

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

Filmové, televizní a fotografické umění a nová média

Centrum audiovizuálních studií

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Neoficiální umění ve veřejném prostoru před a po roce 1989

Jiří Matoušek

Vedoucí práce: Mgr. Miloš Vojtěchovský

Oponent práce: Mgr. Radoslava Schmelzová

Datum obhajoby: 11. září 2018

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2018

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

FILM AND TV SCHOOL

Film, television and photographic art

Audiovisual Studies

BACHELOR'S THESIS

Non-official art in public space before and after 1989

Jiří Matoušek

Thesis advisor: Mgr. Miloš Vojtěchovský

Examiner: Mgr. Radoslava Schmelzová

Date of thesis defense: 11. září 2018

Academic title granted: Bachelor of Arts (BcA.)

Prague, 2018

Děkuji,

svému vedoucímu práce Mgr. Miloši Vojtěchovskému, PhDr. Ludvíku Hlaváčkovi za rozhovor a čas, který mi poskytl a Janu Mikovi, také za rozhovor a čas.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

Neoficiální umění ve veřejném prostoru před a po roce 1989

vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne 25. srpna 2018

podpis studenta

Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům a prohlašuje, že jí vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

Jméno	Instituce	Datum	Podpis

Abstrakt:

Bakalářské teoretické dílo srovnává a popisuje situaci na české scéně v oblasti ne-oficiálního uměleckého díla ve veřejném prostoru před a po "Sametové revoluci".

Abstract:

Bachelor thesis compare and describes situation in ilegal czech artistic filed in public space before and after "Velvet revolution".

Obsah:

1.1 Úvod	7
2.1 Umění a veřejný prostor	9
2.2 Případové studie: Malostranské dvorky	11
2.3 Případové studie: graffiti	13
3.1 Neoficiální umění ve veřejném prostoru před rokem 89	15
3.2 Rozhovor s PhDr. Ludvíkem Hlaváčkem	18
4.1 Zakázané umění ve veřejném prostoru po revoluci	21
4.2 Rozhovor s Janem Miko	23
5.1 Závěrem	26
6.1 Soupis citací použitých pramenů a literatury	29
6.2 Internetové odkazy	30
7.1 Příloha	31

1.1 Úvod

Tématem práce je problematika proměn českého vizuálního neoficiálního umění ve veřejném prostoru, zejména v období kolem roku 1989. Zaměřil jsem se na několik příkladů neoficiálního umění ve veřejném prostoru v 80. letech a porovnávám je s povahou sociálních, institucionálních a ekonomických transformací, které lze vysledovat ve vybraných příkladech umělecké tvorby ve veřejném prostoru, zejména graffiti a street artu v 90. letech.

Jako modelový příklad jsem zvolil známou skupinovou výstavu "Malostranské dvorky" z roku 1981, která je vhodným příkladem semi-oficiálního uměleckého projevu ve veřejném prostoru v 80. letech v ČSSR. Tato specifická událost se ocitla - podobně jako mnoho podobných kulturních a občanských aktivit v období normalizace (1970 - 1989) - na pomezí legality a ilegality a ze současné perspektivy otvírá řadu podnětných otázek. Výstavu úřady napřed povolily a to díky spojení několika okolností: šlo o shodu jmen ředitele Národní galerie v Praze Jiřího Kotalíka a jeho syna - organizátora výstavy Phdr. Jiřího Kotalíka. Dále také díky odvaze ředitelky výstavního prostoru v Nerudově ulici Jarmily Šeré a kontaktům organizátora výstavy Čestmíra Sušky na Odboru památkové péče, který výstavu zaštitil u Obvodního podniku bytového hospodářství (OPBH)¹.

Jiná podoba semi-oficiálního umění vznikla ve změněné politické a kulturní situaci v letech krátce po revoluci roku 89. Pouliční umění, nebo graffiti vnímali "writeři" jako legální projev svobody. V období po sametové revoluci se naskytl příležitost město a jeho šedivé zdi, připomínající dobu normalizace proměnit na jedno veliké umělecké dílo. (Tak to alespoň popisují graffiti umělci v knize Martiny Overstreet, *In Graffiti we trust.*)² Zaměřil jsem se na vývoj graffiti v

¹ Milena Slavická, Marcela Pánková, *Zakázané umění II., Výtvarné umění*, Občanské sdružení pro podporu Výtvarného umění, 1996, str. XXI

² Martina Overstreet, *In graffiti we trust*, Mladá Fronta, a.s., Praha, 2006

Čechách krátce po roce 1989, na jeho vznik a povahu. Pokusím se srovnat obě doby a fenomény a nastínit podobnosti mezi graffiti a neoficiálním uměním ve veřejném prostoru v 80. letech.

Pro práci používám komparativní metodu a orální historii. Informace o neoficiálním umění 80 let čerpám především ze sborníku *Zakázané umění II. - výtvarně umění 1-2* a z rozhovoru s PhDr. Ludvíkem Hlaváčkem. U umění ve veřejném prostoru po roce 1989 čerpám z rozhovoru s Janem Miko a z publikace Martiny Overstreet "In graffiti we trust".

Před rokem 1989 vyjít do ulic a projevit umělecký, nebo občanský názor, znamenalo projevit jistou odvahu a odhodlání. Na počátku 90. let vládla podobná situace mezi umělci, kteří působili ve veřejném prostoru v jistém smyslu také nelegálně a na hranici zákona. Hledám paralely mezi začátky graffiti v ČSSR a projevy umění "site specific" v období 80. let.

Josef Chuchma v rozhovoru s Michalem Pullmannem v knize *Co byla normalizace*³ říká: "To, že se za normalizace nekonaly demonstrace, nebylo způsobeno výhradně tím, že se lidé báli postihů, ale také proto, že potřebu protestovat nepociťovali, nebo protestu nedůvěřovali. K čemu by takový protest byl, když všichni předstírají spokojené individuální životy?"⁴.

Proč tomu tak bylo, a co se během revoluce a krátce po ní změnilo a jak to ovlivnilo neoficiální umělecký projev ve veřejném prostoru? Čím byla způsobena popularita graffiti během revoluce a krátce po ní?

³ Pavel Kolář, Michal Pullmann, *Co byla normalizace?*, Studie o pozdním socialismu, Praha NLN s.r.o., 2016

⁴ Pavel Kolář, Michal Pullmann, *Co byla normalizace?*, Studie o pozdním socialismu, Praha NLN s.r.o., 2016, str 201

2.1 Umění a veřejný prostor

Problematice uměleckého díla ve veřejném prostoru, tedy artefaktu mimo institucionální rámec, galerie, nebo musea, se u nás věnovalo v 90 letech soustavně jen několik málo institucí a autorů z oblasti teorie umění, urbanismu a sociologie. V roce 1997 vydalo Sorosovo centrum současného umění v Praze sborník odborných textů k projektu "Umělecké dílo ve veřejném prostoru". Tento projekt byl rozvržen do dvou etap. První část byla zaměřena na výstavu 53 konceptů uměleckých děl navržených pro umístění ve veřejném prostoru a druhá část spočívala v jejich realizaci. "Výstava umístěná ve Veletržním paláci byla uspořádána s nadějí, že přivábí pozornost možných sponzorů, s jejichž pomocí by vystavené projekty mohly být následně realizovány. Přesto, že tato naděje byla naplněna jen z velmi malé části, FCCA Praha uskutečnilo v následujícím roce většinu projektů"(viz Ludvík Hlaváček, Atlas transformace, Tranzit, 2009). Jednou z autorek textů byla kurátorka Kateřina Pavlíčková, která se problematice vztahu umění a veřejnosti věnovala i ve své disertační práci obhájené v roce 2003. Později se uměleckému dílu ve městě věnoval Pavel Karous, který se ovšem zaměřil zejména na sochařství v době socialismu.

"Veřejný prostor lze zcela obecně chápat jako místo individuálních i kolektivních artikulací světa (počínaje tělesnými až po zcela abstraktní a formalizované) prostřednictvím komunikace."⁵ Takto veřejný prostor chápeme dnes, poté co v roce 1993 byl do legislativy začleněn zákon na ochranu soukromí. "Tento právní předpis ústavněprávního charakteru umísťuje právo na ochranu soukromí mezi základní lidská práva a svobody, když v čl. 10 odst. 2 uvádí, že každý má právo na ochranu před neoprávněným zasahováním do

⁵ Pavlíčková Kateřina, Umělecké dílo ve veřejném prostoru, Praha Sorosovo centrum současného umění, 1997, str. 35 (citát Prof. Miroslava Petříčka)

soukromého a rodinného života.”⁶ V období před rokem 1989 se jen těžko prosazovaly snahy o to vnímat veřejný prostor jako “individuální a kolektivní místo pro komunikaci”, jak uvádí prof. Miroslav Petříček v předešlém odstavci.

Řada umělců byla pronásledována za umělecké aktivity. Například absolvent AVU Tomáš Ruller. “Byl jsem souzen podle paragrafu za výtržnictví v organizované skupině jako organizátor s trestní sazbou do tří let nepodmíněně, protože jsem vystoupil nahý na veřejnosti a během performance potřísnil barvou tesilové kalhoty jednoho diváka, který podal trestní oznámení. U soudu se z něj vyklubal typický příslušník.”⁷ Tomáš Ruller byl vedle mnoha dalších jedním z umělců, kteří se snažili o prosazování uměleckých intervencí do veřejném prostoru v letech normalizace.

⁶ Dostupné z: https://www.uoou.cz/files/stanovisko_2009_6.pdf

⁷ Zavadil Karel, Art & Antiques, Praha, Duben, 2006, str. 61

2.2 Případové studie: Malostranské dvorky

Výstava Malostranské Dvorky v roce 1981 vycházela ze společné aktivity umělců, kteří nemohli většinou vystavovat v galeriích a hledali způsob, jak svoje sochy a instalace ukázat. Pro veřejnost to byla naopak příležitost, jak se s projevy současného umění setkat. Jak se svěřuje jedna z návštěvnic výstavy Arjana Schameti: "Bylo to první setkání s moderním uměním, které mě šokovalo" ⁸. I když výstavu krátce po vernisáži Stb uzavřela, bývá považována za jeden z modelů vznikajícího uměleckého žánru, tzv. *site specific akce* ⁹.

Site (z angl.) znamená místo, prostor, poloha, umístění, naleziště, stanoviště; *Specific* se překládá jako určitý, specifický, druhový, typický, přesný, jasný, konkrétní, zvláštní, charakteristický. (Pro termín nemáme vhodný český překlad, proto je používán v anglické podobě). Varianty slovního spojení jsou například „site specific art, site specific theatre / project / work / artwork / performance / installation / sculpture“ atd. (viz. Václavová - Žižka, 2008: 36).

V rámci Malostranských dvorků Ivan Kafka vystavil instalaci Vymezení¹⁰ (stovky špejlí na Jánském vršku), Tomáš Ruller "Zastav se na chvíli"¹¹, Kurt Gebauer zavěsil sochy "Plavkyně" ¹² do prostoru. Důležité je, že výstavy se zúčastnila řada umělců nejrůznějšího věku a nejrůznějšího stylu a zaměření: Michal Baumbrock, Jaroslava Fuková, Kurt Gebauer, Martin Janíček, Ivan Jelínek, Svatopluk Klimeš, Magdalena Jetelová, Ivan Kafka, Aleš Lamr, Jiří Sozanský, Jasan Zoubek a další. Každé vystavené dílo mělo jinou charakteristiku a

8

<https://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10116288835-z-metropole/216411058230001/obsah/443940-malostranske-dvorky>

⁹ Václavová, Denisa a kol. Site specific. Editor Jan Dvořák. Vyd. 1. Praha: Pražská scéna, 2008.

¹⁰ Dostupné z: <http://www.artlist.cz/dila/1853/>

¹¹ Dostupné z <http://www.ruller.cz/bio-cz.html>

¹² Dostupné z: <http://www.galerieroudnice.cz/kurt-gebauer-plavkyne-opet-pod-klenbou.html?rok=2015>

právě v jejich různorodosti byla přitažlivost pro laické i odborné diváky.

Další pokusy o podobné výstavy, jako byla například výstava Staroměstské dvorky se už realizovaly je těžko¹³.

*“Umění ve veřejném prostoru je rozšířený vyjadřovací prostředek a zároveň sociální fenomén. Je založen na principu individuální svobody a na demokratickém duchu kolektivní participace. Umění ve veřejném prostoru nicméně usiluje o setření hranic mezi těmito dvěma oblastmi, soukromou a veřejnou.”*¹⁴ Tak reagovala Susan A. Snodgrass na citát Agnes Denes, která vidí uměleckou intervenci do veřejného prostoru jako znak svobody, u které sice umělecké dílo “ztrácí svoji drahocennost, ale získává na síle tím, že se stává sociálním fenoménem”¹⁵.

¹³ Milena Slavická, Marcela Pánková, Zakázané umění II., Výtvarné umění, Občanské sdružení pro podporu Výtvarného umění, 1996, str 23

¹⁴ Pavlíčková Kateřina, Umělecké dílo ve veřejném prostoru, Praha Sorosovo centrum současného umění, 1997, str. 21

¹⁵ Pavlíčková Kateřina, Umělecké dílo ve veřejném prostoru, Praha Sorosovo centrum současného umění, 1997, str. 21

2.3 Případové studie: graffiti

Náměstí, ulice a jiná místa, kde je umístěn umělecký objekt, jsou ozvláštněny. Dnes by to mohla být kinetická Kafkova hlava v Praze ve Vladislavově ulici od Davida Černého¹⁶ nebo Lennonova zeď z 70. let na Malé Straně¹⁷. Zajímavým uměleckým počinem byl Růžový tank taktéž od Davida Černého¹⁸, který byl zásadním politickým gestem.

Umění ve veřejném prostoru se nemusí realizovat jen formou stálých, pevných nebo statických instalací, nýbrž také formou akcí nebo jinými uměleckými formami.

“Action painting” nebo “akční malba” má za cíl zaujmout diváka svoji rychlostí a vizuální atraktivitou. Někdy je akční malba doprovázená tancem a hudbou.¹⁹ Možná že ten styl malby mohl být inspirací pro vznik graffiti, při kterém je rychlost při malování součástí celého stylu.

Umělci vědomě i nevědomě vybízeli ke konfliktu, nebo pobuřovali a byli pronásledováni. Díky “únavě” politického režimu v 80. letech minulého století, byla míra legitimnosti neoficiální intervence do veřejného prostoru značná. Především díky menším postihům za neoficiální vystavování.

“Veřejný prostor jako extenze těla, to jest veřejný prostor, akcentující lokalizaci a situaci, je především místo překračování a překonávání idiomatické singularity, která má hodnotu 'soukromí'. Je to tedy především prostor komunikace, jehož základem je prostor jako 'existenciál' (tělesnost lidské existence: pohyb, jednání, vztahy) v interakci s tím, co se označuje jako spolubytí.”²⁰ V citátu filosofa Miroslava Petříčka nacházíme dvě podstatná slova a to “soukromí” a “komunikace”. Dalo by se říci, že pomocí uměleckého díla

¹⁶ Dostupné z: <http://www.davidcerny.cz/start.html>

¹⁷ Dostupné z: <https://www.prague.eu/en/object/places/128/john-lennon-wall-zed-johna-lennona>

¹⁸ Dostupné z:

https://zpravy.idnes.cz/prahu-pred-dvaceti-lety-osvobodil-ruzovy-tank-vytvarnika-cerneho-1c8-/domaci.aspx?c=A110425_113243_praha-zpravy_jan

¹⁹ Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=LOcJyz383BU&frags=pl%2Cwn>

²⁰ Pavlíčková Kateřina, Umělecké dílo ve veřejném prostoru, Praha Sorosovo centrum současného umění, 1997, str. 35

komunikujeme ve veřejném prostoru? Umělec stírá hranice mezi oblastí veřejnou a soukromou.

Pavel Karous v dokumentu *Vetřelci a Volavky*²¹ nachází plastiky a sochy nově pojmenované místními obyvateli. Lidé například mnohotvaré abstraktní objekty v prostoru sídlišť pojmenovávají sochy jako "mamutí klouby". U graffiti se lidé scházejí a font, který je k nerozeznání od písma pak obyvatelé pojmenovávají jako rozteklá "růžová pasta".

Hranice prostoru se snaží nelegálně překonávat writeři pomocí kreseb na vagóny metra a vlaků. Podle writera Jana Mika je vagon pro writera něco jako svatý grál, i když trvanlivost takového díla je v dnešní době maximálně jen několik hodin nebo dní.

Snaha uchopit veřejný prostor pomocí uměleckého díla je nedílnou součástí urbanismu. Pro české writery porevolučního období to byla především snaha vymanit se ze šedivého prostoru normalizace. A umělci předrevolučního období se snažili legitimizovat vystavování díky guerillovým akcím. Vystavovat ve veřejném prostoru site specific bylo jedinou z mála možných cest jak vystavovat ve veřejném prostoru normalizačního Československa.

²¹ Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10169621461-vetrelci-a-volavky/>

3.1 Neoficiální umění ve veřejném prostoru před rokem 89

V období 80. let v Československu bylo jisté umění ve veřejném prostoru podporováno. V této době fungoval sice čtyřprocentní zákon²² na umění z veřejných zakázek, ale ostatní veřejný umělecký projev, který nebyl státem podporován, nebyl povolen.

Několik umělců, kteří se v minulém režimu snažili dostat do podvědomí jinou cestou, než formou veřejné zakázky zorganizovalo v roce 1981 výstavu Malostranské dvorky. Z rozhovoru s Ivanem Kafkou: *"Paní Šerá (vedoucí Nerudova divadla) se rozhodla vydat celkový katalog, ale tím na sebe upozornila, a tak vlastně začal pohřeb divadla. Někdy tou dobou v roce 1981, Čestmíra Sušku napadlo uspořádat Malostranské dvorky. Mohly buď pomoci, a nebo všechno s patřičnou pompou zakončit. Stalo se pochopitelně to druhé."*²³ Byla to jedna z několika akcí o které máme podrobnější záznamy. Myšlenka výstavy napadla organizátora Čestmíra Sušku v Malechově: "V Malechově se zrodilo i pozdější Suškovo výtvarné divadlo Kolotoč a na stejném okruhu umělců byly založeny akce Sochy a objekty na Malostranských dvorcích 1981."²⁴

Jak někteří vystavující vzpomínají v reportáži pro Českou televizi, byla to "partyzánská akce"²⁵. Výstavu zaštil Památkový úřad, ale příslušníci státní bezpečnosti se pokoušeli vystavená díla ničit a plánky výstavy po Malé Straně lidem zabavovali. Výstava přesto zaznamenala nával diváků. Od výstavy v Malostranských dvorcích už byly další výstavy neoficiální, ilegální. Přesto se těšily velké popularity, jak vzpomíná v knize Zakázané umění Ivan Kafka. *"Musím dodat, že*

²² Dostupné z:

<https://wave.rozhlas.cz/diky-procentu-na-umeni-v-ulicich-prahy-nemusely-byt-kyce-rika-sochar-pavel-5214780>

²³ Milena Slavická, Marcela Pánková, Zakázané umění II., Výtvarné umění, Občanské sdružení pro podporu Výtvarného umění, 1996, str. 23

²⁴ Milena Slavická, Marcela Pánková, Zakázané umění II., Výtvarné umění, Občanské sdružení pro podporu Výtvarného umění, 1996, str. 9

²⁵ Dostupné z:

<https://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10116288835-z-metropole/216411058230001/obsah/443940-malostranske-dvorky>

Dvorky a Malechov a další akce nebyly jen vystavování z plezíru, ze snahy na sebe nějak upozornit. Důvodem byla absolutní nemožnost vystavovat. Když šéf Dvorců (tenisové kurty, kde se výstava uskutečnila) zjistil kolik lidí přichází, zděsil se a tak jsme byli svědky hezkého českého úkazu, kdy to nevydržel a sám sebe udal. Pak tam vpadli policajti. Do druhého dne všechny věci prakticky zmizely.”²⁶

Umělci, kteří spolupracovali na projektech jako byl Malechov, Malostranské dvorky nebo výstavy na Chmelnici, tvořily velmi současné umění (viz. rozhovor v další kapitole). Ivan Kafka popisuje akci na tenisových kurtech Dvorce: “Zajímalo mě, jestli vystavená věc vznikla pro místo a na něm a nebyla jen přinesená z domu, instalovaná - jestli skutečně měla nějaký vztah k dotyčnému prostoru a korespondovala s prostředím. Zajímala mě přímá konfrontace s divákem a s lidmi mimo uměleckou sféru.”²⁷

“Konfrontace” byly výstavy organizované především studenty uměleckých škol. Ludvík Hlaváček je v rozhovoru popisuje jako “revoluci v umění již v roce 1984”, kdy vznikla první ze sedmi Konfrontací. Potřeba otevřeně vystoupit na veřejnosti byla pro starší generaci, která přijala život v intelektuálním ghettu nepochopitelná. V 70. letech jim nic jiného nezbývalo. Naproti tomu o několik let později skupina Tvrdohlaví²⁸ nejenže považovala za možné založit skupinu, ale i oznámit to tisku. Skupina Tvrdohlaví fungovala mezi lety 1987 - 2001. Její členové byli malíř a sochař Čestmír Suška, producent a režisér Václav Marhoul, hudebník a malíř Stanislav Diviš a několik dalších umělců zabývajících se vizuálním a hudebním uměním.

“Konfrontace probíhaly od roku 1984 do roku 1987. Konfrontace byly z tohoto hlediska probuzením národa. Nebyly nabity silnou duchovní atmosférou jako například vystavy v Hostinném nebo v

²⁶ Milena Slavická, Marcela Pánková, Zakázané umění II., Výtvarné umění, Občanské sdružení pro podporu Výtvarného umění, 1996, str. 23

²⁷ Milena Slavická, Marcela Pánková, Zakázané umění II., Výtvarné umění, Občanské sdružení pro podporu Výtvarného umění, 1996, str 23

²⁸ Olič Jiří, Tvrdohlaví, Silver Screen s.r.o., České Budějovice, 1999

Malechově ani neměly sílu odhodlání jako koncerty DG 307 či Plastiků, ale obsahovaly pozitivní ráz civilní aktivity s funkční mírou odvahy, rozumu i emocí.”²⁹

S postupem 80. let, kdy komunistický režim slábl vznikal větší prostor pro legitimizaci vystavujících, lépe řečeno pro jejich “nepotrestání”. A proto by se dalo mluvit o revoluci v umění, již před revolucí Sametovou.

²⁹ Milena Slavická, Marcela Pánková, Zakázané umění II., Výtvarné umění, Občanské sdružení pro podporu Výtvarného umění, 1996, str 145 - 152

3.2 Rozhovor s PhDr. Ludvíkem Hlaváčkem

Sešel jsem se s PhDr. Ludvíkem Hlaváčkem, který vystudoval v 60. - 70. letech dějiny umění na FF UK, dále se pohyboval okolo umělecké skupiny Tvrdohlaví a po revoluci byl pověřen založením Sorosova centra pro současné umění. Nyní je ředitelem Nadace pro současné umění.³⁰ Níže je několik částí z našeho rozhovoru, kde přibližuje neoficiální umění před revolucí a poté se vyjadřuje k neoficiálnímu projevu umění ve veřejném prostoru i porevolučním, jako jsou začátky graffiti, nebo jmenuje několik dalších tvůrčích skupin jako Ztohoven, které figurují na umělecké scéně dnes.

Pan Hlaváček vzpomíná na jednoho z důležitých aktérů, Čestmíra Sušku, který inicioval vystavování na Malostranských dvorcích, organizoval kulturní dění Na Chmelnici a byl jedním ze stěžejních uměleckých organizátorů 80. let. Pan Hlaváček při vzpomínce na Malostranské dvorky uvádí, cituji: "Malostranské dvorky je jeden ze způsobů, jak umělecké dílo vystavovat. A poté, když přicházeli kurátoři po revoluci ze zahraničí a my jsme jim ukazovali záběry právě třeba z Malostranských dvorků, tak říkali, že jsme tady dělali velmi časně site specific umění. A my jim říkali, že jsme to nedělali jako site specific ale spíš tak, protože nebyla jiná možnost."

Hlaváček: "Dále se od roku 1984 začaly pořádat tzv. Konfrontace. I. - VII., kdy každý rok byly dvě, a to byly výstavy zcela nepovolené, v kurátorské režii umělců jako byli Standa Diviš, Gabriel Skrepl atd. Slohově tyto výstavy byly vyloženě postmoderní, většinou studentů AVU nebo UMPRUM. A jelikož byly tyto výstavy postmoderní, tak víme že v první fázi ta postmoderna v neoexpresionistickém slohu byla založena na komunikaci, takže si umělci vůbec nedělali starost s tím, že jejich díla vypadala stejně jako zahraniční díla, ke kterým již v té době měli někteří

³⁰Dostupné z: <http://www.artlist.cz/prispevatele-artlistu/ludvik-hlavacek-144/>

umělci přístup. Zajímavé bylo, že se chtěli distancovat nejen od komunismu, ale i od disentu. Nechtěli svoje umění politizovat.”

Hlaváček: “Když se nás pak zahraniční kurátoři v 90. letech ptali, jak se u nás změnilo umění po revoluci, tak já i my všichni ostatní jsme jim říkali, že to umění se tolik nezměnilo, že revoluce v umění začala už o několik let dříve, právě v tom roce 1984”

Já: “Myslíte si, že po revoluci vznikla nějaká skupina, co by dělala zakázané umění, které by mělo podobný charakter jako zakázané umění před revolucí?”

Hlaváček: “Napadá mě graffiti. Na tom je zajímavé, že je to umění, které se distancuje od instituce. Distancuje se i od konfrontací a jiných podobných aktivit profesionálních umělců. Je zajímavé, že třeba v diplomové práci Vladimíra Turnera se zmiňuje o graffiti a že taky vyrostl z této generace graffiti. Ale píše, že tomu nepřikládá tak velkou váhu. Spíše se z těchto umělců vyprofilovaly skupiny protipolitické jako jsou Ztohoven atd.”

Já: “Proč si myslíte, že graffiti nevzniklo ve větší míře v Československu ještě před revolucí?”

Hlaváček: “No to není nic těžkého si zodpovědět, policejní represe byla velmi silná. Když by vás chytla v té době policie, jak někde malujete na státní majetek, tak by vás poslali rovnou do vězení. U Malostranských dvorků, tam to bylo druhý den zavřený, ty díla nebyla odstraněna, ale přišel befele, že se to zavírá. A konfrontace byly úplně zakázané, ale nejspíš protože komunistická síla již slábla, tak byli unavení zavírat za nějakou takovou výstavu, u které viděli, že nemá politický účinek. Kdežto u těch graffiti by mohl být ten účinek jiný. Mně přijde, že graffiti nejsou tak úplně marný, jelikož je vidět, že ty lidi to dělají ze spontánnosti a ta spontaneita svědčí o tom, že ten individuální projev v té společnosti chybí.”

Já: "Přijde mi, že po revoluci 1989 byla velká touha po individuálním projevu a to byl nejspíš spouštěč pro graffiti tvorbu, co myslíte?"

Hlaváček: "Ano, bylo to jednak proto, že si to lidi víc uvědomili a především proto, že už se nemuseli tolik bát toho potrestání, které bylo za komunistů zcela nepřiměřené. Protože oni (komunisté) se báli právě toho individualismu, který nebyl pod kontrolou. A myslím si, že graffiti umělci, chtěli něco co je nekontrolovatelný. Na západě už to vzniklo v 60. letech kdy to byly neobjednané aktivity, které nejsou ničím zaštitěny. V té době se taky začaly prosazovat umělecký díla do veřejného prostoru, kdy měly za úkol zkrášlovat, polidšťovat to město a také poskytnout lidem, kteří nechodí do galerie kvalitní umění. No a vedle toho tam byli ty graffiti umělci, kteří právě nějaké takové ideologické zdůvodnění nechtěli."

4.1 Zakázané umění ve veřejném prostoru po revoluci

V této kapitole se věnuji především graffiti, protože to je jeden z nejméně výraznějších fenoménů, který se ve veřejném umění v porevoluční éře projevil. Na počátku revoluce, kdy by se dal datovat vznik graffiti kultury v Čechách, se writeři začínají zajímat o to, jak do té doby šedivé a jednolité město upravit do barev. Jeden z prvních writerů Maniac popisuje to období jako "vzkříšení barev".³¹ Nebylo to pro něj osobně žádné politické gesto, ale pravděpodobně to jako politické gesto může být vyloženo dnes z odstupů času. Byla to potřeba revoltujících mladíků podepisovat se na šedivé zdi a nanést na ně barvy. "Úplně na začátku, jsem psal třeba 'Nechceme holé zdi!' a podobné věty, jejichž smysl se dal, jako tehdy ostatně cokoliv, chápat politicky. Můj hlavní záměr byl ale výtvarný, chtěl jsem zpracovat tu plochu, ten prostor města, který mi připadal hrozně depresivní a nedokončený."³² Do té doby střežená unifikovanost a potřeba režimu nenechat jedince vybočovat je v euforii po sametové revoluci, smývána barvami a tagy.

Právě podepisování - "tagging" je jedna z nejzajímavějších změn, která se po revoluci začala vyskytovat. Je to stále ilegální činnost, kreslit na domy, ale porevoluční writeři už neměli strach z ničeho jiného, než z výprasku policistů a nebo pokuty. A nemuseli se obávat zastrašování a nepřiměřených trestů, které by dopadly na celou rodinu a blízké. Writer Mokráš popisuje: "jakoby graffiti v roce 1995 na vlaku bylo legální"³³.

Jiný začínající writer z Prahy Rake vzpomíná na tu dobu jako na závratnou volnost, nadšení z očekávání. Přirovnává situaci k začínajícím writerům z New Yorku, kde se graffiti rozmohlo především mezi mladými afroameričany, kteří byli frustrováni nedosažitelným luxusem za hranicemi svých ghet.³⁴ Rake srovnává své začátky s těmi

³¹ Martina Overstreet, In graffiti we trust, Mladá Fronta, a.s., Praha, 2006, str. 7

³² Martina Overstreet, In graffiti we trust, Mladá Fronta, a.s., Praha, 2006, str. 7

³³ Martina Overstreet, In graffiti we trust, Mladá Fronta, a.s., Praha, 2006, str. 84

³⁴ Martina Overstreet, In graffiti we trust, Mladá Fronta, a.s., Praha, 2006, str. 10

americkými, jako paralelu frustrovaných lidí žijících v postkomunistické zemi s vědomím luxusu, který je za hranicemi české země. Podobnost zde určitě nacházíme. V porevoluční době by se dala frustrace spíše než z bohatých čtvrtí popsat jako vzpomínka na frustraci ze strachu a z uzavření za železnou oponou. Nebo jako nová frustrace, a to ze svobody? Hranice se sice otevřely, ale ekonomicko hospodářská situace v počátcích 90. let nedovolovala tak snadné vycestování za hranice, pro každého, jako tomu je dnes.

Rozvoj české země šel kupředu a nově nabytá svoboda eskalující v euforii inspirovala graffiti umělce. Ti tvořili a jednou za čas jeli navštívit nedaleký Berlín pro inspiraci, jak popisuje Jan Miko v rozhovoru v další kapitole této práce. Avšak euforie ze svobody brzy opadala a mladí writeři si začali postupně uvědomovat pravidla svobody a tudíž většina writerů byla nucena svůj ilegální projev transformovat.

Mnoho writerů, kteří v počátku devadesátých let objevili svůj talent na ulici kreslením po veřejných i soukromých objektech v pozdějších letech tento talent zužitkovali. Mnozí z nich se shodují, že v určitém bodě života už nechtějí fungovat jen pro "ten moment", ale chtějí vytvořit hodnotu, která je přežívá a která nebude smazána. Z mnoha z nich se stali grafici, scénografové (V518), animátoři (Scarf), akademičtí malíři (Bior, Miko) apod.³⁵

³⁵ Martina Overstreet, In graffiti we trust, Mladá Fronta, a.s., Praha, 2006, str. 209 - 212

4.2 Rozhovor s Janem Miko

Jan Miko³⁶ je současný profesionální malíř, který se začátkem 90. let začal prosazovat v graffiti scéně, z které se postupně vyprofiloval na uměleckého malíře. Studoval malbu na UMPRUM, kde studoval v ateliéru malíře Víta Soukupa³⁷ a později Krištofa Kintery. Poté uplatnil své zkušenosti z graffiti při akční malbě především s divadelní skupinou Spitfire Company. V dnešní době má za sebou několik výstav nejen v Česku, ale třeba v Paříži, Iráku a New Yorku. V Praze spolupracuje především s The Chemistry gallery, která se zabývá vystavováním současných malířů. Za zmínku stojí jeho účast v projektu Oneblood. V roce 2013 odjel s tímto projektem do válkou zmítaného Iráku, aby zde s místními začínajícími umělci vytvořili první "irácké" graffiti³⁸.

Od Mika jsem se v rozhovoru snažil zjistit, jak neoficiální graffiti umění v Česku po revoluci začalo a jaké byly hlavní motivace tohoto směru. Chtěl bych tak srovnat do jaké míry se podobalo nebo lišilo toto hnutí od neoficiálního site specific umění v předrevolučním období.

Miko: "O graffiti jsem se poprvé dozvěděl krátce po revoluci nejspíš z televize, z nějakého filmu a potom jsme začali zjišťovat co to je, když jsme pár malůvek viděli v Praze v Holešovicích a na Želivského, nebo vím, že ještě před revolucí vznikaly na hřištích improvizované skate zóny, kde se objevovaly náznaky graffiti. Ale první graffitiák byl nejspíš Maniac v Ostravě, který začal kreslit už před revolucí."

Já: "Myslíš si, že se graffitiáci snažili kopírovat ostatní umělce? A docházelo tak ke komunikaci s ostatními zahraničními graffitiáky?"

³⁶ Dostupné z: <http://janmiko.com/o-mne/>

³⁷ Dostupné z: <http://www.vit-soukup.cz/biografie.html>

³⁸ Dostupné z:

https://xman.idnes.cz/one-blood-graffiti-v-iraku-jan-miko-d5v-/xman-styl.aspx?c=A131206_155248_xman-styl_fro

Miko: "Ja si myslím, že určitě k přiznanému kopírování docházelo. Česká scéna okamžitě začala sjíždět tzv. berlínský styl, který se vyznačoval 'barokním' nafouklým ozdobným písmem. Jezdili jsme kvůli tomu do Berlína a učili se od ostatních starších kluků, protože jsme neměli v té době žádné jiné medium, přes které bychom se to dozvěděli, leda nějaké časopisy nebo černobílé výstřižky z novin. Později za námi jezdili i kluci z Berlína do Prahy a ostatních států, když ještě to malování tady bylo tolerovanější, hlavně myslím na metro. První graffiti na metro dělali cizinci, to nedělali češi. My jsme ani nevěděli, že se to dělá. Takže k takovéhle komunikaci a vzájemné interakci docházelo s writery ostatních států."

Já: "Jak jsi pocítil tu změnu po revoluci v chápání neoficiálního malování ve veřejném prostoru?"

Miko: "My jsme najednou nemuseli mít z někoho strach a už vůbec ne z policajtů, kteří byli v nenávisti a pokud možno vůbec nevyšli ze služeben a ty věci (graffiti) byly tak nové, že si s tím nikdo nevěděl rady. Třeba David Černý, který namaloval tank na růžovo, by asi jinak v klasický, už fungující zemi, vyfasoval basu nebo jiný trest. Ale tyhle věci najednou procházely a vlastně se demoloval ten postsocialistický majetek. Takže když jsme malovali na ruský metra tak to vlastně nikomu tak nevadilo, jako když dnes někdo maluje na naše český metra. Takže přístup té společnosti po revoluci k tomu veřejnému prostoru byl jinej než je dnes. Dnes už by se dalo říct, že se stahujem."

Já: "Myslíš, že graffiti má nějaký politicko společenský záměr? Nebo jestli to veřejnost brala jako politický akt?"

Miko: "Myslím, že před revolucí umělecká intervence do veřejného prostoru politický akt určitě byl, otázka je do jaké míry byl chťený jako politický. A po revoluci myslím, že žádný politický akt už nebyl nutný. Pokud bychom ale zase skočili do současnosti, tak nejvíce v kurzu jsou samozřejmě červené trenýrky od skupiny Ztohoven, a pak v cizině to je třeba Banksy, což mluví samo za sebe. Ale u klasického graffiti, tam vím ze své zkušenosti, že politicky nad tím nepřemýšlím, je to spíš útěk a odpočinutí od klasického malování."

"Myslím, že dnes v zemích západního světa, kde většina věcí funguje, úplně není moc proti čemu se politicky stavět, ano máme migrační krize, plasty v oceánu, války, ale to nejsou věci které se dějí člověku doma v baráku. Samozřejmě v Čechách ten politický street art možná v budoucnu dostane zase novou rovinu, jestli to půjde na české politické scéně dále tak jak to vypadá."

5.1 Závěrem

Z této bakalářské práce jsem se dozvěděl mnohé o tom, v jaké míře a atmosféře vznikalo neoficiální umění ve veřejném prostoru v období konce normalizace. Víme, že některá umělecká díla ve veřejném umění byla podporována čtyřprocentním zákonem z veřejných zakázek³⁹. Mimo tyto oficiální zakázky vznikly další méně oficiální nebo absolutně neoficiální výstavy či tendence, jako byly události v Malechově počátkem 80. let, nebo několikrát zmiňované Malostranské dvorky, které se dále transformovaly na výstavu na tenisových kurtech ve Dvorcích. Velmi významné pak byly výstavy Konfrontace I-VII, které již měly za cíl se etablovat do oficiálního uměleckého prostředí a daly vzniknout tzv. revoluci v umění, jak o ní mluví PhDr. Ludvík Hlaváček. Ta už byla vyloženě postmoderní, chtěla překonávat elitnost a distancovat se jak od politizace umění komunismem, tak i od disentu.

Charakter všech těchto výstav stál za hranicí oficiality a díky tomu právě umělci, kteří neměli jinou možnost vystavovat, možná nevědomky tvořili současné postmodernistické vizuální umění site specific, které, jak již jsem se v práci díky rozhovorům s Ludvíkem Hlaváčkem nebo z knihy Zakázané umění dozvěděl, nemělo dlouhou trvanlivost. Výstavy, z důvodu velké návštěvnosti a shromažďování se návštěvníků, povětšinou byly druhý den zakázány státem a díla určená čistě pro danou lokaci byla odstraněna. Byly to například instalace na tenisových dvorcích 1982. Spojení, plachty, lana z akce Setkání, Praha Ivana Kafky, nebo díla Vladimíra Merty⁴⁰.

Díky uvolněnějšímu režimu konce 80. let ale už postihy a tresty za pobuřování nebyly tak odstrašující. Dalo to příležitost vzniknout dalším uměleckým tendencím a vystavovat. Proto Ludvík Hlaváček mluví o revoluci v umění již od roku 1984. Já jsem si tak dovolil

³⁹ Dostupné z: <http://www.vetrelciavolavky.cz/o-projektu>

⁴⁰ Milena Slavická, Marcela Pánková, Zakázané umění II., Výtvarné umění, Občanské sdružení pro podporu Výtvarného umění, 1996, 1-2, str. 24

připodobnit tento typ rozvoje site specific umění na konci normalizace k uměleckému směru graffiti.

Graffiti pro svůj vznik potřebuje daleko uvolněnější atmosféru, než tomu bylo za normalizace. Souviselo v Československu přímo s malováním na státní majetek, jako byly sídliště, mosty, panelové domy a hlavně pak vlaky a soupravy metra. Byla to politicky nevědomá akce jak popisuje jeden z prvních graffiti umělců Maniac. Bylo to gesto, které se chtělo oprostít od šedivého normalismu a začít to město vidět barevně. Podobně jako site specific výstavy 80. let, to umění bylo tolerováno a stálo na hranici illegality, za kterou ale nevznikl žádný postih. Stejně jako jsou díla site specific vytvořena čistě pro jedno dané místo na kterém vznikají, jak popisuje v rozhovoru umělec Ivan Kafka, tak graffiti bylo také vždy vytvořeno v jeden daný moment a určeno pro svoji lokaci, ať už to bylo náměstí, na sídlišti, nebo vagon metra který projížděl Prahou.

Jedna z vlastností, v které se site specific a graffiti od sebe odlišují je míra individualismu. Umělci site specific 80. let jako Čestmír Suška, Ivan Kafka, Stanislav Diviš, Tomáš Ruller, Gabriel Skrepl, později David Černý, se uchýlili k institucionalizaci umění do galerii a její legitimizaci. Jinak řečeno, oproti graffiti writerům vstoupili do povědomí galerijní kultury pod svým pravým jménem a neschovávali se za tagy a pseudonymy. To později vyústilo v jednu z výstav v Národní Galerii ve Veletržním paláci: Umělecké dílo ve veřejném prostoru, kterou připravili Ludvík Hlaváček, Karolína Fabelová, Kateřina Pavlíčková a Pavla Niklová.⁴¹ Oproti tomu graffiti umělci se v porevolučním období těšili naprosté spontaneitě a odpoutání se od institucí. Mnoho z graffiti umělců později tvoří legální, profesionální umění, ale už se nedá mluvit o graffiti tvorbu, ta zůstává inspirací pro tvorbu oficiální. Byli to například umělci jako Vladimír 518, Scarf, Bior, Splash, Jan Miko nebo Vladimír Turner.

⁴¹ Dostupné z: <http://cca.fcca.cz/projekty-akce/1997/umeni-ve-verejnem-prostoru/>

Podle Ludvíka Hlaváčka umělci, kteří tvořili Konfrontace, nechtěli být politicky či disentově zaměřeni. Existuje určitá podobnost v mentalitě umělců tvořících graffiti počátkem 90. let a Konfrontace o několik let dříve. Stejně jako umělci z Malostranských dvorků, tenisových kurtů Dvorce a Chmelnice, tak i graffiti umělci v počátku své tvorby se nebránili komunikaci s ostatními zahraničními umělci. Stejně jak říká Ludvík Hlaváček tak i Jan Miko, umělci se nechávali přiznaně inspirovat ze zahraničí. Site specific umělci 80. let především postmodernou a graffiti umělci zase writery z Berlína, kteří učili malovat graffitáky v Čechách.

Motivace graffiti writerů byla podobně jako u amerických graffitáků z 60. let způsobena ekonomickou frustrací. Čeští writeři po sametové revoluci už nebyli stíháni politickým systémem, jako umělci 80. let. Ale ekonomická situace jim jen velmi zřídka dovozovala podívat se za hranice. A právě za hranicemi byla velká možnost se něco naučit, kopírovat od zahraničních writerů. Graffitáci ze zahraničí naštěstí pro mladé české writery přijeli do Prahy, jak vzpomíná Jan Miko v rozhovoru.

Další motivací tohoto spontánního aktu graffiti byla snaha vymezit se generačně. Většina z kluků kteří začali kreslit v období revoluce na postsocialistický majetek byli právě čerstvě vyspělí adolescenti, kteří se považovali za svobodné Havlovi děti. Potřebovali dát najevo svobodu a neposlouchat režim. Stejně jako ho poslouchali jejich rodiče. Naproti tomu starší generace umělců site specific, jako byli Tvrdohlaví, ti už se generačně vymezovat nemohli. A tvořili už oficiální umění na výstavách a galeriích.

6.1 Soupis citací použitých pramenů a literatury

Baucheron Éléa, *XXL Art - When Artist think big*, Prestel, Mnichov, 2014

Ganz Nicholas, *Graffiti world: street art from five continents*, Thames & Hudson, London, 2009

Gurney Kim, *The Art of Public Space: Curating and Re-imagining the Ephemeral City*, Palgrave Macmillan UK, Londýn, 2015

Gregor Marek, *Umění na Hranici Zákona*, Roč. 20, č. 49 (2009), s. 42-46

Hundertmarkt, Cristian, *The art of rebellion IV.*, Publikat Verlags- und Handels GmbH & Co. KG, Mainschaff, 2016

Karous Pavel, *Vetřelci a Volavky*, Pavel Karous, Praha 2015

Kolář Pavel, Michal Pullmann, *Co byla normalizace?*, Studie o pozdním socialismu, Praha NLN s.r.o., 2016

Liessmann Paul Konrad, *Filozofie moderního umění*, Votobia, Olomouc, 2000

Martina Overstreet, *In graffiti we trust*, Mladá Fronta, a.s., Praha, 2006

Milena Slavická, Marcela Pánková, *Zakázané umění II.*, Výtvarné umění, Občanské sdružení pro podporu Výtvarného umění, 1996, 1-2

Nelson S. Robert and Shiff Richard, *Critical terms for art history*, University of Chicago, 2003

Olič Jiří, *Tvrdohlaví*, Silver Screen s.r.o., České Budějovice, 1999

Pavličková Kateřina, *Umělecké dílo ve veřejném prostoru*, Praha Sorosovo centrum současného umění, 1997

Pospíšil Filip, *Umění Protestu*, Rubato, Praha, 2013

Raimanová Ivona, *Umění Akce*, Sorosovo Centrum, Praha, 1990

Scotini Marco, Zanfi Claudia, *Going Public, Politics Subject and Places*, SilvanaEditoriale Spa, Milano 2003

Vacková Barbora, Galčánková Lucie, Ferenčuhová Slavomíra, *Československé město včera a dnes*, Pavel Mervart, Praha Kosmas 2010

Václavová, Denisa a kol. *Site specific*. Editor Jan Dvořák. Vyd. 1. Praha: Pražská scéna, 2008

Zavadil Karel, *Art & Antiques časopis*, Praha, Duben, 2006

6.2 Internetové odkazy

<http://cca.fcca.cz/projekty-akce/1997/umeni-ve-verejnem-prostoru/>
<http://janmiko.com/o-mne/>
<http://www.vit-soukup.cz/biografie.html>
https://xman.idnes.cz/one-blood-graffiti-v-iraku-jan-miko-d5v-xman-styl.aspx?c=A131206_155248_xman-styl_fro
<http://www.artlist.cz/prispevatele-artlistu/ludvik-hlavacek-144/>
<http://abart-full.artarchiv.cz/skupiny.php?Fvazba=heslo&IDskupiny=197>
<https://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10116288835-z-metropole/216411058230001/ob-sah/443940-malostranske-dvorky>
<https://wave.rozhlas.cz/diky-procentu-na-umeni-v-ulicich-prahy-nemusely-byt-kyce-rika-sochar-pavel-5214780>
<https://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10169621461-vetrelci-a-volavky/>
<https://www.tagesspiegel.de/kultur/verhuellung-des-reichstags-dieses-erste-deutsche-sommermaerchen/11945224.html>
<http://www.davidcerny.cz/start.html>
<https://www.prague.eu/en/object/places/128/john-lennon-wall-zed-johna-lennona>
https://zpravy.idnes.cz/prahu-pred-dvaceti-lety-osvobodil-ruzovy-tank-vytvarnika-cerne-ho-1c8-/domaci.aspx?c=A110425_113243_praha-zpravy_jan
<https://www.youtube.com/watch?v=LOcJyz383BU&frags=pl%2Cwn>
http://www.artslexikon.cz//index.php?title=Site_specific_art
<http://www.artlist.cz/dila/1853/>
<http://www.ruller.cz/bio-cz.html>
<http://www.galerieroudnice.cz/kurt-gebauer-plavkyne-opet-pod-klenbou.html?rok=2015>
https://www.uoou.cz/files/stanovisko_2009_6.pdf

7.1 Příloha



Ivan Kafka, Vymezení, Malostranské Dvorky



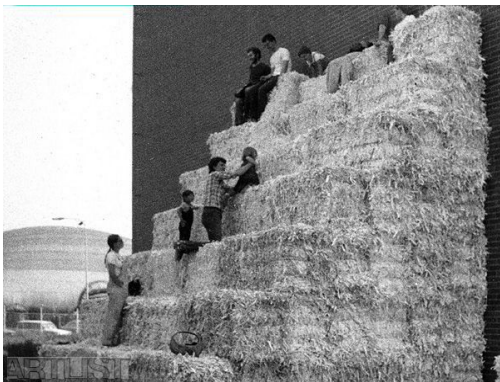
Kurt Gebauer, Plavkyně, Malostranské Dvorky



Tomáš Ruller, Zastav se na chvíli, Malostranské dvorky



Čestmír Suška, Kosti, Malostranské dvorky



Ivan Kafka, Přesložení, Setkání Dvorcích



Jan Miko, Milk, irácké graffiti



Jan Miko, akční malba, United Islands



David Černý, Růžový tank



Maniac