

Pavλίna Morganová, Jan Nálevka: Insiders / Nenápadná generace druhé poloviny 90. let

Umělec

- [Jan Nálevka](#)

Teoretik

- [Pavλίna Morganová](#)

Text

Pro některá slova není možné v jiných jazycích najít správný ekvivalent. Můžeme je složitě opsat, ale vyjádřit jedním slovem to samé prostě nelze. A to je i případ anglického slova „insiders“. Jsou to příslušníci určitého uzavřeného klubu, skupiny, profese nebo i širší komunity. Prostě ti, kteří znají pravidla a kontext svého společenství, umí se v něm pohybovat a hlásí se k němu.

Současná česká výtvarná scéna, tedy alespoň ta její část zajímavější se o aktuální umění, je tak malá a uzavřená, že je v podstatě jakousi komunitou insiderů. V polovině 90. let se na ní objevila nová generace, která ji dnes spoluvytváří a do jisté míry určuje i její směřování. Jejich první díla vznikala ve specifické společenské situaci, kdy porevoluční euforii vystřídal zklamání a „blbá nálada“. V angličtině se tomu říká „Expectations - Reality Gap“, tedy mezera mezi očekáváním a realitou. Nastupující generace insiderů začala vystavovat v rámci tehdejšího galerijního provozu, který se skládal z malých okrajových galerií a alternativních prostorů, sloužících výstavám někdy jen velmi krátkou dobu. Přestože se dnes již jedná v mnoha případech o uznávané autory, jejich raná díla jsou známa pouze malému okruhu. Znovu je ukázat, většinou poprvé v zavedeném galerijním prostoru, je hlavním cílem této výstavy.

Situace uvnitř

V době, kdy se změnil režim, byli tito umělci na střední škole nebo v prvních ročnících na vysokých uměleckých školách. Tehdy se mohlo zdát, že dobýt svět je otázkou jen několika málo let. První polovina 90. let přála připraveným, západní kurátoři i u nás hledali neokoukané „východní“ tváře. Umělci první porevoluční generace jako Veronika Bromová, Kateřina Vincourová, David Černý, Milena Dopitová se vzápětí dostali na velké mezinárodní přehlídky, kde jejich tvorba typická používáním velkoformátových fotografií a vizuálně zajímavých monumentálních instalací velice dobře fungovala. Přestože formálně prezentovala západní standard, obsahově přinášela přece jen nová témata. Umělci z mladší generace to jen z povzdálí sledovali a těšili se, že až dostudují také lehce vstoupí na mezinárodní scénu. Všechno bylo ale trochu jinak. V polovině 90. let začalo být pomalu jasné, že to, co se čtyřicet let rozkládalo, zanedbávalo, cenzurovalo a překrucovalo, není možné změnit během pár let. Přestože galerijní instituce řadou významných retrospektiv napravovaly napáchané křivdy, vznikaly malé a soukromé galerie a s uměním se začalo veřejně obchodovat, velice záhy se ukázalo, že vybudovat opravdu fungující umělecký provoz nebude jednoduché. Konjunktura se přehnalá, zbylo zase jen pár soukromých sběratelů a ještě méně galerií. Soukromé galerie omezovaly provoz a beznadějnost situace jen sporadicky rozčeřilo otevření dalšího prostoru. Intervaly mezi otevřením a zavřením se však geometrickou řadou zkracovaly. „Od roku 1997, což byl takový

velký přelom, šlo spíše o shánění peněz a snižování nákladů, hledání nějakých alternativních možností výstav mimo galerii, zkrátka o to, jak galerii uživit,“ říká k dobové situaci Jan Černý v rozhovoru s Vladanem Šírem.(1)

Insiders

Vedle několika výjimečných malířských a sochařských talentů je pro generaci insiderů charakteristická spíše tvorba objektů a instalací, postkonceptuálních projektů pro určitý prostor a konkrétní situaci. Jsou velice citlivými pozorovateli, schopnými reflektovat i nejjemnější pohyby ve společnosti a na výtvarné scéně. Zabývají se tématy zakotvenými v lokálním sociálním kontextu a prožívané každodennosti. Michal Koleček v této souvislosti mluví o „nespektakulární angažovanosti“, která změkčuje mnohem vyhraněnější euro-americké sociálně orientované umělecké proudy.(2) Práce insiderů z druhé poloviny 90. let na první pohled často vůbec nevypadají jako umělecká díla, na to jsou příliš jednoduchá a nelíbivá. A to není vykonstruovaný záměr, ale vnitřní logika věci. Jde o jakousi opodstatněnou estetiku, v rámci které věci vypadají tak, jak jdou udělat. Je to estetika ve znamení „udělej si sám“. Hlavní konstantou zůstává rukodělná zručnost, levné materiály – jakési ušlechtilé kutilství. A to nijak nesnižuje vážnost jejich uměleckého konání.

Monumentalita a vizuální efektnost děl předchozí generace je jim na hony vzdálená. Díla insiderů oproti tomu působí nenápadně a civilně. Jsou udělaná z nejobyčejnějších, často velice nápaditých a netrvanlivých materiálů, plastových obalů, čistítek do uší, síťoviny, starých časopisů, brambor apod. Jejich umění je nelíbivé a tudíž neprodejně. Nehodí se ani do galerie, ani do bytu a zůstává otázkou, jestli jen proto, že zde neexistuje poptávka po současném umění nebo jestli toto umění nikoho nezajímá, protože je tak nepatřičné.

Insiderů této nenápadné generace je více a vybrat pouze několik z nich pro výstavu nebylo snadné. Pokusila jsem se proto udělat průřez touto generací a vybrat osobnosti, které považuji za klíčové. Výběr ovlivnila i snaha dát dohromady reprezentativní mozaiku výtvarných poloh patřících mezi nejzajímavější a nejaktuálnější podoby umění druhé poloviny 90. let.

Lenka Klodová

Lenka Klodová začínala jako sochařka, řadou svých prací na sebe upozornila už během studia na VŠUP v ateliéru Kurta Gebauera. Spíše než s hmotou však od začátku pracovala s konceptem, pohrávala si s významy a přesahovala z jednoho žánru do druhého. Již v roce 1993 na klíčové výstavě v obecním domku v Proseči realizované spolu s Markem Rejentem se objevily první zárodky její dnešní tvorby. Pro realizaci mořské panny si koupila pornočasopis, který však záhy zahodila. Že jich v budoucnu rozstříhá desítky ji ještě nenapadlo. V roce 1994 vytvořila v pražské botanické zahradě instalaci, kdy na záhony rozložila květované ženské oblečení. Jiřina, Květa a Růžena byly „sochy“, jejichž těla se jako by vsákla do země a zůstaly po nich jen pestrobarevné květy na látkách. O rok později jako klauzuru nechala své děti ve zlatých oblečcích performovat v dřevěné ohrádce. Tomuto živému sousoší-instalaci-performanci odkazujícímu k žité realitě ženy-matky dala mnohovýznamový název Zlaté děti (1995).

Vzduchoprázdno po ukončení školy, ale i situace matky dvou dětí jí v roce 1998 umožnily rozpracovat myšlenky a postupy z předešlých let. Pro výstavu v galerii Fiducia připravila Červenou a černou (1998). Navázala v ní na své „sochy“ z kartonu, kdy je tělo figury zploštěno a zjednodušeno na základní tvar. Xeroxovou zvětšeninu perspektivně ležící ženy doplnila elegantními červenými šaty, které povívaly ve větru puštěného větráku. Podobný princip Klodová využila v díle Kate a Katinka (1999), kde do ušitých šatů zahalila dva pornografické plakáty. Stojí na začátku dlouhé řady prací využívajících tohoto rozporuplného materiálu. Klodová

s ním nakládá s nápaditostí sobě vlastní. Vystřihuje, lepí, domalovává, obléká, přikrývá, hladí... Sama k tomu podotýká: „Ta existenciální situace, věčná časová tíseň a neustálá nutnost dělat více věcí najednou mě přinutily při hledání zdrojů tvorby těžit jen ze sebe, ze svých pocitů a zkušeností. Když už tak nějak večer všichni usnuli a mě nastala chvíle na volnou práci, nešlo to vevnitř přehodit a zabývat se třeba abstraktní malbou. Mohla jsem jen posunout a otáčet nápady ze života ženy, mámy. Tak jsem si začala vystřihovat panenky z časopisů...“ (3) Série Panenky (2000) jsou nahé ženy z pornočasopisů doplněné oblečky po vzoru holčičích vystřihovánek. Pak už „panenky“ dostávaly nejen oblečky, ale i spacáčky a postýlky jako v instalaci Polední klid (2001). Nebo se s nimi dalo hrát divadlo, když se nalepily na špejli. Klodová pro ně vyrobila Scény (2001), jaké známe z dětských loutkových divadýlek. Papírové „porno“ Rodičky (2001) zase rodily své papírové děti. V té době Klodová zjistila, že nahé ženy v pornočasopisech může oblékat i tak, že jim prostě jejich oblečení domaluje. Jako první vznikly tři časopisy Leo s domalovanými lidovými kroji, které nazvala Lidové ženy (2001) a zavěsila na novinové držáky. Zbývalo už jen vytvořit první „porno“ omalovánky. Tvorba Lenky Klodové je u nás ojedinělá nejen svou komorní technikou, ale i tím, že se otevřeně, univerzálním a přesto velice intimním způsobem, zabývá situací ženy – jejím postavením ve společnosti, její rolí pečovatelky, matky, objektu touhy i pohrdání. Klodová se o své „panenky“ stará s dojemnou mateřskostí, ale i s ironickým odstupem.

Ján Mančuška

V roce 1998 zakončil Ján Mančuška AVU ještě jako malíř. Obrazy pro diplomovou práci ale doplnil objekty z lega, což předznamenalo definitivní zlom v jeho tvorbě. Následovaly reliéfy a objekty série Bolí to, jenom když se směju pro výstavu Perplex, která se konala na jaře roku 1999 v Galerii Václava Špály. Mančuška použil nejobyčejnější materiály – čistítka na uši, brčka, párátko, špendlíky – jako základní zobrazovací prostředky intimních výjevů z domácího prostředí, někdy doplňovaných jednoduchou kresebnou linií. V této sérii se už naplno projevila svébytná estetika i zásadní témata, která rozvádí v podstatě dodnes. Následovala výstava v galerii Detail, kde objekty z reliéfů, jako jídelní stůl se židlemi nebo televize s křeslem, nabyly větších rozměrů a byly vytvořeny přímo na zeď. Vznikla tak instalace 3+1, v níž Mančuška použil místo kresebné linie na hřebíčkách napnuté nitě. V roce 1999 vytvořil i další instalaci – Ráno 2001. Zde se opět objevily předměty patřící do každé domácnosti ovšem s posunutými významy: umyvadlo s kohoutky vyrobené z mýdel, rafinovaně uříznutý stůl se třemi nohama, hrnek z kostek cukru, koberec napůl vyrobený ze dřeva... Pro Mančušku však není důležitá pouze znejistňující vizualita těchto objektů, jeho práce vychází z pozorování nejintimnějších stránek okolí a z jemné sociální analýzy. Materiály, které používá, najdeme v každé koupelnové skřínce, v šuplíku v kuchyni nebo v papírnickví za rohem. Jeho tvorbě dodávají intimitu a blízkost, která je v umění vzácná. Zároveň jsou však použity exkluzivním způsobem, který netkví v luxusnosti zboží, ale spíše v tom, že je určeno (nebo lépe řečeno: dostane se k) pouze úzkému okruhu konzumentů. Série reliéfů Natvrdo (1999) na umakartových deskách napodobujících drahé materiály je vytvořena kombinací černé kresby fixem a reálných objektů jako gumové rukavice nebo krabičky od sirek. I v případě další série Osvobozená domácnost (2000) je ústředním tématem, jak už název napovídá, domov. Objekty byly vytvořeny pro stejnojmennou výstavu v galerii Na bidýlku a rozvíjely uvažování z instalace Ráno 2001; jen jejich nepoužitelnost byla ještě vypočítanější, jako krabička od cigaret obrácená naruby nebo křeslo z čistítek na uši. Význam těchto kontrastů Mančuška vysvětluje: „Moje instalace vypadají jako dům, člověk nikdy neví, jestli je skutečný, nebo jestli je to kulisa.“

Druhou stranou kulisy je konstrukce, lešení, na kterém drží. Člověk pořád ví, že je to „dům“, ví kde jsou okna, jen to podléhá trochu jinému způsobu uvažování. Já vlastně převrátím celý objekt, aby se ukázalo, že nemá jen jednu stranu. Má jich daleko víc, a pokud se poruší princip jednoho pohledu, odhalí se mnoho vrstev. To je hodně důležitá součást významu toho, co dělám. Umožním jiný pohled na všechny materiály, na jejich další odkazy, na to, jak s nimi člověk zachází, na jejich konceptuální významy. Baví mě posloupnost odhalování, když se divák setkává s mými věcmi.“(4) Přes svou zakotvenost v každodennosti a lokálním kontextu se Ján Mančuška jako jeden z mála umělců nejmladší generace prosadil na mezinárodní scéně. Obyčejnost našeho života dokázal přetavit v originální uměleckou výpověď, zajímavou nejen svou vizualitou.

Tomáš Vaněk

I když Tomáš Vaněk datem narození patří k předchozí generaci, tvorbou i svým působením na výtvarné scéně náleží k nenápadné generaci druhé poloviny 90. let. Už ve své diplomové práci, zabývající se fenoménem povrchových úprav a okrajů obrazu, nazvané *Barvy Laky* (1997-1998), použil spreje a šablony. Zde se začal rýsovat jeho netradiční přístup k malbě reflektující nejen historii tohoto média, ale i možnosti nové interakce umělce s divákem. Vytvořil například sérii obrazů, jejichž povrch tvoří napnuté igelitové tašky, přelepené plastové folie a další „odpadové“ materiály z našeho každodenního života. Ty však vytvářejí překvapivě krásnou a vizuálně novou abstraktní plochu obrazu. Následně pak začal pro svá díla používat termín „particip“, vyjadřující jejich zaměření na určité místo nebo situaci. V *Participu* č. 3, na výstavě *Perplex* nastříkal na okrajová místa galerie – do rohů, na strop nebo k podlaze – šablony televizního přijímače, kouře a dalších významově ambivalentních objektů. Paralelně vytvářel pomocí šablon i obrazy, stříkal je na řádně vypnutá a našepsovaná plátna. Pracoval na nich i s rafinovaným odstupňováním stříkaných odstínů, které si však pořád podržovaly syrovost grafitti. Kombinace obou technik se objevila v *Participu* č. 6, kdy Vaněk v rámci své výstavy v galerii *Druhá modrá* nastříkal motivy z obrazů přímo na zeď vedle recepce firmy, kde galerie sídlila. To způsobilo první z řady konfliktů, které svým přístupem k umění vyvolal.

Princip proplétání a zdvojování reálně nastříkané šablony s jejím obrazem Vaněk vypočítal v rámci následující výstavy v brněnské galerii *Na bidýlku* nazvané *Particip* č. 7 (1999-2000). Na stěny galerie nastříkal podle šablony dřevěné obložení a na toto pozadí zavěsil dva obrazy se stejným motivem tak, aby byly neviditelné; jejich povrch totiž přesně navazoval na tvar prken podkladu. Tato instalace pak získala další rozměr, kdy na stěny galerie zavěsil obrazy krajiny Jiří David, jehož termín výstavy navazoval na Vaňkův.

Dalším posunem Vaňkova díla byla účast na 5. ročníku ostravského festivalu akčního umění *Malamut*. V rámci *Participu* č. 8 (1999) zde nasprejoval šablonu domovních zvonků do vchodů činžovních domů, ale i na exponovaná místa vedle firmy *Eurotel* nebo *Městské policie*. Vstup do veřejného prostoru posunul jeho umění ještě blíže grafitti, a to ne formálně, ale v reálných podmínkách a souvislostech tvorby.

Vaněk vždy balancoval na hranicích estetického konceptu a intuitivního porušování zaběhaných pravidel. Svým dílem nejen analyzuje základní formální principy malby, ale dotýká se i řady jemných sociálních témat. Ať už jsou to šablony s námětem dřevěného obložení, televize nebo elektroinstalace. Šablona „jako synonymum stereotypu a konvence“(5) pro něj i nadále zůstává jádrem uměleckého sdělení.

Zbyněk Baladrán

Zbyněk Baladrán má za svou generaci trochu zpoždění, protože než se v roce 1997 dostal na AVU několik let studoval dějiny umění na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy. A tak se až v několika posledních letech ukázalo, jak důležitou osobností své generace je. O tom svědčí nejen jeho aktivity v Galerii Display, ale i třeba nominace na Manifestu v roce 2004.

Už první díla Zbyňka Baladrána, vytvořená během studií na AVU, jsou plně v duchu insiderovské poetiky. Příkladem může být klausurní práce Kaktusy (1999) sestavená ze záchodových štětek, plastových sítěk, trubek a různých náhodně nalezených předmětů, kterou Baladrán nainstaloval do dřevěného rámu, jaký občas můžeme vidět v oknech nadšených kaktusářů. Z podobných materiálů vytvořil i architektonický model města, kde vypočítaný detail kaktusů nahrazuje celková struktura instalace. S levnými materiály pracoval i nadále a svůj přístup do jisté míry ironizoval objektem Hobby (2001), který tvoří deska na dřevěných kozách s neuměle sestavenými písmeny HOBBY. Objekt byl součástí výstavy v Galerii Jelení v roce 2001, kde se objevilo ještě několik dalších prací, u nichž je nepopíratelný vliv záměrně nespektakulárního umění Jiřího Kovandy. Baladrán tento postoj rozvedl vytvářením detailních návodů na jejich výrobu. Po vzoru montážních návodů firmy IKEA nejdříve ukáže, co všechno je k výrobě potřeba, a pak krok za krokem instruuje. Výsledkem je jednoduchá dřevěná konstrukce, stejně málo použitelná jako krásná. Její nepraktičnost a abstraktnost přímo kontrastuje s precizně konkrétním návodem, který by uspokojil i toho nejnáročnějšího kutila.

Baladrán stejně jako většina insiderů vědomě pracuje s faktem, že umění už dnes není pouze vytvářením dokonalých artefaktů, ale spíše uvažováním o našem vztahu k realitě. Posunuje smysl umění a dává impulzy k jeho neustálé redefinici.

Michal Pěchouček

Tvorba Michala Pěchoučka je v podstatě velice tradiční, i když nabývá úplně nových a originálních forem. Pěchouček začínal jako grafik, už jeho barevné linoryty byly technicky brilantní a dosahovaly malířských kvalit. V roce 1996 se však pustil do dobrodružství, které tuto techniku posunulo do úplně nové dimenze. Už ve svých grafikách se inspiroval výjevy z rodinných diapozitivů pořízených v 60. a 70. letech. Tradiční grafická technika mu však neumožňovala „zpřítomnit“ výjevy tak, jako když se doma slavnostně vytáhne diaprojektor a v zatemněném pokoji se promítá na plátno. Ta zvláštní blízkost, životnost a prostorovost nehmateľného obrazu se zdála být nedosažitelná. Pěchouček se jí přiblížil, když obrazy začal rozkládat do několika plánů pomocí obyčejného síťového pletiva, na něž maloval syntetickými barvami. Jako první vznikl obraz Děda s babičkou na dece (1996) a pak následoval Vlak (1996) s jednoduchou figurou babičky sedící u okna ve vlaku. Prostorovost se též pokusil dosáhnout pomocí vyšívání. Impulzem se mu stal podivný vyšívání obrázek, který byl vystaven jako osobní relikvie na výstavě jednoho periferního malíře. Na počátku byl vyšívání obraz Ráno (1996), na němž si Pěchoučkova matka čistí zuby. Následovala další plátna Monte Carlo (1996) a celá série obrazů na sololitu, kdy je vyšitý pouze malý detail (část oblečení, deštník, matrace, lampa). Je fascinující, jakou sílu má tento malý vyšitý detail, jak dokáže výjev zpřítomnit. Čím úspornější Pěchouček ve svých zásazích je, tím větší mají sílu. V řadě obrazů je zkombinován prostorový efekt obou technik.

Zvláštní kapitolou jsou obrazy malované na skle. V roce 1996 Pěchouček dva měsíce pracoval jako kustod ve Šternberském paláci, kde pozoroval holandská zátiší, až si uvědomil neuvěřitelnou hloubku jejich malby, jako by byla pod tlustým sklem. Tím, že obraz rozložil do několika plánů na centimetr tlustá skla, se pokusil tento efekt simulovat. Vznikla tak série obrazů malovaných podle fotografií dětí ze

40. let. Pěchouček podržel jejich původní formát, oživil je pouze prostorovou hloubkou.

Většina obrazů vystavených na této výstavě vznikla během jediného roku, kdy Pěchouček v neuvěřitelném sledu objevil a vyzkoušel hned několik originálních technik. Celá série je inspirována rodinným albem, v němž se prolínají bezstarostné výjevy z dovolené s obrazy nabitými stísněnostmi. Rodinné diapozitivy se svou civilností a intimitou Pěchoučka osvobodily od otázky co malovat: „Námět byl automatický, veškerá radost se odehrávala v tom, jak to udělám.“ (6) Stejně rychle jak tato série vznikla, tak se i uzavřela, aby se po roční odluce vrhl na úplně jiné médium. Fotopříběhy, kterými se definitivně proslavil už nerozkládají výjev do hloubky, ale v čase. Jsou stejně úsporné, malé formátem a prodchnuté onou podivnou „pěchoučkovskou“ estetikou.

Jan Nálevka

Jana Nálevku zásadním způsobem zformovalo brněnské prostředí. Už v jeho prvních dílech, která vytvořil po polovině 90. let v rámci studia na FaVU, se objevuje vyhraněné konceptuální myšlení typické pro brněnskou scénu. Projekt *Vzorník tvrdostí* (1995) obsahuje sérii černých kreseb, které jsou vždy nakresleny jednou tužkou určité tvrdosti. Jelikož se ve všech případech jedná o obyčejné tužky, rozdíl v tvrdosti se nedá rozpoznat. Tato utajená pracnost je ještě radikálnější než v případě rýsovaných kreseb Václava Stratila, protože je z černé plochy kreseb naprosto nečitelná. Nejde však o asketický, zenově laděný koncept, jak by se na první pohled mohlo zdát. Nálevka se totiž vyžívá v tom, že tak „zbytečně“ kreslí a potutelně se usmívá, že jeho vážný a zároveň podvrtný koncept zůstává v podstatě tajemstvím. Ironizuje sám sebe, když jedna ze sérií je tvořena kresbami nakreslenými tužkami, které se liší pouze svou vnější podobou – ozdobným lakováním. Kvalita kresby je vztažena k něčemu tak banálnímu a nesmyslnému jako jsou červená srdíčka na bílém podkladu povrchu tužek. Celá série vyústila v objekty, na nichž kresbu nahradily samotné tužky nalepené na překližce. Kresba je v nich nahrazena líbivým designem obyčejných tužek od firmy IKEA. Nejen v tomto díle Nálevka promyšleně používá staré konceptuální a minimalistické přístupy kombinované s postkonceptuálním myšlením 90. let. Nálevkova tvorba se odvíjí v posloupné logice od jednoho díla k druhému, proto i nadále pro něj zůstává zásadním tématem kvalita barvy. Promyšlená práce s monochromií se objevuje i v jeho dalších cyklech jako *Thing of Beauty* (*Imagination Paintings*) (1998) nebo sérii barevně zmanipulovaných reprodukcí českých hradů a zámků, vrcholících v nabarvených papírových modelech *Karlštejna*, *Konopiště* nebo *Národního divadla*. Jejich barevnost je jakýmsi symbolem všudypřítomného „posttotalitního paskvilu“, který vzniká kombinací touhy vypadat luxusně, jako „ze západu“, a nemožnosti toho v naší historické situaci dosáhnout.

Ironie a zároveň distance, banálnost, která se vskrýtu dotýká žité skutečnosti, i když na první pohled působí čistě konceptuálně, je pro Nálevkovu tvorbu typická. To potvrzuje i další série nazvaná *Cool* (1998). Jedná se o bíle nalakované plechy, které mají přesné rozměry dveří různě velikých ledniček. Nálevka k tomuto dílu podotýká: „Z minimalu není třeba mít strach, každý ho máme doma.“ (7) Přesto jsou Nálevkova díla pro širší obecnost většinou naprosto nečitelná. Autorovi jde o skrytou esenci – barvy, tvaru, znaku –, ale tváří se naprosto „neutrálně“, jako by o nic vlastně nešlo. Jen v komunitě insiderů je podstata jeho děl známá. Nálevka k tomu bez rezignace poznamenává: „I čitelné věci nikoho jiného než tu komunitu nezajímají.“ (8)

Pavel Ryška

Pavel Ryška patří k brněnskému okruhu autorů, i když je původem z Třebíče, kde v polovině 90. let ještě před studiem na FaVU, vytvořil svá první díla. Byla to série křesel ve volné krajině jako například Hliněné křeslo obílené vápnem (1994), které rozpustily podzimní deště, nebo Křeslo z vrbového proutí (1996), jenž zakořenilo v mokřadle za vesnicí Šašovice, kde v té době žil. Na rozdíl od většiny insiderů Ryška nepracoval s umělými civilizačními materiály, ale vystačil s tím, co našel ve svém okolí. Pro jeho ranou tvorbu je typická mystifikační intervence do okolního prostředí spojená s akcí a jeho proměna v rámci přesně daného konceptu. V roce 1997 parafrázoval „ochranářskou“ činnost, když v rámci projektu Plevel označil desítky bolševníků velkolepého štítiky s textem „Rostlina pronásledovaná státem“. Následně vyrobil podle standardních sáčků se semeny užitkových rostlin firmy SEMO i sáčky se semeny agresivního plevelu bolševníku a vpašoval je do zahrádkářských obchodů. Sérii Plevel doplňuje i dílo, které Ryška vytvořil na workshopu ve slovenské Skalici. Na zdi přes šablonu se slováckým květinovým motivem nakreslil trávou a listím obrovský znak ženských a mužských genitálií. Dílo nazvané Plevel si pohrávalo s kontrastem vulgárního a primitivního grafitti s jemností lidového motivu a chlorofylové zeleně, která po čase sama na světle zmizí. V následujícím projektu Kraslice (Veselé velikonoce) (1996) se vtipně dotkl ožehavého sociálního tématu. Proměnil totiž kus pole makovic tím, že na každou z nich průmyslovým latexem nakreslil falešnou stopu po vytékající šťávě surového opia.

Dalším projektem v přírodě byla Posed - Veřejná knihovna. Několik posedů kolem vesnice Šašovice v roce 1997 Ryška proměnil v útulné čítárny veřejné knihovny. Kvalitní tituly ze současné filozofie, psychologie i beletrie byly místním myslivcům na posedech kdykoli k dispozici. Provokativní sonda do vesnického prostředí má ve svých dalších rovinách řadu styčných bodů s oblíbenými performancemi atakujícími náhodně kolemjdoucí na ulicích měst. I když se komunikace umělce a diváka v tomto případě odehrává nepřímo, přesto je zde přítomná. Stejně jako v klasické performance roztáčí kola nejrůznějších situací, která však díky jejímu dlouhému trvání a úzkému propojení s normálním životem často přesahují hranice umění. Nejde zde tedy pouze o negaci uměleckého provozu ve smyslu odmítnutí finálního artefaktu, ale spíše o odmítnutí uměleckého provozu jako takového. Dílo není vytvořeno ani pro galerijního ani pro festivalového diváka, je podvrtnou intervencí umění do reálného života, pravým uměním ve veřejném prostoru. Díky své odloučenosti od kulturních center se nestalo součástí žádné umělecké instituce a kdyby nebylo gestem umělce, snad by ani nebylo uměním. Pouze výjimečně zaujatým osobám bylo k němu umožněno putovat, jako za legendárními díly amerického land artu, a tak se stejně jako tato díla, nejen díky své fotodokumentaci, zadními vrátky vrací do světa umění.

Kamera skura

Slezskomoravskou větev insiderů významně ovlivnili Petr Lysáček a Jiří Surůvka. Jejich postkonceptuální přístup k performance a tvorbě objektů, vždy plný improvizace a náhodných podnětů přetavených do jasně vypointované formy, je nejvíce patrný právě v tvorbě Kamery skury. Ta se už od roku 1995 věnuje konceptuálním projektům, které jsou úzce propojeny s akcí. Ironický odstup od zavedených výtvarných i akčních principů, popření autorské aury rozpuštěné v uvolněném kolektivismu a smysl pro podvrtný humor nejlépe vyjadřuje skupinové motto: „Pro umění jsme ochotni zemřít přirozenou smrtí.“

První společné akce Kamery skury se zabíraly obskurními tématy, ironizací historických objevů a technických záhad, jako například akce Převrácený obraz (1996), demonstrující princip camery obscury, nebo pseudoalchymistické demonstrace Přesun člověka v prostoru (1996). Kamera skura realizovala své

akce snad na všech festivalech akčního umění druhé poloviny 90. let. Akční prvek je totiž pro práci skupiny zásadní. Na výstavách prezentovala buď objekty nebo fotografie spojené s akcí.

V druhé polovině 90. let se obsah akcí pomalu přesouval k aktuálním společenským tématům. I ty Kamera skura nadále zpracovávala s lehkou mystifikací a nadsázkou. První z nich byli Výrobci fénů (1998) pro festival performance A. K. T. v Brně. Ve „firemních“ tričkách a automobilu nejdříve po městě nakupovali součástky na výrobu fénu (např.: dětský vysavač, teleskopické nožičky, novodurová trubka). Na rušném náměstí pak v rámci „reklamní akce“ kompletovali „luxusní fén pro náročné zákazníky“. Následný projekt Velká předvánoční autogramiáda byl založen na podobné kolektivní mystifikaci, působil však ještě věrohodněji. V předvánoční Praze se objevily plakáty nové populární hudební skupiny Kamera skura. Zvaly na autogramiádu při příležitosti jejího turné. Tváře novým idolům dívčích srdcí propůjčili čtyři reální členové skupiny Kamera skura. Těm se poté v převleku mladé hudební skupiny podařilo vystoupit i v ranním vysílání TV Nova. Fakt, že moderátorům pořadu, kteří doufali, že Kamera skura „předvede“ nějakou performance, nedošlo, že celé vystoupení skupiny je vlastně performancí, velmi dobře ukazuje na nemožnost propojení současné výtvarné scény s populárními médii. Druhou částí byla reálná autogramiáda skupiny před obchodním domem Kotva. Hvězdná image imaginární hudební skupiny zde byla konfrontována s obyčejností členů Kamery skury – o mladé výtvarné umělce najednou neměl nikdo zájem. Celá tato akce vtipně glosovala nejen praktiky „show businessu“, ale hlavně demonstrovala situaci mladého českého umění. Nastolila otázky do jaké míry by současné výtvarné umění bylo schopno vytvořit masově lákavou image a zapojit se do toku mediální komerce. Několik následných děl Kamery skury plně náleží do „insiderovského“ proudu nového objektu, vytvořeného z levných, někdy odpadových materiálů. Jsou to například bundy ušité z nafukovacích gumových zvířátek, dětských kruhů na plavání nebo série počítačů vytvořených z brambor. Bramborové napodobeniny procesorů, monitorů, tiskáren, myši a klávesnic Kamera skura vyrábí od roku 1999 pod názvem Ertepl computer. Inspirovala je k tomu novinová zpráva o britském vynálezu počítače napájeného baterií z dvanácti bramborových hlíz. Ertepl je vedle své vizuality a vtipného nápadu klasickým procesuálním objektem, který každým dnem spěje k zániku.

Asi posledním objektem z rané tvorby skupiny, který je potřeba zmínit, je Superstart (1999). Tato neumělá postavička v červeném oblečku se v rytmu malého motorku směšně zmítá na svém zřušovaném dřevěném kříži. Pamatuji si, že když jsem ji viděla poprvé, nemohla jsem se rozhodnout, jestli ve mně tento objekt vyvolává smích, úzkost nebo pocit trapnosti. Je v něm totiž obsažena řada rovin, které se pak objevily i v další tvorbě Kamery skury, vedoucí až k monumentální instalaci v Československém pavilonu na Benátském bienále v roce 2003.

Krištof Kintera

Krištof Kintera už od počátku studií patřil mezi nejvýraznější osobnosti nejmladší generace. Objevoval se na důležitých skupinových výstavách a svým způsobem se dostal i do kontextu první porevoluční generace mladých umělců. Jeho raná tvorba ho však svou syrovostí, složitou „kutilskou“ samovýrobou, ale i propojením s akcí řadí plně do své generace. Prvním výrazným projektem je bezesporu TO z roku 1996. Tento „domácí mazlíček“ z lakovaného laminátu se stal Kinterovým nerozlučným přítelem, provázel ho na nákupech, v metru, prostě všude, kam jeho pán zavítal. Jeho neuchopitelný, neosobní, nic nenapovídající tvar kontrastuje s ohmataným, několikrát přetrženým a opět navazovaným provázkem, který ho

spojoval s majitelem. Okouzující sebestředná suverénnost TOa vyniká na černobílých fotografiích, kde je zachyceno v nejrůznějších prostředích běžného života a provázeno kradnými pohledy přihlížejících.

Propojení vlastního života s fiktivní „osobou“ rozvíjí Kintera i v další své akci Plumbař (1995-1998) – fiktivně reálná bytost uzavřená v olověné ulitě, obklopená olověnými předměty; jako by se vše, čeho se dotkne, navždy proměnila v olovo – je znovu komplexním dílem zahrnujícím akci, její dokumentaci, jednotlivé objekty, ale i celkovou instalaci. Ze svého olověného světa však vychází mezi nás, neohrabaně chodí po ulicích, svými olověnými brýlemi pozoruje náš shon. Videozáznam z Plumbařových procházek běží v televizi v jeho olověném příbytku, takže se performance stává nedílnou součástí instalace. Propojení výtvarného umění, performance a divadelní scénografie je typickým momentem pro samostatnou Kinterovu tvorbu i pro akce a divadelní představení Jednotky, jejíž je vůdčí osobností. Jednotka je otevřenou tvůrčí buňkou, která od roku 1992 uskutečnila řadu performancí a akcí happeningového rázu. Ty pak postupně přerostly ve vizuální a multimediální představení na pomezí experimentálního divadla.

Na TOa Kintera navázal v sérii obtížně identifikovatelných Spotřebičů (1997-1998), pro něž vytvořil i obaly neodmyslitelně patřící k luxusnějším výrobkům. Spotřebiče mají dokonalý tvar přizpůsobený lehké manipulaci, vypadají krásně a výkonně, jediný problém je, že jsou k ničemu. Jsou to opravdu jen spotřebiče spotřebovávající energii. Ve výloze obchodu jsou však jejich mimikry dokonalé, vypadají velice lákavě a svou vysokou cenou na sebe upozorňují. Nabízí se metafora, že podobně je tomu i s uměním. Kinterovo přemýšlení o povaze umění, života, systému se ještě zřetelněji objevuje v jeho diplomové práci.

Mluviči (1999), kteří připomínají postavičky Tonyho Ourslera, vyprávějí své vážné i nevážené příběhy, ptají se svým legračně upraveným hlasem na momenty z našeho života, svým „ehmm“, „že jo“ a „hele“ nás vtahují do nejobyčejnějších situací a úvah, mezi nimiž se objevuje řada palčivých otázek současného světa a samozřejmě i umění.

Asi nejinsiderovatějším dílem Krištofa Kintery je instalace Nedotýkat se, kterou realizoval v roce 1996 na výstavě Exterior versus Interior v Bratislavě. Jde o různou rychlostí rotující řezací kotouče zapuštěné do betonové podlahy.

Jednoduchost této instalace má v sobě „kinterovskou“ syrovost, která je ve Spotřebičích a Mluvičích na první pohled skrytá za „reklamním“ designem. Je zakotvena v jeho kulturním zázemí, v insiderovské komunitě, v pouličních akcích Jednotky nebo atmosféře alternativního prostoru NoD, jehož vybudování Kintera zasvětil na konci 90. let většinu svého času.

Pavel Kopřiva

V roce 1989 Pavel Kopřiva nastoupil na VŠUP, kde po absolvování několik let působil jako asistent v ateliéru Adély Matasové. V Kopřivově tvorbě se prolíná několik výrazových linií, které však mají společný konceptuální přístup narušující předpokládané kontexty a poukazující k jakoby jiné realitě. Vedle designersky precizně zvládnutých objektů, jejichž hlavním tématem je lesk, je zde patrná linie reagující na vizualitu propagační grafiky a estetiku minimalismu. Nejzajímavější jsou však práce, které jako umění vůbec nevypadají, jako například instalace Parazitující umění (1996), jež vytvořil na výstavě Interiér versus Exteriér v Bratislavě. Z bílé umělé hmoty kömatex vyřezal nic neříkající amorfnní tvary a rozmístil je do výstavního prostoru. Vzhledem k tomu, že se výstava konala v negalerijním prostředí bývalé továrny, jeho artefakty umístěné pod topením nebo vedle nápisu UDRŽUJTE ČISTOTU A PORIADOK byly identifikovatelné jako umění pouze díky své bělosti a nepatřičnosti. V roce 1997 vytvořil z kömatexu

instalaci-reliéf Bílá lilie, jejíž obrys je vytvořen právě mezerami mezi jednotlivými deskami materiálu. Vzniká tak zvláštní šablona, připevněná na zeď, jakoby připravená pro Tomáše Vaňka. V kontextu Kopřivovy tvorby se však jedná spíše o rafinovaný objekt, působící neuchopitelným dojmem a znejišťující svůj význam a realitu. S kómatexem pracoval i v další instalaci Topografie (1998), kdy desítky vyřezaných piktogramů zapíchal mezi cihly románského sklepení ČMVU v Praze. Ve svých dílech se Pavel Kopřiva nechává inspirovat science fiction, hi-tech technologiemi, nejrůznějšími vědeckými teoriemi, ale i obyčejnými předměty, jejichž integritu narušuje a posouvá jednoduchými zásahy. Jako příklad může sloužit třeba Štít (1999) vytvořený ze dvou zadních autoskel nebo série objektů Roll On (1999), kdy prázdné plastové obaly od šampónů a krémů dotvořil vyřezávaným ornamentem. Právě v této instalaci se Kopřiva nejzřetelněji dotkl insiderovské estetiky tematizující předměty a prostředí každodennosti.

Alena Kotzmannová

Na českou výtvarnou scénu vstoupila Alena Kotzmannová v roce 1998, kdy ukončila studium na VŠUP. Její diplomovou prací byl fotografický cyklus Dočasná osoba, v němž se inspirovala science fiction a v detailech našeho současného světa hledala odlesk vzdálené budoucnosti. Už v této době fotografii obohacovala nejrůznějšími způsoby adjustace, jako je vyvolání fotografie klasickou cestou na plátno a její zabalení do plastové fólie. V instalaci Někdo ti volá (1998) Kotzmannová poprvé propojila velkoformátovou fotografii s videoprojekcí. Jde o fotografie dvou telefonních automatů, jejichž opuštěnost podtrhuje zvuk videa, na němž jsou zachyceny kroky kolemjdoucích a zvonění, na které však nikdo neodpovídá. Podobný způsob instalace je typický i pro několik dalších děl, jako je Famke (1999) nebo Cesta do háku (2000). Famke je do rohu naistalovaná fotografie ženy sedící se zavřenýma očima u okna ve vlaku, snažící se uloupit ještě trochu spánku na cestě na ranní směnu. Video svírající s fotografií pravý úhel je oním rámem, v němž ubíhá krajina za oknem, nikým neviděná, žijící svým vlastním životem před rozbřeskem. Cesta do háku je fotografie muže stojícího v tramvaji. Není na něm nic zvláštního, snad jen jeho osamělost na cestě odněkud někam. Přes nehybnou fotografii tohoto ve skutečnosti se pohybujícího muže Kotzmannová promítá stejný výjev, který se však jemně pohybuje nahoru a dolů, jako by tramvaj trochu drncala. Celý výjev tak dostává mnohem reálnější atmosféru než ono vidění světa, které nám může zprostředkovat fotografie. Kotzmannová je osobnost, která svou otevřeností ke spolupráci proplouvá insiderskou komunitou a nápaditým způsobem se podílí na řadě projektů, ať už to byl Pražský parní válec, kde do oken Galerie V. Špály nainstalovala 3D kukátka s dokumentací jednotlivých akcí, nebo společné projekty s Michalem Pěchoučkem, Veronikou Drahotovou, Jiřím Davidem nebo Tomášem Pospiszylem. V rámci svého konceptuálního přístupu si pohrává se zákonitostmi a hranicemi fotografie, ale hlavně přemýšlí o samotné podstatě tohoto média. Svými instalacemi zprostředkovává neobvyklé nahlédnutí věcí a příběhů odehrávajících se všude kolem nás. Dokáže odhalit tušené a záhadné momenty jejich existence, ale i vyzdvihnout poezii a obyčejnou krásu, která je provází.

Nenápadná generace

Nenápadnou generaci druhé poloviny 90. let neprovázejí provokativní proklamace a snaha bořit dříve vydobyté. Je pro ní charakteristická spíše touha „normálně tvořit“, „dělat věci“ vztahující se k dnešku, ať už tím míníme situaci umění nebo společnosti. Když se zeptáte umělců této generace, proč se věnují umění, většinou vám neodpoví, že chtějí něco změnit, spíš vám řeknou, že si nemohou pomoci – umění prostě dělat musejí. Mají touhu sdělit a zároveň sdílet svůj pohled na svět. O umění občas pochybují, ale věří v něj. K nadčasovějším

tématům se tito mladí umělci dostávají přes koncepty pevně zakotvené v lokálním diskursu dneška. Jsou si dobře vědomi pomíjivosti a relativnosti umění, ve smyslu jeho vázanosti na okolnosti svého vzniku. V manifestačním textu *Revoluce v asynchronním prostoru*, který formuluje některé postoje blízké celé této generaci, Vít Havránek a Ján Mančuška zavádějí pro tyto okolnosti pojem „bezprostřední kontext“: „... je prostředím, ve kterém umělecké dílo vzniklo a na základě kterého je možné uměleckému dílu samozřejmě rozumět. Pokud zanikne bezprostřední kontext umělecké dílo změní povahu nebo v hraničním případě zanikne.“(9) V textu dále volají po novém asynchronním kontextu, který by byl alternativou k lineárnímu, segregačnímu a centralistickému konstruktu historie: „Stanovíme-li si jako výchozí zkušenost bezprostředního kontextu, musíme se ztotožnit s existencialistickou definicí času jakožto veličiny závislé na okolnostech, v nichž se individuum, komunita, skupina nebo národ nachází. Jinak ubíhá čas trpícím, jinak člověku, který se baví. Zde vstupuje do popředí ontologie, ontologický postoj, jež v současnosti se nám zdá být mimořádně aktuální problém. Nejde již o ontologii tradiční ale o ontologii tekutou, permanentní kritiku ve vztahu ke světu i měnící se vlastní zkušenosti. (...) Neexistuje jeden pevný model historie, podle kterého by bylo možné věci zařazovat, hodnotit. Existuje mnoho historií, které jsou mezi sebou v různých vztazích. Jsou vůči sobě v asynchronním vztahu, tj. že různé etapy vývoje mají různý časový rámec a různé důvody a okolnosti dění.“(10) Zdůrazňují tak nadřazenost subjektivního prožitku a postoje k umění, který je celé této generaci vlastní.

Je to generace jako mnoho před ní – jen možná trošku „nenápadná“. O jejích jednotlivých příslušnících je dnes stále více slyšet a doufám, že tato výstava na ni upozorní jako na zajímavý a pro současné české umění velice důležitý celek.

-
- (1) Šír, Vladan: „Rozhovor s Janem Černým,“ in: *Umělec VI*, č. 2, 2002, s. 16.
 - (2) Koleček, Michal: „Kausa: Současné české výtvarné umění,“ in: katalog výstavy *Zvon*, GHMP, 2002, s. 17.
 - (3) Jandová, Lucie: „O ženách, pornu a hornících. Rozhovor s Lenkou Klodovou,“ in: *Nový prostor*, č. 116, 2002, s. 28.
 - (4) „Rozhovor Jany a Jiřího Ševčíkových s Jánem Mančuškou,“ in: katalog *Ján Mančuška Já*, Praha, leden 2002, nestr.
 - (5) Vít Havránek: „TV: situace, jejich okolnosti, Participy,“ in: T. V., Praha, 2003, s. 50.
 - (6) Rozhovor s autorem, červen 2004.
 - (7) Rozhovor s autorem, červen 2004.
 - (8) Rozhovor s autorem, červen 2004.
 - (9) Havránek, Vít; Mančuška, Ján: „*Revoluce v asynchronním prostoru*,“ in: *Korpus VI*, č. 3, 2004, s. 22-23.
 - (10) Opcit.

Morganová, P.: *Insiders / Nenápadná generace druhé poloviny 90. let (katalog výstavy). Dům umění města Brna, Dům pánů z Kunštátu, 14. 12. 2004 - 31.1. 2005, Galerii Futura v Praze 17. 2. 2005 - 8. 5. 2005.*