práce rovnomerne rozdelené medzi partnerskú dvojicu, by sa kritické genderové vyznenie diela bezpochyby vytratilo.

Aký je stav akceptovania feminizmu v umení po dvadsiatich rokoch diskusií na túto tému dokladá výstava dvoch slovenských umelkýň zo skupiny AVO AVO (Katarína Bobrová a Emília Rigová) s názvom *Feminist Funeral* uskutočnená v roku 2011 v Nitrianskej galérii. Doprovodný text k výstave o skupine uvádza:

„Základným vyjadrovacím prvkom v ich spoločnej tvorbe sa stala citácia, ktorú posúvajú za hranice feminizmu a zámerne sa vracajú k ´ne-feminizmu´. Svoje programové východiská stavajú na žene ako takej v konfrontácii s feministickými umelkyňami, od ktorých sa dištancujú. Upriamujú divákovu pozornosť na telo a telesnosť, ktorú úmyselne maskujú – desexualizujú. Ženskosť tak vedome potláčajú a svojim vizuálom – používaním pracovných overalov pri performanciách – sa štylizujú do polohy asexuálnych bytostí vystupujúcich v strednom rode... Feminist Funeral feministku symbolicky pochováva a vo videoinštalácii cituje autorku Judy Chicago a jej prácu Dinner Party. Performancia sa odohráva vo vnútri kosoštvorca, odkazujúceho na najzaužívanejší symbol ženského pohlavia, kde jeho jednotlivé

⁴⁶⁹ Katalóg výstavy *Behind the Velvet Curtain*, Katzen Arts Center vo Washingtone D.C., 2009, nečíslované. V podobnom duchu sa autorka vyjadruje aj v rozhovore uverejnenom v katalógu výstavy *Inter-view*, 2010.

ramená predstavujú tematické okruhy feministických autoriek s charakteristickými prvkami ich tvorby, ktoré AVOAVO postupne likviduje a ukladá na odpočinok. Autorky sa touto akciou rozhodli uctiť si feministické umelkyne uložením do urny. K tejto akcii vytvorili pamätnú tabuľu v tvare kosoštvorca s textom 'Ktoré v našich srdciach žijú – neumierajú...' ⁴⁷⁰

Projekt svojou kritikou „zlého“ ženského či feministického umenia pripomína výstavu Anetty Mony Chise a Lucie Tkáčovej *Room on their own*. Keďže z dokumentácie na stránke nie je zrejmé, aké umenie presne umelkyne pochovávali, konkrétne porovnanie nie je možné, odkazom k Judy Chicago je však zrejmé, že sa opäť jedná o reakciu na ženské či feministické umenie s prvkami esencializmu. Tým pádom by výstava trpela podobnými neduhmi ako *Room on their own*. Vtelenie sa umelkýň do asexuálnych bytostí by mohlo odkazovať k pozícii queer, ktorá feminizmus poníma kriticky. No zároveň queer tematika a queer štúdiá z feminizmu vychádzajú a nezavrhujú ho. Keďže je tu prítomný moment umiestenia feministického umenia do urny, queer paralela s umeleckou akciou AVO AVO nie je na mieste.

Čo znamená umelkyňami proklamovaný návrat k ne-feminizmu v umení je ťažké posúdiť, no v občianskom živote by to pre ženy znamenalo návrat do spoločnosti bez volebného práva, adekvátneho vzdelania, bez práce mimo domácnosť, dostupnej antikoncepcie, nehovoriac o možnosti realizovať sa na poli súčasného umenia. Neorientovanosť vo feministickej problematike či histórii feministického umenia je na umeleckej scéne stále bežná, tieto otázky netvorí súčasť učebných osnov, preto sú názory na ne skôr pocitové, ako racionálne.

Ako je zrejmé z posledne spomenutej výstavy, prijímanie feministických východísk v umení dosiaľ nie je v slovenskom a českom prostredí zďaleka bezvýhradné. Je však možné tvrdiť, že v priebehu posledných dvadsiatich rokov došlo k postupnej akceptácii genderového a feministického prístupu k umeniu na poli umeleckej teórie aj praxe. Hoci sa umelkyne a umelci k tematike feminizmu a genderu vyslovene nehlásia, väčšinou, až na výnimky, tieto témy a prístupy rešpektujú ako jednu z možností čítania ich diel. Dosiaľ sa však nedá povedať, že sa feminizmus v umení stal aj mužskou agendou. Popri tom sa stále stretávame s nejasnosťami ohľadom terminológie (otázka by nemala byť položená vo forme: Považujete sa za feministu/ku? ale najskôr vo forme: Čo si pod pojmom feminizmus predstavujete?) V umení sa začala objavovať aj problematika queer, tomuto problému je venovaná jedna z nasledujúcich kapitol.

Napriek tomu, že mnoho umelcov a umelkýň má pocit, že tematika feminizmu a genderu je v slovenskom či českom umení neprimerane zdôrazňovaná, bilancia

⁴⁷⁰ Feminist Funeral, dostupné z: <http://nitrianskagaleria.sk/event/feminist-funeral/>, [cit. 26.6.2012].

výstavných projektov, ani otvorené stotožňovanie sa umelkýň a umelcov s týmito témami tomu nezodpovedajú. A tak feministické a genderové skúmanie majú v našom prostredí stále subverzívnu (a tým čiastočne aj kritickú) kvalitu, nakoľko operujú z pozície okraja.

8.2.7 Násilie na ženách v umeleckých dielach

V súvislosti so zmenami v spoločnosti po roku 1989 a vznikom organizácií zameraných na práva žien v Česku i na Slovensku sa do povedomia verejnosti začala postupne dostávať tematika násilia páchaného na ženách. Táto téma bola ako mnoho ďalších v predošlom režime tabuizovaná. Zásluhu na vstup tejto agendy na politickú pôdu a do verejnej diskusie mali na našom území v druhej polovici 90. rokov 20. storočia takmer výlučne neziskové organizácie (Rosa, Gender Studies, Fenestra, Aliancia žien Slovenska,...). Násilie páchané na ženách je veľmi komplexnou témou týkajúcou sa nielen domáceho násilia, ale aj znásilnení, pohlavného zneužívania, nedobrovoľnej prostitúcie. Násilie na ženách je historicky zakorenené, vychádza zo spoločensky preferovaných rodových stereotypov a je spojené s množstvom rozšírených predsudkov (žena si za násilie môže sama, je to súkromná vec rodiny, zmena zákonov nič nevyrieši...) Práve vďaka práci neziskových organizácií sa téma násilia na ženách začala objavovať aj v súčasnom českom a slovenskom výtvarnom umení. Mnohé z diel, ktoré spomeniem v nasledujúcich odstavcoch, vznikli pre výstavu Amnesty International *Stop násiliu na ženách*. Vznik časti diel nebol iniciovaný výstavou, ale potrebou umelkyní a umelcov kriticky sa vyjadriť k tejto závažnej spoločenskej téme. Takou bola výstava *Zlomené květiny* organizovaná umelkyňou Veronikou Slámovou a vyjadrujúca sa k partnerskému násiliu v rámci umeleckej komunity.⁴⁷¹

Problému domáceho násilia sa týkala kinetická inštalácia *Modřinové květy* (1998) českého umelca Jiřího Černického. Autor spolupracoval so združením Rosa, ktoré sa venuje práci s týranými ženami, čo ovplyvnilo podobu diela: „Díky tomu jsem měl možnost získat autentickou nahrávku telefonního rozhovoru, kde se baví žena týraná vlastním manželem (květ č.1) s pracovnící této organizace, která se jí snaží pomoci (květ č.2)... Květy rotují a horizontálně se otáčejí, proto se loutka opatřená klouby jakoby svíjí, uhýbá a vlní.“⁴⁷² Černický rozhovor použil vo svojej multimediálnej inštalácii, kde vytvoril kinetické zvukové objekty v podobe plastových ventilátorových kvetov, ktoré akoby rozprávali svoj príbeh. V objekte boli použité vlasy zapletené do rozličných vrkôčikov s gumičkami a sponkami. Okrem rozhovorov boli do nahrávky zakomponované aj popové piesne o láske. Sugestívny materiál, akým sú ženské vlasy, umocňoval dojem osobnej tragédie, ktorá je však zároveň aj celospoločenským problémom. Je dôležité, že v diele nie je tematizovaná len pozícia ženy ako obeť, ale aj možnosť pomoci a

⁴⁷¹ K výstavám podrobnejšie referujem v kapitolách *Aktivistický feminizmus* a *Rozhovory o feminizme*. V rámci výtvarnej scény vzniklo aj niekoľko súborov plagátov s témou násilia na ženách od rôznych autorov a autoriek (napríklad na UMPRUM), nebudem ich však vo svojej práci z dôvodu rozsahu textu spomínať.

⁴⁷² Černický Jiří: *Videus*. Praha, Divus, 2003, s.34.

východiska.⁴⁷³

Záujem o postavenie žien a problém násilia bol dôvodom pre vznik projektu Gordany Zlatanović *Bojové umenie* (2005). Počas celého týždňa v januári 2005 mohli do galérie HIT v Bratislave prichádzať ženy, ktoré mali možnosť naučiť sa základom sebaobrany od učiteľov Aikida.⁴⁷⁴ Táto performance vyzývala k aktívnej diváckej spoluúčasti, dokonca na nej priamo záviselo, rovnako ako závisí podoba spoločnosti od aktívnej občianskej participácie. Aikido však odkazuje k nenásilnému riešeniu konfliktov, vyzýva k splynutiu so súperom, zároveň však nabáda k nevyhýbaniu sa výzvam. Sebaobrana nebola určená (len) pre ženy, ktoré trpia násilím v domácnosti, bola skôr symbolickým vyjadrením posilnenia, zbavenia sa a pretvorenia agresie. Projekt *Bojové umenie* sa dal pochopiť aj ako ironický komentár k nedostatočnému postihovaniu páchatel'ov zo strany štátu. Autorka reagovala na alarmujúce fakty týkajúceho sa násilia na ženách a na nedostatočnú legislatívu. Týmto vymedzením sa projekt stal jednoznačne politický a dal by sa chápať v rovine prevzatia osobnej zodpovednosti v prostredí nefungujúcich zákonov.

Násilie v role obeť zažila na vlastnej koži slovenská umelkyňa Ildikó Pálová. Počas svojho pracovného pobytu v Nemecku bola väznená a týraná starším mužom, kým sa jej podarilo z domácnosti, v ktorej bola zatvorená, uniknúť. Pálová vytvorila cyklus expresívnych malieb *Nemecké príbehy* (2004) vychádzajúcich z traumatickej osobnej skúsenosti, ktoré boli zároveň pokusom vyrovnáť sa s prežitými udalosťami: „Liečila som sa maľbou, ale tiež som sa pomocou obrazov chcela pomstiť. *Mapa úteku* je obraz, ktorý vyjadruje moju poslednú nádej, ako utiecť stopom, obraz *Izba zase uzavretosť miestnosti*, kde nie sú dvere. Ďalší obraz znázorňuje mňa, ako ma páchatel' dusí.“⁴⁷⁵ Umenie ako terapia bolo aj jediným spôsobom, ako sa autorka mohla s traumou vysporiadať, nakoľko ľudia, ktorí o probléme vedeli, odmietli svedčiť. Prezentovanie obrazov na výstave malo tak charakter verejne vysloveného obvinenia.

Pozornosť na páchatel'ov a nie na obeť násilia na ženách, konkrétne znásilnenia, zameral vo svojom diele Mario Chromý. Inštalácia *Podozriví zo znásilnenia* (2005) pozostávala zo 130 rekonštrukčných kresieb (identikitov) mužských portrétov. Chromý dielo popisuje: „Sú to obrázky z webových stránok policajných staníc celého sveta. Portréty anonymných násilníkov sú zostavené tak, ako ich popísali napadnuté ženy. Vo svojej podstate sú však tieto portréty fiktívne, pretože odrážajú len pravdepodobnú podobu násilníka. Podľa typu tváre by mohol

⁴⁷³ Dielo podrobne rozoberá Zuzana Štefková: *Genderové aspekty telesnosti*, cit.d., s.41.

⁴⁷⁴ Kurzy sebaobrany umelkyňa zopakovala niekoľkokrát aj počas trvania výstavy *Stop násiliu na ženách* v Bratislave (2005).

⁴⁷⁵ Texty vystavujúcich umelcov, dostupné z: www.c2c.cz/?id=25, [cit. 26.6.2012]. Rozhovor Gabriely Garlatyovej s umelkyňou o jej zážitkoch: *Očista maľbou*. In: *Profil* 1/2006, s.90-95; k väzneniu sa umelkyňa vyjadruje aj v knihe Jančár, Ivan: *Ildikó Pálová*. Bratislava, Krása, 2010, s.34.

byť násilníkom asi každý muž.“⁴⁷⁶ V podzemí bratislavskej Starej tržnice zaberala Chromého inštalácia rozmernú stenu, v pražskom metre zas bola prezentovaná na niekoľkých nástenkách v duchu policajných násteniek. Upriamením pozornosti na páchatel'ov umelec pripomenul, že práve páchatelia a netolerovanie ich skutkov sú faktormi, na ktoré by sa mala orientovať pozornosť polície i verejnosti za účelom zabránenia opakovaniu násilia. Dielo tiež upozorňuje na fakt, že páchatel'om násilia môže byť muž každého spoločenského postavenia, či výzoru, nezáleží na jeho prezentovaní sa vo svojom okolí, či pôsobení na verejnosti.

Radovan Čerevka vytvoril sériu lentikulárnych tlačí s názvom *Čo je doma, to sa počíta* (2005). Námetom sú ženy – političky (A. Merkel, J. Timošenko, C. Rice, v SR Monika Beňová, v ČR Petra Buzková), ktoré sú na fotografii zachytené pred a po násilnom akte. Využitie lentikulárnej tlače umožňuje, že v závislosti na uhle diváckeho pohľadu sa tvár mení z reprezentatívneho portrétu na fotografiu zbitej ženy. Názov diela vo forme slovenského ľudového príslovia je ironickým komentárom k spoločenskej realite, v ktorej je domáce násilie označované za súkromnú záležitosť partnerov. Názov zároveň odkazuje k stereotypnému vnímaniu rozdelenia rodových úloh, kde pôsobenie žien v politike býva často vnímané jako „znásilnenie“ ich „ženskej prirodzenosti“. Čerevkove dielo tiež prehodnocuje mýtus, že násilie na ženách je spojené len s určitou vrstvou spoločnosti, kultúrnymi danosťami, či národnostnou príslušnosťou. Pre ženské obeť násilia neexistujú spoločenské predpoklady a obeťou sa môže stať bez rozdielu každá žena.

Vyznenie diela Čerevka po čase relativizoval vyjadrením: „Takto prezentovaný obraz si totiž neodpustí škodoradosť na úkor týchto politických špičiek. Je to otvorené v tom, že sa tieto političky môžu javiť ako objekty domáceho násilia a zároveň aj ako terče spravodlivej odplaty za svoju politickú činnosť.“⁴⁷⁷ Autorom spomínaný moment pomsty za politickú činnosť je v kontexte tohto diela z môjho pohľadu nepatričný, fyzické násilie ako riešenie problému je potvrdením stereotypných predstáv o tom, že silnejší víťazí a afirmáciou akceptovanej normy (aj v zmysle, že ženy v politike si zaslúžia potrestať, nakoľko v diele neboli zastúpené obe pohlavia). Tým dielo spoločenskú podvratnosť a kritickosť nezískava, ale skôr stráca. Dôležitá je však aj v tomto prípade divácka interpretácia a kontext, v ktorom je dielo vystavené.

Pavína Fichta Čierna vo videu *Rekonštrukcia* (2005) predstavila výpoveď ženy, ktorá sa stala obeťou domáceho násilia. Umelkyňa ňou zobrazenú scénu popisuje:

„zodpovedá štatistickému priemeru, zameranému na prejavy extrémnej agresie na Slovensku, keď najčastejším miestom, kde sa odohrá vražda, je kuchyňa, najčastejšie použitý nástroj je nôž a najčastejšou obeťou je žena. Je príbehom psychicky

⁴⁷⁶ Texty vystavujúcich umelcov, dostupné z: www.c2c.cz/?id=25, [cit. 26.6.2012].

⁴⁷⁷ Katalóg Interview 2, cit.d., s.164.

a fyzicky týranej manželky, ktorá musela odísť z domova aj s tromi deťmi. Výpoveď zhutnená do troch minút videa je koncipovaná ako rekonštrukcia na viacerých úrovniach čítania. V dome, kde práve prebiehajú rekonštrukčné práce, aktérka vecne opisuje svoju domácnosť a ťažkú situáciu. Spomína na najkrutejší moment v spoločnej domácnosti. Metódou rekonštrukcie na mieste činu dokáže dnes, s odstupom času – keď má za sebou niekoľkoročnú cestu rekonštrukcie vlastnej osobnosti a vlastného života – relatívne pokojne opísať dramatické chvíle.⁴⁷⁸

Umelkyňa vstupuje do dialógu priamo so ženou, ktorá násilie zažila. Čiernej umelecká akcia a empatický prístup plnia terapeutickú funkciu pre konkrétnu ženu, ktorá je vypočutá a jej hlas zaznie pred publikom, ale aj pre spoločnosť, v ktorej dochádza k procesu otvorenej komunikácie o utajovanom probléme.

Dielo Tamary Moyzes *Nuclear Families* (2005) sa skladá z dvoch častí: videa a zvukovej inštalácie. Dielo je založené na umeleckom spracovaní reálnej situácie násillia v partnerskom vzťahu. Motiváciu ku vzniku diela autorka popisuje:

„Deň pred svojou svadbou som sedela pri počítači a zapisovala si mená pozvaných priateľov. Zrazu ma vyrušil šialený krik, ktorý sa ozýval od susedov. Zo začiatku som sa cítila nahnevaná že si niekto dovolil prerušiť moje osobné šťastie. Po pár sekundách som pochopila že to nie je hra. Žena za stenou môjho bytu prežívala utrpenie naozaj - jej vlastný partner ju bil a znásilňoval. Bola som ako voyer na mieste, na ktorom som si nikdy v živote nepriala byť. Mala som strach a cítila som pocit bezmocnosti. Zavolala som políciu, tá však dorazila o 40 minút, až keď bolo po všetkom. Boli na mňa nahnevaní, že som ich vôbec volala. Vraveli, že žena nikdy neudá svojho manžela. Keď odišli, pocítila som ešte väčšie znechutenie a dezilúziu.“⁴⁷⁹

Na základe tohto zážitku vytvorila Moyzes video, kde vystupuje žena, ktorá dostáva rany, padá na zem, kričí a plače, no útočník je akoby neviditeľný. Video bolo prezentované bez zvuku. Zvuková časť videa bola prítomná v priestore galérie, kým obrazová časť bola premietaná v časti výstavy v pražskom metre. Video, na ktorom žena dostáva rany od neviditeľného útočníka, je pripomenutím prehliadania a bagatelizovania problému násillia na ženách, žena v tejto situácii zároveň ostáva bez hlasu. Zvuková inštalácia v priestore galérie bola ovládaná fotobunkou, takže plač a krik bitej a znásilňovanej ženy návštevníkov prekvapil a šokoval. Moyzes násillie priamo v priestore galérie sprítomnila. Zvuk v galérii bol nepatričný, vyvolával nepohodlie a želanie, aby prestal. Autorka pre divákov zopakovala situáciu, v ktorej sa sama ako neúmyselný voyer ocitla. Zdôraznila tak nemožnosť úniku pred problémom týkajúceho sa celej spoločnosti bez ohľadu na priamu osobnú skúsenosť.

Umelecká skupina Pode Bal sa k téme násillia na ženách vyjadrila v cykle *Obrazy* (2006) konceptuálnou formou. *Obrazy* sú sériou malieb, ktoré však

⁴⁷⁸ Čierna Pavlína Fichta: (Môj) empatický pohyb v sociálnom priestore, in: Zborník sympózia Rodové aspekty súčasného umeleckého diskurzu, dosiaľ nepublikované.

⁴⁷⁹ Texty vystavujúcich umelcov, dostupné z: www.c2c.cz/?id=25, [cit. 26.6.2012].

nezobrazujú konkrétne výjavy, ale iba farebný text na farebnom pozadí. Texty úsporným spôsobom popisujú situácie (Žena utírá prach v kuchyni sledovaná zahradníkom., Žena na chodníku a její bratr v autě opodál., Dívka se svým otcem v koupelně.). Priebeh a analýza naznačenej scény v mysli divákov vždy závisí na ich skúsenostiach a teoretickej výbave. Nedopovedaním odkazu k znásilneniu, prostitúcii a incestu vzniká napätie medzi zdanlivo normálnou situáciou a možným nevysloveným násilím a mocenskou hrou. To môže odkazovať k spoločenskému problému, ktorý síce existuje, no nie je otvorene artikulovaný.

Video Richarda Wiesnera s názvom *Nad'a* (2006) komentuje prítomnosť násilia na ženách v českom súčasnom umení. Wiesner spochybňuje ambivalentný a vykalkulovane provokujúci prístup tvorcu sexistického videa *Miss Krimi* Ondřeje Brodyho. V Brodyho videu vidíme prichádzať zasneženou krajinou až ku kamere staršiu ženu. Na pokyn „Ukaž kundu“, ktorý sa ozve spoza kamery, sa žena pred kamerou vyzlečie a za odmenu dostane do úst úlomok sušienky, na pokyn „Vypadni“ následne odchádza preč. Zámerom Brodyho videa zrejme bolo poukázať na momenty manipulácie, pri tvorbe videa sa však manipulácie sám dopustil. Nie je čitateľné, či Brodymu šlo v tomto prípade o spoločenskú kritiku, ale ponúka sa skôr interpretácia v zmysle pohrávania sa s prekračovaním etických noriem, pričom ich prijatie, či odmietnutie ostáva otvorené. Tomu zodpovedá aj popíska k videu na webe artyčok: „Miss Krimi je veľmi krutý, ale zároveň pravdivý obraz. Směs hnusu i absurdního humoru, lechtající naši cynickou přirozenost i etické a morální instinkty.“⁴⁸⁰

V protiklade k ponúkanej abstraktnej rovine úvah o etických normách v spoločnosti stojí konkrétna osoba – protagonistka Brodyho videa Nad'a, ktorá sa dostáva ku slovu vo videu Richarda Wiesnera. Wiesnerovo video pozostáva z dvoch obrazových polí umiestnených vedľa seba – v jednom beží pôvodné video *Miss Krimi* a v druhom je záber na Nad'ú, ktorá sediac na stoličke rozpráva o svojich pocitoch pri filmovaní. Hovorí o pocite hanby, o tom, že to bolo drsné, zároveň neustále opakuje, že to bolo nahrané a ona to ako nahrané aj chápala. Nad'a sa nechala vo videu ponížiť dobrovoľne, otázne ostáva, či si manipulatívnu situáciu uvedomila a dokázala ju zhodnotiť, nakoľko je to žena z nižšej sociálnej vrstvy (v tom čase pôsobila ako pomocná sila na AVU). To prináša otázku, či by malo byť ponižovanie v spoločnosti tolerované, ak je dobrovoľne akceptované. Juxtapozícia oboch videí zdôrazňuje protiklad postavy Nade ako objektu a subjektu v konkrétnom umeleckom diele. Je to zároveň juxtapozícia dvoch prístupov k umeniu: prístupu spochybňovania a prekračovania noriem v zmysle dosiahnutia ambivalencie a prístupu so zrejším názorom a etickým rozmerom.

Umelecká skupina Guma Guar sa k násiliu na ženách vyjadruje v dvoch dielach. Dielo *Segregace* (2006) má podobu inštalácie založenej na jednoduchom princípe. Pri vchode do Krajského úradu v Ústí nad Labem boli na dlažbu

⁴⁸⁰ Dostupné z: <http://artycok.tv/lang/cs-cz/520/miss-krimi>, [cit. 26.6.2012].

umiestnené rozmerné nápisy Ženy a Muži sprevádzané šípkami ukazujúcimi do rozličných strán. Zrejma absurdita týchto pokynov mala divákov zneistiť a vyvolať v nich otázky smerujúce k tomu, prečo takéto rozdelenie na danom mieste vôbec existuje. Nakoľko sú však ľudia zvyknutí často bezmyšlienkovite poslúchať udelené príkazy, na recepcii sa čoskoro objavil nápis, že sa jedná len o umelecké dielo, nie o skutočné pokyny pre návštevníkov a návštevníčky úradu.

Komentárom k rodovým stereotypom, ktoré sú opakované v reklame bola videoinštalácia *Chlapi sobě* (2006). Guma guar do otvorenej chladničky umiestnili video s paródiou na pivnú reklamu. Táto reklama v tom čase využívala slogan „chlapi sobě“. Guma Guar reklamnú scénu nahradili scénou z lacného pornofilmu, v ktorej skupina mužov znásilní na ulici ženu. Video sa končí záberom na hromadný prípitok mužov a zvolaním hesla „chlapi sobě!“. Scéna znásilnenia je do extrémnej dotiahnutou predstavou o správaní sa „ozajstného“ muža (dominantného, bez zábran, užívajúceho si), ktorú reklama na alkohol prezentuje. Video upozorňuje na opakovanie modelu tejto stereotypnej genderovej role vytvárajúcej spoločenské prostredie, v ktorom je násilie na žene akceptované, nakoľko zodpovedá predstave o ženskej roli ako o opaku role mužskej.

Úsporné výrazové prostriedky využíva video Petra Romanova *Bez názvu* (2006), ktoré zachytáva hru s nožom: ženská ruka je položená na stole, kým mužská ruka sa snaží bodaním trafiť pomedzi prsty. Ruka však namiesto noža drží čiernu fixu a tak miesto vpichov zanecháva na ruke a na stole stopy v podobe čiernych značiek. Video symbolizuje nebezpečnú a potenciálne násilnú hru, pričom aktívnym hráčom je muž a pasívnou hráčkou žena, ktorá nemôže ovplyvniť výsledok. Video využitím princípu polarizácie a potenciálnym násilným konfliktom pripomína dielo Douglasa Gordona *Divided Self* (1996), ktoré zobrazuje dve bojujúce ruky: svetlá ruka drží tmavú ruku za zápästie a bráni jej v pohybe.

Umelecké dielo na základe reálnej udalosti zo svojho okolia vytvorila Veronika Slámová v spolupráci so svojou nevlastnou sestrou Luciou Beňovou. Dielo *Sister to sister* (2011) má dokumentárny charakter a podáva príbeh Lucie Beňovej, ktorú sa pokúsil zavraždiť jej priateľ. Ťažisková bola zvuková časť inštalácie – hlas Lucie popisujúcej minútu po minúte, ako k pokusu o vraždu došlo.⁴⁸¹ Fyzický útok spojený s pokusom o vraždu prišiel nečakane, nepredchádzala mu hádka, ani väčšie nezhody. Lucia prežila s vyše 40 bodnými ranami na tele len vďaka tomu, že sa jej na poslednú chvíľu podarilo utiecť oknom v kúpeľni. V diele bol z veľkej časti využitý dokumentárny materiál – správy a fotografie z novin a listy, ktoré bývalý priateľ Lucii posielal, nainštalované na stene. Prípád bol v médiách dopodrobna rozoberaný, nakoľko sa jedná o mediálne známu rodinu. Nahromadenie dokumentárneho materiálu a silný

⁴⁸¹ Zvuková časť diela je prístupná na webovej adrese: <http://intermedia.ffa.vutbr.cz/sister-to-sister-veronika-slamova>, [cit. 26.6.2012].

a zároveň absurdný príbeh vyvolával u publika emotívne reakcie. Okrem veľmi intenzívnej roviny vyznenia diela v zmysle neakceptovateľnosti partnerského násilia, obsahovalo dielo aj rovinu kritiky médií. Z bulvárnych článkov, ktoré Luciu čiastočne podozrievali, že si útok sama vymyslela a obviňovali ju v rovnakej miere ako samotného páchatela, bol zrejmy neetický prístup mnohých denníkov. Nahromadenie týchto mediálnych správ, ktoré si často odporovali, upriamilo pozornosť na fakt, že aj opakovanie stereotypných predstáv v médiách (žena si za násilie môže sama) vytvára spoločenskú klímu, kde je problém násilia na ženách veľmi obtiažne riešiť.

Dielo založené na autentickej skúsenosti s partnerským násilím vytvorili umelkyne Darina Alster a Marie Larroa. Video s názvom *Láska je láska...* (2011) je založené na dvoch príbehoch – rekonštruje konkrétne traumatizujúce zážitky oboch umelkýň, ktoré sa udiali v rámci spolužitia s ich partnermi. Video začína pohľadom do kuchyne, kde mladá žena varí polievku. Spôsob snímania odkazuje k efektu home-videa, žena do kamery rozpráva a smeje sa, video je však snímané bez zvuku. Do záberu sa nečakane dostane päť v čiernej rukavici, žena sa obhajuje, plače a vysvetľuje, no dostáva ranu do tváre, padá na zem a vzápätí na ňu letia sklenené poháre rozbíjajúce sa o stenu. Záber končí pohľadom na plačúcu ženu krčiacu sa na zemi v sklených črepoch. Druhá scéna začína v obývačke, mladá žena upratuje a vysáva pohovku, z jej gest vyžaruje uvoľnenosť, usmieva sa a rozpráva do kamery. Žena zaspí na pohovke a vzápätí sa objaví sa postava v čiernom, ktorá ju začne zasypávať odpadkami a nakoniec ju poleje tekutinou (čo je zrejmy odkaz k močeniu). Žena sa zobudí, nechápavo sa rozhliada a vstáva, záberom na jej šokovanú tvár video končí.

Video je založené na princípe rekonštrukcie, agresia tu však nie je prítomná priamo, násilné scény sú znázornené len pomocou náznakov. Problematickým momentom je čierna ženská postava (a nie mužská), ktorá indikuje iné čítanie diela. Vyplynulo to zrejme z terapeutickú funkcie diela, v ktorom umelkyne predstavujú navzájom obe role v násilnom konflikte, no v istom momente nie je zrejme, že sa jedná o násilie mužov na ženách. Tým môže dielo dostať univerzálnejší rozmer, no na druhej strane môže odkazovať aj k násiliu žien na ženách, ktoré nie je častým javom a ani neodkazuje k skúsenosti umelkýň. V diele je zachytený moment prekvapenia, nečakaného príchodu agresívneho útoku a video končí znázorneným pocitom poníženia. Podobné komponovanie a gradácia oboch videí zdôrazňuje rovnaký a opakujúci sa priebeh násilných konfliktov v prípade domáceho násilia.

Princíp rekonštrukcie je podobný ako u videa Pavlíny Fichty Čiernej, kým u Čiernej videa je využitá verbálna rekonštrukcia, tu je spracovaná rekonštrukcia v obrazovej epickej forme bez zvuku. Byt a jeho usporiadanie odkazujú na dejisko zločinu. Kým v Čiernej videu vystupuje staršia žena, v diele *Láska je láska* sú to dve mladé atraktívne ženy, čo zdôrazňuje neselektívny princíp v prípadoch

domáceho násilia. Znázornenie traumatickej situácie je v oboch videách vyslovenou verejnou obžalobou, ktorá postupne vedie k prekonaniu a zbaveniu sa traumy. Často je tento terapeutický princíp aj jedinou obranou proti násilníkom, ktorí ostanú nepotrešaní.

Prostitúciu ako tému, ktorá stojí na hrane problematiky násilia na ženách, spracovala vo svojich videách Gordana Zlatanovič. Jej výstava *Divokí anjeli* (2006) sa odohrala v priestoroch bratislavského erotického salóna, ktorý umelkyňa gestom privlastnenia premenila v rámci jedného večera na galerijný priestor. Zlatanovič sa zamerala na zákazníkov erotických služieb, na ktorých zvyčajne pri diskutovaní problematiky prostitúcie nebýva obrátená pozornosť. Videá boli nainštalované vo forme veľkoplošných projekcií priamo v priestoroch erotického salóna – vo vstupnej hale s barom a v jednotlivých izbách. Jedno video predstavovalo rozhovor s taxikárom, ktorý priznáva, že taxikári sa na prostitúcii nepriamo podieľajú. Video *Majiteľ domu* je rozhovorom s majiteľom salónu, ktorý obhajuje túto formu podnikania a konštatuje, že zamestnankyniam poskytuje bezpečné zázemie a zdravotné prehliadky. Videá *Zákazník* a *Zákazník-Policajt* predstavili bežných návštevníkov erotických salónov, ich skúsenosti a motivácie. *Zákazník-Policajt* je príkladom typického „macho“ muža, ktorý je okrem návštevníka aj členom ochranky erotického salóna, súčasne však pracuje na mestskej polícii. Zlatanovič vo videách predstavila vzorku využívateľov sexuálnych služieb, ktorých motivácie sú rôzne: dobrodružstvo, prvá sexuálna skúsenosť, splnenie preferencií, ktoré manželka nezdieľa...

Zlatanovič zvolením prostitúcie ako námety nadviazala na dlhú líniu tejto témy v dejinách umenia. Kým napríklad u Toulouse-Lautreca sa príležitostne v dielach objavia aj zákazníci erotických služieb, tradične bola pozornosť umelcov zameraná na samotné kurtizány. Ich nerovnocenné postavenie v spoločnosti ilustruje fakt, že zatiaľ čo ony boli často väčšinou spoločnosťou pokladané za padlé a nemorálne ženy, ich zákazníci, ktorých počet je nepomerne väčší, takto vnímaní neboli. Väčšina mužov v Zlatanovičovej videách rozpráva priamo do kamery a neskrýva svoju identitu, čo dokazuje a potvrdzuje ich suverénne postavenie v rámci obchodu so sexuálnymi službami. Zlatanovičovej dielo tak odкрýva dvojité morálku v spoločnosti, kde je tolerovaný nákup sexu, ale nie je tolerované jeho predávanie. Sexuálne pracovníčky sa preto pohybujú na hrane zákona a nemajú možnosť dožadovať sa svojich práv.

Dielo Terezy Velíkovej *Bez komentáre* (2006) obrátilo opäť pozornosť k prostitútkam, na rozdiel od diela Zlatanovič však témou nie je polooficiálny erotický salón, ale prostitúcia v pohraničí. V rámci výstavy *Stop násiliu na ženách* bolo v pražskej Galerii ETC nainštalované Severovej video zobrazujúce dve prostitútky sediace vo výklade v Dubí pri diaľnici do Nemecka, čakajúce na zákazníkov. Video bolo dokumentárnym záznamom reálnej situácie a bolo nainštalované spôsobom, že vyvolávalo dojem prítomnosti prostitútok priamo vo

výklade galérie. Situácia v česko-nemeckom pohraničí týkajúca sa prostitúcie bola v tom čase charakteristická zlými podmienkami sexuálne pracujúcich žien, dochádzalo tam k obchodu s ľuďmi a k problémom s drogami. V porovnaní s vyznením diela Gordany Zlatanović je zrejmé, že v sexuálnom priemysle existujú veľmi rozdielne podmienky a záleží aj na sociálnom statuse jednotlivých pracovníčok. Tereza Velíková navodila vystavením prostitútok v galérii situáciu, v ktorej bežný výjav z iného miesta pôsobil neprirodzene. Okoloidúci sa chtiac nechtiac museli zamyslieť nad (ab)normalitou tohto javu.

Z iného pohľadu je prostitúcia tematizovaná v diele Eriky Bornovej *Udělám vše* (2007). Bornová sa taktiež zameriava na tému prostitúcie, rozdielne sú ale pracovné podmienky zobrazovaných žien: v tomto prípade je námetom prostitúcia prostredníctvom inzerátov. Bornová vytvorila sériu sošiek žien v stereotypných erotických pózach a odevoch, umiestnených na poličkách symbolizujúcich interiér. Tváre žien sú však rozmazané a nečitateľné, ústa a oči sú len neforemnými otvormi, ktoré odkazujú jednak k anonymite, ale aj k smrti. Inšpiráciou pre podobu diela boli fotografické inzeráty na erotické služby uverejňované v reklamnom časopise. Bornová svoje dielo komentuje: „Väčšinou ma tieto náhodne nájdené fotografie, ktoré sa sali 'modelmi' pre moje sochy, neupútali erotickým nábojom, sú skôr zahanbujúce, rozpačité a tragikomické. Odhaľujú emocionálne zúfalstvo a často chudobu... Čo vypovedá množstvo a ľahká prístupnosť týchto osobných inzerátov o našej spoločnosti?“⁴⁸²

Z porovnania uvedených diel, ktoré sa zaoberajú prostitúciou v rozličných podobách je zrejmé, že nie je možné zaradiť všetky prostitútky do kategórie obetí násilia. Problém, ktorý je ale pre všetky sexuálne pracovníčky spoločný, je ich kriminalizácia a nerovnoprávne postavenie na pracovnom trhu. To vyplýva zo stavu spoločnosti, v ktorej je využívanie sexuálnych služieb tolerované, zatiaľ čo ich poskytovanie je postihované. Na tento fakt reagujú umelkyne vo svojich dielach, v ktorých posunuli tradičnú tému dejín umenia z osobnej a morálnej roviny do roviny spoločenskej kritiky.

Na príklade kapitoly venovanej špecifickému problému násilia na ženách, v rámci feministického umenia zo slovenského a českého prostredia, je možné ilustrovať, že v súčasnosti je možné podrobné skúmanie jednotlivých tematických línií, čo by bolo ešte v prvej polovici nultých rokov problematické.

⁴⁸² Katalóg výstavy *Behind the Velvet Curtain*, cit.d., nečíslované.

9. Politické aspekty queer umenia

K termínu queer umenie je možné pristúpiť z niekoľkých strán. Pojem queer je viacvýznamový – používa sa jednak vo všeobecnejšom zmysle ako súborné označenie pre LGBT tematiku a identitu, no jeho význam je chápaný aj špecifickejšie: v zmysle aktívnej opozície k heterosexizmu spoločnosti. Na jednej strane je teda queer umenie ponímané ako umenie vytvárané umelcami a umelkyňami, ktorých sexuálna orientácia je queer. Týmto spôsobom spadá do kategórie queer umenia celá škála ich umeleckej tvorby, či sa to týka súčasnosti alebo histórie.⁴⁸³ Druhým prístupom je nazerať na queer umenie ako na umenie, ktoré otvorene alebo zašifrovane tematizuje sexuálnu inakosť, vymanenie sa z heterosexuálnej normy. Druhý význam, ku ktorému sa prikláňam, má kritické vymedzenie, v takomto zmysle queer umenie popisuje aj Hanna Hacker:

„Queer teda znamená predovšetkým identifikovanie ideológie nemennosti dvoch a len dvoch rodov ako vládnuceho systému a potrebu túto ideológiu ako takú spochybňovať. Queer značí priečiť sa takým samozrejmosťami, ako sú 'žena' a 'muž', podryvať dichotomické rozlíšenie 'heterosexuality' a 'homosexuality', obchádzať alebo transcendovať obmedzenie kategórií 'lesbický' alebo 'gejský'.“⁴⁸⁴

Z hľadiska môjho výskumu je dôležitý aspekt kriticizmu spoločnosti obmedzujúcej, prípadne priamo mocensky potláčajúcej slobodné vyjadrenie inej sexuálnej orientácie či identity. Na túto oblasť queer umenia, ktorá nie je v slovenskom a českom súčasnom umení zatiaľ početnejšie zastúpená, sa v kapitole zameriam.

Samotné uvažovanie o kategórii queer identity so sebou prináša oproti doterajšej praxi skúmania lesbickej alebo gejskej identity rozšírenie oblasti záujmu. Ako vo svojom článku o queer identite konštatuje Ľubica Kobová: „Queer má signalizovať, že predstava automatickej heterosexuality všetkých 'poriadnych' občanok a občanov, mužov a žien, je síce v spoločnosti účinne uplatňovanou normou, ale takou normou, ktorá produkuje vlastné prekročenia.“⁴⁸⁵ Nedostatočnosť jednoznačne ohraničených kategórií žena a muž je rovnaká ako nedostatočnosť kategórií lesba alebo gej, existuje množstvo ľudí-výnimiek jednoznačnej kategórii sa vymykajúcich. „Inakosť sa tak stáva akoby donekonečna sa otvárajúcou kategóriou a identitou, objavuje sa na okrajoch akejkoľvek ustálenej alebo stabilne definovanej identity.“⁴⁸⁶ O kategórii queer je teda možné začleniť aj menšiny, ktoré predtým jednoznačné pomenovanie nemali.

⁴⁸³ V tomto zmysle prezentuje queer umenie aj kniha Summers, Claude J., ed.: *The queer encyclopedia of the visual arts*. San Francisco, Cleis Press, 2004.

⁴⁸⁴ Hacker, Hanna: *Rodová a sexuálna odlišnosť; Pohlavie, rod, queer*. In: *Štúdiá o diverzite – teoretické prístupy k odlišnosti*, čítanka projektu ZONE, Bratislava, VŠVU, 2008, nečíslované.

⁴⁸⁵ Kobová Ľubica, *Queer a podryvanie identity: Queer teória a feminizmus*. In: Kiczková, Zuzana, ed.: *Rodové štúdiá*. cit.d., s.313.

⁴⁸⁶ *Ibidem*.

Definovanie kategórie queer umenia len na základe sexuálnej orientácie umelcov a umelkýň je problematické, niektorí teoretici/čky a umelci/kyne takto vytvorenú kategóriu spochybňujú.⁴⁸⁷ V mojom ponímaní sa u queer umenia jedná o umenie tematizujúce vymanenie sa z normatívnej heterosexuality. Tu však nastáva otázka, či môžu queer umenie vytvárať i heterosexuáli a heterosexuálky. Určujúcim faktorom queer umenia je z môjho pohľadu tematizovanie problému nestabilnosti sexuálnej a rodovej identity, preto je na položenú otázku odpoveď jednoznačne kladná. A to aj z dôvodu, že queer je kategória zameraná skôr na začleňovanie ako na vylúčenie. V tomto bode je tiež dôležité pripomenúť, že queer nie je len teória, ale aj politické a sociálne hnutie.

Umelecký transvestizmus heterosexuálnych umelcov a umelkýň je v dejinách umenia od začiatku 20. storočia častým javom, najdiskutovanejším príkladom je zrejme druhá identita Marcela Duchampa – Rose Sélavy. V našom prostredí sa táto téma po experimentoch v období surrealizmu opätovne objavuje až po nežnej revolúcii. Vzniká niekoľko autorských realizácií, ktoré prinášajú námety prekročenia rodového poriadku. V umeleckej tvorbe je realizovaná zámena mužsko-ženských rolí, pričom privlastnenie si opačnej role je takmer výlučne doménou mužov: napríklad českí umelci Václav Stratil, Mirek Vodrážka, Petr Nikl alebo slovenskí umelci Michal Murin či Peter Kalmus. Privlastnenie si ženskej identity mužskými umelcami sa deje zvyčajne v intenciách prekračovania tabu, prekonanie hraníc rodu je tu zástupným symbolom prekročenia akýchkoľvek obmedzení vo všeobecnosti. Motívom môže byť aj pokus o vcítenie sa do role druhého pohlavia, zameranie sa na prítomnosť mužského a ženského elementu v osobnosti jednotlivca. Pri takto motivovaných dielach zväčša nebýva narúšaná či spochybňovaná samotná mužsko-ženská polarita a existencia dvoch opačných pohlaví. Privlastnenie si obrátenej rodovej úlohy u žien – umelkýň sa nevyskytuje tak často: tento prístup využíva napríklad Lenka Klodová vo svojom diele *Travestishow* (2001), kde prezlečená za muža kojí svoje dieťa alebo queer umelkyňa Jana Štěpánová vo fotografickej sérii *Cizinci* (2005), kde sa prechádza ulicami raz v ženskej, raz v mužskej roli. Umelecký transvestizmus má odlišné vyznenie u žien a u mužov. Zatiaľ čo muž z hľadiska väčšinovej spoločnosti riskuje najmä vlastné zosmiešnenie a stratu dominantného statusu, žena riskuje obvinenie z prílišnej emancipácie a stratu sexuálnej atraktivity. Transvestizmus je tu umeleckou sebaštylizáciou, pričom politický rozmer diel, hoci nie je významovo prvoradý, spočíva v spochybňovaní a narúšaní jednoznačných vzorcov chovania a podoby mužskej a ženskej role v spoločnosti. Zároveň je efektom zneistenie divákov a upozornenie na performatívnu kvalitu genderu (slovami Judith Butler).

⁴⁸⁷ Problematickosť termínu queer art rozoberá Zuzana Štefková, ktorá používa termín queer vizualita: Takoví normální agnostici? Současné české umění a queer vizualita. In: Putna, Martin C., ed.: *Homosexualita v dějinách české kultury*. Praha, Academia, 2011.

Jednou z podôb queer umenia vo všeobecnom zmysle, ktorá sa na slovenskej a českej umeleckej scéne objavuje približne od druhej polovice 90. rokov 20. storočia, je tematizovanie vlastnej gejskej a lesbickej sexuálnej orientácie. Diela odkazujúce k homosexuálnej erotike vytvára na Slovensku medzi prvými Anna Daučíková, Peter Janáčik, neskôr Andrej Dúbravský, v Česku napríklad Mark Ther, Jana Štěpánová, či Radim Labuda. V dielach tu často vystupuje do popredia motív telesnosti, pričom homoerotika býva tematizovaná buď priznane, no v mnohých prípadoch skôr zašifrovane. Interpretácia ostáva zvyčajne otvorená, je tak na divákoch, nakoľko zdatní sú v rozkódovaní náznakov. Problematickú stránku tohto prístupu konštatuje vo svojom článku Zuzana Štefková: „Vzhľadom k pretrvávajúcim diskrimináciám a tradičným patologizáciám homosexuality... nás neprekvapí existencia diel, v nichž je homosexuálna touha kódovaná jazykom prozasväceným. Divák však väčšinou nemá potrebné informácie, a tak snado prehľadne viac, či menej čitateľné indice.“⁴⁸⁸

Na druhú stranu nie všetci umelci a umelkyne o otvorenom prihlásení sa k vytváraniu gejského, lesbického, či queer umenia stoja. Často prevláda názor (ťažko hodnotiť, či oprávnený), že takéto „zaškatuľkovanie“ obmedzí interpretačné možnosti ich umeleckej tvorby. Pre queer umenie je tak príznačná situácia, ktorú opísala vo svojom texte o lesbickom umení Věra Sokolová: „Lesby-umelkyne v Čechách rozhodne nechybí. Tvoří, vystavují, prodávají, pracují v televizi, rozhlase, galeriích, jsou úspěšné a známé, ovšem ne jako lesby. Jejich umění je sice vidět, 'lesbické umění' však v české vizuální kultuře zůstává neexistujícím pojmem.“⁴⁸⁹ Neprihlásenie sa k vlastnej identite (aj prostredníctvom tvorby) vytvára dojem jednoliatosti umeleckej scény, na ktorej sú činní len heterosexuálni jedinci. Súhlasím s názorom autorky, že pomenovanie v danej situácii znamená zviditeľnenie. V spoločnosti, v ktorej existujú predsudky a obmedzenia týkajúce sa sexuálnych menšín, nie je sexualita len osobnou, ale aj spoločenskou záležitosťou. Politický rozmer, ktorý je obsiahnutý v tejto problematike implicitne, vystupuje obzvlášť do popredia v netolerantnej spoločnosti v konfrontácii s diktovanými normami. K politickému rozmeru vlastnej tvorby Anna Daučíková konštatuje: „Isteže, moje práce sú poznačené mojou sexuálnou orientáciou, takisto ako sú ňou poznačené práce heterosexuálov alebo tých, čo sa za nich považujú. Je to ako s politickosťou umenia. Aj takzvané apolitické umenie je politikum.“⁴⁹⁰

Najmenej početným segmentom súčasného českého a slovenského queer umenia sú diela, ktoré otvorene pracujú s politickým rozmerom queer

⁴⁸⁸ Štefková, Zuzana: Coming out na česko(slovenský) spôsob. In: Umělec, 3/2007, s.87.

⁴⁸⁹ Sokolová, Věra: Dobrovolná neviditeľnosť? Vizuální umění a lesbická identita. In: Umělec, 1/2005, s.15.

⁴⁹⁰ Rozhovor Hany Vaškovičovej s Annou Daučíkovou: Inbetween (Alterita a identita). In: Profil, 2-3/2000, s.125.

problematiky. Tieto diela spochybňujú spoločenské dogmy, snažia sa odhaliť a prípadne aj narušiť mocenské reštrikcie, ktoré vymedzujú sexuálnu identitu. Sexuálna identita je tu chápaná ako sociálna prax. Pri politických queer dielach je druhotné, či ich vytvárajú homosexuálni umelci a umelkyne, queer tu znamená prekonanie myšlienky stability subjektu, či nemennosti sexuálnej identity. Od roku 2011 sa na našej scéne objavujú dokonca realizácie, ktoré by sme mohli nazvať umeleckým queer aktivizmom. V nasledujúcom texte predstavím diela queer umenia s politickým presahom z oblasti českej a slovenskej umeleckej scény.

Česká umelkyňa Veronika Bromová vystavila na pražskom Bienále mladých v roku 1994 dvojicu veľkoplošných fotografií s názvami *Holky* a *Taky Holky*. Prvá fotografia je čiernobiela (a zrejme historická, či komponovaná v duchu retro efektu) a zobrazuje cvičenky v rade za sebou s tvármi natočenými smerom k divákovi. Pendant je farebnou manipulovanou fotografiou, na ktorej je viditeľný len pohľad na časť zástupu ľudí od pásu nadol – podľa oblečenia a obuvi žien, pričom pohľad je namierený pod sukne a odhaľuje biologické mužské pohlavie. Aj keď nevedomky a možno len využitím zdanlivo neškodného humorného prevrátenia, autorka sa v tomto prípade (štyri roky po vydaní knihy Judith Butler *Gender Trouble*) trafila do vo svete naplno prebiehajúcich diskusií o performatívnej povahe rodu. Okrem toho, že dielo, ktoré bolo pôvodne komponované ako dvojica⁴⁹¹, je možné čítať v zmysle narušenia a výmeny spoločensky diktovaných rodových rolí, je ho možné interpretovať aj v queer zmysle vymazania rodovej a pohlavnej dichotómie.

Slovenský performer a mediálny umelec Michal Murin pohrávanie s opačnou rodovou identitou využil v niekoľkých dielach, vytvoril tiež svoje ženské alter ego – zahraničnú umelkyňu Rachel Rosenbach (*Rachel Rosenbach – jeden druhému dvojčaťom*, 1991 – 2000), po ktorej menom aj vystavoval, čím zmiatol časť odbornej verejnosti. Murin sa k vytvoreniu svojej ženskej dvojníčky vyjadruje: „Už v roku 1991 uvádzam do svojho života, spočiatku len sporadicky, svoju súputníčku, môj pseudonym Rachel Rosenbachová, pod ktorej menom takmer desať rokov pôsobím na scéne, kurátorujem výstavy, prezentujem jej diela, zverejňujem jej texty a vediem jej život ako ženská autorka – ale nie feministka.“⁴⁹² Symbolickým prevtelením sa do ženy-umelkyne sa Murin dobrovoľne vzdáva dosiaľ dominantného mužského postavenia na umeleckej scéne a skúma tak rozdiely v prijímaní diel ovplyvnené rodom a pôvodom umelca/umelkyne. Táto Murinova akcia je tak skôr sondou do fungovania genderovo determinovaných umeleckých mechanizmov a nemá výraznejší queer rozmer.

⁴⁹¹ Dielo *Taky holky* bolo prezentované aj na výstave *Gender Check*, pravdepodobne (podľa katalógu) bez pendantu.

⁴⁹² Murin, Michal: Rodové transformácie, dosiaľ nepublikovaný text z archívu autora.

Vo fotoakcii *Sorry, Oma* (1993) sa Murin obliekol do svadobných krojovaných šiat svojej babičky, časť odevu si pritom navliekol obrátene ako narážku na obrátenie rodovej úlohy. V tejto akcii z raných 90. rokov je konfrontovaná história s premenou situácie po revolúcii, kde sa dovtedy spoločensky neprijateľné gesto stáva pomaly možným. V diele *Rotterdamská madona* (1998) si Murin v ženských šatách a s dlhovlasou parochňou v symbolickom geste kojenia k hrudi prikladá sošku zlatého anjlika. Zdanlivo nevinné pohrávanie sa s vlastnou identitou tu zasahuje do sféry náboženskej ikonografie, ktorá je na Slovensku v spoločenskej rovine takmer nedotknuteľnou oblasťou. Preto sa vystavenie Murinovho diela nestretlo s pochopením katolíckej cirkvi a spolu s inými súčasnými dielami vzbudilo pohoršenie Biskupského úradu (na výstave *Madona v slovenskom výtvarnom umení v Nitre v roku 2002*)⁴⁹³. Postava cirkevnej madony by sa dala chápať ako queer bytosť, ktorá je navonok symbolom ženy - matky, ale v svojej podstate prekračuje nepoškvrneným počatím obmedzenia zákonov ľudskej reprodukcie a tým aj hranice svojho biologického pohlavia. Madona je však cirkvou chápaná ako jedinečná a výnimočná, čo je priamym opakom kvality queer kategórie, ktorej vlastnosťami sú otvorenosť a demokratizácia. Reakcia cirkvi na privlastnenie si identity náboženskej bytosti je preto logicky odmietavá. Stret s náboženskými alebo štátnymi dogmami je častou témou politického queer umenia.

Queer aspekt v zmysle prekračovania duality ženského a mužského je prítomný vo videu Anny Daučíkovej *We care about your eyes* (2002). Na zábere sa objaví telo v trenírkach, ktoré pokladáme za mužské. Priblížením kamery sa však v otvore trenírok objavuje kosoštvorcové zrkadlo, postupne odrážajúce predmety v izbe: gumovú pannu a bicykel. Scénu sprevádza pieseň spievaná ženským duom. Video je narážkou na obe pohlavia stelesnené v jednej osobe spochybnením jednoznačnosti pohlavia, aj jednoznačnosti pohlavnej túžby.⁴⁹⁴

Téma registrovaného partnerstva sa do nášho umenia dostáva prostredníctvom diela slovenského performerera Richarda Fajnora. V akcii nazvanej *Registrujete svoje partnerstvo?* (2000, sympóziu Art in Windows, Nitra) sa Fajnor zavesil vo výklade obchodu dolu hlavou. Oblečený bol pritom v ženských svadobných šatách a podväzkoch. Hoci jeho tvár nebola kvôli zakrytiu šatami viditeľná, jeho pohlavie bolo pod spodnou bielizňou jednoznačne identifikovateľné. Zavesenie dolu hlavou môže symbolizovať prevrátenie rodu, či princípu, no zároveň znamená symbolické mučenie. Registrované partnerstvo, ktoré je na Slovensku stále nedosiahnuteľnou realitou, je najočividnejším prejavom nerovnoprávneho postavenia sexuálnych menších. Autor túto

⁴⁹³ O výstave píšem pri diele Evy Filovej.

⁴⁹⁴ Videá Anny Daučíkovej podrobne rozoberá Katarína Rusnáková v knihe *História a teória mediálneho umenia na Slovensku*, kde je umelkyňa jedinou predstaviteľkou v kapitole *Podoby queer artu*, s.128-135.

performance zopakoval v roku 2006 v Prahe pri príležitosti výstavy *Czechpoint*.

V rozličných politických pomeroch sa mení aj význam Fajnorovho gesta. Kým na Slovensku je otázka v názve diela otázkou odkazujúcou k politickej nemožnosti, v Česku je to skôr otázka určená queer komunite s ohľadom na jej coming out. Otázka v názve však môže mať aj iný význam, pretože nie všetci teplí automaticky túžia po registrovanom partnerstve. K tomu uvádza Ľubica Kobová:

„Či už budeme zápas za registrované partnerstvá alebo teplé manželstvá považovať za podľahnutie heterosexuálnej ideológii domesticity, ktorá teplých normalizuje a za hranice spoznatelnosti a žiteľnosti vyčleňuje rôzne ďalšie sexuálne menšiny (ako napr. S/M, transgender atď.), volanie po verejnom uznaní zväzkov medzi rovnakopohlavnými párami ukazuje na potrebu verejného uznania sociálnej existencie teplých a queers. Štát disponuje mocou, ktorá vytára paradoxy – umožňuje dobrý život pre tých, ktorí sa trafia do jeho normy napr. domáceho a manželského života, ale vylúči tých, ktorí nechcú, alebo nemôžu zodpovedať istým kritériám.“⁴⁹⁵

Dôležitým momentom Fajnorovho diela je tiež umiestnenie do verejného priestoru, ktorý je zväčša chápaný a kódovaný ako heterosexuálny, čo je otázkou o registrovanom partnerstve narušené a spochybnené.

Na problém registrovaných partnerstiev odkazujú aj diela slovenského umelca Maroša Rovňáka *Korzet pre P. Hrušovského*, *Korzet pre J. Čarnogurského*, *Kazula pre J. Sokola* (2002). Autor v nich kriticky reaguje na postoj cirkvi k právam sexuálnych menšín a na homofóbne postoje politikov. Korzety pre politikov Čarnogurského a Hrušovského sú precízne spracovanými textilnými objektmi zdobenými výšivkou, kazula pre arcibiskupa Sokola, známeho aj obdivom k fašistickému Slovenskému štátu, je vyšívanou zvieracou kazajkou. Atribúciou korzetov kresťanským politikom Rovňák využil princíp dehonestácie založený na ich vlastných predsudkoch o jednoznačnosti rodových rolí. Korzet tu tiež symbolizuje upätosť názorov a návrat do minulosti. K práci s textilom sa autor vyjadruje v zmysle tradície ľudí tretieho pohlavia u severoamerických kmeňov, ktorých výrobky boli často textilné a slúžili ako posvätné. Rovňák svoj tvorivý prístup v tom čase približuje:

„Pre mňa umenie nemá zmysel, keď nereflektuje skutočnosť, keď neodráža svet, v ktorom výtvarník žije... Korzety som chcel nainštalovať práve preto, lebo si myslím, že téma, ktorú som tam spracoval, je stále aktuálna. Netreba ju zužovať iba na problém registrácie partnerstva osôb rovnakého pohlavia, zákaz interrupcií..., tu je veľmi dôležité to, že sa určitá časť spoločnosti hlási o svoje práva a o dialóg s touto skupinou nebol prejavovaný záujem.“⁴⁹⁶

V krajinách tradične spojených s kresťanským náboženstvom, medzi ktoré Slovensko bezpochyby patrí, je vo verejnej rovine stále prítomný vplyv cirkvi,

⁴⁹⁵ Kobová, Ľubica, cit. d., s.326-327.

⁴⁹⁶ Rozhovor Ivany Moncoľovej s Marošom Rovňákom: Rozhovory v pohybe... In: Profil, 2/2002, s.78.

ktorá zasahuje do politických diskusií a prostredníctvom nich sa snaží regulovať aj intimitu jednotlivcov.

Dielo českej umelkyne a aktivistky Jany Štěpánovej sa od polovice nultých rokov 21. storočia zaoberá feminizmom a politickými aspektmi queer existencie. Spolužitie lesbických párov tematizuje vo fotografickom cykle *Nevěsty* (2005-6). Fotografie sú štylizované na motív komerčného časopisu o svadobnej móde. Zobrazené páry sú reálne lesbické dvojice a jedna trojica, ktoré spolu v tom čase žili. Na projekte Štěpánová spolupracovala s profesionálnymi štylistkami a návrhárom, fotografie tak majú charakter skutočnej módnej fotografie, podvratným je len moment zobrazenia dvoch neviest ako páru. Ironický rozmer fotkám dodávajú texty prevzaté zo svadobného magazínu, ktoré sú plné kliše o princeznách a rozprávke. Lesbické páry narúšajú aj tradičnú predstavu o mužskej a ženskej lesbe (butch a femme), nakoľko niekedy sú obe ženy oblečené do romantických či exotických šiat, prípadne do kreácií na motív pánskych oblekov. Projekt Štěpánovej upozorňuje na dôležitosť spoločenského kontextu pri vyznení politického diela. Svadobný magazín pre lesby môže ako podvratné gesto fungovať len v spoločnosti, pre ktorú je lesbický pár provokujúcou skutočnosťou vymykajúcou sa z normy. V krajinách, kde je registrované partnerstvo považované za bežnú realitu, dielo neprovokuje a môže ironicky komentovať jedine skutočnosť, že komerčné mechanizmy sa už orientujú aj na menšinových spotrebiteľov svadobných produktov.

Dielo Márie Čorejovej na výstave *Uhol pohľadu* (2006) tematizovalo spolužitie dvoch žien, ktoré vychovávajú dieťa. Mária Čorejová vytvorila v lodi trnavskej synagógy veľkorozmernú priestorovú inštaláciu, ktorej témou bola maľba Leonarda da Vinci Svätá Anna Samotretia. Zmonumentalizovaný námet bol prevedený do digitálnej podoby a rozdelený na rámy. Spektakulárna inštalácia zaberala takmer celý interiér synagógy. Jednotlivé rámy sa smerom dozadu zbíhali do jedného bodu. Divák bol takto donútený hľadať v priestore uhol pohľadu, z ktorého bolo možné vidieť námet v celku. Obraz bol pixeláciou rozložený, aby sa znovu syntetizoval až v oku diváka, čo publiku predurčovalo aktívnu rolu pri vnímaní aj dotváraní diela. Autorka ponúkla dotváranie nielen optické, ale aj významové. V podtexte diela bolo možné odčítať výchovu detí lesbickým párom, odkaz však bol len naznačený a pre niekoho úplne nečitateľný.⁴⁹⁷ Tradične bývala svätá Anna zobrazená ako staršia žena, nakoľko matkou sa stala pomerne pozde. Da Vinciho dielo však zobrazuje dve ženy zdanlivo rovnakého veku s dieťaťom, čím výjav znejasňuje. Mária Čorejová zvolila na zdôraznenie problematikosti diela razantné gesto privlastnenia a aj istej manipulácie. Umiestnením obrazu do židovskej synagógy poprela jeho

⁴⁹⁷ K výstave bol vydaný katalóg, ktorý čítanie diela v zmysle odkazu k lesbickému spolužitiu len naznačil. V texte zčasti citujem svoj článok *Pluralita perspektív* uverejnený v katalógu k výstave: *Uhol pohľadu*, NADA, 2006.

jednoznačné kresťanské vyznenie a parceláciou ho aj „odsakralizovala“. Symbolickým uhlom pohľadu autorky je tu nazeranie na tradičnú formu rodiny v súčasnej spoločnosti. Ak zvolíme uhol pohľadu zo sekularizovanej pozície, maľba zobrazuje dve ženy starajúce sa o dieťa: vypovedá o spolužití žien a výchove dieťaťa v takto podľa tradičného chápania „nekompletnej“ rodine. Autorka sa dotýka „posvätného“ modelu rodiny a posúva ho do profánnej reality, ktorá je stále poznačená spoločenským tabu.

Politické vyznenie má dielo Radima Labudu *Push the Button* (2006). Záber sníma telo nahého tmavého muža opásaného výbušninou, zatiaľ čo ruka muža v obleku mu siaha na bradavku. Vytvoreným protikladu tmavého a svetlého mužského tela a použitím výbušniny je video odkazom k inému kultúrnemu kontextu. V islamskej kultúre, ktorú by odkazy vo videu mohli naznačovať, je homosexualita často spoločenským tabu, otvorené priznanie sa k nej je možné chápať v zmysle spoločenskej samovraždy. Život homosexuála je tak plný neustáleho ohrozenia, je akoby životom s výbušninou na tele. Zobrazená situácia môže naznačovať aj polaritu geopolitického východu a západu, kde je vstup inej kultúry do tradičného usporiadania spoločnosti v otázkach homosexuality aktivovaním rozbušky. Naznačené čítanie je však len jednou z možných interpretácií diela, nakoľko odkazy ku kritickej rovine sú skôr zakódované.

Postoj cirkvi k homosexualite je témou diela českej umeleckej skupiny Guma Guar s názvom *Všetci ste buzeranti* (2006). Na veľkoplošnej tlači je zobrazený pápež Benedikt XVI. dvíhajúci vo víťaznom geste odrezanú zakrvavenú hlavu Eltona Johna. Dielo, ktoré malo byť vystavené v poľskom meste Bytom, bolo deň po vernisáži odstránené riaditeľom galérie. Paradoxné pritom bolo, že výstava predstavovala umenie zamerané na politické témy. V tomto prípade zakročila cenzúra z vnútra umeleckej obce, externá cenzúra ani nebola nutná. Dielo má opäť spoločensko-kontextuálny rozmer, zatiaľ, čo v Česku by pravdepodobne dielo namiesto kontroverzie vyvolalo kôr pobavenie, v konzervatívnom Poľsku sa stalo rozbuškou, ktorá musela byť zneškodnená. Námet diela sa odvoláva na ikonografiu slávneho biblického motívu Judita s hlavou Holofernesa. Judita zabila generála Holofernesa, ktorý zničil jej mesto, dokázala to s využitím ľsti založenej na svojej erotickej príťažlivosti. Benedikt XVI. je na obraze v kladnej úlohe Judity, pikantný ironický rozmer výjavu dodáva predpoklad, že mu predchádzala intímna scéna.

Pápež Benedikt XVI. zohral ako reprezentant postojov cirkvi podstatnú úlohu aj v diele českej umelkyne Dariny Alster, ktorá vytvorila queer bytosť – dvojité ženu Biancu Braselli. Alster je sama Biancinou súčasťou, jedná sa o dlhodobější performatívny projekt. Bianca je rozpoltenou osobnosťou, Alster ju charakterizuje nasledovne:

„Hlava smyslné blondýny a hlava depresivní brunety sídlí v jednom těle. Obě hlavy mají zcela odlišný projev i světonázor. Excentrické i introvertní psychické části si

žijí v jednom těle svými zcela svébytnými životy. Bianca je schizofrenní světice lidského podvědomí. Zároveň vzniká i zaniká, paralelně vyjadřuje krutou dvojakost světa. Zažívá permanentní extázi i utrpení jako světice.“⁴⁹⁸

Dôležitým momentom tohto diela je fakt, že tematizuje prekročenie dvoch existujúcich rodov. Ak chápeme queer ako kategóriu mimo kategórií, tak Bianca je queer bytosť, pri ktorej jednoznačná kategorizácia zlyháva, svojou existenciou upozorňuje na obmedzenosť kategórií a rozmanitosť reality. Pri návšteve pápeža Benedikta v Českej republike v roku 2009 sa Bianca zúčastnila omše pre český národ. Na tomto projekte s Darinou Alster spolupracovala umelkyňa Tamara Moyzes. Dvojhľavá Bianca prenikla do priestoru pre novinárov, aby sa dostala k pápežovi čo najbližšie. Biancinou túžbou bolo pomodliť sa spolu s pápežom a upozorniť na: „nutnosť veľké Obnovy kresťanství a regeneraci církve, Bianca věří že pro ni fyzická blízkost Svatého Otce vytvoří psychické pole Boží Milosti.“⁴⁹⁹ Prijatie svojej inakosti zo strany pápeža, ani cirkvi sa Biance bohužiaľ nepodarilo, nakoľko bola po chvíli ochrankou vyvedená za bariéry.

Na historický rozmer queer problematiky a perzekúcie reagovalo dielo českého umelca Michal Šimla z umeleckej skupiny Pode Bal vytvorené pre výstavu v dome Oscara Wilda v Dubline (dielo *Crisis*, 2010). Šiml si ako námet zvolil protokol z vypočúvania, pri ktorom stál Wilde pred súdom kvôli obvineniam súvisiacim s jeho homosexualitou. Vo forme priestorovej zvukovej inštalácie zaznievali v miestnosti z celého protokolu len otázky vypočúvateľa bez odpovedí nahovorené hlasom počítača. Neosobný počítačový hlas tu zastupuje reštriktívny štátny aparát, represia je zdôraznená osobnými otázkami zasahujúcimi do najintímnejšej sféry súkromia. Michal Šiml vystupujúci aj ako Michelle Šiml sa queer téme venoval aj v ďalších svojich dielach. Politický rozmer má fotografický čiernobiely dvojportrét nazvaný *Rekonstrukce* (2011). Na prvej fotografii stojí autor vo vojenskej uniforme a frajerským gestom vylieva pivo z fľaše na zem. Rekonštrukciou je druhá fotka zo súčasnosti, po dvadsiatich rokoch od prvého záberu, na ktorej autor stojí v rovnakej póze, opakuje rovnaké gesto, no je oblečený v ženských šatách a má namalovanú tvár. Frajerské macho gesto sa tu mení na gesto odvahy. Dielo má význam v rovine autorovho osobného queer coming outu, no je zároveň vyjadrením posunu doby. Spolu so zánikom povinnej vojenskej služby bolo možné prehodnotiť štátom presadzovanú identitu muža-vojaka, čo otvorilo možnosti variabilite mužských identít vrátane queer. Prekročenie tabu potvrdilo aj bezproblémové inštalovanie tohto diela veľkoplošne v priestoroch železničnej stanice v Košiciach (výstava k výročiu nežnej revolúcie *Re-public space*, 2011).

Okrem vyššie spomínaných tém sa v českom a slovenskom umení objavuje aj téma queer rodiny. Jana Štěpánová dokumentuje od roku 2004 rodiny gej,

⁴⁹⁸ Darina Alster dielo opísala v našej emailovej korešpondencii.

⁴⁹⁹ Darina Alster v texte k projektu, nepublikované.

lesbických, či transsexuálnych párov. Slovenská umelkyňa Tamara Moyzes zas vytvorila diel pre televíznu reláciu Q magazín, v ktorom sa venuje téme queer rodín v Izraeli. Symptomatickým je, že prevažná väčšina portretovaných rodín nie je z nášho prostredia, nakoľko tu spoločnosť nie je natoľko otvorená, aby boli queer rodinné zväzky verejne prezentované bez rizika odsúdenia. Tamara Moyzes prináša do nášho súčasného umenia aj ďalšiu tému: problematiku adopcie detí queer pámi. Tento motív sa objavil v znelke queer filmového festivalu *Mezipatra* (12. ročník, 2011). Fiktívna reklama na produkt „Dobry táta“ propaguje podprsenu so zabudovanými fľašami na kojenie. Otec si pripne špeciálnu podprsenu a na hrud' si privinie dieťa, ktoré spokojne nakojí, idyla je dokreslená záberom na dvoch usmievajúcich sa partnerov s dieťaťom. Celý výjav s neskutočnou, snovou atmosférou sa odohráva v kozmickej lodi, čo podtrháva nereálnosť scény. Gej pár s dieťaťom je tu vykreslený ako sci-fi skutočnosť. Znelka sa stretla s nečakanou cenzúrou vo vysielaní Českej televízie, ktorej právne oddelenie sa domnievalo, že „diváci budú spot považovať prínejmenším za degradaci a zesměšnění přirozeného kojení“, navrhovali teda zaradiť spot do vysielania až po 22. hodine. Prekvapujúco cenzúrne proaktívny prístup televízie (ešte pred tým, než vôbec diváci znelku zhliadli), Tamara Moyzes zhodnotila v zmysle, že problém s mužským kojením je zrejme zástupný a že ČT sa bála znelku ukazovať z dôvodu motívu adopcie detí homosexuálnym párom, ktorá nie je legálna. S komediálnymi scénkami s témou mužského kojenia totiž ČT problém nemá.

V posledných rokoch sa v Prahe realizovalo niekoľko výstav, ktorých zámer bol aktivistický – upozornenie na problematiku queer. Boli to predovšetkým výstavy spojené s filmovým festivalom *Mezipatra*, konkrétne výstava britského režiséra Dereka Jarmana, či výstava americkej videoumelkyne Barbary Hammer (kurátorka oboch výstav bola Zuzana Štefková), no i niekoľko menších výstav sprevádzajúcich predošlé ročníky festivalu. Veľký význam z hľadiska emancipácie queer problematiky na domácej umeleckej scéne však mali najmä dve skupinové československé výstavy v roku 2011. Tieto podujatia pokračovali v coming oute domácej umeleckej scény a predstavili dovedy izolované diela a autorské programy s queer tematikou ako výrazne prítomnú oblasť súčasnej umeleckej tvorby. Zároveň podnietili aj vznik nových diel. Prvou skupinovú výstavou zameriavajúcou sa na otázky lesbickej identity bola výstava *Coming soon* v galérii NoD (kurátorka Tamara Moyzes). Do verejného priestoru výstava zasahovala dielom Jany Štěpánovej *Jeden/jedna z nás* (2011, www.one-of-us.cz) vyveseným vo forme billboardu na fasáde galérie. Boli na ňom tri fotky žien a „súťažná“ otázka: *Jedna z nás není lesba*. Projekt bol koncipovaný ako interaktívny, diváci mohli svoj tip vyjadriť na webe alebo cez sms. Pri odpovedi na otázku, ako vyzerá lesba a čo ju odlišuje od „normality“ je verejnosť nútená prehodnotiť svoje názory, prípadne priamo konfrontovať vlastné predsudky. Ďalej

umelkyňa predstavuje tri ženské a mužské osobnosti a divákovi adresuje subverzívnu otázku, ktorá z nich nie je žena/muž. Tým sa zároveň pýta na to, čo robí ženu ženou a muža mužom a ako vzniká ich identifikácia, ak nemáme možnosť zistiť priamo biologické pohlavie danej osoby.

Na problematiku neurčitosti alebo variabilnosti sexuality a identity bola zameraná výstava *Transgender Me* (pri príležitosti Prague Pride 2011, NoD, kurátori: Lukáš Houdek, Lucia Zachariášová). Väčšina vystavených diel sa dotýkala telesnosti. Niektoré diela zobrazovali zámenu rodových rolí, či operatívnu premenu muža na ženu a ženy na muža, no objavila sa aj téma nedostatočnosti a prekročenia alebo popretia dichotómie dvoch pohlaví. Lenka Klodová vytvorila *Transgender Me stavebnicu* (2011), z ktorej si každý môže postaviť panáčika s pohlavnými znakmi podľa svojej preferencie. Politický rozmer výstavy spočíval v otvorenom prezentovaní transgender tematiky. Ostrý politický a kritický náboj mala performance umelkýň združených v skupine Pátá kolona (Tamara Moyzes, Zuzana Štefková, Monika Barciová), ktorá sa uskutočnila pri príležitosti Prague Pride vo verejnom priestore. Organizovanie pochodu poznačili homofóbne výroky prezidenta Klauza, Petra Hájka z kancelárie prezidenta a Ladislava Bátoru z Ministerstva školstva. Umelkyne si preto pripevnili ich masky a výrazné dildá a v tejto zástupnej roli sa zúčastnili celého pochodu prezentujúc názory pražského hradu do megafónu. Táto akcia prepojila umelecký svet s queer aktivizmom v uliciach.

V rámci Prague Pride sa uskutočnila aj ďalšia aktivistická umelecká akcia dua Drag Addicts. Československé duo Drag Addicts sú kabaretné/í transgender umelci/kyne, ktoré/í v rámci pochodu realizovali akciu *Obejmi devianta*. S týmto nápisom šli v sprievode a ponúkali možnosť objatia okoloidúcim. Pôvodne mala mať akcia charakter odľahčenej hry s názvom *Obejmi queer človeka*. Konfrontačný rozmer dostala akcia až prispením výrokov Petra Hájka z kancelárie prezidenta, ktorý pochod označil ešte pred jeho konaním za 'nátlakovú akciu homosexuálov', ktorých zas označil ako 'deviantných občanov'. Slovo queer bolo tak nahradené slovom deviant, čo so sebou prinieslo jednoznačnú kritickú rovinu a z objatia urobilo politický postoj. Táto umelecká akcia opäť potvrdila fakt, že v kontexte netolerantnej spoločnosti sa aj pôvodne nekonfrontačné gesto môže stať kritickým politickým komentárom.

10. Záver

Na začiatku môjho výskumu stála otázka kedy a do akej miery došlo k repolitizácii súčasného českého a slovenského umenia. Výsledkom skúmania je konštatovanie, že sa jednalo o postupný proces, ktorý zintenzívnil v oboch krajinách približne v polovici nultých rokov 21. storočia. Umelecké diela zamerané na kritickú reflexiu spoločenskej a politickej situácie sa v období od revolúcie objavovali neustále, no spomínanú repolitizáciu je možné vysledovať až na základe nárastu ich počtu a charakteru výstavnej prevádzky. Zo zamerania výskumu na obdobie vyše dvadsiatich rokov vyplynulo potvrdenie konštatovania, že umelecká produkcia mala v 90. rokoch 20. storočia pomerne apolitický charakter, ako na českom území (čo uvádzajú napríklad Ševčíkovi, M. Pachmanová, P. Morganová), tak na území Slovenska (čo uvádzajú napríklad J. Geržová, Z. Rusinová, J. Oravcová). Začiatkom 90. rokov vzniklo na Slovensku niekoľko výrazných akčných diel reagujúcich na revolučné udalosti, tento umelecký prístup sa však rýchlo vytratil. Najvýraznejším dielom v českom prostredí je v tomto období *Růžový tank* Davida Černého. Počiatky zdôrazňovania orientácie umenia na kritické reflektovanie reality sú v druhej polovici 90. rokov spôsobené najmä kurátorskými zadaniami. V Českej republike sú z tohto hľadiska dôležité predovšetkým výstavy *Umělecké dílo ve veřejném prostoru* (kurátor L. Hlaváček) a výstava *Snížený rozpočet* (kurátori J. Ševčík a J. Ševčíková), na Slovensku je to cyklus výstav *Paměť místa* (kurátorka J. Geržová), všetky spomínané výstavy prebehli v roku 1997. Charakter umeleckých realizácií predstavený na týchto výstavách bol veľmi rôznorodý, spoločným znakom však bola orientácia na spoločenskú a politickú problematiku, zdôrazňovaná aj v kurátorských textoch a sprievodných diskusiách.

Podstatným momentom týchto výstav bolo najmä otvorené deklarovanie politickej a politickej dimenzie umenia a tiež nezdôrazňované, ale prítomné, spochybnenie myšlienky umeleckej autonómie. Význam spomínaných výstav smeroval najmä do vnútra umeleckej scény. Ako dokazujú reakcie na prehliadku Documenta X (1997), vnímanie súčasného umenia ako politickej socio-politickej praxe, ktorá sa bráni posudzovaniu na základe estetických kritérií, nebolo v danej dobe zďaleka všeobecne akceptované. Od tohto obdobia už vyostrené názory na odmietanie politickej dimenzie umeleckých diel či výstav výraznejšie nezaznievajú, i keď sa úplne nevytratili. Bolo by preto možné tvrdiť, že repolitizovaný charakter umeleckej praxe, ktorý bol v 90. rokoch v západnom euro-americkom kontexte výrazne prítomný, prenikol do nášho prostredia najmä prostredníctvom výstavy *Documenta X*, čo poskytlo základ jeho postupnej akceptácie. V roku 1997 začal v Prahe vychádzať časopis *Umělec* orientovaný na súčasné umenie, v ktorom sa často objavovali texty zamerané na zdôrazňovanie politickej dimenzie umenia v zahraničnom prostredí, pravidelne tu však boli

mapované aj české slovenské realizácie z oblasti politického umenia. Na Slovensku z dôvodu politickej situácie v závere 90. rokov nevychádzali umelecké periodiká, no vzhľadom k faktu, že slovenská umelecká a teoretická scéna bola zoznámená s českými publikáciami, do ktorých tiež prispievala, vývoj názorov bol veľmi pravdepodobne totožný.

V 90. rokoch kontinuálne vzniká celá škála umeleckej produkcie, ktorej podtextom je ironizácia poprevratového konzumného životného štýlu a je možné ju interpretovať ako spoločensko-kritickú, toto zameranie však netvorilo súčasť môjho výskumu. Významnú úlohu pre politizovanie umeleckej praxe zohralo prenikanie myšlienok feminizmu a výstavné programy zamerané na zdôrazňovanie genderových špecifik. Feminizmus a rovnoprávne postavenie žien boli jednou z prvých politických tém, ktoré začali v umeleckých diskusiách a projektoch výraznejšie rezonovať. Zdôrazňovaním genderovej podmienosti umeleckej tvorby bol spochybnený dovtedy akceptovaný predpoklad univerzálnosti umenia. Po vyvrátení mýtu genderovej nešpecifickosti umenia, sa následne mohlo skúmanie umenia orientovať aj na hľadisko determinácie umenia prostredníctvom politickej situácie, rasy, sexuálnej identity, atď. V 90. rokoch vzniklo v Českej republike veľké množstvo výstav zameraných na zdôrazňovanie odlišností a genderových špecifik ženskej tvorby. Tieto výstavy neboli politicky orientované, i keď v politickom zmysle je možné interpretovať aj tematizovanie ženského privátneho prežívania reality, ako to urobila koncom 90. rokov Martina Pachmanová. Niekoľko „ženských“ výstav prebehlo aj na Slovensku, no ich počet bol oproti českému prostrediu podstatne nižší. Výstavy ženského umenia v 90. rokoch je možné chápať ako prvú, emancipačnou fázou feministickú spoločenskú kritiku. Na druhú stranu táto fáza priniesla pocit vymedzovania sa žien ako skupiny a mala za následok nechcený efekt zdôraznenia dichotómie muži-ženy, čo sčasti vzbudilo nepriateľstvo ako umelcov, tak aj umelkýň. To bol zrejme jeden z dôvodov, prečo je feminizmus dodnes chápaný ako „protimužský“.

Koncom 90. rokov sa na českej umeleckej scéne objavili príklady umeleckých aktivistických realizácií, ktoré boli orientované na vyjadrenie čitateľného názoru, odohrali sa na miestach spojených s držbou moci, čím sa snažili o priamu konfrontáciu (M.Zet, Pode Bal). Ich dôležitou stratégiou tiež bolo, že na komunikáciu s verejnosťou využívali médiá. Na dlhšiu dobu to však boli jediné takto orientované umelecké diela. Významnú úlohu v procese repolitizovania českej umeleckej scény zohrala umelecká skupina Pode Bal, programovo sa zameriavajúca na politické obsahy. Výstava Pode Bal *Malík urvi* (2000) vyvolala reakcie v rámci umelecko-teoretickej scény, no i širokú odozvu médií a verejnosti. Bola príkladom premyslene zvolenej umeleckej stratégie, ktorá iniciovala spoločenskú diskusiu. Výnimočné postavenie projektu spočíva vo fakte, že sa jednalo o prvú takto koncipovanú výstavu, medzičasom sa publikum i médiá stali voči podobným umeleckým stratégiám do istej miery imúnnymi. Na Slovensku

zohralo v rámci politizácie umeleckej scény významnú úlohu dielo Petra Kalmusa *Billboardová (i)lustrácia*, v ktorom zverejnil záznam o registrovaní rešpektovaného umelca v zoznamoch spolupracovníkov ŠtB. Kalmusovo gesto nebolo spochybňované ako umenie, no vyslúžilo si morálne odsúdenie. V každom prípade bolo dôkazom, že umenie môže poslúžiť ako katalyzátor spoločenských diskusií.

Začiatkom nového tisícročia sa začali objavovať feministicky orientované otvorene kritické umelecké projekty a výstavy, najvýraznejšie bola táto línia prítomná v dielach slovenskej umelkyne Evy Filovej a českej umelkyne Lenky Klodovej. Paradoxne sa pomerne krátko nato zároveň objavilo presvedčenie (najmä na slovenskej umeleckej scéne), že otázky feminizmu, či rodu sú už prekonanou diskusiou. Toto tvrdenie vyvolalo odozvu feministických teoretičiek vo forme výstavných projektov i publikácií. Zároveň začali vznikať aktivistické feministické výstavy. V nultých rokoch 21. storočia sa genderové skúmanie postupne prenieslo aj na tvorbu mužských umelcov.

Pre akceptovanie politického umenia bola z môjho pohľadu prelomová medzinárodná výstava *Politik-um/New Engagement* na Pražskom hrade (2002, kurátori: Ludvík Hlaváček, Keiko Sei). Hoci výstava nevyvolala vlnu teoretických reflexí, výrazne zarezovala vo verejnej rovine. Z charakteru odoziev na výstavu je možné sa domnievať, že názory na striktné oddelenie politickej a umeleckej sféry v tom čase už prestali zaznievať. Výstava tiež prvý krát priniesla explicitné pomenovanie „politické umenie“. Keďže k výstave nebol vydaný katalóg, nebolo možné presnejšie skúmať terminológiu, no na základe výstavy bolo možné vyvodiť, že ako politické umenie bol chápaný taký druh umenia, ktorého diela sa vyznačujú zrejším politickým námetom a vznikli za účelom slobodne motivovanej kritiky súčasných spoločenských pomerov alebo politickej situácie. Na tomto význame pojmu je založená aj moja práca. Pojem bol už v tom období všeobecne problematický a v tejto oblasti dosiaľ existuje terminologický dlh, ktorý som sa pokúsila vo svojej práci sčasti vyrovnáť.

V prvej polovici nultých rokov počet realizácií zameraných kritickú reflexiu skutočnosti ďalej narastal. V Českej republike sa objavuje línia inštitucionálnej kritiky, ktorá súvisí najmä s pôsobením Milana Knížáka v Národní galerii. Na Slovensku sú kritické témy v umení akcentované najmä výstavným programom billboardov vo verejnom priestore Billborad Gallery Europe. Okrem nárastu počtu diel sa rozširuje i škála tém politického umenia – námetmi sa stávajú aktuálne i dejinné politické skutočnosti, rasizmus, nacionalizmus, ozbrojené násilie, manipulácia médií, atď. V roku 2006 dochádza k niekoľkým rozsiahlym výstavám politického umenia ako v Českej republike, tak na Slovensku a kritické diela sú bežnou súčasťou aj inak orientovaných výstav. Situácia sa začína zneprehľadňovať – vzniká množstvo tematických prúdov a stratégií, ktoré sa niekedy zlievajú, inokedy zas rozchádzajú. Začínajú sa dokonca objavovať

tvrdenia o „mainstreamizácii“ politického umenia. Od tohto bodu je možné tvrdiť, že politické umenie získalo rovnocenné postavenie na českej a slovenskej umeleckej scéne. Nestáva sa však dominantnou líniou, stále sa jedná skôr o prúd, ktorý sa objavuje kontinuálne s menšou či väčšou razanciou.

Kým na začiatku môjho výskumu stálo zložité vyhľadávanie spoločensko-kritických umeleckých realizácií, v druhej polovici nultých rokov som musela existujúci materiál podrobiť radikálnej selekcii. Pri písaní svojej diplomovej práce (2004) o kritickej reflexii spoločenských problémov v slovenskom umení som často narážala na problém, že k istej skúmanej téme (napríklad rasizmus, queer) existoval len veľmi malý počet diel, prípadne ho reprezentoval len jeden autor/ka. Tento problém sa medzičasom vytratil, ako dokazuje kapitola v mojej práci venovaná umeleckej reflexii špecifického problému – násilia na ženách. V umení nultých rokov je možné vytvoriť tematické línie politického umenia alebo skúmať toto umenie na základe využívaných stratégií. Na umeleckej scéne sú prítomní kurátori a kurátorky, umelci a umelkyne, ktorí sa orientujú na kritickú umeleckú prax a tento druh umenia sa pravidelne objavuje aj na prehliadkach študentských prác. Podrobnejšie skúmanie jednotlivých tematických línií a stratégií presahuje rozsah mojej práce, v ktorej som sa zamerala na postupné prenikanie a etablovanie sa politických obsahov v umení.

Hoci je politické umenie v slovenskom i českom umení výrazne prítomné a akceptované, stále sa väčšinou jedná o neinštitucionalizovanú prax. V tom je zásadný rozdiel oproti charakteru repolitizácie umenia v euro-americkom kontexte. Mnoho v mojej práci spomínaných výstav a diel vznikalo aktivistickým spôsobom, investovaním osobných finančných prostriedkov, prípadne prostredníctvom grantov neziskových organizácií. I keď sa výstavy konali na oficiálnej pôde (napríklad Ministerstva kultúry), inštitúcia bola často len hosťujúcou platformou. Vo sfére českej a slovenskej inštitucionálnej prevádzky je pomerne ťažké rozlíšiť inštitucionalizovanú a neinštitucionalizovanú prax. Výstavy sú natoľko finančne podhodnotené, že sa takmer vôbec nedá hovoriť o štátnej objednávke umenia. Rovnako malú úlohu má trh so súčasným umením. Keďže práve inštitucionalizácia a umelecký trh majú potenciál zneškodňovať kritický rozmer umenia, s týmito problémami, ktoré sú výrazne prítomné a kritizované na medzinárodnej umeleckej scéne, sa slovenské a české politické umenie takmer nestretáva. Príkladom inštitucionalizácie a inštrumentalizácie umeleckých diel bolo v našom prostredí možné sa stretnúť pri štátnom využití tanku Davida Černého či srdca Daniela Brunovského. Z tohoto hľadiska je porovnávanie českých a slovenských diel so západným umeleckým kontextom veľmi problematické. Kým v euro-americkom prostredí je politické umenie podporovanou a dotovanou praxou, ktorá môže zaručiť významné postavenie v rámci umeleckej scény, verejnej sféry či trhu, tento moment nie je v našom prostredí dosiaľ výraznejšie prítomný. Keďže politické umenie je väčšinou site-

specifické v zmysle reakcie na kontext, v ktorom vzniká, volí západné kritické umenie iné stratégie, napríklad subverziu a maskovanie vlastného umeleckého charakteru. V našom prostredí je účinný postup v danej situácii skôr opačný – napätie vzniká prítomnosťou politických obsahov v umeleckej sfére, ktoré je stále väčšinovo nepolitická.

11. Zoznam literatúry

Knihy

- Atkins, Robert: *Art Speak, A Guide to Contemporary Ideas, Movements and Buzzwords, 1945 to the Present*. 2.vydanie, New York, London, Abbeville Press Publishers, 1997
- Ault, Julie, Wallis, Brian, ed.: *Art Matters. How the culture wars changed America*. New York University Press, 1999
- Bartlová Milena, Pachmanová Martina, ed.: *Artemis a Dr. Faust*. Praha, Academia, 2008
- Benjamin, Walter: *Kunstwerk*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1963
- Blažiček Oldřich J., Kropáček Jiří: *Slovník pojmů z dějin umění*. Praha, Odeon, 1991
- Bojana Pejić, ed.: *Gender Check*. Kolín, Walther König, 2009
- Bonami, Francesco: *Dreams and Conflicts, the dictatorship of the viewer; 50th international art exhibition; la Biennale di Venezia*. Marsilio, 2003
- Brandon Laura: *War and Art*. London, Tauris, 2006
- Büngerová Vladimíra, Bajcurová Katarína, Gregorová-Stachová Lucia: *Bartus: gestá, body, sekundy*. Bratislava, SNG, 2010
- Chalupecký Jindřich, *Cestou necestou*, Vimperk, H&H, 1999
- Clark Toby: *Art and Propaganda in the Twentieth Century*. New York, Perspectives, 1997
- Cviková Jana, Juráňová Jana, ed.: *Feminizmy pre začiatovníčky, Aspekty zrodu rodového diskurzu na Slovensku*. Bratislava, Aspekt, 2009
- Čerevka Radovan: *Sprostredkovanosť v politickom umení*. Bratislava, 2011, dizertačná práca, Vysoká škola výtvarných umení, Katedra intermédií a multimédií
- David, Catherine: *Politics-Poetics. Documenta X*, Cantz, 1997
- Felshin Nina, ed., *But is this Art? The Spirit of Art as Activism*. Bay Press, Seattle, 1995
- Foster, Hall, ed.: *Umění po roce 1900, modernismus, antimodernismus, postmodernismus*. Praha, Slovart, 2007
- Frohne Ursula, Held Jutta: *Kunst und Politik, Politische Kunst Heute. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft*, Karlsruhe, 2007

- Gablik Suzy: Selhala moderna?, Votobia, Olomouc, 1995
- Geržová, Jana, ed.: Slovenské výtvarné umenie 1949-1989 z pohľadu dobovej literatúry. Bratislava, Afad press, 2006
- Geržová, Jana, ed.: Slovník svetového a slovenského výtvarného umenia druhej polovice 20. storočia. Bratislava, Kruh súčasného umenia Profil, 1999
- Geržová, Jana: skladačka k výstave Pamäť miesta (1), Trnava, Synagóga, GJK, 1997, nečíslované.
- Grasskamp, Walter: Der lange Marsch durch die Illusionen, über Kunst und Politik. München, Beck, 1995
- Hacker, Hanna: Rodová a sexuálna odlišnosť; Pohlavie, rod, queer. In: Štúdiá o diverzite – teoretické prístupy k odlišnosti, čítanka projektu ZONE, Bratislava, VŠVU, 2008
- Hanáková, Petra: Ženy-inštitúcie? Bratislava, Slovart, VŠVU, 2010
- Hieber Lutz, Moebius Stephan, ed.: Avantgarden und Politik. Bielefeld, Transcript, 2009
- Hill Ann, Thomas Karin, Beam Philip C.: DuMont's Bild Lexikon der Kunst. Köln, 1976
- Horová, Anděla, ed.: Nová encyklopedie českého výtvarného umění. Praha, Academia, 1995
- Hushegyi Gábor: Németh, Bratislava, Kalligram, 2008
- Jančár, Ivan: Ildikó Pálová. Bratislava, Krása, 2010
- Johnston, Larry: Politics. New York, Broadview Press, 1997
- Jones, Amelia, ed.: Companion to Contemporary Art since 1945, Oxford, Blackwell, 2006
- Kelly, Michael, ed.: Encyclopedia of Aesthetics. New York, Oxford, 1998
- Kiczková Zuzana, Szapuová Mariana, ed.: Rodové štúdiá. Súčasná diskusia, problémy a perspektívy. Bratislava, Univerzita Komenského, 2011
- Kimpel, Harald: Documenta, die Übersicht; fünf Jahrzehnte Weltkunstausstellung in Stichwörtern. DuMont, Köln, 2002
- Klanten Robert, Hübner Matthias, Bieber Alain, Alonzo Pedro, Jansen Gregor, ed.: Art&Agenda, Political Art and Activism, Berlin, Gestalten, 2011
- Kleinová, Naomi: Bez loga. Praha, Argo, 2005
- Kocur, Zoya, Leung, Simon, ed.: Theory in Contemporary Art since 1985, Malden, Blackwell, 2005, s. 192.

- Kowolowski, František, ed.: Sborník Formáty Transformace, Dům umění města Brna, 2010
- Kube Ventura, Holger: Politische Kunst Begriffe in den 1990er Jahren im deutschsprachigen Raum. Wien, Selene, 2002
- Kuspit, Donald: Signs of Psyche in Modern and Postmodern Art, Cambridge University Press, 1993
- Lacy, Suzanne ed.: Mapping the terrain, New genre public art. 2. vydanie, Seattle, Washington, Bay Press, 1996
- Matzner, Florian, ed.: Public art, Kunst im öffentlichen Raum, 2. vydanie, Hatje Cantz, 2004
- Mesežnikov Grigorij, Gyárfášová Oľga, ed.: Slovensko: desať rokov samostatnosti a rok reforiem, zborník, Bratislava, Inštitút pre verejné otázky, 2004
- Michaely Urbanovej: Analýza mediálneho diskurzu: kauza Entropa. Brno, 2010, bakalárska práca, MU, Fakulta sociálnych štúdií, Katedra mediálnych štúdií a žurnalistiky.
- Mitášová Monika, ed.: Rodové štúdiá v umení a kultúre. Bratislava, SCCA, 2000.
- Nelson, Robert S., Shiff, Richard, ed.: Kritické pojmy dejín umenia, Bratislava, Slovart, 2003
- Orišková, Mária: Dvojhlasé dejiny umenia. Bratislava, Petrus, 2002
- Pachmanová, Martina: Věrnost v pohybu. Praha, One Woman Press, 2001
- Pešek Jan, Szomolányi Soňa, ed.: November 1989 na Slovensku, Súvislosti, predpoklady a dôsledky. Bratislava, SAV, 1999
- Poche, Emanuel, ed.: Encyklopedie českého výtvarného umění. Praha, Academia, 1975
- Pode Bal, 1998-2008. Praha, Divus, 2008
- Putna, Martin C.,ed.: Homosexualita v dějinách české kultury. Praha, Academia, 2011
- Raymond Spiteri, ed.: Surrealism, politics and culture. Aldershot, Ashgate, 2003
- Reckitt, Helena: Art and Feminism, Phaidon, 2001
- Rusinová Zora a kol.: Anton Čierny. Žilina, PGU, 2011
- Rusinová Zora, ed.: Dejiny slovenského výtvarného umenia 20.storočia. Bratislava, SNG, 2000
- Rusinová, Zora, ed.: Umenie akcie 1965-1989, Bratislava, SNG, 2001

- Rusnáková Katarína: História a teória mediálneho umenia na Slovensku, Bratislava, Afad Press, 2006
- Rusnáková, Katarína: Rodové aspekty v súčasnom vizuálnom umení na Slovensku. Banská Bystrica, Akadémia umení, 2009
- Ševčík, Jiří a kol., ed.: České umění 1980-2010, texty a dokumenty. Praha, AVU, 2011
- Shapiro, Thedy: Painters and politics. The European avant-garde and society 1900-1925. New York, Elsevier, 1976
- Snopko Ladislav, Bútorá Martin, ed.: zborník sympózia Ethics and Politics, Bratislava, SNG, 1990, angl. vydanie
- Stadler, Wolf: Lexikon der Kunst. Freiburg, Basel, Wien, Herder Verlag, 1989
- Štefková, Zuzana: Genderové aspekty tělesnosti v současném českém umění. Praha, 2009, dizertačná práca, FF UK
- Štofko, Miloš: Od abstrakcie po živé umenie: slovník pojmov moderného a postmoderného umenia, Bratislava, Slovart, 2007
- Summers, Claude J., ed.: The queer encyclopedia of the visual arts. San Francisco, Cleis Press, 2004
- Thomas, Ernst: SUBversionen. Zum Verhältnis von Politik und Ästhetik in der Gegenwart. Bielefeld, Transcript, 2008
- Thomas, Karin: DuMont's kleines Sachwörterbuch zur Kunst des 20. Jahrhunderts. 4. vydanie, Kolín, 1980
- Ullrich, Wolfgang: Macht zeigen. Kunst als Herrschaftsstrategie. Deutsches Historisches Museum, Berlin, 2010
- von Beyme Klaus: Die Kunst der Macht und die Gegenmacht der Kunst. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1998
- Walker John A.: Glossary of Art, Architecture and Design since 1945. 3. vydanie, London, Boston, 1992
- Walker, John A.: Glossary of Art Architecture and Design since 1945. 2. vydanie, London, 1977
- Wallis, Brian, ed.: Art After Modernism. Rethinking representation. New York, 1995
- Weibel, Peter: Kontextkunst, DuMont, Köln, 1994
- Wilson Simon, Lack Jessica: The Tate Guide to Modern Art Terms, London, Tate, 2008
- Wolf, Naomi: Mýtus krásy. Bratislava, Aspekt, 2000

Wundram, Manfred: Meyers kleines Lexikon Kunst. Mannheim, 1986

Zálešák, Jan: Umění spolupráce. Praha, Brno, AVU, MUNI, 2011

Katalógy

30% OFF, Praha, Galerie Václava Špály, 2008

60/90. katalóg, Bratislava, SCCA, 1997

A room of their own. katalóg, Bratislava, NCSU, 2003

Behind the Velvet Curtain. katalóg, Katzen Arts Center vo Washington D.C., 2009

Cena Jindřicha Chalupického/ Finále 2006. katalóg, Praha, Společnost Jindřicha Chalupického, 2006

Czechpoint. katalóg, Praha, C2C, 2008

Černický Jiří: Videus. Praha, Divus, 2003

Engagierte Kunst, 70/90. Neues Museum Nürnberg, 2004

Formáty transformace, Dům umění města Brna, 2009

Geržová Barbora: katalógy výstav Inte-view a Interview 2, Nitra, NG, 2010, 2011

Grúň, Daniel: Panteón/Hrdinovia a anti-pomníky. Bratislava, Galéria Médium, 2006

Hanáková, Petra: Holé baby. Bratislava, SNG, 2010

Hrubý domácí produkt, Galerie hlavního města Prahy, 2007, nečíslované

Jan J. Kotík: Práce z let 1995-2005. katalóg, Praha, NSU, 2005

Keratová Mira, Fajnor Richard: katalóg Príležitostný robotník. Billboard Gallery Europe, 2006

Kunst und Krieg in den Zeiten der Medien, Kunsthalle Wien, 2003

Paradigma žena, Žilina, PGU, 1996

Pospiszyl Tomáš: David Černý: Promrdané roky. Praha, Divus, 2000

Prague Biennale 2. katalóg, Praha, 2005

Premostenie: stredoeurópske sympóziu výtvarného umenia, Štúrovo – Ostrihom, Bratislava, Orman, 2000

Priveľa výnimiek. katalóg, Žilina, Považská galéria umenia, 2003

Rafani: Český les/ Böhmerwald,, Galerie Malá Špálovka, Praha, 2002

Uhol pohľadu. Katalóg, NADA, 2006

Ševčíkovi, Jana a Jiří, Snížený rozpočet, Praha, Mánes, 1998

Články v časopisoch

11. prikázání: Neposprejuješ, rozhovor s Ivanom Voseckým. In: Umělec, 3/2001

Anketa Gender Check, Profil, 2/2010

Anketa „Já to tak fakt necejtim“ alebo Všetchno vede k plození. In: Ateliér, 25/1994, s.2

Anketa Je podle vás projekt Entropa i důležitým uměleckým dílem nebo jde jenom o politickou aféru? In: Flash art, Czech and Slovak Edition, 10/2009

Anketa Pode Bal. In: Umělec 1/2000

Bieleszová, Štěpánka: Mezi námi skupinami II. In: A2, 45/2006. Dostupné z: <http://www.advojka.cz/archiv/2006/45/mezi-nami-skupinami-ii>. [cit. 26.6.2012].

Bishop, Claire: Řízení reality. Spolupráce a participace v současném umění. In: Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny, 1-2/2007

Buehler, Jeffrey A. a Denisa Kera: Rozhovor s Ray Thomasom: PR: zlý pes. In: Umělec, 2/2001

Büngerová, Vladimíra: anketa K Billboardovej (i) lustrácii Petra Kalmusa. In: Dart, 2-3/2000

Čarná, Lucia: Feminismus nie je to, za čo ho považujete. In: Profil, 1/03

Čarný, Juraj: rozhovor s Gabikou Binderovou: Je to ako na hojdačke. In: Dart, 3-4/2001

Červinková Alice, Šaldová Kateřina: To slovo feminismus používám pouze intimně a za tmy... In: Umělec, 1/05

Chwastowicz, Izabella: Galerie lidské beznaděje. Ateliér, 22/1997

Devät' odpovedí na margo Holých báb, rozhovor Richarda Gregora s Petrou Hanákovou, In: Jazdec, 1/2011

Edith Jeřábkovej so skupinou Guma Guar: New New Knížák. In: A2, 7/2008, Dostupné z: <http://www.advojka.cz/archiv/2008/7/new-new-knizak>, [cit. 26.6.2012].

Euringer-Bátorová, Andrea: čo by vlastne na takú výstavu povedala Majka z Gurunu? In: Jazdec, 3/2011

Garlatyová, Gabriela: rozhoor s Ildikó Pálovou: Očista maľbou. In: Profil 1/2006

Geržová Barbora: Ja a tí druhí. In: Profil, 3/2008

Geržová, Jana, Kukurová Lenka, Ondrušková Elena: Stop násiliu na ženách. In: Profil, 1/2006, s.72-89.

Geržová, Jana: Ideologické spôsoby písania. Ateliér, 3/2006

- Geržová, Jana: O výstave, ktorá sa (ne)mohla stať udalosťou roka. In: Profil, 4/2010,
- Geržová, Jana: Pokus o diagnózu? Rozhovor o Documenta 11, In: Profil, 2/2002
- Geržová, Jana: Sofistikované hry. In: Profil, 1/2006
- Gregor, Richard: Pomník. In: Dart, 20/2006
- Geržová, Jana: rozhovor s Anettou Monou Chisou, In: Profil, 3/2002
- Geržová, Jana, rozhovor s Lenkou Kukurovou: Stop násiliu na ženách – nová angažovanosť v umení? In: Profil, 1/2006
- Geržová, Jana: Úskalia morálky. In: Profil, 3/02
- Hlaváček Ludvík, Sei Keiko: Politik-um. In: Preasens:, 1/2002
- Hlaváček, Ludvík: Jěště k Entropě. In: Ateliér, 16-17///2009
- Hlaváček, Ludvík: Pokus o české „veřejné umění“. Na okraj výstavy Umělecké dílo ve veřejném prostoru. In: Ateliér, 23/1998
- Hushegyi Gábor: Aktivizmus alebo dvorné umenie konforizmu? In: Profil 1/2006
- Jablonská, Beáta: Chlap? Hrdina? Dokonca duch? Nedajbože stroj? In: Profil, 1/2006
- Jankovičová, Sabina: František Drtikol a Holé baby. In: Jazdec, 4/2010
- Jirousová, Věra: Žádné ženské umění neexistuje. In: Výtvarné umění, 1/1993
- Kalmus, Peter: Ad: anketa K billboardovej (i)lustrácii Petra Klamusa. In: trojčíslo Dart 4/2000, 1-2/2001
- Kalnická, Zdeňka: Výtvarníčky na Dňoch ASPEKT-u alebo Ako to vidím ja. Aspekt, 1/1997
- Kera, Denisa: Transmediale 04. In: Umělec, 1/2004
- Koleček Michal: Opožděná polemika, Umělec, 2/98
- Krnáčová, Ada: Snížený rozpočet a vyčerpaná svoboda umění. Umělec, 2/1998
- Kukurová, Lenka: Kto sa bojí menštruácie. In: Dart, 1/2004, s.5
- Kukurová, Lenka: Portréty Gordany Zlatanović. In: Profil, 1/05
- Kukurová, Lenka: rozhovor so skupinou Pode Bal: Traumata bez kulichů, A2, 9/2010, dostupné z: <http://www.advojka.cz/archiv/2010/9/traumata-bez-kulichu>, [cit. 26.6.2012].
- Liška Pavel: Documenta X před otevřením, Umělec, 4/1997
- Magid, Václav: „Politické umění“ mimo kontext. In: Ateliér 1/2007

- Magid, Václav: Pode Bal: nedělní aktivisté v letech. In: A2, 40/2006. Dostupné z: <http://www.advojka.cz/archiv/2006/40/pode-bal-nedelni-aktiviste-v-letech>, [cit. 26.6.2012].
- Mečl, Ivan: Rafani bděte! Starý řád a nová realita. In: Umělec, 4/2002
- Mirza, Omar: Against everyone: proti komu? In: Dart 21-22/2007
- Moncořová, Ivana: Chlap, hrdina, duch, stroj alebo výstava pracovne nazvaná maskulinizmus. In: Profil, 1/2006
- Moncořová, Ivana: Dobré dievčatá idú do neba, zlé dievčatá môžu ísť všade. In: Umělec, 3/2005
- Moncořová, Ivana: rozhovor s Marošom Rovňákom: Rozhovory v pohybe... In: Profil, 2/2002
- Moncořová, Ivana: rozhovor s Michalom Moravčíkom: Který nacionalismus je lepší. In: Umělec, 2/2004
- Morganová, Pavlína: Od růžového tanku k současnému českému kubismu. In: Flash art, 9/2008
- Morganová, Pavlína: České výtvarné umění v období transformace. In: Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny, 9/2010
- Pachmanová, Martina: Cestou necestou. In: Ateliér, 25/1997
- Pachmanová, Martina: Politizace soukromí, nebo privatizace politiky? Rod a umění v době transformace. Príspevok z kongresu AICA uverejnený In: Aspekt 1/1999
- Pachmanová Martina: rozhovor s Milenou Dopitovou: Smím prosit? In: Umělec, 1/2005,
- Pachmanová, Martina: rozhovor s Petrom Motyčkom: Inštitucionalizované umění. In: Ateliér, 8/2002
- Pachmanová, Martina: Umění a veřejnost, Ateliér, 23/1998
- Pachmanová, Martina: Ženské domovy. In: Ateliér, 8/94
- Pospizyl, Tomáš: Holé baby, holé cice. In: Lidové noviny, 13.11.2010, Dostupné z: http://www.lidovky.cz/tiskni.asp?r=ln_noviny&c=A101113_000100_ln_noviny_sko&%20klic=239916&mes=101113_0, [cit. 26.6.2012].
- Ptáček, Jiří: Al Hurra Guma Guar! In: Umělec, 1/2004
- Putišová, Mira: Moc cez optiku výtvarného umenia. In: Dart, 21-22/2007
- Rusnáková, Katarína: Megainštalácia, či sklad nábytku? In: Profil, 4/2002, s.119
- Ševčíkovi, Jana a Jiří: Milena Dopitová. In: Ateliér, 19/1993

- Ševčíkovi, Jana a Jiří: Psí filosofie. In: Profil, 4/2004
- Šír, Vladan: Pražská pout' sbírky XX. století na hrad. In: Umělec, 2/1998
- Slavická, Milena: Mezi žurnalistikou a literaturou je rozdíl. In: Ateliér, 5/1998
- Smolik, Noemi: Co se děje s uměním, anebo zavinili bídu umění kurátoři? Ateliér, 22/1997
- Sokolová, Věra: Dobrovolná neviditelnost? Vizuální umění a lesbická identita. Umělec, 1/2005
- Sozanský Jiří: Valdický projekt. In: Ateliér, 22/1990, s.3
- Stanovisko k Růžovému tanku, Výbor sdružení teoretiků a kritiků výtvarného umění. In: Ateliér, 11/1991
- Štefková, Zuzana: Coming out na česko(slovenský) způsob. In: Umělec, 3/2007
- Stejskal, Jakub: O pojmu politické umění. In: A2, 48/2006. Dostupné z: <http://www.advojka.cz/archiv/2006/48/o-pojmu-politicke-umeni>, [cit. 26.6.2012].
- Stop násilíu na ženách – nová angažovanost' v umění? In: Profil, 1/2006
- Uhlířová, Katarína: Mezi námi skupinami II. In: Flash Art, Czech and Slovak Edition, 2/2006
- Vaškovičová, Hana: rozhovor s Annou Daučíkovou: Inbetween (Alterita a identita). In: Profil, 2-3/2000
- Vítková, Lenka: Hlášená demonstrace. In: Umělec, 3/2007
- Vojvodik, Josef: Antiumění aneb Invaze prázdna: symbol a symptom doby? Ateliér, 22/1997
- Volf, Petr: Takový umělecký bastart. In: Reflex, 34/2007
- Vosecký, Ivan: Izrahell. In: Umělec, 1/2009
- Zemánek, Jiří: Probudí se česká občanská společnost z letitého spánku? In: Ateliér, 24/1997, s.16.

Webové stránky

- Anketa k Entrope, dostupné z: http://kultura.idnes.cz/cerneho-entropa-je-mdla-a-neprekracuje-komunalni-humor-mini-odbornici-1kq-/vytvarne-umeni.aspx?c=A090113_181750_vytvarneum_jaz, [cit. 26.6.2012].
- Balogh, Alexander: Aké kultúrne dedičstvo, denník Sme z 11.9.2002, dostupné z: <http://www.sme.sk/c/658341/ake-kulturne-dedicstvo.html>, [cit. 26.6.2012].
- Bartlová, Milena: In_margine (k výstavě Holé baby). Dostupné z: http://www.artalk.cz/2010/12/09/in_margine-k-vystave-hole-baby/, [cit. 26.6.2012].

Brody Ondřej, Ther Marek: Miss Krimi, dostupné z: <http://artycok.tv/lang/cs-cz/520/miss-krimi>, [cit. 26.6.2012].

Feminist Funeral, dostupné z: <http://nitrianskagaleria.sk/event/feminist-funeral/>, [cit. 26.6.2012].

Freisler, Eduard: Hippies: Lennonova zed' politice nepatří. Dostupné z: http://zpravy.idnes.cz/hippies-lennonova-zed-politice-nepatri-fcd-/domaci.aspx?c=A001127_103339_praha_pek, [cit. 26.6.2012].

Galéria musela vrátiť obrazy, denník Sme z 10.9.2002, dostupné z: <http://www.sme.sk/c/657123/galeria-musela-vratit-obrazy.html>, [cit. 26.6.2012]

Hlaváček Ludvík: Public art (Veřejné umění). Dostupné z: <http://www.artlist.cz/index.php?id=159>, [cit. 26.6.2012].

Hlaváček, Ludvík: Politické umění. Dostupné z: <http://artlist.cz/index.php?id=163>, [cit. 26.6.2012].

<http://www.radio.cz/en/section/curaffrs/tourist-requests-lead-to-symbolic-trabant-on-legs-being-moved-forward-in-german-embassy-garden>, [cit. 26.6.2012].

Kopernická, Andrea: rozhovor s Anettou Monou Chisou a Luciou Tkáčovou: Muži by takúto výstavu nerobili. Dostupné z: <http://kultura.sme.sk/c/2571524/muzi-by-takuto-vystavu-nerobili.html>, [cit. 26.6.2012].

Kráková, Dorota: rozhovor s Danielom Brunovským: Srdce Európy: Ako sa rodilo druhý raz, denník Sme, tlačené vydanie 20.11.2009, dostupné z: <http://bratislava.sme.sk/c/5117164/srdce-europy-ako-sa-rodilo-druhy-raz.html#ixzz1wwNDZcbp>, [cit. 26.6.2012].

Kukurová, Lenka: kurátorský komentář. Dostupné z: <http://www.c2c.cz/?id=25> [cit. 26.6.2012].

Mirza, Omar: rozhovor s Barborou Geržovou v relácii Hore bez: <http://tv.sme.sk/v/18484/aky-je-vas-nazor-na-feminizmus.html>, [cit. 26.6.2012].

Nábělek, Kamil: Otcové vlasti II. dostupné z: <http://artlist.cz/?id=3023>, [cit. 26.6.2012].

Pachmanová, Martina: The Muzzle: Gender and Sexual Politics in Contemporary Czech Art, ARTMargins, dostupné z: <http://www.artmargins.com/index.php/2-articles/362-the-muzzle-gender-and-sexual-politics-in-contemporary-czech-art>, [cit. 26.6.2012].

Rafani: Demonstrace demokracie. Dostupné z: <http://artlist.cz/?id=675>, [cit. 26.6.2012].

Rafani: Východiska. Dostupné z: <http://www.artlist.cz/index.php?id=976>, [cit. 26.6.2012].

Reakcie médií na výstavu HOLÉ BABY. In ASPEKTin - *feministický webzin*. Dostupné z: http://archiv.aspekt.sk/aspekt_in.php?content=clanok&rubrika=28&IDclanok=616, [cit. 26.6.2012].

Růžový tank pluje po Vltavě. Dostupné z: <http://www.novinky.cz/domaci/236768-ruzovy-tank-pluje-po-vltave.html>, [cit. 26.6.2012].

Slámová Veronika: Sister to sister, zvuková část díla je přístupná na webovéj adrese: <http://intermedia.ffa.vutbr.cz/sister-to-sister-veronika-slamova>, [cit. 26.6.2012].

Stein, Linda: rozhovor s Elizabeth A. Sackler: Breaking Ground on Feminist Art, dostupné z: http://www.ontheissuesmagazine.com/2009summer/2009summer_Stein.php, [cit. 26.6.2012].

Stop násilí na ženách: texty vystavujících umělců, dostupné z: www.c2c.cz/?id=25, [cit. 26.6.2012].

Vitvar, Jan H.: Chceme ovládnout zdejší scénu. Dostupné z: http://kultura.idnes.cz/chceme-ovladnout-zdejsi-scenu-dkl-/vytvarneum.asp?c=A010817_104033_vytvarneum_cfa, [cit. 26.6.2012].

Willoughby, Ian: rozhovor s nemeckým velvyslancem v Praze. Dostupné z: <http://aktualne.centrum.cz/kultura/umeni/clanek.phtml?id=632748>, [cit. 26.6.2012].

Wohlmuth, Radek: David Černý se pěkně vybarvil. Do mediálního mýtu. Denník Aktuálně, 24.3.2009, dostupné z: <http://aktualne.centrum.cz/kultura/umeni/clanek.phtml?id=604652>, [cit. 26.6.2012].

Wohlmuth, Radek: Zničili prezentaci zakázaných komunistů Ztohoven? Denník Aktuálně, 8.5.2008, dostupné z: <http://aktualne.centrum.cz/kultura/umeni/clanek.phtml?id=603273>, [cit. 26.6.2012].

Wohlmuth, Radek: Ztohoven znovu před soudem: Veřejně prospěšní už jsme! Denník Aktuálně, 23.4.2008, dostupné z: <http://aktualne.centrum.cz/kultura/umeni/clanek.phtml?id=603273>, [cit. 26.6.2012].

Zet, Martin: Libušínská chodecká iniciativa, dostupné z: <http://martin-zet.com/cz/2003.html>, [cit. 26.6.2012].

Ztohoven: *Mediální realita*, dostupné z: <http://ztohoven.com/omr.html>, [cit. 26.6.2012].

12. Appendix

12.1 Anketa k pojmu politické umenie

ANDREA BÁTOROVÁ

1. Vedeli by ste nejakým spôsobom zadefinovať politické umenie ako pojem alebo tendenciu v súčasnom umení? Aké kritériá by malo spĺňať umenie, aby sme ho mohli označiť politickým?

Jednoznačná a všezahrňajúca definícia podľa mňa neexistuje. Stačí sa pozrieť do minulosti, alebo zamerať pozornosť na rôzne geografické miesta na svete v súčasnosti, „politické umenie“ – pokiaľ ho chápeme ako vzťahujúce sa k aktuálnej spoločensko-politickej situácii, je naviazané na kontext svojho vzniku. Z mnohých vplyvujúcich faktorov ide o lokálnu tradíciu, spoločenské štruktúry, hierarchie a štandardy (teda to čo Pierre Bourdieu nazýva „habitus“), politický vývoj a aktuálny stav v konkrétnej oblasti ako aj infraštruktúru a charakter danej umeleckej komunity. Václav Havel popísal vo svojej slávnej eseji „Moc bezmocných“ každý slobodný čin v post-totalitnom systéme ako „politikum par excellence“. Dnes už ťažko pochopíme, prečo isté veci boli v istom čase politické, alebo vôbec spoločensky kontroverzné, pokiaľ nepochopíme kontext ich vzniku.

2. Existuje podľa Vás rozdiel medzi súčasným politickým umením a politickým umením v dejinách umenia?

V podstate som odpovedala na otázku už v prvej odpovedi. Ešte k tomu doplním, že sa novými technológiami zásadne zmenil spôsob komunikácie a šírenia umenia, ale to sa týka nielen sféry umenia, ale celého životného štýlu.

3. Existuje podľa Vás rozdiel medzi politickým a aktivistickým umením?

Myslím, že sa nedá jednoznačne ohraničiť aktivistické a politické umenie, keďže v súčasnosti sa jednotlivé sféry natoľko prelínajú, že akékoľvek ohraničovanie by bolo obmedzujúce. Dal by sa skôr nájsť spoločný menovateľ, ktorým je aktívny prístup a snaha formovať vyslovením umeleckého názoru aktuálne spoločenské dianie, čiže istá spoločná spoločensko-kritická báza.

4. Má pojem „politické umenie“ svoje miesto aj v našom česko-slovenskom prostredí a v súčasnej umeleckej teórii, alebo by ste sa jeho používaniu radšej vyhli?

To je vec autorovej formulácie. Pojmom sa netreba vyhýbať, len ich treba zadefinovať, aby čitateľ vedel, v akom zmysle autor chápe daný pojem.

FEDOR BLAŠČÁK

1. Vedeli by ste nejakým spôsobom zadefinovať politické umenie ako pojem alebo tendenciu v súčasnom umení? Aké kritériá by malo spĺňať umenie, aby sme ho mohli označiť politickým?

Politické umenie je to, ktorého predmetom je štát a štátne inštitúcie resp. politický systém a politické inštitúcie (strany).

Za politické umenie možno označiť všetko (iniciatívy, výstavy, manifesty, akcie, happeningy atď.), čo je možné chápať ako bezprostredný nástroj politického boja za uznanie istých požiadaviek, ktorý je vedený „umeleckými prostriedkami“.

Napríklad predvolebná kampaň s vystúpeniami umelcov je klasický príklad politického umenia. Alebo koncert proti vojne v Iraku. Apod.

2. Existuje podľa Vás rozdiel medzi súčasným politickým umením a politickým umením v dejinách umenia?

Podľa vyššie uvedenej definície – nie. Samozrejme, historicky existuje rozdiel vo formách politického umenia a historicky tiež existuje rozdiel v jeho rozsahu (popularite). Emancipačné hnutia (od M.L. Kinga, cez feministické hnutie až po disidentov v krajinách bývalého sovietskeho bloku) boli svojho času „umelecky“ veľmi atraktívne.

3. Aký je podľa Vás rozdiel medzi politickým a aktivistickým umením?

Rozdiel je v cieľoch. Cieľom politického umenia je zmena - politické umenie chce dosiahnuť konkrétnu zmenu konkrétneho stavu. Cieľom politicky angažovaného (aktivistického) umenia je uvedomenie si problému (prostredníctvom jeho verejnej prezentácie).

Je to rozdiel analogicky rozdielu medzi politikom a publicistom.

4. Má pojem „politické umenie“ svoje miesto aj v našom česko-slovenskom prostredí a v súčasnej umeleckej teórii, alebo by ste sa jeho používaniu radšej vyhli?

Pojmy sú nástroje. Vyhýbať sa pojmom je ako vyhýbať sa nástrojom. Napríklad takému kladivu sa normálne vyhýbam, no ak príde na to zavesiť si doma obraz na klinec tak ho vezmem a klinec pribijem. Čiže, viem si predstaviť diskurzívne kontexty (toto je jeden z nich), v ktorom je pojem politického umenia užitočný.

JURAJ ČARNÝ

1. Vedeli by ste nejakým spôsobom zadefinovať politické umenie ako pojem alebo tendenciu v súčasnom umení? Aké kritériá by malo spĺňať umenie, aby sme ho mohli označiť politickým?

Pod politickým umením si predstavujem umelecké dielo, ktoré pracuje s politickými obsahmi. U mladého umenia očakávam záujem o spoločenské a politické témy, no mám pocit, že v súčasnom slovenskom umení tieto témy nie sú dostatočne reflektované.

2. Existuje podľa Vás rozdiel medzi súčasným politickým umením a politickým umením v dejinách umenia?

Tento termín má u nás svoju historickú genézu: niektorí umelci žijúci v disente sa snažili zadefinovať svoju tvorbu ako apolitickú. Snažili sa pre svoju tvorbu a jej prezentáciu nájsť slobodný priestor, ich diela často neboli apriori zamýšľané ako útok proti systému. Títo umelci/umelkyne však už len odmietaním oficiálnej dogmy boli vnímaní tak, že tvoria umenie protištátne, bez ohľadu na to, akú formu a médium volili. Po zmene situácie v roku 1989 by už nemuselo nikomu vadiť, že umenie kritizuje politickú situáciu, ale umelci boli podľa môjho názoru predošlým bojom akoby vyčerpaní a nemali záujem analyzovať vo svojej tvorbe politické problémy.

3. Existuje podľa Vás rozdiel medzi politickým a aktivistickým umením?

Aktivistické umenie nevyžaduje vzdelaného intelektuálneho diváka, ktorý dokáže umenie čítať. Nejde tu len o vytvorenie umeleckého diela a jeho vystavenie, ale je tu prítomná snaha o ďalšie posunutie, pracovanie s témou. Pri aktivistickom umení nejde len o to niečo reflektovať, aktivizmus je výraznejšia poloha politického umenia.

4. Má pojem „politické umenie“ svoje miesto aj v našom česko-slovenskom prostredí a v súčasnej umeleckej teórii, alebo by ste sa jeho používaniu radšej vyhli?

Mám pocit že termíny politické umenie ani aktivizmus nie sú jasne definované. Častokrát je tento termín pre kontexty špecifický a v jednotlivých kultúrnych kontextoch sa líši. Napríklad v Maďarsku podľa mojej skúsenosti nevedeli, čo si pod termínom umelecký aktivizmus predstaviť. V našom prípade je kontext podobný s Českou republikou, existuje tu prepojenie, aj rovnaká terminológia.

1. Vedeli by ste nejakým spôsobom zadefinovať politické umenie ako pojem alebo tendenciu v súčasnom umení? Aké kritériá by malo spĺňať umenie, aby sme ho mohli označiť politickým?

Politické umenie má podľa môjho názoru širšie vymedzenie a nejasné kontúry, ktoré závisia od kontextu jeho uplatnenia. Pri okrajovom chápaní pojmu sa jedná o umenie, ktoré nemusí byť na prvý pohľad kritické v zmysle jasne prejaveneho a úplne čitateľného postoja. Čitateľná je však politická, sociálna alebo spoločensky problematická téma, s ktorou autor/autorka narába. Niekde uprostred podmnožiny pol. umenia nazývanej aj tzv. sociálnym umením (social art) stráca pojem pomaly platnosť. Tú hranicu môžeme s problémami vymedziť hlavne tam, kde začína byť politikum prítomné už v podobe viac alebo menej čitateľných pozadí jednotlivých skúmaných subjektov. Do popredia sa naopak dostáva konkrétne spracovaný ľudský osud alebo sociálna skupina a ľudský (existencionálny rozmer) problému. Postoj takéhoto umelca môže byť tak jednoznačný ako aj irelevantný (na rozdiel od aktivistu alebo voliča politickej strany) a v rámci politickej témy môže skúmať problém slobodne a z rôznych pohľadov, prípadne namiesto svojho postoja k danému problému pracovať s postojmi iných. Môže uchopiť vnútro - spoločenský alebo globálny problém nie len v rámci svojho politického postoja, ale aj skrz odkrývanie jeho estetických, sociologických či filozofických aspektov, ktoré zahŕňa. (Osobnú) angažovanosť tak v tomto prípade môže nahrádzať slovo zainteresovanosť.

2. Existuje podľa Vás rozdiel medzi súčasným politickým umením a politickým umením v dejinách umenia?

Samozrejme sa jedná pojem, ktorý sa mnohokrát v histórii vzťahoval ku politicky motivovanej tvorbe ale s absolútne odlišným výsledným efektom. V zásade sa jednalo väčšinou o politickú propagandu a umelcov, ktorí ju vykonávali ako dobrovoľní či nedobrovoľní služobníci feudálnej, cirkevnej či štátnej moci alebo o vlastný pohľad umelca, ktorý nikým neprinútený kriticky zhodnocuje určitý jav v spoločnosti, kritizuje napr. cirkev, zatračuje vojnu, zosmiešňuje štátnu moc, hodnotí pomery v krajine atď. Podľa mňa sa motivácie a dokonca ani spôsoby a stratégie takejto tvorby až tak veľmi nezmenili. Spomeňme si na Goyove expresívne kreácie reflexie vojny, či Daumierove karikatúry úradníkov alebo neskôr dadaistické koláže či situacionistické akcie vo verejnom priestore. Tieto (nazvime ich) prostriedky vyjadrenia sú dodnes vlastné tzv. politickým umelcom. Ich základná motivácie v intenciách od upriamania pozornosti na nejaký problém až po vyprovokovanie diskusie s výhľadom na skutočnú zmenu pomerov sa dodnes nezmenili.

3. Existuje podľa Vás rozdiel medzi politickým a aktivistickým umením?

Aktivizmus považujem za jednu z podmnožín toho, čomu (pri všetkých výhradách) hovoríme politické umenie. Pri vymedzení pojmu aktivizmus je veľmi zásadnou charakteristika formy jeho prezentácie. Aktivizmu galerijné prostredie vyslovene škodí a otupuje jeho alternatívne a komunikačné možnosti a v určitom zmysle ho aj kolonizuje. Inštitucionalizácia takéhoto druhu umenia sa prieči jeho základným formálnym aspektom (vo verejnom priestore situované demonštrácie, performancie, plagáty, letáky a ilegálne intervencie...) a cieľom - vyvolať diskusiu nie len u návštevníkov galérie, ale aj v širokej verejnosti a dosiahnuť v rámci konkrétneho spoločenského problému zmenu. Potrebná medializácia, ako aj exhibícia na seba obvykle upútajú potrebnú pozornosť, ktorú by aktivisti v galerijnej inštitúcii len ťažko našli. Na druhej strane sa podľa môjho názoru zrieka určitej slobodnejšej a subjektívnejšej výpovede v prospech jasne artikulovanejšieho postoja a môže navyše veľmi ľahko a nechtiac sklznúť do roviny politickej propagandy. Mnohé aktivistické kampane deklarujú svoju apolitickosť so silným humanistickým odkazom alebo vystupujú v mene nejakého principiálneho problému proti vládnucemu establishmentu, ekonomickej autorite, čo môže práve v onej chvíli vyhovovať opozičnému politickému spektru, resp. ekonomickej konkurenčnej sile. To na ne môže poukázať a vziať tieto prejavy do vlastnej propagandistickej (resp. marketingovej) hry.

4. Má pojem „politické umenie“ svoje miesto aj v našom česko-slovenskom prostredí a v súčasnej umeleckej teórii, alebo by ste sa jeho používaniu radšej vyhli?

Určite má. Krátko k pojmu: Pri všetkých výhradách lepší zrejme neexistuje. Inak je samozrejme chápaný u nás a inak na západe. V 90. rokoch v Čechách a na Slovensku a na Slovensku pretrvávajú ešte o čosi dlhšie boli politické témy v umení pomerne zriedkavé. A ešte aj v polovici nultých rokoch sa na slovenskej výtvarnej scéne objavuje iba veľmi málo umelcov/umelkýň pracujúcich s akýmkoľvek spoločenskými témami v rovine ich tematizovania skrz umelecký artefakt v galérii a o aktivistických či radikálnejších polohách ani nehovoriac. Častokrát som sa v minulosti stretol s názormi renomovaných umelcov či teoretikov na politiku v umení ako na niečo, čo zbytočne zväzuje umelca v slobode (subjektívneho) vyjadrenia, sklzáva k ilustratívnosti a nič nevyrieši a chce sa v konečnom dôsledku iba zviditeľniť. Radikálne odmietnutie zo strany odbornej verejnosti dokázalo dokonca vygenerovať pseudo-tézu o zakrývaní remeselných a invenčných nedostatkov umelca práve „politizovaním“ svojho vlastného umenia. Rovnaké výhrady sa ale dajú uplatniť na hociktoré umelecké dielo, ktoré sa viac ako na formálnu stránku zameria na konkrétnu tému, rozprávanie alebo jednoduché gesto. Treba si ale položiť otázku či niektorí umelci naozaj stoja o to, aby ich dielo bolo viac umením ako umeleckými prostriedkami

vyjadreným postojom slobodného, takto konať nikým nedomúteného človeka. V posledných rokoch sa na Slovensku vyprofilovalo niekoľko autorov, ktorých umelecké výstupy sa dajú pokojne charakterizovať ako politické umenie. Popri nich sa určitá skupina slovenských teoretikov ešte donedávna tento umelecký prúd zaznávajúca či ignorujúca začína zaoberať týmito tendenciami. Na umeleckej scéne začalo pôsobiť dokonca niekoľko združení či iniciatív, ktoré sú schopné dokonca zorganizovať protesty umeleckej obce a viesť so štátnou mocou otvorený dialóg s dostatočným mediálnym pokrytím. Nejedná sa však o žiadne zjavné aktivistické umelecké skupiny a aj témy týchto apelov sa týkajú skôr umeleckých otázok (iniciatíva Verejný podstavec, kauza Svätopluk, kauza Danubiana.. atď.), avšak naznačujú cez tieto témy širšie spoločenské problémy a kritizujú nekalé praktiky a mechanizmy štátnej moci. Súvisí to do určitej miery aj so zmenou celkovej spoločenskej klímy a stavom občianskej spoločnosti.

1. Vedeli by ste nejakým spôsobom zadefinovať politické umenie ako pojem alebo tendenciu v súčasnom umení? Aké kritériá by malo spĺňať umenie, aby sme ho mohli označiť politickým?

Politické umenie je podľa mňa každé umenie, ktoré zaujíma vyhranený postoj k sociálno-politickým pohybom spoločnosti. Tento kontroverziu obsahujúci pojem („môže byť umenie umením, ak je politické?“) smeruje skôr k umeleckej angažovanosti a aktivizmu. Takéto umenie by malo provokovať a najmä zasiahnuť naše svedomie: podľa môjho presvedčenia v súčasnosti najvyšší zmysel má najmä aktivizmus a umenie, ktoré reprezentuje akútne problémy v záujme humanity, ak kriticky reflektuje strašné následky zdanlivo či „nepochopiteľne“ nezmyselných vojnových konfliktov alebo ukazuje odvrátenú stranu dôsledkov negatívnej globalizácie a to, ako sa jednotlivé krajiny a ich politickí predstavitelia vysporiadávajú s problémom utečenectva a „ľudského odpadu“ vôbec.

Tieto umelecké aktivity by mali priblížiť a objasniť „konkrétne ľudskú situáciu v širšom kontexte“ (Ludvík Hlaváček) a tým umožniť porozumieť jej. Nesmú sa stať samotnou politikou resp. politickým bojom, propagandou, musia ostať nezávislým umením, autonómnym, slobodným umeleckým prejavom, ktorý sa snaží demaskovať a odhaliť boj o moc, klásť otázky a hľadať reálne odpovede. Zaujímavé sú príklady z histórie – umenie podmienené mecenášstvom, umenie avantgárd, umenie v službách ideológií (u nás „soreal“), atď.

Stretla som sa so spochybňujúcimi názormi, či má význam prezentovať akékoľvek umenie s politizujúcimi aspektami v galérii (resp. inštitúcii): podľa mňa áno, lebo sa tiež takto stáva súčasťou spoločenského diskurzu, niektoré formy tohto umenia sa často inak prezentovať ani nedajú, alebo sa prezentujú **aj** touto formou.

2. Existuje podľa Vás rozdiel medzi súčasným politickým umením a politickým umením v dejinách umenia?

Asi nevyjadrím nič, čo by už druhí nesformulovali oveľa lepšie, no pokúsim sa. Otázka je snáď málo diferencovaná. Áno aj nie. V istých kategóriách sa pohybujú rovnako (odpor voči manipulácii a mocenským štruktúram, boj o lepšie/iné podmienky, snahy o zmenu postojov či toleranciu, napr. voči menšinám, ...), špecifiká sa menia podľa príslušnej doby a okolností, v závislosti od konkrétnej situácie. A/ale najmä to úzko súvisí s technologickými možnosťami a rýchlosťou, ako sa dnes informácia šíri.

Čo sa oproti minulosti zmenilo (okrem medializácie a faktu, že „médiá vytvárajú význam“), je moment ohrozenia: dnes umelec zväčša neriskuje tak ako kedysi. Postupne sme čoraz viac imúnni voči takmer akejkolvek provokácii, ktorá sa stáva často prehliadnuteľnou súčasťou absurdného množstva rôznych informácií, ktoré sa na nás dennodenne valia. A médiá sú vďačné za každé prekročenie hraníc

každodennosti. Na druhej strane práve tento fenomén otupenosti niektorí umelci využívajú, či testujú. Diela/ aktivity môžu byť oveľa sofistikovanejšie; aby sme chápali správny význam, často zašifrovaný, musíme byť najskôr správne informovaní. Poznáme však silné a dojímavé príklady, kedy aktéri práve sebahrozujúcim, pevným postojom prinútili niečo zmeniť, pohli našim vedomím, svedomím, mienkou (dokumenty šírené na You tube).

3. Existuje podľa Vás rozdiel medzi politickým a aktivistickým umením?

Nie každé umenie, ktoré súvisí s politizujúcimi či sociálnymi konotáciami je zároveň dielo „použiteľné“ ako cielený aktivizmus. Môže ísť napr. „len“ o kritiku či komentovanie situácie. Aktivizmus si predstavujem ako zväčša dlhodobejšie vyvíjaný tlak v širšom spektre pôsobnosti, nie len ako jednorázové predstavenie.

4. Má pojem „politické umenie“ svoje miesto aj v našom česko-slovenskom prostredí a v súčasnej umeleckej teórii, alebo by ste sa jeho používaniu radšej vyhli?

Nielen v našom prostredí v súčasnosti je to vlastne nepresný pojem, lebo môže odkazovať na veľmi odlišné situácie z histórie. Príklady sú chronicky známe. (Tiež je to podľa mňa trochu zneužívaný pojem, pod ktorý sa zmestí niekedy aj vyprázdnené, nezaujímavé gesto v snahe získať popularitu.) Nevieť, aké by malo byť dobré riešenie – snáď vždy zároveň pojem presne ukotviť. Pri charakterizovaní byť opatrnejšími – napr. „umenie s politickým obsahom“ (presahom, ambíciou,...) a pod.

PALO FABUŠ

1. Vedeli by ste nejakým spôsobom zdefinovať politické umenie ako pojem alebo tendenciu v súčasnom umení? Aké kritériá by malo spĺňať umenie, aby sme ho mohli označiť politickým?

Jediné kritériá, ktoré také umenie môže spĺňať sú povrchné, singulárne a dané dobovo relevantnými témami, diskurzom. Táto otázka je skôr sociologická, nakoľko o takomto umení nevytvára a neurčuje ho nič navyše – tzn. zo svojej povahy neexistuje umenie, ktoré by nebolo politické –, ale iba prostredie, podmienky a spôsoby, akými je toto označenie sociálne konštruované. Tým pádom je zmysluplné len ako úzus, zjednodušenie, identifikácia. Čo do charakterizácie má len druhoradú platnosť. Pre dôkladnú odpoveď by som použil text Václava Magida v zborníku *Kritika depolitizovaného rozumu*.

RICHARD FAJNOR

Odpovede sú citované z dizertačnej práce Radovana Čerevku

1. Vedeli by ste nejakým spôsobom zdefinovať politické umenie ako pojem alebo tendenciu v súčasnom umení?

Vedel by som. Termín mi ale vadí a nechcem ho používať, pretože je malá šanca, že bude používaný objektívne. Podobne je to s termínom „angažované“ umenie. Tiež má síce pachuť obdobného zneužitia nadužívaním minulým politickým režimom, ale príde mi vhodnejšie ho používať, pretože dáva šancu nato pochopiť definíciu „politického“ v umení skutočne presne. Obrátim otázku, čo je to kultúrna politika? Tiež nie je jednoduché sa s týmto termínom zmieriť, ale v mnohých mestách sa o nej nehovorí a pri tom sa používa a tvrdo (kauza Beskid) a v iných úplne chýba tento obecný (oba významy pojmu) postoj a z neho vyplývajúce mechanizmy ako nakladať s podporou, zriaďovaním a spravovaním inštitúcií, rozoznávajú funkcionality, lokálnych i nadregionálnych, prínosov a užitočnosti..

Aké kritériá by malo spĺňať umenie, aby sme ho mohli označiť politickým?

Všetky. (- musí to byť skutočne umenie! ?)

Ak berieme pravú definíciu slova politický, politikum je štruktúra / spôsob organizovania spoločenských procesov, interakcia subjektov v nej sa pohybujúcich, na ňu reagujúcich a k nej sa vymedzujúcich atd. Navyše i apolitickosť je politický postoj. Umelec, ak sa o ňom ako o umelcovi máme baviť, nemôže stáť mimo spoločenský kontext, pretože robiť umenie nestačí, ale až spoločnosť začne túto aktivitu rozoznávať a označovať ju za umenie, môžeme o niekom začať hovoriť ako o umelcovi. V tom je ale závislosť na politickosti úplne priama a i ornamentista/dekoratér je politicky angažovaným, pretože si ho budú kupovať tí, čo chcú prezentovať, že na toto majú.. Umenie bolo, je a bude nástrojom moci.. (S tým nič nenarobíme i keby sa nám to príliš nepozdávalo!) Tieto dve veci bez seba nemôžu existovať. Je nešťastné ak si to trebárs romantickí maliarikovia nepripúšťajú. V opačnom prípade musia byť pripravení na to, že nebudú posudzovaní ako umelci ale trebárs ako voľnočasoví aktivisti. To kto, kedy a za čo o niekom začne rozprávať v umeleckej prevádzke ako o umelcovi a začne ho vystavovať je politické rozhodnutie. I keď sa budeme na to pozeráť len ako na rezortný, či odborný diškurz (kauza riaditeľ národnej galérie) je to politika, politikárčenie, lobizmus, distribúcia moci, klientelizmus, grantová politika, investičná politika.. atd.

EVA FILOVÁ

1. Vedeli by ste nejakým spôsobom zdefinovať politické umenie ako pojem alebo tendenciu v súčasnom umení? Aké kritériá by malo spĺňať umenie, aby sme ho mohli označiť politickým?

Na to, aby bolo umenie politické, malo by vedome narábať s aktuálnymi spoločenskými témami, reflektovať spoločenský diskurz – a nemusí ísť len o dianie v politike, ale tiež minoritné, sociálne, rasové, nacionalistické... aspekty spoločnosti.

2. Existuje podľa Vás rozdiel medzi súčasným politickým umením a politickým umením v dejinách umenia?

Nemyslím si, že je rozdiel. Sú iné formy komunikácie a prezentácie. Skôr by ma zaujímalo, odkedy môžeme hovoriť o „politickom umení“? Kedy a s akými pohnútkami sa vynorila takáto forma „protestného“ umenia?

3. Aký je podľa Vás rozdiel medzi politickým a aktivistickým umením?

Obe sa prelínajú, ale nie sú zameniteľné. Politické umenie sa dá robiť vo vykúrenom ateliéri, ale aktivizmus vyžaduje zdvihnúť zadok a byť „pri tom“ – a nemusí ísť nutne o hádzanie banánmi a vajíčkami – aktívny protest môže byť aj nekonfliktný, a nie vždy je jeho aktér viditeľný; môže ísť o organizátorskú spoluúčasť, petičnú aktivitu... ako súčasť jednorazovej alebo dlhodobej koncepcie.

4. Má pojem „politické umenie“ svoje miesto aj v našom česko-slovenskom prostredí a v súčasnej umeleckej teórii, alebo by ste sa jeho používaniu radšej vyhli?

Určite áno. Dokonca je ho čoraz viac, až sa mi zdá, že nálepku „politické“ (alebo tiež „feministické“, „gendrové“) vyfasovali aj diela, ktoré sa do toho nehrnuli, alebo naopak, silou-mocou sa chcú k niečomu trendovému a pokiaľ možno aj tristnému, vyjadrovať.

LUCIA GAVULOVÁ

1. Vedeli by ste nejakým spôsobom zadefinovať politické umenie ako pojem alebo tendenciu v súčasnom umení? Aké kritériá by malo spĺňať umenie, aby sme ho mohli označiť politickým?

Politické umenie by som ako pojem / tendenciu v súčasnom umení nedefinovala – resp. politické umenie jestvuje a vždy jestvovalo – kontinuálne v rámci vývoja dejín umenia. Možno sa jeho pozície v súčasnom umení líšia od pozícií, aké zastávalo na začiatku 20. storočia, alebo v 19. storočí, nie je to však nová tendencia, preto nové definície nie sú potrebné. Politické umenie malo a má odjakživa rovnaký základ, poslanstvo a podstatu, ktorými je kritika spoločenských momentov, situácií, tendencií. To ostáva v rámci takto orientovaných umeleckých výpovedí nemenné. Aby sme nejaké umenie mohli označiť politickým, malo by mať v sebe nevyhnutne tento kritický rozmer, poukazovať na konkrétne problémy, byť spytujúce, polemické, konfrontačné. Priame.

2. Existuje podľa Vás rozdiel medzi súčasným politickým umením a politickým umením v dejinách umenia?

V podstate politického umenia, v tom, čím by malo byť a aký by mal byť jeho prínos do spoločenského diskurzu, by malo byť – a verím že je, rovnaké. Mení sa len jeho obsah, čo je v súlade s vývojom spoločnosti a jej špecifikami prirodzené.

3. Existuje podľa Vás rozdiel medzi politickým a aktivistickým umením?

Áno, nie každé politicky orientované umenie musí byť bezpodmienečne spojené s nejakou dávkou aktivizmu – ak pod týmto pojmom rozumieme určité konkrétne konanie, činy, ktoré môžu byť sprievodnými / doplnkovými prejavmi politického umenia. Teda čin / akcia sa viažu k aktivistickému umeniu, nie každé politické umenie však musí byť podmienené akciou. Daumierove karikatúry z 19. storočia považujem za politické umenie, nie však aktivistické.

4. Má pojem „politické umenie“ svoje miesto aj v našom česko-slovenskom prostredí a v súčasnej umeleckej teórii, alebo by ste sa jeho používaniu radšej vyhli?

V českom prostredí má politické umenie rozhodne väčšiu tradíciu a aj zázemie v kontexte súčasného umenia, viac sa mu v Čechách darí, viac umelcov sa mu venuje. Na Slovensku je táto tendencia o poznanie nerozvinutejšia a akoby v zavesení. Svoje miesto by však tento pojem mal mať v akejkol'vek teórii umenia (bez lokálneho obmedzenia) a rozhodne sa mu netreba vyhýbať.

RICHARD GREGOR

1. Vedeli by ste nejakým spôsobom zdefinovať politické umenie ako pojem alebo tendenciu v súčasnom umení? Aké kritériá by malo spĺňať umenie, aby sme ho mohli označiť politickým?

2. Existuje podľa Vás rozdiel medzi súčasným politickým umením a politickým umením v dejinách umenia?

Pojem politické umenie podľa môjho názoru neexistuje a priori, pretože v istom zmysle je všetko umenie politické. Aj diela, ktoré pôvodne neboli myslené politicky, sa dajú politicky interpretovať, prípadne aj zneužiť. V priestore historických turbulencií je ťažké umenie ako „politické“ zdefinovať. Špeciálne v 20. storočí, ktoré je politicky bohaté, rôznorodé, až prehustené sa žiadne umenie u nás politickým interpretáciám nevyhlo, umenie je od politiky neoddeliteľné. Rovnako môže umenie napríklad evokovať niektorú historickú tému, čo je tiež politické.

3. Existuje podľa Vás rozdiel medzi politickým a aktivistickým umením?

4. Má pojem „politické umenie“ svoje miesto aj v našom česko-slovenskom prostredí a v súčasnej umeleckej teórii, alebo by ste sa jeho používaniu radšej vyhli?

„Politické umenie“ je vágnou kategóriou. Tento termín by možno mohol byť len pomocnou kategóriou pre diela a tvorbu, ktoré sa stali predmetom politickej otázky. Termín pre tvorbu s vedomou politickou referenciou by mohol byť „politicky-aktivistické“ umenie. Vychádzam z toho, že politika je prepojená s akciou, nie je to meditácia, ale konanie.

1. Vedeli by ste nejakým spôsobom zadefinovať politické umenie ako pojem alebo tendenciu v súčasnom umení? Aké kritériá by malo spĺňať umenie, aby sme ho mohli označiť politickým?

Každé umelecké dielo má svoje nevyhnutné politikum. Politické umenie je charakterizované zámerom a motiváciou svojho autora o sociálne kontrasty, politické témy, a tiež jeho túžbou po spoločenskej (a politickej zmene). Stratégie politického umenia sú tak súčasťou veľkej množiny stratégií súčasného (globálneho) umenia, je dostupným nástrojom na kritiku politického systému, inštitúcií a umeleckého sveta. Politické umenie preto nie je viac tendenciou, ale skôr inštrumentálnou základňou pre rôzne druhy protestného správania v umeleckej komunite i mimo nej, napĺňa potrebu umelca aktualizovať seba samého ako aktívneho člena spoločnosti. Táto potreba sa v súčasnom umení manifestuje rôznorodými formami, od komornejších žánrov blízkyh tradícií konceptuálneho umenia ukotvených historicky od polovice 60. rokov až po aktivizmus prostredníctvom komunikačných médií a priameho vstupovania do verejného priestoru.

Kritériá politického umenia sú premenlivé a nejednoznačné, pretože ich kodifikuje znova každé umelecké dielo. Politické umenie je definované záujmom autora o veci verejné alebo o politikum týkajúce sa jednotlivca a jeho miesta v spoločnosti. Kritériom „kvality“ je primárnosť idey a názoru autora pred jeho seba-presadzovaním a tiež jeho odvaha, teda ochota a odvaha niesť následky svojho konania.

2. Existuje podľa Vás rozdiel medzi súčasným politickým umením a politickým umením v dejinách umenia?

Nie v principiálnych rysoch. (Všetky existujúce rozdiely sú priamo späté s dejinami umenia a so zmenami statusu umelca a autora vôbec.)

3. Existuje podľa Vás rozdiel medzi politickým a aktivistickým umením?

Áno. Politické umenie je širší pojem zahŕňajúci celú škálu umeleckých prístupov, kde nerozhoduje zvolené médium a plne náleží do oblasti umenia. Aktivizmus je politickým pojmom, odkazujúcim na stratégie postavené na komunikácii s verejnosťou. V rámci umeleckého aktivizmu, ktorý sa stal populárnou formou umeleckej kariéry, by sme mohli by sme ďalej kriticky pomenovať aj formy pseudo-aktivizmu, „bezpečného“ aktivizmu vyjadrujúceho sa prostredníctvom internetu a najmä sociálnych sietí, aktivistických diel „bez komentára“, v ktorých absentuje formulácia vlastného a jednoznačného názoru – často sa objavujú diela, ktoré sú kritické pre kritiku samotnú. Skutočný politický aktivizmus nemusí byť súčasťou umeleckého diskurzu, je to sociálny nástroj, ktorý môžu využívať rôzne skupiny ľudí alebo jednotlivci v snahe spoločensky presadiť seba-presahujúce

zámery a idey.

4. Má pojem „politické umenie“ svoje miesto aj v našom česko-slovenskom prostredí a v súčasnej umeleckej teórii, alebo by ste sa jeho používaniu radšej vyhli?

Pojem politické umenie má miesto v česko-slovenskom prostredí, dokonca je to jeden z kľúčových pojmov vzhľadom na politické dejiny po roku 1948 a do roku 1989. Každé skutočné umenie vznikajúce v takýchto historických podmienkach (totalitného štátu) nieslo znaky politického umenia, na strane oficiálnej aj neoficiálnej, čo dokladá aj dobová kunsthistoria a kritika. V súčasnom umení sú stratégie politického umenia neodmysliteľnou súčasťou rámcov jeho pôsobenia. Po roku 1989 je podľa mňa na scéne ešte stále citeľné aj intuitívne nadväzovanie umelcov na tradície avantgardy a revolučný étos neo-avantgárd, ktoré stále určujú mnohé aktuálne umelecké diela a inšpirujú svojich tvorcov.

PETRA HANÁKOVÁ

Vedeli by ste nejakým spôsobom zadefinovať politické umenie ako pojem alebo tendenciu v súčasnom umení? Aké kritériá by malo spĺňať umenie, aby sme ho mohli označiť politickým?

Ide o pomerne výraznú tendenciu občiansko-kritického (nepoviem umenia ale) gesta, ktoré ale bohužiaľ v našom kontexte len veľmi málo rezonuje (vôbec má dosah) *extra muros* galérií. Je to väčšinou dosť bezzubé gesto.

Zmysluplné „politické umenie“ by malo vyrušovať, mať – ako sa vraví – „ťah na bránu“, ale nemalo by pôsobiť tézovite, chytrácky (nemalo by ísť o naháňanie „morálneho kapitálu“)... Skôr byť situačným, živým, nevyspytateľným, nebezpečným... gestom, nie „kariérnou“ stratégiou či témou diplomovej/dizertačnej práce.

2. Existuje podľa Vás rozdiel medzi súčasným politickým umením a politickým umením v dejinách umenia?

Základný rozdiel bude asi v tom, že to dnešné (angažované) umenie (ak teda ešte budeme hovoriť o umení) vzniká zdola, to „historické“ bolo väčšinou (na)oktrojované zhora. (To, s ktorým máme historickú skúsenosť posilňovalo *establishment*, to aktuálne by ho asi chcelo oslabovať.) Hoci v situácii, kedy sa angažovanosť stáva jedným z trendov, -izmom, tendenciou... ide tiež už tak trochu o istý druh objednávky – v tomto prípade povedzme trhovej, galerijnej... Dnes už myslím dosť prevažuje skôr akási afektovaná angažovanosť.

3. Existuje podľa Vás rozdiel medzi politickým a aktivistickým umením?

V zásade myslím nie, ale v rozličných kultúrnych kontextoch sme rôzne citliví na pojmy ktoré už zvetrali, alebo s nimi máme zlovestnejšiu skúsenosť.

4. Má pojem „politické umenie“ svoje miesto aj v našom česko-slovenskom prostredí a v súčasnej umeleckej teórii, alebo by ste sa jeho používaniu radšej vyhli?

Myslím, že miesto má, ale treba vždy konkretizovať o ktorom politickom (v akom zmysle slova politickom) umení (či geste) hovoríme. Politické umenie môže byť nadávkou, gýčom (napr. *Osem statočných – vynáranie* Daniela Fischera) i výrazom afirmatívneho hodnotenia. Inak je politický Kalmus, inak Kapelová, inak Kulich. Pritom všetci túžia po uznaní a inštitucionálnej satisfakcii.

GÁBOR HUSHEGYI

Odpovede sú citované z dizertačnej práce Radovana Čerevku

1. Vedeli by ste nejakým spôsobom zdefinovať politické umenie ako pojem alebo tendenciu v súčasnom umení?

Politické umenie reflektuje spoločenské, politické, sociálne a kultúrne aspekty svojej doby. Má dve polohy kritickú a propagandistickú. Prvú polohu politického umenia predstavuje kritické myslenie o sociálnych, politických problémoch doby, o historických traumách rozdeľujúce národy, náboženstvá, kultúry (Pode Bal, Rafani, Verejný podstavec, Kassa Boys, atď.). Radikálnu polohu kritického myslenia v politickom umení predstavuje umenie aktivizmu, ktoré svojimi kontroverznými, ale v každom prípade umeleckými prostriedkami vyjadruje svoj konzekventný názor, aj za cenu spoločenského konfliktu, či stretu so zákonom. Aj po roku 1989 existuje poloha nekritická, t.j. umenie propagandy, podporujúca politiku, ideológiu, či výlučnosť a jedinečnosť národnej histórie (napr.: Ján Kulich: Svätopluk, Nádvorie Európy a park sôch osobností maďarskej histórie v Komárne, Busta Jánosa Esterházyho v Košiciach).

Aké kritériá by malo spĺňať umenie, aby sme ho mohli označiť politickým?

Presne definovaný spoločensko-politický problém, jasne formulovaný vlastný postoj, aplikovanie prostriedkov súčasného umenia, obhajoba vlastného postoja na verejnosti prostredníctvom interaktívneho postupu.

PETER KALMUS

1. Vedeli by ste nejakým spôsobom zadefinovať politické umenie ako pojem alebo tendenciu v súčasnom umení? Aké kritériá by malo spĺňať umenie, aby sme ho mohli označiť politickým?

Rozdiely medzi subjektívnymi definíciami a názormi umelcov a reálnymi aktivitami spĺňajúcimi náročné kritéria politického, prípadne angažovaného umenia sú väčšinou veľké. Nieкто môže považovať rannú toaletu, počas ktorej číta v mobile politické správy za dôležité a významné gesto, iný je ochotný vojsť do stretu napríklad s vyzbrojenými vojakmi a považuje to za svoju občiansku a morálnu povinnosť. Politické umenie nemôže nahrádzať reálnu politiku a žiadne umenie by nemalo byť dôležitejšie ako život. Žiaľ neexistujú skoro žiadne kritériá, podľa ktorých by sa dalo politické umenie presne definovať a vyhodnocovať. Uvediem príklad: počas vojenských legitímnych intervencií USA do krajín s nedemokratickými režimami viacerí umelci vytvárajú nejaké situácie, ktorých hlavnou a jedinou náplňou je zdôrazňovanie agresívnej nenávisti voči politike spomínanej veľmoci. Niektorí umelci sa zase snažia vojnový konflikt zhodnotiť a vysloviť pomocou tvorby názor, že napriek tragédii svet je trochu bezpečnejší a demokratickejší. Ktorý z radikálne opačných názorov je politické umenie? Rozhoduje obsah, alebo forma?, prípadne oba názory spĺňajú akési teoretické kritéria pojmov? Takéto strety iných platforiem sa vyskytujú pri množstve, nielen politických tém, napríklad pri zákone o interupciách. Neexistuje problém, ktorý by sa nedal vyjadriť umeleckou formou, vrátane vlastnej eutanázie.

2. Existuje podľa Vás rozdiel medzi súčasným politickým umením a politickým umením v dejinách umenia?

Samozrejme, a teraz je otázkou, čo sa považuje za objektívne dejiny umenia a aké vlastne dejiny umenia sú. Tie akademické a netolerantné dejiny umenia akoby vedome takmer s militantnou pýchou ignorovali minimálne polovicu histórie tejto zdochynajúcej planéty Zem.

3. Aký je podľa Vás rozdiel medzi politickým a aktivistickým umením?

Niekedy je rozdiel markantný, inokedy takmer minimálny, až zanedbateľný. Žiadna kategória umenia sa nemôže zovšeobecňovať, nakoľko ani v politike, ani napríklad v ekológii neexistujú jednoduché a jediné možné riešenia. Navyše šírenie jedinej novej pravdy je rovnako nebezpečné ako tolerancia voči porušovaniu základných ľudských práv a slobôd. Zároveň je možno nutné si uvedomiť, že vyjadrovať sa k veľkým politicko-historickým témam bez dokonalej politologicko-teoretickej prípravy môže byť naivné a insitné.

4. Má pojem „politické umenie“ svoje miesto aj v našom česko-slovenskom prostredí a v súčasnej umeleckej teórii, alebo by ste sa jeho používaniu radšej vyhli?

Osobne mi radšej vyhovuje pojem angažované umenie, ktorý je možno trochu bagatelizovaný, pretože v našich podmienkach bol desaťročia zneužívaný zločineckým komunistickým režimom, ale ten zneužíval všetky pojmy. Mimochodom, ako umelcovi, ktorý väčšinu života prežil v nedemokratickom systéme mi chýba akési bližšie nešpecifikované angažovanie sa umelcov napr. zo Slovenska v diktátorských krajinách za aké je možno považovať napríklad Bielorusko. Veľmi ľahko a populárne sa v našom relatívne slobodnom systéme propaguje bezbrehý antiamerikanizmus, niekedy až súvisiaci s obdivom totalitných režimov niektorých krajín Latinskej Ameriky, Afriky a Ázie.

1. Vedeli by ste nejakým spôsobom zadefinovať politické umenie ako pojem alebo tendenciu v súčasnom umení? Aké kritériá by malo spĺňať umenie, aby sme ho mohli označiť politickým?

Zadefinovať politické umenie považujem za veľmi problematické. Juraj Bartusz sa v jednom rozhovore vyjadril, že každé umenie, ktoré je aktuálne, je aj politické a napríklad Ján Mančuska chápal už samotný akt umeleckej tvorby ako politikum. Takže ako k tomu pristupovať? Samozrejme treba rozlišovať medzi propagandistickým a ideologickým umením, ktoré vzniká na politickú objednávku a umením, ktoré sa v demokratickej spoločnosti hlási k politickým témam, rieši otázky vojny, mocenské vplyvy, ideológie. Problém je v tom, že aj jedno aj druhé je politické umenie. No a potom sú tu umelecké pozície, ktoré riešia rodové alebo náboženské otázky, javy, ktoré súvisia so spoločenským zriadením a teda aj s politikou. No a ešte je otázne, ako sa postaviť k intenciám samotných autorov diel. Niektorí popierajú zámer riešiť politické otázky, napriek tomu, že sú v diele explicitné. Tvrdia, že im vôbec nešlo o tvorbu politického umenia, avšak hlavne s odstupom času sa potvrdí, že tá politika tam je. To je ako s otázkou ženského umenia, ktoré má vágne hranice a nikto poriadne nevie, aké sú kritériá. Takže zrejme jeden pojem na vymedzenie politického umenia nestačí.

2. Existuje podľa Vás rozdiel medzi súčasným politickým umením a politickým umením v dejinách umenia?

Aj v dejinách vznikalo umenie na politickú objednávku, rovnako ako vznikalo umenie kritické voči politickému zriadeniu. Tak ako sa mení svet, mení sa aj umenie a jeho výrazové prostriedky, médiá, nové technológie, ale v zásade rozdiel nevidím. Možno iba ten, že v dejinách umenia je samotný pojem politického umenia relatívne nový a preto je ťažké spätne hodnotiť diela napríklad zo 16. storočia....

3. Existuje podľa Vás rozdiel medzi politickým a aktivistickým umením?

Aktivistické umenie je určite politické, jeho charakteristikou je angažovaná kritickosť. Umenie môže byť politické bez toho, aby bolo vyslovene aktivistické, naopak ale nie.

4. Má pojem „politické umenie“ svoje miesto aj v našom česko-slovenskom prostredí a v súčasnej umeleckej teórii, alebo by ste sa jeho používaniu radšej vyhli?

Problém je, že ak nazveme určitý typ umenia ako politický, čo spravíme so zvyškom? To je ako s náboženským umením. Keď umelec vychádza z Biblie, je to náboženské umenie, ak kritizuje určité cirkevné pravidlá, je to ešte náboženské umenie? Pojem politického umenia určite treba tematizovať, len by mal byť

dostatočne diferencovaný a začať by asi bolo treba jasným vymedzením pojmu politika. Napríklad Dezider Tóth v niektorých dielach spracúva vyslovene politické témy, no nenazýva to politickým umením, nerieši to. Čo s tým?

LENKA KLODOVÁ

1. Vedeli by ste nejakým spôsobom zadefinovať politické umenie ako pojem alebo tendenciu v súčasnom umení? Aké kritériá by malo spĺňať umenie, aby sme ho mohli označiť politickým?

Politické umění se podle mne má vyznačovat určitou jasnožřivostí. Je to uměleckou formou vyjádřené myšlení, které si problémů a tendencí ve společnosti všimne dříve než kdokoliv jiný. Něco jako kanárek v dole, který ale při určité koncentraci něčeho, na co je nastaven, nezemře, nýbrž začne být aktivní, začne tvořit.

2. Existuje podľa Vás rozdiel medzi súčasným politickým umením a politickým umením v dejinách umenia?

Za příklad politického umění z „dějin umění“ považuji dadaismus, SI a hnutí kolem nich, kdy se v podstatě z citlivosti na politické změny etabloval celý jeden proud myšlení a výrazu. Současné politické umění má často retrográdní charakter. Svou povahou a často i vizuální stránkou se blíží spíše žurnalistice a práci s grafikou.

3. Aký je podľa Vás rozdiel medzi politickým a aktivistickým umením?

Rozdíl podle mne spočívá právě v časovosti. Zatímco politické umění je vizionářské, aktivistické umění je pevně svázáno s „tady a teď“. Je to v pozitivním smyslu „užité umění“ - bývá navázáno na další subjekty, např. občanské organizace, bývá podloženo teoriemi a tezemi, které svou vizualitou podporuje.

4. Má pojem „politické umenie“ svoje miesto aj v našom česko-slovenskom prostredí a v súčasnej umeleckej teórii, alebo by ste sa jeho používaniu radšej vyhli?

Existenci kategorie „politické umění“ pro česko-slovenský kontext nijak nezpochybňuji.

1. Vedeli by ste nejakým spôsobom zadefinovať politické umenie ako pojem alebo tendenciu v súčasnom umení? Aké kritériá by malo spĺňať umenie, aby sme ho mohli označiť politickým?

Myslím, že pojem tendencia je vhodnejší, keďže naznačuje pohyb a to späť k re-politizácii života. Sú známe diskusie o súčasnom stave post-politického či odpolitizovaného sveta, v ktorom sa politika chápe ako záležitosť expertov či úzkej skupiny ľudí a nie ako vec verejná. Vo väčšine to vyvoláva cynický odstup s pocitom, že daný stav je faktom, o ktorom sa nediskutuje /napr. nadvláda neoliberalizmu/. Politické umenie tu vnímam ako schopnosť aktivizovať publikum, ale nie šokom alebo inými modernistickými postupmi, ale pomocou participácie, ktorá je politickým princípom. A keďže hovoríme o umení, ktoré pracuje predovšetkým vo sfére imaginácie, je to znovuzrodenie schopnosti predstaviť si aj iný svet. V tomto zmysle je umenie politické v najširšom slova zmysle, keďže je utopické.

2. Existuje podľa Vás rozdiel medzi súčasným politickým umením a politickým umením v dejinách umenia?

Klasické umenie bolo v prvom rade elitné, nemalo emancipačné ciele, tak ako sa stali dôležitými začiatkom 20.storočia. Samozrejme, že dnes máme emancipačné pokusy nového prerozprávania dejín umenia z pohľadu marginalizovaných skupín, v tomto prípade môžeme aj istý typ portrétneho maliarstva konca 18. a začiatku 19.storočia vnímať politicky, mám na mysli ženské maliarky ako Angelicu Kaufmann alebo ďalších autorov/rky, ktorí po francúzskej revolúcii robili portréty aj iných tried nielen aristokracie. Pre mňa je dôležité pozrieť sa na to, ako a kde sa objavuje pojem politického umenia, tak ako ho poznáme dnes v zmysle demokratizácie umenia. Kritika buržoázneho umenia a vnímania sa stala terčom avantgardy, ktorá prvýkrát proklamovala nový cieľ – vybudovanie nového typu umenia pre potreby novej /robotníckej/ triedy. /konštruktivizmus/, ale jej cieľom boli predovšetkým politické zmeny. Aj dnes možno badať isté paralely s ranou avantgardou v súvislosti s kritikou kapitalizmu a spomínanými emancipačnými nárokmi, ktoré sa dnes namiesto na elitársky akademizmus pozerajú kriticky na globalizovaný elitársky svet umenia, inštitucionalizovaný a podporovaný trhom.

3. Existuje podľa Vás rozdiel medzi politickým a aktivistickým umením?

Bežné chápanie vníma aktivizmus ako otázku „ulice“, čiže verejného priestoru v tom najširšom slova zmysle. Dnes sa ale verejnosť stále viac a viac sústreďuje do virtuálnych priestorov, takže musíme pojem aktivizmu trochu rozšíriť. Naproti tomu politické umenie má omnoho širší význam, môže sa odohrávať aj medzi štyrmi stenami galérie a odkazovať aj na inštitucionálne fungovanie galérie,

v tomto na prvý pohľad nie je adresované publiku v najširšom slova zmysle. Ale je to len prvý pohľad. Maďarský autor János Sugár vo svojej práci *Wash Your Dirty Money With My Art* použil tradičnú aktivistickú formu grafitti, aby upozornil na takú špecifickú vec, ako je financovanie galérií. Ako som o tom už čiastočne hovorila na začiatku, politické umenie vnímam predovšetkým ako snahu aktivizovať diváka v post-politickom svete, preto mi tieto dva pojmy v tomto prípade trocha splývajú.

4. Má pojem „politické umenie“ svoje miesto aj v našom česko-slovenskom prostredí a v súčasnej umeleckej teórii, alebo by ste sa jeho používaniu radšej vyhli?

Práve „vyhýbanie sa“ vnímam ako problematické, keďže označuje ustavičné vysúvanie istých tém na okraj a naznačuje aj pozíciu ľavicového myslenia v našom prostredí, ktoré po roku 1989 nekriticky prijalo neoliberalizmus. To našťastie nefunguje v samotnom umení, myslím, že tu nachádzame mnoho vynikajúcich príkladov politického umenia. To, že nie sú adekvátne reflektované so snahou diskvalifikovať ich ako „ne-umenie“ hovorí skôr o stave našej teórie a kritiky. Rada by som ukončila túto krátku anketu odkazom na Borisa Groysa, ktorá odpovedá aj na prvú otázku. „Umelecká prax bude uznaná len vtedy, keď bude paradoxná. Ak vyzerá umenie ako umenie, potom nefunguje ako umenie ale ako gýč. Ak vyzerá umenie ako ne-umenie, potom je jednoducho ne-umením. Umenie, ak má byť uznané za umenie, musí vyzerat' zároveň ako umenie a zároveň ako ne-umenie.“ /Komunistické postskriptum/

1. Vedeli by ste nejakým spôsobom zadefinovať politické umenie ako pojem alebo tendenciu v súčasnom umení? Aké kritériá by malo spĺňať umenie, aby sme ho mohli označiť politickým?

Termínom by se dalo označit umění, kterého součástí a obsahem je nějaké politické téma, umění, které se zabývá nějakým politickým jevem, vyjadřuje se ke způsobu organizace společnosti. V rámci politického umění bych vyčlenil podmnožinu angažovaného umění, kdy umělec/umělkyně zastává angažovaný postoj, což nemusí být u politického umění pravidlem - někdy se u politického umění jedná jen o konstatování jevů, situací, vztahů, kdy umělec zaujímá postoj pozorovatele. Když se používá termín angažované umění, chápe se to ve smyslu politické angažovanosti, aniž by se to vyslovovalo. Politické umění může obsahovat propagandu nebo kritiku, to často existuje jedno s druhým, jako Guma Guar jsme také proti něčemu, ale zároveň pro něco. Osobně vidím v politickém umění několik přístupů – umění, které je pro, proti a pak to umění politiku pozorující.

2. Existuje podľa Vás rozdiel medzi súčasným politickým umením a politickým umením v dejinách umenia?

Politické umění podle mého názoru nemusí být nevyhnutně kritické, může být také oslavné. Politické umění bylo v minulosti taky propagandistické – například socialistický realizmus, který taky používal termín „angažované umění“, což způsobilo, že termín je dnes částečně diskreditovaný. V disentu pak vznikala díla, která nebyla většinou přímo kritická, ale spíš existenciální, anebo mohla spadat do šedé zóny umírněného modernismu, která politiku neřešila. Dílo se politizovalo často druhotně, důležitou úlohu tady sehrával kontext.

3. Existuje podľa Vás rozdiel medzi politickým a aktivistickým umením?

Část angažovaných umělců/umělkýň jsou aktivisti – ti se snaží aktivizovat publikum, přenést angažovanost i na ostatní, vyzývají ke změně. Všechno angažované a aktivistické umění je nevyhnutně politické.

4. Má pojem „politické umenie“ svoje miesto aj v našom česko-slovenskom prostredí a v súčasnej umeleckej teórii, alebo by ste sa jeho používaniu radšej vyhli?

Konstatování, že všechno umění je politické je rétorická maxima, je provokací, se kterou bych souhlasil. I když se například umělec/umělkyně snaží nedívat se na politiku, tak ta politika tady je, jeho dílo se může stát součástí afirmace systému. Nechápal bych to však ve smyslu definice. Termín politické umění bych aplikoval na umění zabývající se politikou jako tématem, jako obsahem.

OMAR MIRZA

1. Vedeli by ste nejakým spôsobom zadefinovať politické umenie ako pojem alebo tendenciu v súčasnom umení? Aké kritériá by malo spĺňať umenie, aby sme ho mohli označiť politickým?

Celkovo nemám rád definície, lebo môžu byť obmedzujúce. Pojem je ťažké vymedziť, lebo umelecké diela majú viacero rovín, politický zmysel môže byť aj skrytý, nemusí byť primárny. Politické umenie ako také podľa mňa vyslovene vedome reaguje na nejakú politickú situáciu nie v širšom zmysle spoločenskej situácie, ale v zmysle priamo štátnej alebo kultúrnej politiky. Definovanie diela ako politického ale nie je úplne jednoznačné, pretože sa môže jednať aj o osobnú – privátnu reakciu na politickú tému, osobný uhol pohľadu. Pre mňa je politické umenie spojené priamo s reakciou na politickú a inštitucionálnu situáciu. Zároveň by malo byť politické umenie kritickou reflexiou, pričom by to malo byť slobodné rozhodnutie, prezentácia vlastného názoru. Nemusí to byť otvorená opozícia, dielo nemusí predkladať riešenie, ale len upozorňovať na problém

2. Existuje podľa Vás rozdiel medzi súčasným politickým umením a politickým umením v dejinách umenia?

Čo sa týka napríklad socialistického realizmu, môj názor je, že politickým umením bolo to, ktoré nespadlo pod oficiálnu dogmu. Toto umenie nejakým spôsobom provokovalo, vyjadrovalo iný názor, iný pohľad. Pod politické umenie mohlo pred rokom 89 spadať aj umenie, ktoré nemalo politické pohnútky, ale len neprezentovalo oficiálny diktát, bolo v undergrounde. Oficiálne štátne umenie v totalite by som označil za propagandu. Otázka, ktorá vyplýva je, či bolo politické umenie ako také kritikou alebo naopak práve nástrojom štátu, to však neviem jednoznačne definovať.

3. Existuje podľa Vás rozdiel medzi politickým a aktivistickým umením?

Aktivistické umenie ide ďalej, nielen pomenúva problém a poukazuje naň, ale snaží sa aj o zmenu. Názor umelcov a umelkýň je v aktivistickom diele čitateľný. Tento termín je pre mňa jednoznačnejší.

4. Má pojem „politické umenie“ svoje miesto aj v našom česko-slovenskom prostredí a v súčasnej umeleckej teórii, alebo by ste sa jeho používaniu radšej vyhli?

Asi nie je možné vyhnúť sa termínom. Je však nutné označenie používať iba v jednoznačnom prípade, ak toto umenie cielene a vedome pracuje s politickými témami. Označenie podľa môjho názoru záleží na primárnom zámere autora alebo autorky a nie len na sekundárnom vyznení diela v politickom zmysle. Osobne však tento termín nepoužívam.

MICHAL MORAVČÍK

Odpovede sú citované z dizertačnej práce Radovana Čerevku

1. Vedeli by ste nejakým spôsobom zadefinovať politické umenie ako pojem alebo tendenciu v súčasnom umení?

V dnešnom umení existuje mnoho stratégií, ktoré sú programovo politické. Umenie cez svoju autonómnosť poskytuje platformu „mimo systém“, kde možno slobodne kriticky uvažovať nad spoločnosťou, prípadne aj nad tým ako „systém nabúrať“. Takže politické umenie je dnes podľa môjho názoru tendenciou, ktorá sa rôznymi spôsobmi snaží poukázať na nejaký konkrétny spoločensko-politický problém, vytvára kritiku a môže ponúkať prípadne i nejaké riešenie. Estetická stránka častokrát nie je dôležitá, dôležitý je skôr efekt-posun, ktorý dokáže vyvolať v rámci daného problému, z toho môže vyplývať aj istá dočasnosť tohoto typu umenia, napríklad keď daný problém v spoločnosti zmizne, alebo sa vyrieši (napr. projekt Kolektivní identita, 2008 od skupiny Guma Guar, ktorý bol zameraný proti kampani na olympijskú kandidatúru Prahy 2016).

Aké kritériá by malo spĺňať umenie, aby sme ho mohli označiť politickým?

Osobne pokladám za politické umenie také, ktoré má v sebe nejaký autentický statement, ktorému ide o riešenie nejakého spoločenského problému, angažuje sa v ňom a vytvára okolo neho istý kritický diskurz.

1. Vedeli by ste nejakým spôsobom zadefinovať politické umenie ako pojem alebo tendenciu v súčasnom umení? Aké kritériá by malo splňať umenie, aby sme ho mohli označiť politickým?

Skupina Pode Bal se od svého vzniku v roce 1997 programově věnovala sociálním a politickým tématům ve své tvorbě. Tehdy to byla především reakce na všudypřítomné tendence úzkostlivě obhajovat umění jako apolitickou, bezúčelnou a distancovanou činnost. Tvorbu ve skupině jsme pojali záměrně ostře politicky a zaměřili ji vedle zvolených témat jednotlivých projektů i do vlastních řad, jako reakci na bezzubé, líbivé a banální výtvořy, které mě osobně nesmírně iritovaly. Jejich tvůrci byli na vernisážích za celebrity a vše nasvědčovalo tomu, že tak se věci mají ve „světě umění“. Byla to i reakce na komerční vizuální komunikaci a design, která odmítá použít své kritické schopnosti a stává se tak vykastrovanou líbivou činností. Projekty Pode Balu byly záhy označeny jako „politické umění“. Na naši přelomovou výstavu Malík Urvi chodilo kolem 500 lidí denně a mnoho kritiků se tehdy nechalo slyšet, že se vůbec nejedná o umění, ale o politiku a dokonce „udavačství“. V publikaci East Art Map, mapující zlomové tendence v českém umění od 50. let, uvedl Jiří Ševčík skupinu Pode Bal s tím, že byla „první mezi skupinami, které repolitizovaly umění na české výtvarné scéně od konce 90. let a po roce 2000...“ Dá se tedy říci, že jsme s naší agendou uspěli. Přesto se ovšem většinou bráním nazývat (a škatulkovat) svou tvorbu označením „politické umění.“ Je to částečně proto, že mi tento pojem přijde nadbytečný a často zavádějící. Nevím proto ani, jaká kritéria by mělo umění splňovat, aby mělo být takto označováno, když všechno co děláme, je vlastně nějak politické.

Umění, tak jak jej chápu já, tedy zjednodušeně řečeno jako činnost filozoficko estetickou, schopnou interpelovat a transcendovat společenskou a individuální zkušenost, je ze své podstaty činností politickou. Stanovovat v umění podkategorii „politické umění“ je tedy pro mě nesmysl. Tato umělá kategorie vznikla především pro zpřehlednění určitých výstavních projektů, ve kterých jsou politické aspekty a témata řešená přímo a explicitněji. Je to jen další škatulka, která zahrnuje díla, ve kterých je politický aspekt momentálně dramatinován a prioritizován, obecně řečeno, na úkor třeba problémů intimních. „Politické umění“ nikdy nebylo strukturovaným hnutím a nevyhlásilo své cíle. Proto je podle mě zavádějící stanovovat jaké by mělo být a jak by mělo vypadat. Volba terminologie je sama o sobě politickým aktem a exemplárně tautologický termín „politické umění“ je se vši ironií tomu dobrým příkladem – v Česku se používá většinou účelově. Buď jako reklama (adjektiv „politické“ může přilákat více návštěvníků, kteří běžně na výstavy nechodí), nebo jako kritika, kde je implikováno, že „politické umění“ je něco méně než „to ostatní umění“.

Problém je, že slovo „politické“ je většinou chápáno v příliš úzkém významu (ve vztahu k institucionální agendě, například) a proto dezinterpretováno. Toto jsem zaznamenal zvláště v Česku. Politické souvislosti je třeba vnímat v těch nejběžnějších životních situacích abychom dokázali pochopit funkci našich sociálních struktur. Politika reguluje veškeré běžné situace ve všech oblastech našeho života ve společnosti. V Americe se o politických souvislostech běžného kulturního dění mluví už minimálně od konce 60. let. Například psycholog R. D. Laing toho času mluví o „politice zkušenosti“, kde je osobní zkušenost pro něj základním kamenem politické reality. Toto přesnější chápání významu politických souvislostí se poslední dobou rozšiřuje a více lidí si uvědomuje, že do této oblasti spadá i například věda, školství, a samozřejmě kulturní aktivity a umění. V souvislosti s výstavou „Making Things Public“ v roce 2004, napsal francouzský sociolog Bruno Latour, že jde vlastně o cestu zpět ke kořenům, k uvědomění si, že lidé a umění tvoří politikum které nám umožňuje hledat základní významy všeho kolem nás. Milan Machovec by k tomu možná dodal, že je zvláštní jak málo lidí někdy dojde k tak prostinkému zjištění...

Pokud bychom chtěli takové umění, které hledá odpovědi a klade otázky, problematizuje významy a zkoumá hranice označit pojmem „politické umění“, pak bychom měli „nepolitický“ zbytek označovat jako „komerční umění“, jelikož vzniká především za účelem vlastního úspěchu. A jelikož na takové umění nadále narážím velice často, budu vlastně rád, když moje vlastní tvorba spadne do škatulky „politické umění“.

2. Existuje podľa Vás rozdiel medzi súčasným politickým umením a politickým umením v dejinách umenia?

Na to neumím odpovědět. Za prvé: „Současné politické umění“ není existující jednotnou kategorií, a projevy zabývající se explicitněji socio-politickými náměty jsou velice různorodé. Za druhé: O jaké „politické umění v dějinách umění“ se jedná? Myslí se tím projevy sloužící k dosažení politických cílů jako například výtvořiny objednávané diktátorskými a totalitními režimy jako reklamní kampaně na hlášené ideologie? Nebo se tím myslí spíše projevy umělců vyzdvihující různé druhy utopie jako radikální projevy avantgardy zakotvené v určitém politickém rámci – například konstruktivisté nebo futuristé? Máme považovat za „politické umění v dějinách umění“ například dadaismus, který by mohl sloužit jako příklad „politického umění“ par excellence, ačkoliv se sám často deklaroval jako apolitický? Možná by se chtělo srovnávat s tvůrci jako například John Heartfield, který si na protest proti nastupujícímu nacismu poangličtil jméno z původního Helmut Herzfeld a jehož plakáty ostře kritizovaly nastupující politickou linii, nacionalistické šílení a osobu Hitlera. Jeho plakátová tvorba byla už ale spíše cíleným aktivismem než uměleckou tvorbou zabývající se politickými tématy. Obecně by se také dalo uvažovat o velké části toho, co nyní označujeme jako „díla

velkých mistrů“ (například renesance) jako o „politickém umění v dějinách umění“. Díla vznikající na poptávku církevních funkcionářů a mocných rodin měla primárně politický účel. Jejich působení by se ale spíše dalo přirovnat k funkci současné reklamy, respektive volebním kampaním politických stran a osob. Veškeré objednané umění ztvárňující křesťanskou mytologii bylo primárně funkčním ukotvením ideologie, bez které nešlo v té době úspěšně vládnout, a podobně jako dnes reklama, hrálo důležitou roli reprezentace dominantních ideologií pro většinu, která byla negramotná nebo neochotná číst. Nehledě na to, že celý koncept „dějin umění“ vznikl relativně nedávno jako super-politická kategorie, sloužící potvrzení hegemonického postavení evropské kulturní geneze nad ostatními „jinými“ a „zaostalými“ kulturami.

3. Existuje podl'a Vás rozdiel medzi politickým a aktivistickým umením?

Rozdíl mezi aktivismem (včetně aktivistického umění) a uměleckou tvorbou zabývající se politickými tématy je velice jednoduchý. Aktivismus si vždy klade nějaký neumělecký cíl, kterého by chtěl dosáhnout. Například již zmíněné plakáty Johna Heartfielda se snažily o demontáž nacistických ideologií a přímou diskreditaci jejich vůdčích představitelů. Varovaly své diváky před nečinností a snažily se je aktivovat proti nastupující mocenské mašinérii. Dalo by se tedy říct, že aktivistická tvorba se v první řadě snaží své diváky aktivovat k nějaké konkrétní činnosti nebo zaujmutí názoru.

Neaktivistická tvorba se socio-politickými tématy zabývá spíše analyticky: ideologie, politika, sociální témata, moc, atd. jí slouží jako legitimní předmět zkoumání, podobně jako pro někoho jiného např. vlastní intimní zážitky. Dobrým příkladem je Hans Haacke, jehož tvorba konzistentně a dlouhodobě zkoumá politická témata a mocenské vztahy ve společnosti, málokdy má ovšem nějaký konkrétní mimoumělecký cíl. Na příkladu tvorby skupiny Pode Bal by se dalo říct, že první projekt z roku 1998, Prohibice Parlamentu, nebo projekt Institucionalizované umění z r. 2002 byly aktivistické projekty, jelikož měly i mimoumělecké cíle. V prvním případě šlo o čisté napadení vládní agendy v oblasti drogové represe, v druhém případě byl součástí projektu pokus o společenskou diskreditaci vedení Národní galerie a zvýšení povědomí o absurdních praktikách této instituce. Na druhou stranu například projekty Zimmer Frei, Leiden der 6. Arme, Converse a další neobsahují aktivistické prvky. Projekty Malík Urvi I a II nebyly tvořené primárně jako aktivismus, nicméně určité aktivistické prvky obsahují (nevyhnutelná možnost diskreditace konkrétních osob). Projekty jako Zimmer Frei nemají nic měnit, ničeho konkrétního dosáhnout. Jsou to sondy do ideologické povahy současné a historické identity společnosti a jsou povahou experimentální v tom smyslu, že jejich působení často odhalí nečekané souvislosti, které jsou spíše překvapivé a nelze je dopředu plánovat.

Nicméně: termínem „Politické umění“ se často myslí spíše umělecký aktivismus. V anglických textech se termín "political art" příliš často nepoužívá a když, tak označuje právě aktivismus a "agitprop". Wikipedie neuvádí definici "political art" a pod vysvětlením, že kategorie se týká umění, které se nějak zabývá politickými tématy, uvádí širokou sérii souvisejících linků. ("This category gathers articles around political-themed art.") Když si v Googlu zadáte do kategorie images pojem "political art", výsledkem je téměř výlučně agitprop, politické kampaně, aktivistické plakáty atd.

Umělci jako například již zmíněný Haacke se do škatulky „politické umění“ v anglických monografiích nezařazují, hovoří se obecně o politických souvislostech a tématech v jejich tvorbě, což je daleko přesnější. Pokud teď vzniká tendence a trend „politického umění“, je to jen dobře a aktivizmu není nikdy dost. Neznamená to ovšem, že půjde o nějaké nové, jiné umění (nevím jaké umění je političtější než například některé kousky vídeňských Akcionistů), ale jen to, že už jsme unaveni post post post modernou a je třeba zvolit jiný rámec uvažování a terminologie je vždy prvním nástrojem.

4. Má pojem „politické umenie“ svoje miesto aj v našom česko-slovenskom prostredí a v súčasnej umeleckej teórii, alebo by ste sa jeho používaniu radšej vyhli?

Pojem „politické umění“ zůstane vždy trochu popularizační berličkou a v rámci svého působení bude mít zavádějící efekt (viz mé vysvětlení významu pojmu „politické“). Používat by se ale v současné době měl a to především z politických důvodů – jako nástroj proti vyhoněné sakrálnosti do svého úspěchu zahleděného umění, které se proměnilo v krajku „vysoké kultury“, folklorní dekoraci na stěnách bankovních institucí. A nic proti komerčnímu umění. Akorát by se tak mělo nazývat, pokud budeme chtít používat termín „politické umění“. V česko-slovenském kontextu je pojem „politické umění“ nutno používat a to ideálně nadužívat: nazývat například performance Mlčocha nebo Kovandy v 70. letech politickým uměním, jelikož takové užití pojmu lépe ukazuje o čem je řeč. Bylo by dobré, kdyby vznikla výstava (nebo alespoň publikace) věnující se „politickému umění“, která by postavila základ pro chápání takového členění umění. Dokud se tak nestane, bude v našem kontextu ovšem pojem „politické umění“ nadále problematický.

TAMARA MOYZES

1. Vedeli by ste nejakým spôsobom zadefinovať politické umenie ako pojem alebo tendenciu v súčasnom umení? Aké kritériá by malo spĺňať umenie, aby sme ho mohli označiť politickým?

Pojem politické umenie podľa mňa na označenie rôznorodosti politicky motivovanej umeleckej produkcie nestačí. V súčasnosti u nás však neexistuje škála pojmov, ktorá by sa dala využívať. Toto umenie kritizuje spoločenské fenomény, dotýka sa napríklad otázok genderu, menšín,..., nie len politiky samotnej. Kritiku umeleckej a inštitucionálnej situácie by som ale napríklad nenazvala politickým umením. Toto umenie je z môjho pohľadu kritické, malo by sa snažiť pôsobiť na verejnosti a prezentovať názor, iný pohľad na spoločnosť alebo danú politickú situáciu. Mnoho tém je politickými až sekundárne (konceptom vystavenia, kurátorským prezentovaním), no to pre mňa nezohráva určujúcu rolu. Myslím si, že aj dielo, ktoré nevzniklo primárne ako politické, môže byť politickým umením. Niekedy môže byť umelecké dielo „múdrejšie“ ako samotný umelec. Politické umenie však môžu vytvárať aj neumelci, môže pochádzať aj z aktivistického prostredia.

2. Existuje podľa Vás rozdiel medzi súčasným politickým umením a politickým umením v dejinách umenia?

Podľa môjho názoru bolo politické umenie vždy umením kritickým. Pojmy politické umenie a angažované umenie majú u nás punc nepopularity najmä kvôli obdobiu totality, týka sa to zrejme aj celej východnej Európy. Je však veľký rozdiel, ak niekto tvorí diela na štátnu objednávku alebo proti nej, z osobného presvedčenia. Za politické umenie by som neoznačila socialistický realizmus, to bolo umenie objednané. Politické umenie bolo v tom čase z môjho pohľadu umenie, ktoré malo kritický náboj.

3. Existuje podľa Vás rozdiel medzi politickým a aktivistickým umením?

Aktivistické umenie vytvárajú umelci a umelkyne, ktorí majú nejaký politický statement. Prezentuje názor, za ktorým si títo umelci idú, ktorým žijú. Podľa mňa by aktivistické umenie malo spolupracovať aj napríklad s nevládnym sektorom (NGOs, aktivistické organizácie), čo robím aj ja vo svojej tvorbe. Pre mňa sú tieto organizácie často primárnym zdrojom objektívnych informácií. Využívala som to aj na okupovaných územiach v Palestíne, kde sa z oficiálnych cenzurovaných médií objektívne informácie získať nedali.

4. Má pojem „politické umenie“ svoje miesto aj v našom česko-slovenskom prostredí a v súčasnej umeleckej teórii, alebo by ste sa jeho používaniu radšej vyhli?

Myslím, že tento pojem by sa mal určite používať a zrejme aj lepšie zadefinovať.

MICHAL MURIN

1. Vedeli by ste nejakým spôsobom zadefinovať politické umenie ako pojem alebo tendenciu v súčasnom umení? Aké kritériá by malo spĺňať umenie, aby sme ho mohli označiť politickým?

Táto tendencia je podľa mňa výsledkom individualizácie, ktorú nám umožnili médiá. Pomocou jedného počítača dnes dokáže človek urobiť viac, ako celá skupina ľudí pred 20 rokmi. Existuje ľahšia konektivita ľudí, blízkosť ľudí s podobným názorom. Angažovaný a protopoliticky zameraný občan dnes dokáže pomocou blogu a sociálnych skupín zanechať v digitálnom prostredí odkaz. Existuje aj tendencia diverzného prieniku „nevšednosťou“ do mediálneho priestoru.

V mojom prípade sa tento projekt vola „Mienkotvorná masmediálna manipulácia Michala Murina“ MMMMM od roku 1991 .. sú to infiltrácie do mediálneho priestoru a ovplyvňovanie reality.

Samozrejme aj prevádzka súčasného umenia ponúka prezentovanie umelcom, ktorí intervedujú do politiky, do aktuálnych problémov v spoločnosti – ktoré sú predmetom mediálneho záujmu. Média sú však vtáňované týmito aktivitami ako „medializovateľnej udalosti“ a tak sa recesistické gesto stáva predmetom záujmu bulváru. Podsúvanie sa umelcami smerom k médiám, však môže byť teóriou umenia filtrované.

Umenie, ktoré chceme označiť za politické, by malo byť komentom, kritikou a reflexiou akéhokoľvek aktu, ktorý by mohol a mal byť predmetom politického záujmu, či už lokálnej alebo globálnej politiky v širokej škále tém. Ale akceptujem aj definíciu, že každé umenie je politické.

2. Existuje podľa Vás rozdiel medzi súčasným politickým umením a politickým umením v dejinách umenia?

Asi áno – formálne. Asi nie, ak sa to bližšie analyzuje.

3. Aký je podľa Vás rozdiel medzi politickým a aktivistickým umením?

Podobne ako je rozdiel medzi politikou (politika nikdy nie je taká, aká by mala byť) a aktivizmom (ktorý sa snaží byť aktívnym a zmeniť existujúcu politiku). Politickí aktivisti sú nevolení politicky uvedomelí a aktívni občania, ktorí vystupujú voči inštitucionalizovaným (volným) politikom v snahe urobiť pozitívne korekcie v ich rozhodovaní. Alebo interpretovať „politické otázky“ z iného uhla pohľadu a vnášajú alternatívne rozhodovanie. Tieto názorové antiinštitucionálne diskrepancie sa od šesťdesiatych rokov stále viac individualizujú, takže, zatiaľ čo v 60. rokoch to boli masové protesty, dnes sú to menšie názorové skupiny prezentujúce iný pohľad na parciálny problém. Teritoriálne je zúžený a svojím predmetom záujmu môže byť atomizovaný.

V umení je aktivizmus, umenie je súčasťou politického umenia vo všeobecnosti. Aktivizmus je tak spojený s aktívnym presadzovaním svojej názorovej rôznorodosti od establismentu. Aktivity sú spojené s temporalitou, plynutím v čase, využívajú akciu, happening, protest, demonštráciu, gesto ako formu prezentácie názoru.

Ale každé umenie je politické. Umelec, ktorý aktívne robí politické umenie, je vo svojej podstate potenciálny politik.

4. Má pojem „politické umenie“ svoje miesto aj v našom česko-slovenskom prostredí a v súčasnej umeleckej teórii, alebo by ste sa jeho používaniu radšej vyhli?

Politické umenie je termínom, ktorý ja cítim ako dešpektný. Moju tvorbu rozdeľujem na témy – pred rokom 1989 sme používali slovo angažovaný pre umelcov, ktorí boli angažovaní v prospech komunistických ideálov. Preto v polovici 90. rokov sa tento pojem nepoužíval, dokonca v 90. rokoch sa politike nevenuje mnoho umelcov (Som jediný umelec, ktorý realizoval 8 rokov trvajúci projekt venovaný slovenskému politikovi Vladimírovi Mečiarovi – anti-mečiarovské umelecké diela. Ale napr. pred rokom 1989 som robil anti-komunistické aktivity a live inštalácie.)

To, čo robili umelci počas revolučných dní v roku 1989, by sme dnes nazvali aktivizmom v umení, ale kde bola vtedy teória, ktorá by to popisovala takto?

Aj preto som v roku 1999 spísal svoje aktivity a text som nazval „Reflexia aktuálnej politiky v diele MM“, pretože neexistovalo pomenovanie, ktoré by nemalo nejaké negatívne a nevyjasnené interpretácie.

Niekedy sa hodí aj „angažované umenie“ inokedy „aktivistické umenie“ (ak je to revolučné), inokedy „politické umenie“. Máme ekoaktivistické umelecké projekty, hacktivizmus v internetovom prostredí, umelecké greenpeaceové aktivity, projekty demonštrácii (napr. k zasadaniu MMF v Prahe – kde som bol napojení na aktivistické skupiny z Talianska a vedel som o aktuálnom stave aktivistov aj počas ich cesty vlakom do Prahy).

Neviem či má pojem „politické umenie“ svoje miesto – ale rozhodne politické umenie miesto má. Myslím si, že amaterizácia politickej scény, ktorej svedkami sme už dlhú dobu v našom geopolitickom – východoeurópskom priestore priamo provokuje umelcov, aby reagovali. V zúrivých 90. rokoch, plných výbuchov áut a spálených áut takéto projekty ešte neexistujú v takej veľkej miere, (až na málo výnimiek). Dnes sú aj politici, podsvetie a prepojenia medzi nimi sú postmoderné, a teda relatívne, a majú zmysel pre humor. Súčasne vidíme, že u vážnejších investigatívnych tém umelci nejdú s osobnou odvahou na ostrie noža a témy sú síce diskusiu vyvolávajúce, ale soft.

ELENA PÄTOPRSTÁ

1. Vedeli by ste nejakým spôsobom zadefinovať politické umenie ako pojem alebo tendenciu v súčasnom umení? Aké kritériá by malo spĺňať umenie, aby sme ho mohli označiť politickým?

Nie som teoretik umenia, preto Vás prosím o zhovievavosť pri nasledujúcich filozofických úvahách – budú skôr úprimné ako vedecké ale hlavne založené na osobnom skúmaní sveta a osobnej skúsenosti.

Podľa môjho názoru je každé (skutočné) umenie politické. Nevieť si predstaviť umelca ktorý by nereflektoval nejakú sociálnu, politickú myšlienku, hoci aj veľmi osobnú alebo intímnu. Umelec je zo svojej podstaty bytosť, ktorá vydáva nejaké svedectvo, poznanie, posolstvo, varovanie svetu. Ak sa dá tato činnosť nazvať politikum čiže služba obci -svetu -ľudom -vede -kultúre, tak je už iba vecou miery alebo sily tohto posolstva, kde sa nachádza na stupnici od osobného po silne sociálne, alebo ak chcete politické. Takže nájdete umelcov, ktorých umenie je napríklad viac na pomedzí vedy a umenia ako na pomedzí politiky a umenia a pod.

2. Existuje podľa Vás rozdiel medzi súčasným politickým umením a politickým umením v dejinách umenia?

Keď si porovnáť protivojnové kresby, kresby Goyové a Kolomana Sokola, nie je tu žiaden rozdiel.

Ak je nejaký rozdiel vo výpovediach, je to len vo forme, ktorá môže byť v súčasnosti elektronická alebo robená novými formami umenia. Happening a staré grécke divadlo majú tiež podobné znaky a túžby tvorcov reflektovať politické témy. U Shakespeara nájdete potrebu odpovede na otázky psychológie viny, u Knížakovho "Zakokrhej" alebo Budajových "Pripútaných ľudí v uličke" sú podobne otázky a výpovede o vine vedené rovnako dialógom s divákom, no len inou formou a zasadením do iného spoločenského kontextu a kultúrnej tradície. Samozrejme, že je tu rozdiel. Ale v tom podstatnom vlastne nie. Ľudská duša sa naozaj stáročiami veľmi nemení.

3. Aký je podľa Vás rozdiel medzi politickým a aktivistickým umením?

Aktivisti sa snažia dávať jasne najavo, že im ide o vec, nie o politickú moc. Ich činnosť a aktivizmus však je bez diskusie politická práca a výsledkom je často aj politický potenciál získanej moci. To, že ju nechcú zneužiť, je síce chvályhodné, ale často sa im stáva, že ich zastrešia ľudia, ktorým o tú politickú, či osobnú moc ide. Táto téma je veľmi diskutovaná práve v súčasnosti, kedy mnohí aktivisti vidia krízu spoločnosti v takom vysokom štádiu, že začínajú vstupovať do politiky. Často to robia s nevoľou a nechutou, lebo robiť aktivizmus či umenie je oveľa radostnejšia činnosť, ale s vedomím nutnosti ochrániť hodnoty kultúrneho a civilizovaného sveta. Rozdiel v aktivistickom a politickom umení je naozaj

veľmi nezreteľný a podľa mňa nestojí za to ich deliť. Rozdiel je iba v umení ako takom a politike ako takej. Umenie sa v snahe „zachrániť“ tento svet nedopúšťa zo svojej podstaty takých osudových prešľapov ako politika, ktorej podstatou je človek v mocenskej pozícii. Chyby v politike majú často katastrofálne a tragické dôsledky. Preto je rozdiel medzi umením a politikou v osobnej moci- a teda aj v rozdielnej potrebe zodpovednosti a osobnej slobody. V umení je osobná sloboda predpokladom dobrého umenia, v politike je tou podmienkou naopak vysoká miera zodpovednosti. V politickom umení je potrebná vysoká miera osobnej slobody (ak chcete aj osobnej odvahy) a súčasne s ňou zároveň vysoká miera zodpovednosti voči svetu a ľuďom.

4. Má pojem „politické umenie“ svoje miesto aj v našom česko-slovenskom prostredí a v súčasnej umeleckej teórii, alebo by ste sa jeho používaniu radšej vyhli?

Každé delenie vo vede alebo inom obore je pomôckou pre preskúmanie istého aspektu ľudskej činnosti, ktorá má podobné znaky. Ak chce niekto tieto podobnosti preskúmať, má plné právo používať prostriedky vedy a odčleniť istú skupinu, ktorú chce skúmať. Takže prečo nie. Naše dejiny sú politicky veľmi inšpiratívne a politické umenie v Čechách a na Slovensku bolo rovnocenné so svetovým práve zo svojej podstaty miery osobnej odvahy, úprimnosti a zodpovednosti voči svojej generácii, či krajine. Dokonca si dovoľujem tvrdiť že diela umelcov, ktorým to nedalo, boli omnoho plnokrvnejšie, úprimnejšie a „svetovejšie“ ak mi dovoľíte tento zjednodušený výraz.

1. Vedeli by ste nejakým spôsobom zadefinovať politické umenie ako pojem alebo tendenciu v súčasnom umení? Aké kritériá by malo spĺňať umenie, aby sme ho mohli označiť politickým?

Umení je z podstaty politické. A to buď zjavně (vědomě), nebo skrytě (nevědomě). Jelikož působí (jeho efekt - reflexe) ve veřejném prostoru, tak se nezbytně zapojuje do dění, které má politický charakter. Jeho zapojení může mít i charakter negativní – to je - může být instrumentalizováno – použito dominantní politickou silou

k prosazování reforem společenské (ekonomické) organizace (kulturní politika), tedy může tak přijít o vlastní nezávislost a schopnost být spolu-rozhodujícím (kritickým) partnerem. Veřejný prostor – kulturní prostor je prostor, kde se rozhoduje, kde se prosazují, realizují, konfrontují ideje organizace společnosti, tedy politika.

Politické tendence v umění bych viděl spíše v jeho zjevné (vědomé) snaze se vyjadřovat k momentální společenské situaci, která nejspíše nabírá novou dynamiku. Ať je to období společenské transformace (nastolení nebo rezignace komunizmu, utužení stávajících pořádků – totalita, proměna ekonomického systému – keynesiánský model na neoliberalní, revoluce, puč...) nebo třeba období ekonomické (společenské) krize (válka).

Jeho čistou podobu bych viděl v umění propagandy. Tento pojem by se ale dal rovněž zobecnit na celé politické umění.

2. Existuje podľa Vás rozdiel medzi súčasným politickým umením a politickým umením v dejinách umenia?

Neviděl bych zásadní rozdíl mezi současným politickým uměním a politickým uměním moderny. Rozdíl je spíše v odlišném politickém prostředí, ve kterém umění funguje a fungovalo. Politické umění dnes ale nabízí nová témata a způsoby (formy) práce. Současnost (od počátku 90 let) začala zpochybňovat absolutní autorství umělce ve prospěch samotné ideje spolupráce (spoluautorství) a zároveň zpochybnila jednoznačnou vizualitu umění, která je často na úkor obsahu a má mnohem blíže k jeho prodejným a zábavným formám. Větší důraz na etiku spolupráce je podpořen snahou o reálný efekt umělecké angažovanosti v konkrétním sociálním prostředí.

3. Aký je podľa Vás rozdiel medzi politickým a aktivistickým umením?

Politické umění a aktivistické umění se liší jen zvnějšku. Aktivistický umělec sám sebe za aktivistu většinou prohlašuje a svoje tvůrčí aktivity směřuje mimo tradiční instituce umění, nebo tyto tradiční instituce zpochybňuje (často v těchto institucích samotných). Jeho tvorba je ovlivněna novými formami komunikace a organizace dneška. Decentralizace, mono-tématika, sítě apod.

Určitou paralelu bych viděl s aktivitami NGO. Financování kulturních a společenských činností je dnes realizováno skrze atomizované NGO, které vyhovuje ekonomickému modelu dneška.

Aktivist – umělec je politickým umělcem (ale stejně jako NGO, politizaci - politiku své tvorby může vědomě popírat a tím zastírat zásadní charakter své činnosti).

Aktivizmus v umění je jednou z dílčích forem uměleckého politického projevu. Nedá se ale říci, že politické umění je automaticky aktivistické.

4. Má pojem „politické umenie“ svoje miesto aj v našom česko-slovenskom prostredí a v súčasnej umeleckej teórii, alebo by ste sa jeho používaniu radšej vyhli?

Politické umění má samozřejmě svoje pevné místo v debatě o umění kdekoliv globálně, tedy i v česko-slovenském prostředí. Vyhýbat se tomuto aspektu umění je rovno vyloučení česko-slovenského kulturního prostoru ze světového kontextu.

Naopak, dnešní debaty o umění (posledních několik let) inklinují

k charakterizování společenské role umělce a umění mnohem více. Tedy je nutné se

s touto vizí kriticky vyrovnat. Byl jsem mnohokrát přítomen situaci, kdy byl politický aspekt umění diskutován jako „up-to-date“ téma s nedostatky, které popularizace čehokoli umožňuje. Prostě, je to téma dneška, ale neznamena to ještě, že se jím proto důsledně zabýváme. Jako podstatné, obzvláště v našem prostředí, vidím srovnání

s širokou škálou možné umělecké angažovanosti v zahraničí, protože naše prostředí tuto škálu nepokrývá.

Moje tvorba se soustřeďuje na formy politického umění a otázky, které generuje. Osobně používám spíše termín „společensky angažované umění“, „kritické umění“. Apolitické vyjadřování, na které jsme si navykli, je spojeno s rozpadem tradičních společenských struktur světově a jejich přeformování, předefinování. Zároveň momentálním politickým strukturám naše apolitičnost vyhovuje. „Politici dělají politiku, umělci umění a NGO napravují chyby, které globalizace a modernizace produkuje.“

MARTIN PIAČEK

Odpovede sú citované z dizertačnej práce Radovana Čerevku

1. Vedeli by ste nejakým spôsobom zdefinovať politické umenie ako pojem alebo tendenciu v súčasnom umení?

Pri príliš rozšírenom chápaní významu „politického“, by sme politickým názorom mohli nazvať aj rôzne rozšírené introvertné, narcistné alebo hedonistické výtvarné aktivity, ktoré prejavujú ostentatívny nezáujem o akúkoľvek vonkajšiu angažovanosť. Je to gesto nevoliča, ktorý sa z rôznych dôvodov (väčšinou nie veľmi vznešených) nezúčastňuje priamo na voľbách, ale v konečnom dôsledku tiež ovplyvňuje ich výsledok. Ale termín „politické umenie“ má pravdepodobne ambíciu označiť skupinu prejavov, ktoré sa aktívnejšie a čitateľnejšie ako ostatné vyjadrujú k spoločensko – politicko - historickým javom v spoločnosti.

Aké kritériá by malo spĺňať umenie, aby sme ho mohli označiť politickým?

Moja odpoveď ako umelca, nie ako teoretika: malo by sa zaujímať o súvislosti, hľadať ďalej ako po obzor vlastných individuálnych záujmov. Malo by kombinovať zvedavosť, štúdium, odvahu vlastného názoru aj empatiu.

MICHAL ŠIML

1. Vedeli by ste nejakým spôsobom zadefinovať politické umenie ako pojem alebo tendenciu v súčasnom umení? Aké kritériá by malo spĺňať umenie, aby sme ho mohli označiť politickým?

Pokud někdo používá pojem „politické umění“ jako pomocné označení uměleckých projevů, které se zabývají politickými tématy, nevádí mi to, může to zjednodušit komunikaci. Osobně se však přikláním k názoru, že každé umění je politické. Malba zátiší i guerilla instalace ve veřejném prostoru se dají chápat jako zaujmutí politického stanoviska. Z hlediska teorie bych namísto konstruování pojmu „politické umění“ navrhoval zabývat se „analýzou politických aspektů umění“.

2. Existuje podľa Vás rozdiel medzi súčasným politickým umením a politickým umením v dejinách umenia?

Politické aspekty umění byly samozřejmě v různých dobách rozdílně vnímané.

3. Existuje podľa Vás rozdiel medzi politickým a aktivistickým umením?

Aktivistické umění se snaží o konkrétní změnu konkrétního společenského jevu. Narozdíl od vágního pojmu „politické umění“, je jeho definice jasná.

4. Má pojem „politické umenie“ svoje miesto aj v našom česko-slovenskom prostredí a v súčasnej umeleckej teórii, alebo by ste sa jeho používaniu radšej vyhli?

Důležité, podle mě, je zabývat se analýzou politických aspektů umění do hloubky a neortodoxně. Myslím si, že například u nás jsou hodně výrazné politické aspekty v tvorbě Kateřiny Šedé, a pokud vím, nikdo z teoretiků její tvorbu z této perspektivy nenahlédl. Ač pracuje u nás nejvýrazněji s polis, na žádné přehlídce „politického umění“ se její práce neobjevila, stejně jako se tam, pokud je mi známo, neobjevila třeba tvorba skupiny Ládví. Nechápu proč, vžilo se snad, že „politické umění“ musí být vždy nějaká kritika, nejlépe globalizmu?

1. Vedeli by ste nejakým spôsobom zadefinovať politické umenie ako pojem alebo tendenciu v súčasnom umení? Aké kritériá by malo spĺňať umenie, aby sme ho mohli označiť politickým?

Termín politické umění používám, ale je to pro mně jistá znouzecnost, mám k tomuto termínu výhrady a používám ho trochu v uvozovkách. Kdybych měla použít vlastní termín, tak budu spíš preferovat výraz sociálně-kritické umění, to je politické umění v silném slova smyslu. Politickému umění je možné rozumět ve dvou úrovních: na jedné straně se dá prohlásit, že všechno umění je politické, neexistuje umění produkované ve vakuu, každé umění je nějak sociálně kódované, ale takovým způsobem se tento termín vyprazdňuje. Na druhé straně politické umění v silném slova smyslu je takové umění, které je produkované s vědomým kritickým záměrem a je v něm přímá vazba na sociálně problematická či bolestivá témata, to je smysl, ve kterém bych preferovala používání termínu politické umění. (Paralela existuje třeba s pojmem „ženské umění“ – jestli je to všechno umění vytvářené ženami - pak se jedná o vyprázdněný pojem, protože je bez charakteristiky - nebo jenom takové umění, které vypovídá o ženské subjektivitě z vědomého hlediska). Politické umění by mělo tematizovat společnost a její rozpory a je kriticky orientované. Pokud používáme termín politické umění, pak by měl ideálně existovat vědomý záměr umělce/umělkyně. Ale umění je otevřená struktura, a tak jako má umělec právo vkládat intencionální obsahy do díla, tak je tam může hledat čtenář, divák. I v případě, že v díle není sociálně – kritický obsah záměrem, ale je jasný z kontextu, dá se dílo označit za politické umění, ale vždy bychom se měli tázat, jaká byla intence tvorby a pak případně s autorem/autorkou polemizovat.

2. Existuje podľa Vás rozdiel medzi súčasným politickým umením a politickým umením v dejinách umenia?

Kritériem pro mě je, jak moc je to které umění kritické vůči podmínkám dané společnosti, v níž vzniká. Určitě existuje umění, které vypovídá o politice anebo je využíváno k politickým cílům, ale přitom přitakává – u tohoto umění odpadá kritičnost, nebo jde o pseudo-kritičnost, ideologickou propagandu. Kritika je činěna z mocenské pozice, neexistuje dialog. Kritické umění funguje len v případě, že se nejedná o demonstraci síly, ale o vyjednávání pozic v společnosti, politické umění funguje v situaci, kdy menšina problematizuje většinu, poukazuje na reálné problémy.

3. Existuje podľa Vás rozdiel medzi politickým a aktivistickým umením?

Pro vymezení aktivistického umění je nutné brát do úvahy záměr umělce/umelkyně, pokud je tím dominantním diskurzem změna a umění je nástrojem, jedná se o aktivistické umění. Tady je problematické, spíše slovo umění. Můžeme se ptát, jestli se estetizací aktivismus nezneutralizuje. Záznamy aktivistických performancí vystavené sekundárně jsou problematické (např. skupina Voina v galerii Artwall), ale nemyslím si, že umělecký kontext aktivismus nevyhnutelně znehodnocuje. Spíš je důležité v jakém prostředí je takové aktivistické umění vystaveno – např. protikapitalistické umění v komerční galerii. Aktivistický umělec/umelkyně by se měli ptát, kdo je platí a jak bude s jejich uměním nakládáno.

4. Má pojem „politické umenie“ svoje miesto aj v našom česko-slovenskom prostredí a v súčasnej umeleckej teórii, alebo by ste sa jeho používaniu radšej vyhli?

Já osobně termín politické umění občas používám, ale jsem pro jeho nahrazení termínem umění sociálně – kritické. Tady je důraz kladený na kritičnost a vyhneme se tomu, že to každý pochopí jinak a dojde k nějakému zmatení. Vyhneme se tím také polemikám o tom, že termín politické umění nedává smysl, protože veškeré umění je politické.

1. Vedeli by ste nejakým spôsobom zadefinovať politické umenie ako pojem alebo tendenciu v súčasnom umení? Aké kritériá by malo spĺňať umenie, aby sme ho mohli označiť politickým?

Pokud podlehne iluzii, že na súkromý život jedinca sa dá poohlížet bez politických súvislostí a kontextů, v nichž se každodenně nachází, politické umění neexistuje. Z této teze totiž vychází tvrzení: nepolitické umění, nepolitické soukromí neexistuje. I nevyomezování se je politický postoj. I nevyjadřování se je politický postoj.

Kritéria kvalitní tvorby? Společensko-kritický přístup. Pokud polit-art má nést aktivní náboj, bude obsahovat energickou touhu po změně, která se může projevit např. hrou, humorem, ale také ironií, zesměšněním nebo podvodem, krádeží apod. Za tím se však skrývá společensko-kritický podrázlivý tón, který emocionálně polarizuje příjemce díla. Pokud dílo vyvolává znepokojivé otázky nebo dokonce otevírá společenskou diskuzi, je podle mě kvalitně zpracované a usazené do správného rámce. V současné době je častou součástí takového díla i marketingová strategie, dobré PR a mediální pozornost.

2. Existuje podľa Vás rozdiel medzi súčasným politickým umením a politickým umením v dejinách umenia?

Rozdíl vidím zejména mezi polit-artem tzv. na objednávku za účelem propagandy totalitní ideologie (např. v Rusku a bývalém ost-bloku hojně využívané, ale též v jiných totalitních zřízeních) a polit-artem v demokratických zřízeních. Polit-art je v druhém případě možností, jak kriticky a zároveň uměleckými prostředky poukázat na vyhocená společenská témata, jak vyjádřit názor k „veřejnoprávním“ kauzám.

Pokud umělec názor má, a není mu jedno, co se kolem něj děje, je „polit-art“ skvělou příležitostí. Možná, že nezmění svět, ale možná se mu podaří nastartovat děje, které k tomu povedou.

Osobně se domnívám, že „neangažovat se“, „nepoukazovat“ na společenské prasárny v souvislosti s uměním je promarněná šance. Na druhou stranu chápu, když se člověk prostě nechce „namočit“. Je mi líp jednodušší produkovat bezpřívlastkové umění, protože nevyomezovat se = mít větší okruh konzumentů a sběratelů. V Čechách je podle mě ve srovnání s jinými evropskými i neevropskými západními demokraciemi dlouhodobým trendem „nenamáčet se“. Raději se donekonečna zkoumá ego, krása a technologie. Nejsměšnější mi připadají pokusy umělců, kteří se běžně společensko-kriticky nevyjadřují a na kurátorskou objednávku vytvoří dílo s angažovaným námětem. Devadesátá léta toho byla plná.

3. Aký je podľa Vás rozdiel medzi politickým a aktivistickým umením?

Podle toho, čemu říkáme „aktivistické“. Pro svou diplomku jsem zpovídala v ČR kolem 15 osobností na výtvarné scéně a dost jsem se podivila. Např. pan Knížák si aktivistické spojil s akčním, takže ho napadnul Fluxus apod. (existuje nahrávka).

Rozdíl vidím nicméně zejména v hierarchii. Polit-art vnímám jako zastřešující pojem, do nějž patří mimo jiné i activist-art.

4. Má pojem „politické umenie“ svoje miesto aj v našom česko-slovenskom prostredí a v súčasnej umeleckej teórii, alebo by ste sa jeho používaniu radšej vyhli?

Svoje místo má, v minulosti se v ČR i vystavovalo. Vyhnout se tomuto pojmu by bylo pomýlené. Myslím však, že panuje všeobecná odborná i laická hojná dezinterpretace, o co běží a o co běžet má.

12.2 Prehľad výstav a umeleckých akcií

1989

- 23.11. akcia Michala Murina v rámci demonštrácie na Námestí SNP v Bratislave
- 27.11. happening Ľuba Stacha *Pridajte ruku*, podchod pod Mierovým námestím, Bratislava
- 10.12. happening Ladislava Snopka a Martina Bútoru *Ahoj Európa*, pochod z Bratislavy do Haiburgu, vzniklo srdce z ostatného drôtu Daniela Brunovského

1990

- apríl 1990 skupinová výstava *Umenie proti totalite*, kurátorka: Zuzana Bartošová, Bratislavský hrad
- leto 1990 skupinová výstava *Staromestské dvorky*, vystavené dielo Davida Černého *Quo Vadis*, verejný priestor Prahy
- 2.5.1990-1.5.1991 cyklus fotografií Ľubomíra Ďurčeka *Nežná krajina*

1991

- 28.4. vznikol *Růžový tank* Davida Černého, Náměstí Kinských, Praha
- 11.8. aktivistické umelecké akcie proti vodnému dielu Gabčíkovo, organizátori: József R. Juhász, Ottó Mészáros, Ilona Németh, Čilistov

1992

- 25.11. performance Svatopluka Klimeše *Deset a půl milionu* reagujúca na rozdelenie federácie, Galerie U Řečických, Praha
- zima 1992 akcia Michala Murina *Zmrznuté vzťahy*, vlak Bratislava-Praha
- 1992 až 1998 cyklus performance Michala Murina *Mäsiarove tančky* reagujúci na politiku Vladimíra Mečiara

1994

- akcia Jiřího Černického *Slzy třetímu světu*
- 28.9.-30.10. výstava Jiřího Sozanského *Z druhého břehu*, venovaná problematike vojny v Juhoslávii, Schwarzenberský palác (v tom čase Vojenské historické múzeum), Praha

1996

- 1.6.-7.7. výstava Daniela Fischera *Memento*, cyklus *Umenie aury 7*, kurátorka: Jana Geržová, Synagóga, Trnava
- 28.8.-6.10. skupinová výstava *Paradigma žena*, vystavené dielo Jany Želibskej *Jej pohľad na neho*, kurátorka Katarína Rusnáková, PGU, Žilina
- 31.10.-29.11. výstava Zdeny Kolečkovej *Vivisekce*, kurátorka: Tereza Petišková, Galerie U dobrého pastýře, Brno
- výstava Ilony Németh *Cesta* reagujúca na holokaust, At Home Gallery, Šamorín

1997

- 8.1.-12.2. výstava Luba Stacha *Plátna spomienok a zabúdania*, cyklus Pamäť miesta 1, kurátorka: Jana Geržová, Synagóga, Tmava
- 21.6.-28.9. *Documenta X*, kurátorka Catherine David, Kassel, Nemecko
- 30.-31.6. skupinová výstava *preMOSTenie* reagujúca na národnostné vzťahy, iniciátor Juraj Bartusz, Štúrovo-Ostrihom
- 2.10.-2.11. skupinová výstava *Umělecké dílo ve veřejném prostoru*, kurátor: Ludvík Hlaváček, Veletržní palác, Praha
- 3.10.-9.11. výstava Monogramistu T.D. *Cvaot/Zástup*, cyklus Pamäť miesta 4, kurátorka: Jana Geržová, Synagóga, Tmava
- 17.10.-16.11. výstava Ilony Németh a Juraja Bartusza *Cestou*, At Home Gallery, Šamorín
- 30.12.1997-8.2.1998 skupinová výstava *Snížený rozpočet*, kurátori: Jana a Jiří Ševčíkovi, Galerie Mánes, Praha

1998

- 20.1. akcia Martina Zeta *Pout' české sbírky 20. století na Hrad* reagujúca na voľbu prezidenta
- január výstava *Pode Bal Prohibice parlamentu* reagujúca na prerokovanie „drogového“ zákona, Poslanecká sněmovna, Praha

1999

- október výstava *Pode Bal Větší množství státní drogy*, Galerie VŠUP, Praha
- 5.10.-5.11. skupinová výstava *Public District. Umění v dialogu s veřejností*, kurátor: Michal Koleček, Galerie E. Filly a verejný priestor, Ústí nad Labem

2000

- január výstava *Pode Bal Malík urvi*, Galerie Václava Špály, Praha
- marec výstava *Pode Bal Malík urvi* doplnená dielom Petra Kalmusa *Mail-art (i)lustrácie*, Galéria Priestor/Space, Bratislava
- 5.-22.10. skupinová výstava *Public Subject*, vystavené dielo Petra Kalmusa *Billboardová (i)lustrácia*, kurátori: Dušan Brozman, Vladimír Beskid, Alena Vrbanová, verejný priestor Bratislavy
- 14.11. akcia skupiny Rafani *Láska*, Lennonova zeď, Praha

2001

- apríl Art Terrorismus, prednášky a workshop *Pode Bal* a prezentácia americkej mediálne-aktivistickej americkej skupiny RTMark, Galerie NoD, Praha
- 5.4. performance skupiny Rafani *Sudety* upozorňujúca na zákaz ich výstavy Český les zaoberajúcej sa témou odsunu sudetských Nemcov, Náměstí Míru, Bílina
- leto postih za graffiti Ivana Voseckého *Všetchno je vůle boží* vytvorených v rámci skupinovej výstavy *Criss/Cross*, Broumov
- 1.6.-30.7. výstava *Dos&don'ts*, Eva Masaryková, Luba Sajkalová, definujúca sa ako feministická výstava, kurátorky: Petra Hanáková, Alexandra Kusá, Cultus, Bratislava

- 12.9. akcia Petra Kalmusa na vernisáži skupinovej výstavy *Umenie akcie 1989-2000* (kurátorka Lucia Gregorová-Stachová, Nitrianska Galéria), reagujúca na teroristické útoky v USA

2002

- február akcia *Pode Bal Institucionalizované umění/Cihla* reagujúca na pôsobenia Milana Knížáka vo funkcii riaditeľa Národní galerie
- 15.5.-10.6. skupinová výstava *Politik-um/New engagement*, kurátori: Keiko Sei, Ludvík Hlaváček, Pražský hrad
- leto/jeseň výstava *Madonna v slovenskom výtvarnom umení*, kurátorka: Adriana Hupková, Nitrianska galéria, 2002, diela E. Filovej a M. Murina prezentované na výstave vyvolali pohoršenie Biskupského úradu
- 25.10.-14.11. skupinová výstava *On je rád feministka* zameraná na genderové čítanie diel umelcov, kurátorky: Petra Hanáková, Alexandra Kusá, galéria Buryzone, Bratislava
- 27.10. akcia Rafanov *Demonstrace demokracie*, spálenie čiero-bielej českej vlajky na Václavskom námestí
- 7.11.-1.12 výstava skupiny Rafani *Český les*, Galerie Malá Špálovka, Praha
- november 2002/február 2003 dielo *Srdce na hradě* Jiřího Davida, veža Baziliky sv. Jiří, umelecká akcia skupiny Ztohoven

2003

- febrár/marec skupinová výstava *Permanentný romantizmus*, vystavené dielo Evy Filovej *Sladké zajtrajšky*, kurátor: Richard Gregor, Pálffyho palác, Bratislava
- marec 2003 výstava *A Room on Their Own* zameraná na klišé ženského umenia, Anetta Mona Chisa a Lucia Tkáčová, Galéria Médium, Bratislava
- 20.3. výzva Martina Zeta *Libušínská chodecká iniciativa* realizovaná jako protest proti vojne v Iraku
- 29.5.-29.6. skupinová výstava *Priveľa výnimiek* zameraná na provokáciu v súčasnom umení, kurátorka Míra Putišová, Považská Galéria umenia, Žilina
- jeseň výstava Evy Filovej *Ženské je politické*, kurátorka: Adriana Čeled'ová-Hupková, CC Centrum, Bratislava
- september výstava Jana J. Kotíka *S,M,L,XL* reagujúca na vojnu v Iraku, Galerie Display, Praha
- 3.11.-26.11 skupinová výstava *5 žen 5 otázek* zameraná na otázky ženského a feministického umenia, kurátorka: Pavlína Morganová, Galerie Jelení, Praha
- november 2003 billboard a inštalácia *Pode Bal Serial Sniper*, kurátorka: Míra Keratová, Billboard Gallery Europe, verejný priestor Bratislavy
- december výstava Guma Guar *Cell* zameraná na vojnové spravodajstvo, Galerie Jelení, Praha

2004

- 3.2.-28.2. skupinová výstava *Tento mesíc menstruuji*, organizovaná Gender Studies, Gallery Art Factory, Praha
- apríl billboard Evy Filovej *Voľby*, kurátorka: Míra Keratová, Billboard Gallery Europe, Bratislava
- 24.3.-18.4. výstava Michala Moravčíka, *Internal Affairs/Closed society*, CC Centrum, Bratislava

- 20.11. akcia – vykonanie potreby skupiny umelcov vo Veľtržnom palác (Marek Meduna, Petr Motejzík, Ondřej Brody, Jiří Franta a Václav Magid) na protest proti riaditeľovi Milanovi Knížákovi
- 25.11.-20.12 skupinová výstava *Tomu ver, ty...* reagujúca na politické témy, kurátori: Linda a Juraja Dudášovci, dielne Tranzit, Bratislava

2005

- 3.2.-21.3. výstava Michala Moravčíka *Patriot Pact* reagujúca na politiku Bushovej vlády, kurátorka: Mira Keratová, Mírbachov palác, Bratislava
- 23.3.-17.4. výstava Gordany Zlatanović *Portréty* zameraná na muzeálnu kritiku, kurátorka Ivana Moncoľová, CC centrum, Bratislava
- 26.5.-15.9. skupinová výstava Prague Biennale 2, predstavená sekcia diel z Latinskej Ameriky Acción Directa, vystavené dielo Guma Guar *Anarchy in alphabetical order* reagujúce na vyhostenie českých občanov počas protestov na summite Bush-Putin, Mona Chisa a Lucia Tkáčová vystavovali svoje video *Dialectics of subjection 2* parodujúce spor o bienále na oboch bienále, kurátori: Giancarlo Politi, Helena Kontová, Karlínska hala, Praha
- 23.11.-11.12. skupinová výstava *Stop násiliu na ženách*, kurátorka: Lenka Kukurová, podzemie Starej tržnice, Bratislava

2006

- celý rok akcia skupiny Rafani *Naplnění prostoru*, umelci si na celý rok rezervovali priestor v okolí pomníku sv. Václava, Praha
20. 1.-12. 2. skupinová výstava *Chlap, hrdina, duch, stroj* zameraná na prehodnocovanie genderového pohľadu na umenie, kurátorky: Anetta Mona Chisa a Lucia Tkáčová, Galéria Médium, Bratislava
- 8.3.-31.3. skupinová výstava *Stop násilí na ženách*, kurátorka: Lenka Kukurová, vestibul stanice metra C-Florenc, Galerie c2c, výklad Galerie ETC, Praha
- marec-máj skupinová výstava *Donaumonarchie*, kurátorka: Mira Keratová, vystavené dielo Michala Moravčíka *Ready made*, Billboard Gallery Europe, verejný priestor Bratislavy
- 19.5.-11.6. skupinová výstava *Panteón/Hrdinovia a anti-pomníky*, kurátor: Daniel Grůň, Galéria Médium, Bratislava
- 13.-29. 9. výstava *Pode Bal Lety* reagujúca na mediálne kliše politického umenia, Galerie Gambit, Praha
- 27.9.-19.11. skupinová výstava *Mezi námi skupinami II*, kurátor: František Kowolowski, Dům pánů z Kunštátu, Brno
- november skupinová výstava politického umenia *Hrach na stenu hádzať* reagujúca na regionálne voľby, kurátori: Radovan Čerevka, Marek Adamov, Stanica, Žilina
- 16.11.-2.12. skupinová výstava politického umenia *Czechpoint*, kurátorky: Tamara Moyzes, Zuzana Štefková, Galerie NoD, Galerie c2c, Praha

2007

- 8.2.-18.3. skupinová výstava (ne)MOC-(sub)DOMINANCIA zameraná na problematiku moci, kurátorka: Zuzana Spišiaková, Stredoslovenská galéria v Banskej Bystrici

- 10.2.-13.3. skupinová výstava *Proti všetkým*, kurátor: Juraj Dudáš, vystavené dielo Radovana Čerevku Černoch Čučo reagujúce na rasizmus, Galéria Bastart, Bratislava
- 26.4.-13.5. výstava Tamary Moyzes *TV t_error* reagujúca na protirómske nálady v spoločnosti, Galerie Entrance, Praha
- 4.5.-19.8. skupinová výstava *Hrubý domácí produkt*, kurátor Krištof Kintera, Galerie hlavního města Prahy – Městská knihovna, Praha
- 17.6. intervencia Ztohoven *Mediální realita* do vysielania ČT
8. 8. – 31. 8. skupinová výstava *Rovnost příležitostí* tematizujúca prístup k rovnakým právam, kurátorka: Ivana Moncoľová, Open Gallery, Bratislava
- 2.11.-20.11. skupinová výstava *Místo pro projekt/Pokus o politickou výstavu*, kurátor: Václav Magid, Galerie VŠUP, Praha
- 26.11.-2.12. skupinová výstava politického umenia *Czechpoint*, kurátorky: Tamara Moyzes, Zuzana Štefková, PGU, Žilina

2008

- 18.1.-15.3. výstava Guma Guar *Milan Knížák – Podivný Kelt*, kurátor Marek Tomin, Galerie Vernon, Praha
- 26.1.-28.2. skupinová výstava *30% OFF* zameraná na fenomén reklamy, kurátor: Pavel Humhal, Galerie Václava Špály, Praha
- 23.4.-1.5. výstava Guma Guar *Meze tolerance*, kurátor: Karel Srp, Staroměstská radnice, Praha
- máj výstava Guma Guar *Kolektivní identita*, kurátori: Zuzana Štefková, Ludvík Hlaváček, Galerie Artwall, Letenská zeď, Praha
- 4.12. 2008 – 4.1.2009 výstava *Nič než národ* reagujúca na slovenskú históriu a nacionalizmus, Svätopluk Mikyta, Radko Mačuha, Marek Piaček, Open Gallery, Bratislava
- 12.12.-11.1 trojvýstava *Kassaboys Museum*, Radovana Čerevku *Iranian Komplex*, Milana Kozelku a Andrey Lexovej *Podvratné mýty*, zameraná na nacionalizmus, mediálnu manipuláciu a politickú kritiku, Galerie NoD, Praha

2009

- 28.1. akcia Ivana Voseckého *Izrahell* nad Letenským tunelom, Praha
- január až marec dielo Davida Černého *Entropa umiestnené* na nádvorí budovy Rady Európskej únie, Brusel
- 19.5.-25.05. skupinová výstava ***National Pills reagujúca na nacionalizmus***, kurátori: Tomáš Makara, Radovan Čerevka, City Lighty vo verejnom priestore Košíc
- 22.4.-10.5 skupinová výstava *Rodinná pohoda*, reagujúca na problém odoberania detí z rodín do ústavnej výchovy, kurátorky: Lenka Kukurová, Zuzana Štefková, iniciátorka: Tamara Moyzes, Ministerstvo kultury, Nostický palác, Praha
- 28.5.-30.8. skupinová výstava *Monument transformace*, kurátori: Vít Havránek, Zbyněk Baladrán, Galerie hlavního města Prahy – Městská knihovna, Praha
- 13.11.2009-14.2.2010 skupinová výstava *Gender Check*, kurátorka Bojana Pejić, MUMOK, Viedeň. Výstava bola reprízovaná vo Varšave.
- 17.11. inštalácia Romana Týca *Není co slavit* na pamätnej doske k revolúcii, Národní třída, Praha
- 17.11. inštalácia Petra Kollára *Verejná potreba* vyjadrujúca sa k vláde strany Smer, námestie v Banskej Bystrici

17.11.2009-17.1.2010 skupinová výstava *Formáty transformace*, kurátori: F. Kowolowski, V. Beskid, K. Císař, A. M. Chisa, M. Koleček, M. Pachmanová, M. Polášková, T. Pospiszyl, Dům umění města Brna

2010

16.2.-20.2. výstava Daniely Krajčovej *Slovenčina pre žiadateľov o azyl* zameraná na problémy utečencov, Galéria Cypriána Majerníka, Bratislava

25.3.-17.5. výstava *Podě Bal Malík urvi II* zameraná na problematiku súdnictva, DOX, Praha

1.8. akcia Dalibora Baču a Verejného podstavca, pri ktorej bolo nainštalované dielo *Doc. JUDr. Rober Fico, CSc.*, bývalý Dom odborov, Bratislava

5.10.-28.11. výstava *Holé baby/Necenzurované akty moderných majstrov*, kurátorka: Petra Hanáková, SNG, Bratislava

18.11. - 9.1. výstava *Memory Kontrol: Hrdinovia a stále obeť*, Jaroslav Žiak, Šymon Kliman, Svätopluk Mikyta, kurátor: Fedor Blaščák, Stanica, Žilina

25.11.2010-20.2.2011 skupinová výstava *Inter-view* skúmajúca otázky genderu a feminizmu, kurátorka: Barbora Geržová, Nitrianska galéria

2011

10.2.-13.3. výstava *AVO AVO Feminist funeral*, Nitrianska galéria

3.3.-16.3. skupinová výstava *Čí je to město* kriticky reagujúca na mestský urbanizmus, kurátor: Milan Mikuláščík, iniciátor projektu: Alberto di Stefano, Karlín studios, Praha

9.4.-10.5. skupinová výstava *Coming soon* zameraná na lesbickú problematiku, kurátorka: Tamara Moyzes, NoD, Praha

21.4.-8.5. skupinová výstava *Zlomené květiny* zameraná na problém násilia na ženách, kurátorka: Veronika Slámová, Galerie Rafačka, Praha

4.5.-24.5. skupinová výstava *Velocypedia* reagujúca na problémy automobilovej dopravy, kurátori: Lenka Kukurová, Milan Mikuláščík, Galerie NTK, Praha

28.5.-10.6. skupinová výstava *Ministerstvo školství varuje* zameraná na problém segregovaného školstva, kurátorky: Tamara Moyzes, Zuzana Štefková, Ministerstvo kultury, Nostický palác, Praha

11.8.-28.8. skupinová výstava *Transgender Me* zameraná na problematiku transsexuality, kurátor: Lukáš Houdek, Lucia Zachariášová

14.10.2011-2.1.2012 skupinová výstava *Luciferův efekt* zameraná na tému spoločenského zla, DOX, Praha

15.11.-19.11. skupinová výstava *Re-public Space* zameraná na prehodnotenie transformácie, kurátori: Tomáš Makara, Lenka Kukurová verejný priestor Košíc

1.12.2011-26.2.2012 skupinová výstava *Inter-view 2*, kurátorka: Barbora Geržová, Nitrianska galéria

2.12.2011-31.1.2012 skupinová výstava *Věznice: místo pro umění* prezentujúce spoločné diela súčasných umelcov a väzňov, kurátori: Ondřej Horák, Ondřej Chrobák, DOX, Praha

12.3 Obrazová příloha