

A woman and a man in military uniforms are sitting on a large, dark metal barrel, likely part of a tank. The woman, on the left, is wearing a brown military jacket, a dark beret, and black boots. She is looking towards the camera with a slight smile. The man, on the right, is also in a brown military uniform and a beret, holding a submachine gun. He is looking towards the camera. The background shows a cloudy sky and a building with a 'TOYOTA' sign in the distance.

LEDVINA
MORGANOVÁ
ŠKABRAHA
BARTLOVÁ
STEJSKAL

Sešit pro učení, tvorbu
a přání učení

117

9/2010

Shoda náhod přispěla k tomu, že celkově devátým a letošním druhým číslem *Sešitu* se táhne jako červená nit jedno téma: reflexe dějin a současnosti vztahu českého vizuálního umění a společnosti. Publikování textu „České umění kolem roku 1980 jako pole kulturní produkce“ Josefa Ledviny nemohlo přijít v lepší čas: vychází ve stejnou dobu, kdy se na pultech objevuje překlad stěžejní práce francouzského sociologa Pierra Bourdieua *Pravidla umění* (Brno: Host 2010). Právě Bourdieuova kniha přitom slouží Ledvinovi jako metodologická příručka, s jejíž pomocí předkládá institucionální analýzu české výtvarné scény okolo roku 1980, včetně – a to považujeme za hlavní přínos jeho práce – té oficiální.

Pavčina Morganová ve své historické studii „České výtvarné umění v době transformace. Vztahy umění a ‚angažovanosti‘“ čte vývoj české výtvarné scény od osmdesátých let do konce století prizmatem umělecké angažovanosti. Ukazuje, že otevřeně angažovaný postoj vyjadřovaný skrze umění na české neoficiální scéně osmdesátých let v podstatě neexistoval a ani po změně politických poměrů nedošlo k jeho rehabilitaci. K jeho návratu docházelo jen velmi pozvolna. Přes odlišný metodologický přístup autorky této a autora předchozí studie se tyto dva články do jisté míry doplňují, pokud jde o celistvý vhled do proměn společenského sebeuvědomění českého vizuálního umění ve zkoumaných obdobích.

Další dva texty mají společný původ: zazněly jako příspěvky na konferenci pořádané VVP AVU a Katedrou estetiky FF UK „Kulturní politika a vizuální umění“ na začátku října letošního roku. Esej Martina Škabrahya „Co oko nevidí. Estetika politiky a politika estetiky v planetárním věku“ představuje pokus vsadit otázku po možnostech a důvodech státního subvencování umění do kontextu dramatických

změn, kterými v globalizaci prochází tradiční postvestfálský koncept suverénního národního státu. Klíčovou metaforou se pro Škabrahu stává dehumanizovaný pohled, který vrhá na planetu Zemi kamera sondy Voyager 1. V návaznosti na specifický výklad „estetiky politiky“ a „politiky estetiky“ coby způsobů „dělby vnímatelného“, se kterým přišel francouzský filosof Jacques Rancière, se Škabraha snaží uchopit signifikantní transformace vizuální zkušenosti, ke kterým dochází s přechodem od éry národních států k éře globalizace, a interpretovat jejich možné politické konotace.

Jako diskusní příspěvek zařazujeme glosu Mileny Bartlové „Kulturní politika a politika kultury. Česko 2010, otazník“, ve které autorka zhodnocuje aktuální stav české kulturní politiky na pozadí kulturně-politických změn, kterými prošla česká společnost za posledních dvacet let.

Tématem konference na příští rok jsou „Důsledky konceptualismu“ (více ke konferenci na následující dvoustraně a na <http://vvp.avu.cz>).

Jakub Stejskal ve své recenzi knihy Dorotheey von Hantelmann *Jak dělat něco uměním* zhodnocuje pokus autorky spojit společenskou funkci umění s jeho performativitou. Kniha německé teoretičky se ostře vymezuje vůči modernistické koncepci politické role umění jako negující kritiky společenského statu quo, která podle ní zakrývá skutečný politický potenciál umělecké tvorby: podílet se na formaci subjektivity skrze galerijní konvence. Tato neobvyklá teze přidává další kamínek do mozaiky přístupů ke vztahu umění a společnosti, které jsou k nalezení v tomto *Sešitu*.

Václav Magid, Jakub Stejskal

“Czech Art About 1980 as the Field of Cultural Production”

Abstract

This article is concerned with Czech visual arts in the late 1970s and early 1980s. It pays particular attention to so-called “official art”, that is, art sanctioned by the State and the Party, and its institutional basis, the Czech Union of Fine Artists. The author argues that the blurring of the boundary separating the realm of the arts from the realm of politics is the main feature of the official definition of artistic production. In sharp contrast to the official viewpoint, there is a radically different definition anchored in the tradition of Modern art. According to it a true artist has to be consistently disrespectful of all external interference, be it political or economic. When seen through the lens of Pierre Bourdieu’s “field of cultural production”, this fundamental opposition of radically different definitions is a struggle between heteronymous and autonomous principles of hierarchization. The autonomous position of artists of the “Sixties generation”, who were excluded from public artistic life by the post-1968 Communist policy of “normalization”, as well as the different, though related, position of artists of the “Seventies generation”, are analyzed separately in the article. The rise of the Prague Action Art Circle and the Brno Conceptual Art Circle was, the author argues, a symbolic revolution of the 1970s in the field of pure art.

Klíčová slova

normalizace – oficiální umění – neoficiální umění – konceptuální umění – akční umění – generace sedmdesátých let – generace šedesátých let – Pierre Bourdieu

Key words

normalization – official art – unofficial art – conceptual art – action art – generation of the 70s – generation of the 60s – Pierre Bourdieu

Autor je absolventem oborů dějiny umění a historie na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy. V současnosti je zaměstnán v redakci časopisu Ateliér, kde také pravidelně publikuje.

pledvina@googlemail.com

ČESKÉ UMĚNÍ KOLEM ROKU 1980 JAKO POLE KULTURNÍ PRODUKCE¹ JOSEF LEDVINA

1 Tento text vychází z diplomové práce autora: Josef LEDVINA, *České umění kolem roku 1980 z pohledu kulturní sociologie*, diplomová práce, Filozofická fakulta, Univerzita Karlova v Praze 2010.

2 Pierre BOURDIEU, *Pravidla umění. Vznik a struktura literárního pole*, Brno: Host 2010. Původně vyšlo jako *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paříž: Éditions du Seuil 1992. Český překlad vychází z druhého, upraveného vydání z roku 1998.

Předmětem naší studie má být, jak název napovídá, české umění kolem roku 1980. Samo časové vymezení se nicméně neobejde bez úvodní poznámky. Spíše než prostě zjistit, co se v té době na české výtvarné scéně dělo, máme v úmyslu toto dění vysvětlit. Náš pohled tak nezbytně bude ve velké míře obrácen dále do minulosti. Tento chronologický regres ovšem musí mít především z čistě praktických důvodů své meze. Jistě by mělo své opodstatnění, pokud bychom na tomto místě rozebírali restrukturalizaci výtvarné scény po „Vítězném únoru“ a pak zase během „politického tání“ šedesátých let. V tomto ohledu nám však nezbyvá, než se spokojit s určitými poukazy v tichosti předpokládajícími předchozí obeznámení s danou problematikou. Druhá část titulu – „jako pole kulturní produkce“ – pak odkazuje k metodologickému prizmatu, jímž se konstelaci domácí výtvarné scény vprostřed normalizačního období pokusíme vysvětlit. Tím je kulturně sociologický model Pierra Bourdieua, nejuceleněji představený v jeho knize *Pravidla umění. Vznik a struktura literárního pole* z roku 1992.²

Jestliže první část této publikace věnoval francouzský sociolog detailnímu rozboru konkrétního historického materiálu, jmenovitě dění v oblasti francouzské literární produkce druhé půle devatenáctého století, v části druhé se pokusil založit „vědu o umění“ v maximální obecnosti. Fundament modelu, který tu prezentoval, tvoří koncepce *pole kulturní produkce*. Tu by přitom mělo být možné vztáhnout na sféru literární tvorby, stejně jako na výtvarné umění, nebo třeba na oblast přírodních věd.

3 Bourdieu v této souvislosti hovoří o *mocenském poli*, v jehož rámci svádějí boj aktéři disponující vlastnictvím kapitálu nezbytného k tomu, aby mohli zaujmout dominantní pozici v různých polích (na prvním místě ekonomických a kulturních). Právě v rámci tohoto boje se ustavuje hierarchie různých druhů kapitálu. Výsledkem takto ustavené hierarchie je fakt, že pole kulturní produkce zaujímá podřízenou pozici v rámci mocenského pole. K tomu viz *ibid.*, s. 283–293.

4 *Ibid.*, s. 284.

5 *Ibid.*, s. 305.

6 *Ibid.*, s. 304.

Pole kulturní produkce představuje historicky ustavený sociální mikrosvět, v jehož rámci platí pravidla odlišná od sociálního prostoru mimo něj.³ Jestliže ekonomický kapitál představuje „obecný prostředek ovládnutí“, pole kulturní produkce toto „obecné pravidlo“ převrací na ruby. Otevřeně deklarovaný zájem maximalizovat ekonomický zisk je tu nahrazován otevřeně deklarovaným zájmem žádný ziskový zájem nemít.

Podobně jako *prorokování* [...], které podle [Maxe] Webera dokládá svou hodnověrnost tím, že nenabízí žádnou odměnu, tak také kacířské zpřetrhání vazeb s platnými uměleckými tradicemi má své kritérium hodnověrnosti v nezištnosti.⁴

Literární pole (atd.) je pole sil, které působí na všechny, kdo do něho vstupují, a to rozdílně podle pozice, jakou v něm zaujímají (abychom získali dva velmi vzdálené body, je to řekněme pozice autora úspěšných divadelních her a pozice avantgardního básníka), zatímco pole konkurenčních zápasů má sklon toto silové pole zachovávat či transformovat.⁵

Jakákoli pozice tak existuje výhradně ve svém aktuálním i potenciálním situování v rámci struktury pole, jinými slovy „ve struktuře přidělování různých druhů kapitálu (nebo moci), jehož vlastnictví ovlivňuje nabývání specifických zisků (jako literární věhlas), o něž se v poli hraje“.⁶ Prostoru *pozic* pojímanému jako systém objektivních vztahů nadřazenosti či podřízenosti, vzájemné podpory či antagonismu, odpovídá homologicky strukturovaný prostor *postojů* tvořený vedle samotných uměleckých děl také politickými aktivitami, polemickými výstupy, manifesty apod. Přitom vysvětlení uměleckých i politických *postojů* určitého aktéra musíme hledat v jeho *pozici*, která právě zakládá jeho specifické „zájmy“.

Pole kulturní produkce představuje místo střetávání dvou principů hierarchizace: *heteronomního*, hrajícího ve prospěch těch, kdo pole ovládají ekonomicky nebo politicky, a *autonomního*, měnícího komerční

7 Ibid, s. 286.

8 Ibid, s. 294.

9 Ibid, s. 286.

10 Ibid.

11 Ibid, s. 299.

úspěch v nepatřičný kompromis se světskou mocí a neúspěch v „doklad božského vyvolení“. Dané kulturní pole je přitom natolik autonomní, nakolik v něm jsou principy vnější hierarchizace podřízeny principům hierarchizace vnitřní:

Čím větší je nezávislost, tím víc je poměr symbolických sil nakloněn výrobcům, kteří jsou nejméně závislí na poptávce, a tím více se projevuje zlom mezi oběma póly pole, to znamená mezi *podpolem zúžené produkce*, kde jsou zákazníci výrobců ostatní výrobci, kteří jsou také jejich přímými konkurenty, a *podpolem velké produkce*, jež je symbolicky vyloučeno a zbaveno důvěry.⁷

Tento střet v rámci pole nevyhnutelně nabývá podoby boje o *definici* ve vlastním smyslu toho slova. Jestliže skalní stoupenec čistého, jakýmkoli ekonomickým či politickým zájmem neposkvřněného umění říká o některých umělcích, že to vlastně nejsou umělci, nebo že to nejsou skuteční umělci, snaží se tímto způsobem vytyčit hranice pole tak, aby odpovídaly jeho zájmům. Právě toto „nahlížení z určitého úhlu pohledu“ představuje zakládající úhel pohledu, jímž je pole určeno jako takové: „necht' sem nevstupuje ten, kdo nemá pohled souhlasný nebo shodný se zakládajícím pohledem pole“.⁸

Účastníky těchto bojů ovšem nepojí vztahy přímé interakce, „spisovatelům či umělcům z protichůdných pólů může být společná nanejvýš jejich účast v boji za prosazení protichůdných definic literární či umělecké produkce“.⁹ Aby Bourdieu zdůraznil základní rozdíl mezi vztahy interakce a strukturálními vztahy konstituujícími pole kulturní produkce, dodává, že držitelé protikladných pozic „se nemusejí nikdy setkat, a dokonce ani metodicky poznat, přesto jsou ve svém postojí hluboce předurčení protikladným vztahem, který je sjednocuje“.¹⁰

„Zápasy o monopol na definici legitimního způsobu kulturní výroby přispívají k nepřetržité obnově důvěry v hru, zájmu o hru a předmět hry [...].“¹¹ Víra ve hru, již Bourdieu nazývá *illusio*, je tedy produktem těchto bojů, a zároveň jejich nutným předpokladem. Tím, že je hráčův „systém dispozic“ přinejmenším zčásti produktem samotného fungování pole, nabízejí se mu nezbytně v jeho rámci (v rámci jeho pravidel) „objektivní

12 *Ibid.*, s. 302.

13 Srov. Ivan GABAL, „Percepce umění jako element společenské reprodukce života“, *Sociologický časopis*, roč. 24, 1988, č. 2, s. 161–181; Jonathan LOESBERG, „Bourdieu a sociologie estetiky“, *Aluze*, roč. 3, 1999, č. 3–4, s. 207–221; Miroslav DOPITA, „Epistemologie Pierra Bourdieua“, *Filozofia*, roč. 61, 2006, č. 4, s. 309–322; *idem*, *Pierre Bourdieu o umění, výchově a společnosti*, Olomouc: Univerzita Palackého 2007.

možnosti“, jak realizovat vlastní zájmy. Jinými slovy, hráč je tvořen hrou a pro hru, a zároveň tím, jak tuto hru hraje, ji udržuje při životě. Umělec sám ovšem není výhradním zdrojem víry v hodnotu uměleckého díla. Hledat zdroj této hodnoty, potažmo víry v umělce jakožto „nestvořeného tvůrce“ této hodnoty, je třeba v celé sestavě aktérů a institucí *produkčního pole*.

K vytvoření určitého ponětí o kolektivní práci, jejímž je produktem, by bylo potřeba rekonstruovat oběh bezpočetných úvěrových kroků, které probíhají mezi všemi činiteli zaangažovanými v uměleckém poli. Týká se to samozřejmě umělců a všech skupinových výstav, předmluv, prostřednictvím nichž posvěcení autoři posvěcují ty nejmladší, kteří je na oplátku posvěcují jako učitele či hlavní představitele školy, týká se to mecenášů a sběratelů, umělců a kritiků, především avantgardních. Ti jsou potvrzováni tak, že získávají posvěcení od umělců, jichž se zastávají, nebo když objeví či ocení dosud nevýznamné umělce, do nichž investují svoji posvěcující moc.**12**

Naším úmyslem nebylo předložit na tomto místě jakýsi úvod do Bourdieuova sociologického myšlení. Metodologický exkurs jsme omezili na nejnutnější minimum s důrazem na to, co má vztah k následujícímu výkladu. Stejně tak necháváme stranou tradiční diskusi zvolené metody. Model „pole kulturní produkce“ jistě od svého vzniku vyvolal řadu kritických připomínek.**13** To, že jsme si jej vybrali za své metodologické prizma, neznamená jeho apodiktické přijetí se vším všudy; je to pouze výrazem našeho přesvědčení, že může přispět k pochopení situace české výtvarné scény přelomu sedmdesátých a osmdesátých let. Zda je toto přesvědčení oprávněné či nic, ukáže až následující výklad. Jinak řečeno, pokoušíme se tu zaujmout stanovisko badatele aplikujícího již vyvinutou metodu; možné teoretické konsekvence takového pokusu, jakkoli mohou být zajímavé, nejsou předmětem této studie.

Co se literatury a pramenů týče, naším hlavním zdrojem byla dobová editní periodika (na prvním místě *Výtvarná kultura*), výstavní katalogy, publikace věnované současnému umění z produkce nakladatelství Odeon

14 K tomu viz „K likvidaci Svazu československých výtvarných umělců“, *Výtvarná práce*, roč. 19, 1971, č. 5, s. 3; „Z jednání Přípravného výboru Svazu českých výtvarných umělců“, *ibid.*, s. 1, 3.

15 Obraz o šíři aktivit SČVU si lze např. udělat ze sjezdové zprávy z roku 1982: „Zpráva o činnosti Svazu českých výtvarných umělců za léta 1977–1982“, *Výtvarná kultura*, roč. 6, 1982, č. 5, s. 5–10.

a výběr ineditních publikací (často prostředkovány polistopadovými edicemi a antologiemi). Práce se sekundární literaturou se víceméně omezila na vytěžování potřebných faktografických údajů.

UMĚLEC / SVAZOVÝ FUNKCIONÁŘ

Také situaci na české výtvarné scéně vprostřed normalizačního období můžeme nahlédnout jako boj o samu definici umělecké tvorby a profese, boj o to, co to má vlastně znamenat „být umělcem“. Na jedné straně stál „oficiální umělec“, tak jak jeho úlohu vytyčují dobová periodika. Jeho protiklad pak exemplárně zastupuje normalizací mimo hru vytlačovaný příslušník „generace šedesátých let“.

Pro proces normalizace v oblasti výtvarného umění měla zásadní význam likvidace původního, vazbou na „obrodný proces“ kompromitovaného Svazu československých výtvarných umělců a jeho nahrazení Svazem českých výtvarných umělců (SČVU).¹⁴ Opět tu měla být jediná státem a Stranou zaštiťovaná instituce, jež by rozhodovala o tom, kdo je a kdo není umělec, co je a co není umění. Pod svou kuratelou za tím účelem měla všechny potřebné instrumenty. Výstavní činnost, umělecká teorie a kritika, udílení cen a stipendií, nákupy uměleckých děl... To, co jinak bývá v kompetenci různých aktérů a institucí, měl přímo spravovat nebo alespoň kontrolovat Svaz.¹⁵ Tomu také odpovídala ona oficiální definice „povolání výtvarník“.

Vzato do důsledků, „socialistický umělec“ neměl s tím, co si dnes na základě modernistické tradice s povoláním umělce spojujeme, takřka nic společného. Žádný poutavý příběh heroické revolty proti pokleslému vkusu většiny; uměleckého velikána z něj dělal trpělivý vzestup po kariérním žebříku. Jeho první příčkou byla evidence při Českém fondu výtvarných umění (ČFVU), jíž v ideálním případě předcházelo příslušné vysokoškolské vzdělání. Již na tomto místě měl kandidát prokázat, že přijal za svá taková kritéria „profesionality“, jak je definují výše postavení svazoví funkcionáři. Teprve po absolvování tohoto prvního kroku stává se vlastně adept umělcem. Přichází ovšem další, obtížnější test. Nyní závisí na vůli Svazu českých výtvarných

16 K organizaci SČVU viz svazové stanovy „Návrh stanov Svazu českých výtvarných umělců“, *Výtvarná práce*, roč. 19, 1971, č. 5, s. 1–3.

17 O komisích pro spolupráci výtvarníků s architekty viz Jozef SOUKUP, „Problémy spolupráce Svazu a ČFVU“, *Výtvarná kultura*, roč. 1, 1977, č. 3, s. 30–31.

18 K běžným povinnostem vysokých svazových funkcionářů patřilo sepsávání oslavných statí k různým režimním výročím. Tak například předseda SČVU Karel Souček v roce 1978 slaví Vítězný únor článkem „Tužby se naplnily“ v *Rudém právu* – Karel SOUČEK, „Tužby se naplnily“, *Rudé právo*, 1978, č. 36, s. 5. Přestože měl Svaz i svůj čistě administrativní aparát, nemůžeme pominout ani organizačně správní náplň činnosti jeho členů. Prostřednictvím „Zpráv o činnosti Svazu za léta 1977–1982“ si kupříkladu umělci stýskají, že je agenda spjatá s přijímáním nováčků do evidence při ČFVU připravuje o čas na vlastní práci – „Zpráva o činnosti“, s. 9.

umělců, přesněji na jeho Ústředním výboru (ÚV SČVU), zda jeho členové dotyčného přijmou mezi sebe – do tisícovky vyvolených, jež v úzké „součinnosti se stranickými a státními orgány“ určuje, jak vlastně má umění v socialistické společnosti vypadat.¹⁶ A kariéra pokračuje v rámci této „ideově tvůrčí organizace“. Funkcí, o něž se tu je možno ucházet, se nabízí celá řada. Na vrcholku pyramidy stojí předseda, dále místopředsedové, tajemník, předsednictvo, ústřední výbor, kandidáti ústředního výboru, kontrolní a revizní komise. Vedle toho tu ovšem máme celou řadu speciálních komisí, ať vnitrosvazových, či takových, do nichž Svaz vysílá své zástupce. K první skupině náleží komise MSGR (malířství, sochařství, grafika, restaurování), komise pro práci s mladými výtvarníky nebo komise pro výtvarnou teorii a kritiku, k té druhé pak především vlivné nákupní komise a komise jednající o spolupráci výtvarníků s architekty.¹⁷

Život umělce má se tak proměnit z „příběhu hodného vyprávění“ v prostou kariéru nikoli nepodobnou té, již mohl člen KSČ absolvovat v rámci stranického aparátu. Ideální oficiální umělec – opravdový umělec *ex officio* – je vskutku jakýmsi stranickým funkcionářem pro záležitosti výtvarného umění. V jedné ruce drží štětec, v druhé aktovku – práci výtvarnou propojuje s činností administrativně organizační a s povinnostmi státně a stranicky reprezentačními.¹⁸ Marně bychom se pokoušeli vysvětlit jeho postavení z průběhu volného boje o monopol na uměleckou legitimitu. Oficiálního umělce měla dělat především funkce. Za hodnotu jednotlivých stupňů v uměleckém kariérním řádu pak má ručit sama Strana, respektive stát. Vyšší pozice ve svazovém aparátu znamená privilegovaný přístup k symbolicky i ekonomicky cennějším státním zakázkám (Palác kultury, Nová scéna Národního divadla) nebo možnost prezentovat svou tvorbu v prestižních „národních“ výstavních institucích (Jízdárna Pražského hradu, Národní galerie). Odtud charakteristická monotónní rétorika vděku („Jsme si plně vědomi, že úspěšný rozvoj výtvarného umění byl nerozlučně spjat s nebyvalými

19 „Zpráva o činnosti“, s. 5.

20 *Ibid.*, s. 10.

21 Zdeněk ČUBRDA, Miloš Axman, Praha: Odeon 1988, s. 191-192.

22 Takové seznamy jsou především nezbytnou součástí edice reprezentativních monografií *Umělecké profily* z produkce nakladatelství Odeon. Užitečnou pomůckou i výmluvným svědectvím o tom, jaká důležitost byla takovým oceněním přikládána, je *Přehled výtvarných umělců. Nositelé čestného titulu národní a zasloužilý umělec, řádů, státních vyznamenání a cen*, Praha: Svaz českých výtvarných umělců 1988.

podmínkami a soustavnou péčí naší strany a socialistického státu [...].“**19** a oddané služby („Vykročme směle pod vedením Komunistické strany Československa [...] k dalším cílům budování vyspělé socialistické společnosti v naší krásné vlasti [...].“).**20**

K pomyslnému „ideálnímu typu“ se v tomto směru přiblížil člen ÚV SČVU a rektor Akademie výtvarných umění Miloš Axman:

1971	Čestné uznání ministerstva kultury;
1971–1981	poslanec a předseda kulturního výboru Federálního shromáždění;
1973	Čestné uznání ÚV KSČ a vlády ČSSR, čestný odznak ústředního výboru SČSP (Svaz československo-sovětského přátelství) II. stupně;
1974	Státní cena Klementa Gottwalda;
1975	Cena I. stupně k 30. výročí osvobození, čestný odznak ústředního výboru SČSP I. stupně;
1976	zasloužilý umělec;
1981	národní umělec. 21

Stranické, státní a umělecké tvoří tu dokonalý amalgám, životopis velkého umělce stává se prostým sledem stále vyšších a vyšších stranických a státních ocenění. Právě udílení titulů a řádů snad nejlépe vyjadřuje tento nerozlučný svazek. Prostým nahlédnutím do svazového periodika *Výtvarná kultura* se snadno přesvědčíme o tom, jak důsledně se i na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let dbalo na patřičnou titulaturu výtvarných umělců. Nikdy tu není řeč pouze o Karlu Součkoví, ale o „národním umělci prof. Karlu Součkoví“, nebo ještě lépe o „předsedovi SČVU, národním umělci prof. Karlu Součkoví“. Stejně tak v závěru reprezentativních monografií nikdy nechybí úplný výčet všech titulů a cen, jež si příslušný autor „vysloužil“.**22**

PROBLEMATIKA MLADÝCH

Svrchu nastíněné pojetí umělecké profese ovšem také předpokládá zásadně odlišný přístup k „problematice nástupnictví“. V rámci vysoce autonomizovaného *sub-pole omezené kulturní produkce* dochází podle Bourdieua k nástupu nové generace působením strukturální opozice: proti uznávanému a ceněnému klasikovi tu stojí jeho novopečený avantgardní vyzyvatel. Druhý je obvykle prost nejen heteronomního, ekonomického či politického kapitálu, ale především specifického symbolického kapitálu, díky němuž by byl „poznán a uznán“ jako umělec. Postavení avantgardního klasika tak může zpochybnit jedině tak, že jej nařkne z odcizení se vlastním původním principům, z toho, že podlehl svodům mamonu, že se z něj stal sběratel funkcí, cen a titulů apod. Právě prostřednictvím této své absolutní čistoty, často militantně hájené jako absolutní hodnoty samé o sobě, buduje novic svou pozici v poli, a právě ta mu získává počáteční uznání a respekt mezi jeho avantgardními souputníky. V prostoru uměleckých postojů bere toto vymezení se vůči zprofanovanému, zkomercializovanému, zvulgarizovanému často formu deklaratorního vzpurného gesta zavržení a odmítnutí. Odtud důležitá úloha manifestů, jež se zhusta zaobírají více odsouzením všeho starého, než pozitivní definicí nějakého nového programu. Tak Bourdieu popisuje zavedené, legitimizované principy *permanentní revoluce*, jež stojí za posuny v rámci *sub-pole čisté produkce kulturních statků*. **23**

Takový „revoluční“ nástup mladé generace je ovšem s onou oficiální definicí výtvarnické profese zjevně velmi obtížně smířitelný. Zavržení „zkušeného“, „prověřeného“, „zavedeného“ ve prospěch něčeho, co své oprávnění čerpá především z toho, že to je „nové“, „jiné“, to ovšem nemohl Svaz, který byl institucí „zkušených“, „zavedených“, „prověřených“, v žádném případě přijmout, aniž by otevřeně deklaroval zbytečnost sebe sama. V organizaci, jež měla zajišťovat jednotu a kontinuitu socialistické výtvarné kultury v její poslušnosti vůči ideálům socialismu obecněji a Komunistické straně Československa konkrétně, nemohla mít permanentní revoluce místo. Bylo třeba zavést jiný model generační výměny, či spíše plynulého zařazování mladé generace do výtvarného života:

Šlo, jde a půjde nám o to, abychom zabezpečovali jednotný a společný postup všech generací výtvarníků, nepřipouštěli generační dělení,

24 „Zpráva o činnosti“, s. 7.

25 Dušan KONEČNÝ, „Expresivní realismus našich mladých výtvarníků“, *Výtvarná kultura*, roč. 6, 1982, č. 5, s. 4.

26 „Zpráva o činnosti“, s. 7.

27 Milan VAŠÍČEK, „Tvůrčí pobyty mladých“, *Výtvarná kultura*, roč. 4, 1980, č. 2, s. 49.

umožňovali začínajícím výtvarníkům navazovat na dosavadní vývoj tím, že budou přebírat nejlepší zkušenosti starších generací a úzce s nimi spolupracovat na utváření současného socialistického výtvarného umění.**24**

Takto vytyčuje Ústřední výbor ve „Zprávě o činnosti za léta 1977–1982“ svůj program práce s výtvarným dorostem. Žádná revoluce, ale trpělivé zaučování. Starší umělec není někým, vůči komu by se ambiciózní umělecký benjamínek měl vymezovat, ale autoritou, již je třeba respektovat, od níž je třeba se učit, na jejíž práci je třeba navázat. Ovšemže ve vztahu k výtvarnému dorostu je případné projevit trochu té pedagogické shovívavosti: „Vždyť i ve výtvarném umění, jako v každé jiné lidské činnosti, platí, že člověk roste překonáváním chyb a omylů, nejistot atd.“**25** Mládí je ze své podstaty časem nejistoty, hledání, pokusů, a to vše nevyhnutelně doprovázejí omyly, nezdary, přešlapy... Jediným východiskem tu je trpělivě upozorňovat, kárat či uměřeně trestat, že tudy cesta nevede, a naopak chválit a odměňovat, to že je ono, tak že se to dělá správně. Jinak řečeno, řešením je výchova.

Zásadní roli tu hraje příslušné vysokoškolské vzdělání, jím ovšem zdaleka celý proces nekončí. V „infantilní závislosti“ na učitelském vzoru má adepty umělecké profese držet především princip soutěžení. Vždyť právě tady zkušení mistři hodnotí a odměňují práci výtvarných tovaryšů. Nejvyššího ocenění se samozřejmě dostává tomu, kdo se dobře naučil od svého mistra. Ceny jsou ideálním pedagogickým instrumentem, ať jde o výroční ceny SČVU a ČFVU pro mladé umělce do třiceti pěti let, nebo o ocenění spjatá s různými výstavními akcemi a politickými výročími. Soutěží se ovšem také o rozličná stipendia a stipendijní pobyty. Tu pokládá vedení Svazu za nejvýznamnější půlroční tvůrčí pobyty mladých výtvarníků v prostředí průmyslových závodů a jednotných zemědělských družstev. Čas trávený v „soudružských kolektivech pracujících“ nemá pouze inspirovat k nové tvorbě, ale také plnit důležité „ideově výchovné poslání“.**26** Pro druhý cyklus takových stipendijních pobytů v roce 1979 bylo vybráno padesát pět mladých autorů „na základě vyspělosti díla posuzovaného zejména podle prací, které umělci předložili pro výstavu k 30. výročí Února“.**27**

28 *Mladí výtvarní umělci k XI. světovému festivalu mládeže a studentstva v Havaně* (kat. výst.), Praha: Mánes 1978; *Nová tvorba mladých výtvarných umělců* (kat. výst.), Praha: Mánes 1981; Dušan KONEČNÝ, *Mladí čeští malíři*, Praha: Odeon 1978; Karel HOLUB, *Mladí čeští sochaři*, Praha: Odeon 1978; Simona HOŠKOVÁ, *Mladá kresba*, Praha: Odeon 1984.

29 Jindřich CHALUPECKÝ, „Příběh Evy Kmentové“ (1980), in: *Na hranicích umění*, Mnichov: Arkýř 1987, s. 123.

Výtvarnou produkci mládeže, jež je stále ve stádiu „zaučování“ a přejímání „pozitivních zkušeností“, samozřejmě nelze mísit s prověřenými kvalitami a klasickými hodnotami. Jsou jí zpravidla vyhrazeny speciální „cvičiště“, na nichž se teprve po čase ukáže, kdo by si případně zaslouhoval přijetí mezi „vyspělé umělce“. Jim jsou určeny zvláštní výstavy – *Mladí výtvarní umělci k XI. světovému festivalu mládeže a studentstva v Havaně*, *Nová tvorba mladých* apod. – stejně jako separovaná rubrika ve *Výtvarné kultuře* nebo oddělené odeonské tituly – *Mladí čeští malíři*, *Mladí čeští sochaři*, *Mladá kresba* apod.**28** Mladí se musí zacvičit, uvědomit si své povinnosti, svou odpovědnost, aby pak mohli zprvu jako řadoví členové Svazu, později z pozice vyšších svazových funkcionářů přejímat odpovědnost za zdárný rozvoj socialistické výtvarné kultury.

GENERACE ŠEDESÁTÝCH LET

Kdo byl umělec – nahlédnuto z druhé strany barikády? Nejlepší představu si o tom můžeme udělat z textů mluvčího „zakázané generace“ šedesátých let, Jindřicha Chalupického.

Nemožnost vystavovat a publikovat, narušení vazeb na aktuální umělecké dění za železnou oponou, to vše nemuselo být vždy vnímáno jen jako brzda v rozvoji autentické umělecké tvorby:

Je překvapující, že právě tato situace se stala popudem neobyčejného vývoje. Zatímco jinde ve světě strhovala moderního umělce příležitost k úspěchu, totiž k proslulosti a bohatství, tady umělci s úspěchem nemohli počítat, či aspoň s úspěchem tohoto druhu; a zatímco jinde přizpůsobovali umělci svou práci podmínkám této úspěšnosti, umělci tady neměli se ani čemu přizpůsobovat. A tak, zatímco ve světě docházelo – většinou pod vlivem umění severoamerického – k jakési standardní modernosti, která se ve svých důsledcích docela právem může nazývat novým akademismem, tady moderní umělec zůstal ve svém ateliéru svoboden: odpovídal jen sám sobě, či nezbytnosti, která ho k umění vedla.**29**

30 Jindřich CHALUPECKÝ, „Dílo a oběť“ (1978), in: *Cestou necestou*, Jinočany: H&H 1999, s. 246–254.

31 BOURDIEU, *Pravidla*, s. 284.

32 *Aktuální tendence českého umění. Obrazy sochy, grafika* (kat. výst.), Praha 1966; *L'art tchèque actuel* (kat. výst.), Paříž: Galerie Renault-Elisées 1969.

Jindřich Chalupecký tu izolaci českého umění nazírá takřka jako posvěcení. To, že se umělcům nedostává podpory ze strany publika a mecenášů, že za svou práci nejsou finančně ani jinak odměňováni, jim neznemožňuje tvůrčí práci. Naopak, díky tomu mohou zůstat autentickými, sobě věrnými umělci. Nic je nenutí přizpůsobovat se odcizujícím trendům, jež jinde právě takový úspěch přinášejí. V textu „Dílo a oběť“ z roku 1978 pak Chalupecký tento postoj dovedl do krajnosti.³⁰ Cituje jednu kritickou, teoretickou, filosofickou či uměleckou autoritu za druhou – od Baudelaira přes Artauda po Satieho – aby doložil, že posláním i osudem moderního umělce není jen zřeknutí se úspěchu, ale dokonce cílené vyvolávání neúspěchu, opovržení, odporu. Stát se „opravdovým umělcem“ znamená také stát se „obětí“.

Taková definice umělecké tvorby charakterizuje podle Bourdieua právě ten nejautonomnější pól uměleckého pole. Věnovat se tvorbě za účelem vlastního obohacení je nepřipustné, stejně jako dychtit po oficiálních počtech ve formě nejrůznějších titulů, cen, diplomů a řádů. To, co jinde znamená selhání, je právě v tomto relativně autonomním světě dokladem „božského vyvolení“. Umění a náboženství má vždy přitom k sobě v Chalupeckého textech nápadně blízko. Spíše než kněz hlásající pravověří nějaké institucionalizované církve, je pro něj autentický umělec prorok, či ještě lépe heretik vnášející nejistotu do světa ustálených pravd. Stačí připomenout roli, kterou hraje v Bourdieuově modelu opozice mezi úspěchem kompromitovanou *ortodoxií* a *herezí*, jež „dokládá svou hodnověrnost tím, že nenabízí žádnou odměnu“.³¹

Umělci „generace šedesátých let“ ovšem v žádném případě nebyli nějakými úspěchem nedotčenými askety. Do nástupu normalizace postoupila velká část z nich velmi daleko na cestě od „avantgardní hereze“ ke „konsekrované avantgardě“. V roce 1966 reprezentovali mezi jinými Hugo Demartini, Vladimír a Věra Janouškovi, Čestmír Kafka, Alena Kučerová, Karel Malich, Karel Nepraš, Zdeněk Sýkora a Adriena Šimotová *Aktuální tendence českého umění* na výstavě konané u příležitosti pražského kongresu Mezinárodní asociace výtvarných kritiků (AICA). O tři roky později, stále ještě před nástupem normalizace, ukázala náročnému pařížskému publiku víceméně táž sestava umělců, jak vypadá *L'art tchèque actuel*.³² Po „převratu“ ve Svazu

33 K sjezdu Československých výtvarných umělců viz Marie PLATOVSKÁ – Rostislav ŠVÁCHA, *Dějiny českého výtvarného umění 1958-2000*, Praha: Academia 2007, s. 26.

34 Parafrázujeme tu jazyk dobových „zúčtovacích textů“ typu [Red.], „Umění a život“, *Výtvarná kultura*, roč. 1, 1977, č. 1, s. 6-25.

35 BOURDIEU, *Pravidla*, s. 290.

36 Jindřich CHALUPECKÝ, „Osudy jedné generace“ (1972), in: *Cestou necestou*, s. 153-161.

československých umělců v roce 1964 dokonce někteří z nich – například Kolíbal se tehdy dostal do vedení sekce „malířství, sochařství, grafika“ – zasedli ve svazových funkcích.³³ Na konci šedesátých let zkrátka tito umělci reprezentovali doma i ve světě „českou avantgardu“ a byli na dobré cestě stát se uměleckými prominenty svého druhu. To však také znamenalo, že právě oni byli nepřáteli číslo jedna – „pravicovými oportunisty“, šířiteli „subjektivistických a formalistických deformací“ – v době normalizačního účtování. „Umělci zrození Únorem“, v nichž oni předtím viděli „služebné patolízaly“, měli nyní příležitost postavit tyto „zpupné napodobitele kapitalistických módních výstřelků“ mimo hru.³⁴

Generace šedesátých let tak spíše než že by svou „*splendid isolation*“ vyzdvihovala – jako nejvyšší ctnost proti neřestem starších, úspěchem kompromitovaných kolegů – byla do této izolace normalizací „nemilosrdně vržena“. A v této nové situaci přichází na řadu „kolektivní kapitál tvořený zvláštními tradicemi“,³⁵ ožívají s novou intenzitou vzpomínky na umělecké mučedníky, od prokletých básníků po bezprostřednější domácí vzory.

Krátce po nástupu normalizace se Jindřich Chalupický rozepsal o „Osudech jedné generace“. ³⁶ Vladimír Boudník, Mikuláš Medek, Jiří Balcar – tyto tři umělce spojuje jediné: předčasná smrt, a tu Chalupický nazírá, bez ohledu na konkrétní okolnosti, jako osudové vyústění jejich umělecké opravdovosti. Ne návrat k nějaké mimo čas a prostor stojící „prapodstatě lidské kreativity“, ale naopak v čase a prostoru jasně ukotvená „hagiografická tradice“ českého i světového umění umožňuje Malichovi, Šimotové, Neprašovi, Kolíbalovi a dalším pokračovat v práci. Moderní umělec může být nenáviděný a po všech stránkách běžného slova smyslu neúspěšný, a přesto nebo spíš právě proto být opravdovým uměleckým géniem: stačí si přeci vzpomenout na Baudelaira nebo Boudníka.

Izolace generace šedesátých let ovšem nebyla tak absolutní, jak by se mohlo z její svrchu nastíněné sebe prezentace zdát. V roce 1976 realizoval Stanislav Kolíbal pod cizím autorstvím svůj návrh na úpravu vstupní haly Mramorového paláce v Teheránu, o rok později zaznamenal úspěch v soutěži s dalšími dvěma sochaři se svým návrhem

37 K těmto zakázkám viz Stanislav KOLÍBAL, *Stanislav Kolíbal. Retrospektiva* (kat. výst.), Praha: Národní galerie v Praze 1997.

38 Vladimír HOLAN, *Nokturnál*, Praha: Odeon 1980.

39 *Výtvarní umělci k 35. výročí osvobození Československa Sovětskou armádou* (kat. výst.), Praha: Svaz Československých výtvarných umělců 1980; *Kresby* (kat. výst.), Rychnov nad Kněžnou: Zámek Rychnov nad Kněžnou 1980.

40 Karel SRP, *Adriena Šimotová. Koláže, objekty, kresby*, Praha: Jazzová sekce 1979; *idem, Karel Malich. Vědomí a kosmické energie*, Praha: Jazzová sekce 1982; *idem, Eva Kmentová. Kresby a plastiky*, Praha: Jazzová sekce 1980; *idem, Stanislav Kolíbal. Mezi prostorem a plochou*, Praha: Jazzová sekce 1980; *idem, Hugo Demartini. Modely*, Praha: Jazzová sekce 1983.

plastické dekorativní zdi pro Československé kulturní středisko ve východním Berlíně.**37** Kresby Adrieny Šimotové se v roce 1980 objevily jako ilustrační doprovod osmého svazku sebraných spisů Vladimíra Holana.**38** Téhož roku „zabloudilo“ jedno dílo Aleny Kučerové mezi tři a půl tisíce exponátů výstavy *Výtvarní umělci k 35. výročí osvobození Československa Sovětskou armádou* a na výstavě s úsporným názvem *Kresby* v zámku Rychnov nad Kněžnou se ve společnosti umělců mladší generace po dlouhé přestávce objevily na veřejnosti práce Zdeňka Berana, Karla Malicha a Evy Kmentové.**39** Do svého nuceného zániku v roce 1984 vydávala Jazzová sekce pro svou „interní potřebu“ sešity ediční řady *Situace*, představující aktuální tvorbu vybraných výtvarných umělců. Až na několik výjimek je celá řada věnována klasikům šedesátých let – Šimotové, Malichovi, Kmentové, Kolíbalovi, Demartinimu a dalším.**40**

Jde jen o velmi neúplný výběr, na místě by bylo probrat všechny akvizice regionálních galerií, realizace v architektuře, ilustrované knižní tituly apod. I tyto zdánlivě nahodilé drobnosti dokládají, že se v onom izolačním obalu kulturní normalizace tu a tam objevovaly mezery, že „zakázaní umělci“ nacházeli tu více, tu méně opatrnou podporu nebo alespoň jistou dávku porozumění třeba i na dosti překvapivých místech. Jinak řečeno, „umělec – svazový funkcionář“ v symbolické rovině střetu s „umělcem – obětí“ postupně ztrácel.

ÚSTŘEDNÍ VÝBOR

Proti „oficiálnímu umělci“ jsme postavili „umělce neoficiálního“ z řad příslušníků generace šedesátých let. Zdá se tedy, že tu máme co dělat s tradiční dichotomií oficiální / neoficiální. Na jedné straně stojí stranický odborník ve věcech výtvarné tvorby systematicky zdolávající příčky svazového, potažmo stranického kariérního řádu, na straně druhé

41 Seznam členů ÚV SČVU zvolených v roce 1977 na druhém sjezdu viz „II. sjezd Svazu českých výtvarných umělců“, *Výtvarná kultura*, roč. 1, 1977, č. 3, příloha *Kronika*, nestr.

42 O Zábranském viz Jiří M. BOHÁČ, *Adolf Zábranský*, Praha: Odeon 1985.

43 *Ibid.*, s. 54. Opatrné kritické výhrady k Zábranského tvorbě zaznívaly už od konce padesátých let. Srov. Václav FORMÁNEK, „Skupina 58“, *Výtvarné umění*, roč. 8, 1958, č. 10, s. 452.

umělec věrný i za cenu hmotného strádání svému ryze uměleckému poslání. Věc byla ovšem o poznání komplikovanější. Jistě můžeme stanovit nějakou hranici, za níž začne „oficiálně“, a jí se pak řídit. Jako nejsmysluplnější se tu může jevit například členství ve Svazu. Vlastnictví členské legitimace ovšem na druhou stranu zdaleka nezaručovalo bezpodmínečné přijetí oné oficiální definice výtvarné profese. Dokonce i ve vrcholném svazovém orgánu se setkáme s postoji víceméně protikladnými, i tam probíhal tichý boj heteronomie versus autonomie. Pro ilustraci se stačí podívat na profesní životopisy dvou členů ÚV SČVU z přelomu sedmdesátých a osmdesátých let – Adolfa Zábranského a Františka Grosse.**41**

Pro nenápadného ilustrátora dětských knih Adolfa Zábranského znamenal „Vítězný únor“ nový začátek umělecké kariéry.**42** Plně se ztotožnil s novým centrálně řízeným pojetím výtvarné tvorby. Z nepříliš známého ilustrátora se zakrátko stal velebený tvůrce angažovaných sgrafit a úderných propagandistických plakátů. Jako ten, kdo své postavení buduje výhradně na oddané službě Komunistické straně Československa, představoval Zábranský tehdy nový typ socialistického umělce *par excellence*. V šedesátých letech ovšem získaly slovy Jiřího M. Boháče postupně navrch „tendence v našem výtvarném životě, které nijak nepřály Zábranskému s jeho realismem“.**43** Strana tehdy opustila našeho umělce, a jestliže ona nestála o jeho angažovaná díla, nestál o ně nikdo. Pravidla hry se změnila, angažovanost umělce již nedělala. Podle těch nových, v nichž stály v popředí pojmy tvůrčí svobody a nezávislosti, přestával být Adolf Zábranský „opravdovým umělcem“. Vstup spřátelených vojsk a následnou konsolidaci tak vnímal jako příležitost vrátit také umění jeho socialistický či ještě lépe stranický ráz. Zábranský přispívá svým dílem k tomuto procesu z pozice předsedy výtvarné rady ministra kultury ČSR i jako člen přípravného výboru nově zakládaného SČVU. Hned v roce 1971 obdržel titul národní umělec, jeho kariéra dostala nový impuls. Až do svého skonu v roce 1981 pracoval na *Revolučních tradicích československého lidu*, díle, jimž se víceméně otevřeně hlásí ke své původní přísné estetice padesátých let. Tento cyklus kartin, původně určený k převedení do média nástěnné malby,

44 BOHÁČ, Záborský, s. 56.

45 K Františku Grossovi viz Eva PETROVÁ, *František Gross*, Praha: Vltavín 2004.

46 Citace z rozhovoru Jaromíra Pelce s Františkem Grosse. Jaromír PELC – Karel SÝS, *Návštěvy v ateliérech*, Praha: Odeon 1981, s. 31.

47 K této výstavě viz PETROVÁ, *Gross*, s. 164.

48 „Anketa Krajina dnes“, *Výtvarné umění*, roč. 18, 1970, č. 24, s. 3.

představuje onen oficiální obraz dějinné teleologie, jež od husitství přes selské bouře a prvorepublikové dělnické stávky nalézá své nutné vyústění ve vítězství pracujícího lidu v *Únoru 48*, jak se také nazývá poslední epizoda této revoluční epopeje. Autorovým žel nerealizovaným úmyslem bylo dle svědectví Boháče doplnit ji o „vyjádření roku 1968 a pak dalších událostí ze sedmdesátých let a zejména z konsolidačního procesu v naší společnosti“.⁴⁴

Stejně jako u Záborského – oba se ostatně narodili v roce 1909 – začíná Grossova umělecká dráha ještě před druhou světovou válkou.⁴⁵ Tím ovšem veškerá podobnost končí. Zatímco z prvního se stal nenápadný ilustrátor, druhého přitahoval barvitý život avantgardního umělce. Pokoušel se navázat kontakt s Nezvalovou Surrealistickou skupinou, vykonal nezbytnou pouť do Paříže, tehdejší Mekky moderního umění. Během války patřil ke společenství mladých umělců označovaných jako Skupina 42, po válce stal se oddaným a bezvýhradným stoupencem politiky KSČ. Svá politická stanoviska se snažil sladit se svými postoji uměleckými. Ještě po dvaceti letech vzpomínal na to, s jakými obtížemi se potýkal, když měl malovat „tradiční krajinu s iluzivním prostorem“: „Byl to úkol téměř nesplnitelný a málem jsem na něm ztroskotal.“⁴⁶ Trhlina rozevírající se mezi „avantgardním politickým postojem“ a „avantgardním postojem výtvarným“ působila Grossovi takové nesnáze, že na čas přestal takřka úplně malovat. Křečovitě snahy dát svým industriálním krajinám tradičnější výzor se vzdal, jakmile to bylo možné. Šedesátá léta mu rozhodně nebyla obdobím bezradnosti, kdy by nevěděl, co se po něm vlastně chce. Pln energie se vrátil k avantgardnímu experimentování. V polovině šedesátých let mu připravil prorok uměleckého novátorství Jindřich Chalupěcký výstavu ve svém svatostánku mladého umění, Galerii Václava Špály.⁴⁷

Nic nebylo Grossovi vzdálenější nežli představa, že by tu mělo být jen jedno správné socialistické umění. V jedné anketě z roku 1970 pravil: „Oprávnění má v umění všechno, co vyslovuje něco nového, co má v sobě kus objevu, ať je to děláno prostředky tradičními nebo netradičními, prostě jakýmikoli.“⁴⁸ Takové avantgardní volnomyšlenkářství však

49 PELC - SÝS, *Návštěvy*, s. 31. Příkladem Grossových tradičnějších kreseb určených oficiální objednavce může být *Velkozakladač*, industriální krajina vystavená v roce 1980 na výstavě k třicátému pátému výročí osvobození. Viz Bohumír MRÁZ, „Česká krajinomalba na přehledce čs. umění 1980“, *Výtvarná kultura*, roč. 4, 1980, č. 5, s. 19-25.

50 Na mysli tu mám mladší umělce, z nichž se později většina stala členy Volného sdružení 12/15.

zjevně v šedesátých letech bylo možné smířit s jistým druhem oficiálního uznání. V roce 1964 reprezentoval František Gross Československo na třicátém druhém benátském bienále, rok na to se stal zasloužilým umělcem. Posrpnový konsolidační proces mu zjevně nemohl nic podstatného přinést.

Přestože část jeho předešlé produkce koketovala s nyní odsuzovaným samoúčelným experimentátorstvím, byl Gross přijat do nově založeného normalizačního Svazu českých výtvarných umělců a nakonec se stává i členem jeho Ústředního výboru. Vždy tu byla ostatně možnost zdůraznit tradičnější industriálně budovatelskou část jeho tvorby a jeho nonkonformnější tvorbu případně taktně přesunout do menších mimopražských galerií. Bylo by ostatně krajně nevhodné úplně odstavit „zasloužilého umělce“, a nešlo ani popřít, že část své slávy dobýval jako angažovaný komunistický výtvarník. František Gross v tomto směru nekladl odpor. Když bylo třeba, namaloval dílo blízké oněm tradičnějším krajinářským kresbám poúnorového období, a přitom zůstal i na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let přesvědčen, „že je možno použít téměř všech výrazových prostředků moderního umění“, že „jen tak lze zachytit skutečný patos nejen průmyslové krajiny, ale celého zcivilizovaného prostředí“.**49**

GENERACE SEDMDESÁTÝCH LET

Přesuňme se nyní z Ústředního výboru Svazu zpět k autonomnímu pólu uměleckého pole. Zmínili jsme se již o instituci permanentní revoluce, která dle modelu *Pravidel umění* stojí za střídáním uměleckých generací v subpoli omezené produkce. Pokusíme-li se však najít období této instituce na výtvarné scéně normalizačního Československa, ukážou se zdejší poměry oproti Bourdieuvě modelové situaci o poznání komplikovanější.

Generace šedesátých let nemohla být napadená mladou generací za zpronevěření se svým původním ideálům prostě proto, že se jim nezpronevěřila a vzhledem k tlaku odpovědných orgánů ani zpronevěřit nemohla. To se také projevilo v postavení okruhu mladších umělců generace sedmdesátých let.**50** V jejich případě může být jen těžko řeč

51 Podle Terezy Petiškové se například do „oficiální výtvarné tvorby od počátku osmdesátých let začaly zahrnovat i krajiny Ivana Ouhela“. Miní tím jistě, že se tehdy o Ouhelovi psalo, že mohl vystavovat, že se jeho obrazy prodávaly v galeriích n. p. Dilo. Takto pojímaná kategorie „oficiální umělec“ nás však ve svém důsledku zbavuje možnosti rozlišovat mezi pozicí Ivana Ouhela a Adolfa Záborského. Tereza PETIŠKOVÁ, „Oficiální umění sedmdesátých a osmdesátých let“, in: PLATOVSKÁ – ŠVÁCHA, *Dějiny*, s. 454.

52 *Umění mladých. Přehledka současného českého výtvarného umění mladých k 30. výročí založení Mezinárodního svazu studentstva* (kat. výst.), Praha 1976. Výstavy k třicátému pátému výročí osvobození se zúčastnili Michael Rittstein, Kurt Gebauer a Josef Mžýk: *Výtvarní umělci k 35. výročí osvobození Československa Sovětskou armádou* (kat. výst.), Praha 1980. V knize *Mladí čeští malíři* najdeme Rittsteina, Sozanského, Sopka a Ouhela: KONEČNÝ, *Mladí čeští malíři*. O Ouhelovi vyšel v roce 1980 článek ve *Výtvarné kultuře*: Simona HOŠKOVÁ, „Příroda v tvorbě Ivana Ouhela“, *Výtvarná kultura*, roč. 4, 1980, č. 6, s. 45–46.

53 Blahoslav ČERNÝ, „Vyznání, konfrontace a výhledy. Na okraj přehlídky *Umění vítězného lidu*“, *Tvorba*, 1978, č. 17, s. 6.

o nějakém „uvržení do izolace“. V době, kdy se rozhodovalo o kariéře příslušníků „generace sedmdesátých let“, stály dvě definice toho, co znamená být umělcem, nesmiřitelně proti sobě – na jedné straně heteronomní pozice kulturních normalizátorů skýtající heteronomní kapitál ve formě různých stipendií, možnosti získat exkluzivní ateliér, neomezeně vystavovat apod., na druhé autonomní pozice proskribovaných umělců, jejíž přitažlivost spočívala především v onom „kolektivním kapitálu specifických tradic“, v možnosti stát se pravým, autentickým, jen sobě věrným umělcem. Michael Rittstein, Ivan Ouhel, Jiří Sozanský nebo Kurt Gebauer se s postupujícím časem v různé míře posouvali k druhému, autonomnímu pólu, nikdy však nebyli od umělecké oficiality odděleni tak nápadně jako „konsolidačním procesem“ do izolace „uvržená“ generace šedesátých let. Právě v jejich případě ztrácí třídění oficiální/neoficiální svou ostrost. Spíše než mezi dvěma nesouměřitelnými světy posouváme se tu na pomyslné škále rozepjaté mezi pozicí „umělce – svazového funkcionáře“ a „umělce – mučedníka“. **51**

Mezi účastníky „výstavy mladých“ pořádané v roce 1976 u příležitosti třicátého výročí založení Mezinárodního svazu studentstva bychom vedle předsedy svazové komise pro práci s mladými umělci Jana Grimma našli i Václava Bláhu, Kurta Gebauera, Josefa Mžýka, Michaela Rittsteina a Jiřího Sozanského. Generace osmdesátých let nebyla vyloučena ani z mamutích celostátních přehlídek výtvarné tvorby, ani z reprezentativních odeonských publikací, ani ze stránek *Výtvarné kultury*.**52** Takového Michaela Rittsteina hodnotila kritika venkoncem pozitivně. Když Blahoslav Černý recenzoval v roce 1978 výstavu *Umění vítězného lidu*, neopomněl vyzdvihnout právě jeho jako „prokazatelnou naději současného malířství“. V Rittsteinových *Dětech včerejška* dokonce viděl „dynamickou evokaci ze světa unavených a ponížených“, navazující „na nejlepší tradice sociální malby v době mezi světovými válkami“. **53**

54 *Obrazy. Bláha, Novák, Ouhel, Pavlík, Rittstein, Sozanský* (kat. výst.), Karlovy Vary: Galerie umění Karlovy Vary 1981.

55 Dušan KONEČNÝ, „Ohlédnutí za rokem 1981 v naší výtvarné kultuře“, *Tvorba*, 3. února 1982, č. 5, s. 8–9.

56 Marie A. ČERNÁ, *Kresba, grafika. Hvězda 1981* (kat. výst.), Praha 1981.

57 K výstavě v Mikrobiologickém ústavu viz Marcela PÁNKOVÁ, „Než bilo 12/15. S Petrem Pavlíkem hovoří Marcela Pánková“, in: Milena SLAVICKÁ – Marcela PÁNKOVÁ, „Zakázané umění II“, *Výtvarné umění*, 1996, č. 1–2, s. 103.

Titíž umělci se však podíleli i na celé řadě aktivit, které je mohly dostat a občas také dostávaly do konfliktu s vedením Svazu. K tomu ovšem stačilo i to, že se často prezentovali jako kompaktní „generační uskupení“ a narušovali tak požadovanou „jednotu výtvarné fronty“. Když se Dušan Konečný na stránkách *Tvorby* „ohlížel za rokem 1981 v naší výtvarné kultuře“, zmínil se také o „kontroverzní“ výstavě *Obrazy* v Karlových Varech.⁵⁴ Šlo právě o jednu z akcí odsunutých z pražského centra, nikoli však mimo rámec kamenné instituce regionální galerie, jíž se generace pokoušela uniknout svazovému dozoru. Její určitou „polemičnost“ byl však Konečný schopen ještě označit za „sympatický rys“. ⁵⁵ Opatrnější by jistě byl v případě výstavy kresby a grafiky, kterou v institucionálním pološeru hájenky v oboře Hvězda téhož roku zorganizovala Marie A. Černá. Ta také doprovodila krátkým textem cyklostylovaný výstavní katalog, kde vedle hlediska generační spřízněnosti – absolutorium AVU v první polovině sedmdesátých let – označila za hlavní kritérium při výběru jednotlivých umělců „míru autenticity a vážného zaujetí“. ⁵⁶ Implicitně tak vlastně tuto generaci sedmdesátých let postavila proti „neautentické“, protože „služebné“, na politickou objednávku produkováné umělecké produkci zbytku „výtvarné fronty“.

Jestliže obě tyto akce dobehly víceméně nerušeně až do konce, *Konfrontaci* v pražském Mikrobiologickém ústavu předčasně ukončil cenzurní zásah. ⁵⁷ Josef Kroutvor reagoval na tuto výstavu i dění kolem ní článkem v samizdatovém časopise *Spektrum*. O situaci umělců, kteří „v první polovině sedmdesátých let vycházeli ze škol a vstupovali do života a umění“, se tu rozepisuje také v poněkud obecnější rovině. „Nebyli to lidé zkompromitovaní minulostí osmašedesátého roku, měli čisté konto, a proto se domnívali, že jim Svaz vyjde vstříc.“ Zpočátku byli naivně důvěřiví: „Odvolovali se na krásná slova funkcionářů, požadovali stipendia, ateliéry, vlastní výstavy, pozornost kritiky a podobně.“ Kroutvor se pak zmiňuje o „pokusu“ prezentovat své požadavky „příslušným kulturním institucím“ formou otevřeného dopisu. Pokus však prý selhal, dopis zůstal neodeslán, „každá jeho varianta byla

kompromisnější a kompromisnější, až se nakonec smysl gesta vytratil v amorfni formě loajální žádosti o podporu“. Zda k takovému selhání vedl „strach z možných postihů“ nebo „pocit vlastní důstojnosti, který varoval před dalším rozměňováním nároků, ponižováním se a zaprodáváním tvůrčí svobody“, si Kroutvor jist není, selhání samotné nicméně pokládá za „důležitější než pochybný úspěch“. **58**

Generace sedmdesátých let byla vystavena tlaku ze dvou stran. Na jedné straně máme heteronomní moc státní, stranickou, svazovou, působící skrze pozitivní i negativní motivaci – stipendia, ateliéry, vlastní výstavy, pozornost kritiky, respektive „strach z možných postihů“. Druhá moc je symbolická, nikoli však nutně slabší. Teprve odmítnutí „kompromisů“, schopnost hájit svou „tvůrčí svobodu“ bez ohledu na ty, kdo jsou právě u moci, dělá „opravdového umělce“. Mladí umělci vlastně musí selhat proto, aby byli umělci. Jedině díky tomuto svému selhání se jim dostává uznání v rámci *sub-pole omezené produkce*, na prvním místě od „generace šedesátých let“, která především představuje symbolickou pokladnici umělecké autenticity.

Pozice takové Adrieny Šimotové nebo Karla Malicha v *sub-poli omezené produkce* byla tak vlastně díky „konsolidačnímu procesu“ nebývale silná. Z těch, kdo byli s trochou nadsázky na dobré cestě stát se zasloužilými a národními umělci, se najednou stali znovu „umělci prokletí“. Bourdieuova vertikální opozice mezi konsekrovanou avantgardou a avantgardními heretiky se nemohla v této situaci plně rozvinout. Generace sedmdesátých let „selhávala“ ve svých pokusech o kompromisy s „příslušnými kulturními institucemi“, toto selhání bylo však v porovnání s těmi, kdo byli „uvrzeni do izolace“, jen relativní. Michaelu Rittsteinovi, Ivanu Ouhelovi i Jiřímu Sozanskému mohly být na přelomu sedmdesátých let vytýkány „nepatřičné kompromisy se světskou mocí“ pořád snáze než jí.

Generace sedmdesátých let také daleko spíše vnímala umělce generace let šedesátých jako ty, jimž je třeba naslouchat – jako své vzory, jako oporu v boji o nezávislost ve vztahu k „umělecké oficialitě“, spíše než jako konkurenty, vůči nimž je nutné se vymezit. **59**

Ve jménu „autenticity a vážného zaujetí“ mohli Bláha, Ouhel, Rittstein,

60 Ibid.

61 Parafrázujeme tu jazyk dobových textů typu Dušan KONEČNÝ, „Naše umění slouží zájmům lidu a socialismu“, *Výtvarná kultura*, roč. 6, 1982, č. 5, s. 4-17. Přetištěno ve zkrácené podobě v Jiří ŠEVČÍK - Pavlína MORGANOVÁ - Dagmar DUŠKOVÁ (eds.), *České umění 1938-1989. Programy, kritické texty, dokumenty*, Praha: Academia 2001, s. 394-397.

62 Základní informace k pražským akčním umělcům viz Karel SRP, Karel Miler, Petr Šembera, Jan Mlčoch (kat. výst.), Praha: Galerie hlavního města Prahy 1998.

Sozanský a další vést svou symbolickou revoluci proti „arogantnímu a všemocnému Svazu umělců“,60 těžko však proti Adrieně Šimotové nebo Karlu Malichovi s Jindřichem Chalupeckým, teoretikem „uměleckého mučednictví“ par excellence, v čele.

PRAŽSKÝ BODY-ART A BRNĚNSKÝ KONCEPT

V jistém ohledu úspěšnou symbolickou revoluci ve vztahu ke generaci šedesátých let představovali spíše pražští body-artisté a brněnský konceptuální okruh. Nahlíženo oficiální optikou, byli příslušníci generace šedesátých let „pravicovými oportunisty“, nepřáteli socialistické kultury, původci všeobjímajícího kulturního rozkladu, který zastavil až konsolidační proces. Generace let sedmdesátých pak zprvu představovala potenciální „novou směnu“ socialistického výtvarného umění, která si žel neuvědomovala „odpovědnost svého poslání“ a s postupujícím časem se mu stále zřetelněji odcizovala.61 Obě skupiny se však stále ocitaly v zorném poli svazových funkcionářů, Svaz v nich poznával možná sice „zvrácené“, přeci však v konečném důsledku „umělce“. Pražští body-artisté a brněnští konceptualisté se ovšem za umělce pokládali, a přitom z tohoto zorného pole takřka bezdezbytku vypadávali. Protože obvykle neplnili ani tu minimální podmínku evidence při Českém fondu výtvarných umělců, stáli jaksí přirozeně mimo soutěž o stipendia, ateliéry, vlastní výstavy, pozornost kritiky apod. Nikdo je z „uměleckého provozu“ nevyvrhoval, protože do něj před nástupem normalizace většinou nevstoupili a vstoupit se do něj příliš nesnažili ani poté. Své přirozené místo alespoň zpočátku nacházeli vně honosných výstavních sálů. Umělci z obou okruhů přitom konzistentně zastávali určitý, za železnou oponou aktuální umělecký postoj, kterým definovali svou distinktivní existenci vůči sobě navzájem i vůči svým generačním předchůdcům.

Ne doma, v konfliktu s uměleckou oficialitou, ale na internacionálním poli umění dobývali Miler, Štembera a Mlčoch svou uměleckou legitimitu.62 Ve vztahu ke generaci šedesátých let tak mohli vystupovat

- 63** „Zatím je třeba odstranit škody napáchané školou a rozvíjet větší soudržnost generace před zásahy z vnějšku,“ vytyčil Josef Kroutvor v roce 1979 úkoly pro budoucí pedagogickou práci s generací sedmdesátých let. KROUTVOR, „Nechci v kleci!“, s. 222.
- 64** Jindřich CHALUPECKÝ, „Příběh Petra Štembera a Jana Mlčocha“ (1984), in: *Na hranicích*, s. 134–146.
- 65** Nejnápadnější je to v Chalupeckého opusu *Nové umění v Čechách*, kde není, pomineme-li generačně staršího Dalibora Chatrného, o brněnském konceptu ani slovo. Jindřich CHALUPECKÝ, *Nové umění v Čechách*, Jinočany: H&H 1994.
- 66** CHALUPECKÝ, „Příběh“, s. 143.
- 67** Od roku 1974 přinášel pravidelně zprávy o aktivitách pražského akčního kroužku časopis *Flash Art*. V roce 1978 představil Mlčoch osobně nové *piecy* v Los Angeles, na výstavě *Polar Crossing* připravené Christem Burdenem. Bibliografie a soupis výstav viz SRP, Miler, Štembera, Mlčoch, s. 72–74.
-

mnohem samostatněji a sebevědoměji. Spíše než by u ní sami hledali symbolickou oporu ve snaze uhájit svou „tvůrčí svobodu“ proti „svazovým mocipánům“, probouzeli jako objevitelé nových tvůrčích světů ve svých generačních předchůdcích respekt. Jindřich Chalupický – přitahován především Štemberovými a Mlčochovými *pieces*, které svými momenty asketického potlačování fyziologických potřeb člověka a tělesného sebepoškozování souzněly s jeho koncepcí moderního umělce jako „mučedníka“ – jejich práci sledoval a komentoval. Nikoli však s ochranným podtónem,⁶³ ale jako poučený vnější pozorovatel zaujatý umělci, kteří „přišli s něčím zcela novým“.⁶⁴ Zrovna tak brněnský konceptuální okruh představoval jasně určené nové „umělecké hnutí“, vystupující zcela samostatně především vedle existenciálně laděných „klasiků šedesátých let“. Chalupický jim také příznačně věnoval jen velmi malou, pokud vůbec nějakou, pozornost.⁶⁵

Jak brněnský koncept, tak pražský body-art procházel ovšem na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let určitou krizí, která v druhém případě dokonce vyústila v úplné ukončení další umělecké činnosti. Proč přestali pražští akční umělci tvořit? Chalupický nabízí přímočaré vysvětlení. Pokračovat v tvorbě jim znemožnil vlastní

úspěch nebo ten druh úspěchu, kterého dosáhli. Začali být zajímaví v prostředí, které se pokládá za avantgardní či dokonce za underground. Z lidského poselství, které přinášeli, se stávala umělecká pozoruhodnost. Tím jejich performance ztrácely smysl.⁶⁶

Za rozhodnutím tedy měla stát znesvěcující moc společenského uznání, byť stále omezeného na okruh „avantgardních“ či „undergroundových“ uměleckých kolegů. Možná sice byli integrováni do „světa umění“ za železnou oponou,⁶⁷ situace v socialistickém Československu je však upevňovala ve víře, že všechny ty články a výstavy jsou jen nebezpečným

68 Kromě Chalupeckého citované studie se „rozhodnutím“ akčních umělců zabývala například Helena KONTOVÁ, „Je možné tvořit v izolaci? Postminimalističtí umělci v Praze“, in: *Sborník k 70. narozeninám Jindřicha Chalupeckého*, Praha: samizdat 1980, s. 208–216; Helena KONTOVÁ, „Is Isolation the End of Art“, *Live Magazine*, únor 1982, č. 6–7, s. 113–116.

69 BOURDIEU, *Pravidla*, s. 191–209.

průvodním jevem, bez něž se skutečný umělec měl obejít. Tato měla být tak pevná, že ve chvíli, kdy se dostavil byt jen náznak šire založeného uznání v jejich bezprostředním okolí, rozhodli se s uměním skoncovat, protože to, co by od nynějška dělali, by se vlastně ani právem uměním nazývat nemohlo. Takové promyšlené a dobře okomentované kolektivní gesto se však zároveň stává gestem svrchovaně uměleckým.⁶⁸ Totální a definitivní zřeknutí se úspěchu nemůže než probouzet posvátnou úctu v avantgardních kruzích, Chalupeckého komentář je toho konečkonců nejlepším dokladem. A existovala tu i jistá moderní umělecká tradice: také Duchamp dal přeci svého času před uměním přednost šachům. Jen tam, kde „úspěch znamená selhání a naopak“, má Milerovo, Štemberovo a Mlčochovo gesto smysl.

Stejně tak však můžeme říci, aniž bychom zcela popřeli předchozí Chalupeckého argument, že v jistém smyslu právě nemožnost plně realizovat tento úspěch v situaci Československa přelomu sedmdesátých a osmdesátých let usnadnila rozhodnutí akčních umělců s uměleckou činností skončit. Bourdieu v *Pravidlech umění* popisuje, jak ono prvotní uznání, kterého se pro jeho nekompromisní odmítnutí monetárního zisku dostává avantgardnímu umělci v okruhu jeho avantgardních soupeřníků, s přibývajícimi kritickými statěmi, teoretickými reflexemi, uměnovědnými studiemi a rostoucím počtem účastí na výstavách tento úzký kruh přerůstá – avantgardní umělec je s postupem času rozpoznáván a uznáván jako umělec stále širším publikem. Z toho také vyplývá *ekonomický cyklus symbolických statků*. Zřeknutí se bezprostředního krátkodobého profitu může za určitých podmínek vést k stabilnímu zisku v dlouhodobé perspektivě. Zatímco brakový román se prodává ve velkém jeden dva roky a pak vlastně jako zboží přestává existovat, román avantgardní se zpočátku tiskne v minimálních nákladech, aby se v budoucnu stal klasikou, v ideálním případě čítankovou četbou, která se už prodávat nepřestane.⁶⁹ Na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let, kdy body-artová vlna za železnou oponou opadala, nebylo a ani nemohlo být trio Miler, Štembera, Mlčoch vpředeno do domácí sítě institucí produkujících víru v hodnotu jejich tvorby (galerií, časopisů, kritiků, teoretiků, galeristů, kurátorů...), která

- 70** K brněnskému konceptu a českému konceptuálnímu umění obecně viz Jiří VALOCH, „Konceptuální projevy“, in: PLATOVSKÁ - ŠVÁCHA, *Dějiny*, s. 555-573; Alena POTÚČKOVÁ, *Umění zastaveného času II. Česká výtvarná scéna 1969-1985. Akce, koncepty, události* (kat. výst.), Praha: České muzeum výtvarných umění 1996.
- 71** Jiří VALOCH, „Umění v sedmdesátých letech“ (1984), in: ŠEVČÍK - MORGANOVÁ - DUŠKOVÁ, *České umění*, s. 353.
- 72** VALOCH, „Konceptuální projevy“, s. 561.
- 73** Užíváme tu výraziva VALOCHova textu „Konceptuální projevy“, s. 353-354.
-

by po nich žádala nové a nové *pieces* a v návalu praktické tvůrčí činnosti by je tak zbavovala teoretických pochybností, zda to, co dělají, má smysl.

Rovněž konceptuální umění se na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let nacházelo v krizi.**70** Otec brněnského konceptu Jiří Valoch její příčinu viděl v „demokratičnosti tvorby tohoto druhu“ vedoucí k „nadprodukci, kreací nulové informativní hodnoty, ke komunikování nápadů či ještě častěji žertů bez jakékoli kvality“.**71** Tato krize tentokrát nevyšla v ukončení tvůrčí činnosti, kupříkladu Jiří H. Kocman se nicméně – „znehucen internacionálně bující nadprodukcí banalit“**72** – během druhé půle sedmdesátých let vzdal radikální oproštění čistého konceptu, aby se vrátil k experimentům s autorskou knihou. Rovněž za krizí brněnského konceptu mohlo stát normalizační narušení ekonomického cyklu kulturních statků, také brněnským konceptualistům nakonec scházela ona komplexní síť aktérů a institucí, která by bezpočtem posvěcujících aktů oddělila zrno „intelektuálně konsekventních“ děl „intelektuálně konsekventních“ autorů od plev „nudných pornografií“ produkovaných „diletanty ducha“.**73** Uměnovědný, kritický a především teoretický „metadiskurs“ navíc představoval v případě konceptuálního umění nezbytný doprovod díla či ještě spíše jeho přímou součást, bez které je vizuálně často snadno zaměnitelnou „kvalitu“ od „diletantství“ takřka nemožné rozlišit. Jiří H. Kocman tak mohl bez takového, s postupem času stále bohatšího doprovodu ztratit mnohem snáze „víru“ v to, že jeho razítka představují v porovnání s bezpočtem jiných „diletantských“ razítek skutečnou „intelektuálně konsekventní“ hodnotu, již se má nadále smysl věnovat.

NA ZÁVĚR

Normalizace představovala pokus prosadit novou definici umělecké profese a umění obecně, definici založenou na koncepci svědomité služby. Generace šedesátých let vyloučená z oficiálního uměleckého

provozu naopak hájila pozici tvůrčí autonomie. Pro její příslušníky jakákoli forma služby byla s povoláním umělce naprosto neslučitelná. Že ona oficiální definice ztrácela ve srovnání s pojetím tvůrčí práce zakotveným v modernistické tradici postupem času dech, dokládá vedle faktu, že se s ní neztotožnili ani všichni členové ÚV Svazu, také situace generace let sedmdesátých. Umělci jako Rittstein, Gebauer nebo Pavlík rozpoznávali a uznávali opravdové umělce rozhodně spíše v Kolíbalovi či Šimotové než v Miloši Axmanovi. Ve své snaze vymanit se z vlivu svazové instituce nicméně nemohli než zůstat ve vztahu ke svým generačně starším vzorům v postavení menších žáků vůči velkým mistrům. Spíše než oni si distinktivní pozici ve vztahu ke generaci šedesátých let dokázali vytvořit pražští body-artisté a brněnští konceptualisté.

Naše studie si rozhodně nemůže činit nárok na úplnost. Mnohé zůstalo jen naznačeno, ledasco vůbec nebylo vyřčeno. Její zvlášť silnou stránkou není ani odkrývání nějakých radikálně nových faktů. Určitou novinku představuje spíše pokus podívat se na věc prostřednictvím Bourdieuova konceptu pole kulturní produkce. Ta nám přinejmenším jasně ukázala to, že předtím, než se můžeme zabývat částí, je třeba znát celek. To, že kapitola o „oficiálním umění“ v akademických *Dějínách českého výtvarného umění 1958–2000* zabírá pouhých dvanáct stran, dokládá, jak moc dějiny umění stále představují spíše válečný chorál povzbuzující šiky umělecké autonomie, nežli pokus situaci umění přelomu sedmdesátých a osmdesátých let pochopit.⁷⁴ Jakékoli takové pochopení totiž předpokládá uzávorkování toho, co Bourdieu nazývá *illusio*. Vysvětlující se nesmí dívat z pozice umělce generace šedesátých let, který v Axmanovi a jemu podobných viděl jen služebně pseudoumělce, o nichž nemá cenu mluvit. Kolíbalův úhel pohledu by neexistoval, nebýt toho Axmanova, nebo v obecnější rovině, umění neoficiální předpokládá umění oficiální. K tomu třeba dodat, že takové uzávorkování představuje jen nezbytný metodický krok a nemusí znamenat konverzi ve smyslu změny osobních preferencí.

ČESKÉ UMĚNÍ KOLEM ROKU 1980
JAKO POLE KULTURNÍ PRODUKCE
JOSEF LEDVINA



Karel SOUČEK, *Osvobození II – Únor*, 1976–1977, olej, plátno, 139 x 150,5 cm, Národní Galerie v Praze,
foto: archiv autora

ČESKÉ UMĚNÍ KOLEM ROKU 1980
JAKO POLE KULTURNÍ PRODUKCE
JOSEF LEDVINA



Adolf ZÁBRANSKÝ, *Dělnické stávkové boje dvacátých let*, karton IV. z cyklu *Revoluční tradice našeho lidu*, 1975–1980, kolorovaná kresba uhlím, 250 x 300 cm, foto: archiv autora



František GROSS, *Zakladač*, 1949, olej, lepenka, 26,5 x 47,5 cm, foto: archiv autora

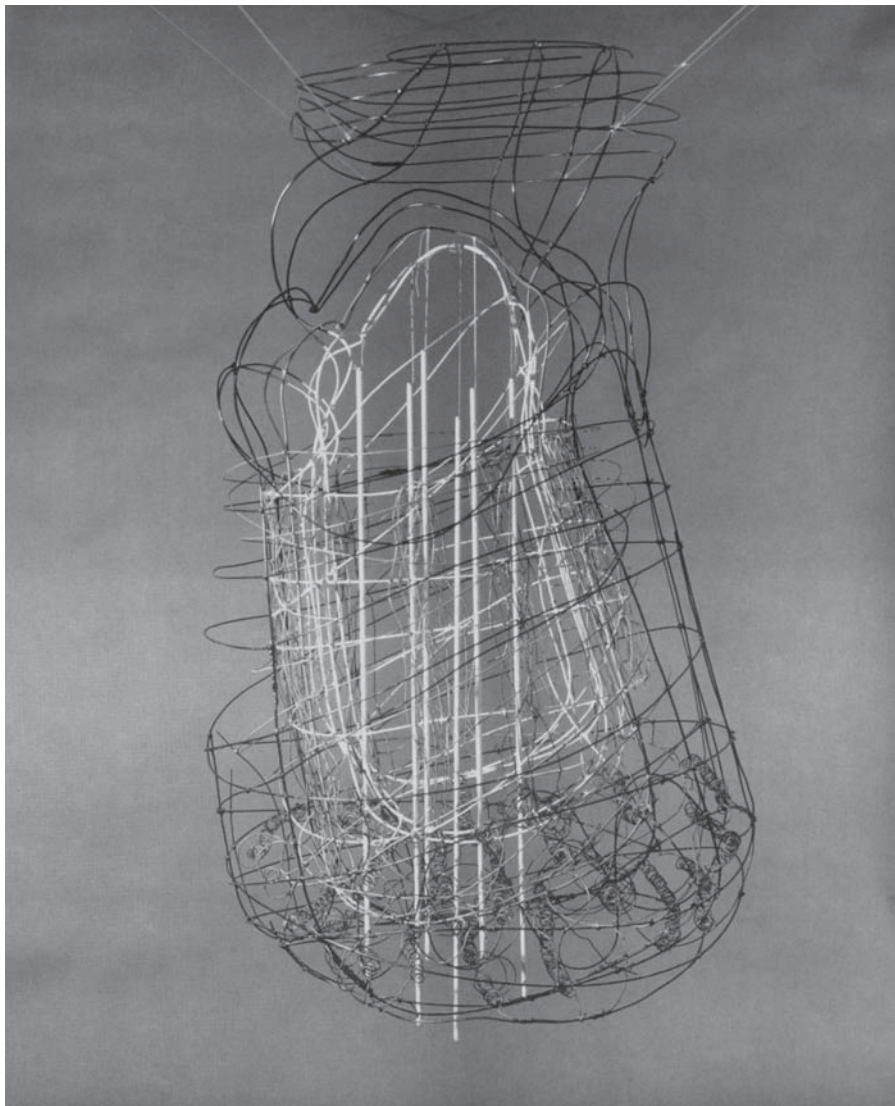
František GROSS, *Hlava válečníka*, 1979, olej, sololit, 122 x 91,5 cm, foto: archiv autora

ČESKÉ UMĚNÍ KOLEM ROKU 1980
JAKO POLE KULTURNÍ PRODUKCE
JOSEF LEDVINA



Karel NEPRAŠ, *Hlava – fontána č. 4*, 1983, kovová konstrukce, guma, textil, červený lak, v. 73 cm, foto: archiv autora

ČESKÉ UMĚNÍ KOLEM ROKU 1980
JAKO POLE KULTURNÍ PRODUKCE
JOSEF LEDVINA



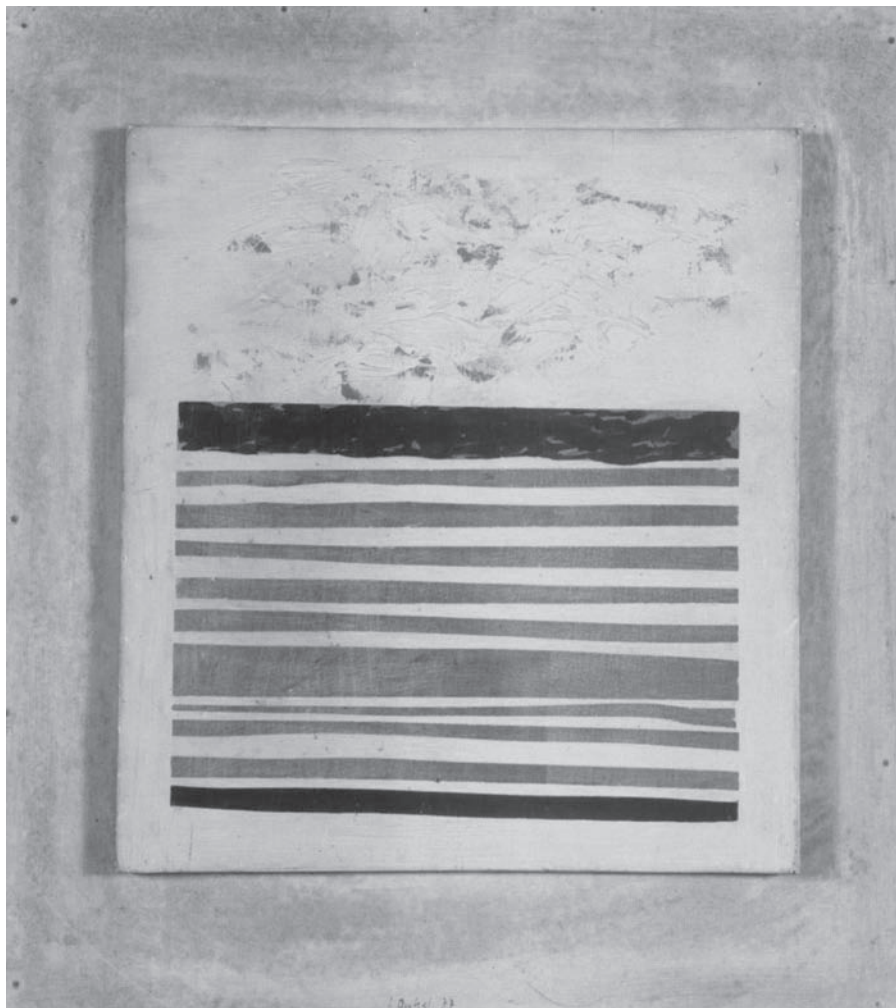
Karel MALICH, *Světlo ve mě (Pohled do sebe)*, 1977, galvanizovaný železný drát, hliníkový drát, mosazný drát, hliníkové trubky, nit, lak, 158 x 83 x 85 cm, soukromá sbírka, foto: archiv autora

ČESKÉ UMĚNÍ KOLEM ROKU 1980
JAKO POLE KULTURNÍ PRODUKCE
JOSEF LEDVINA



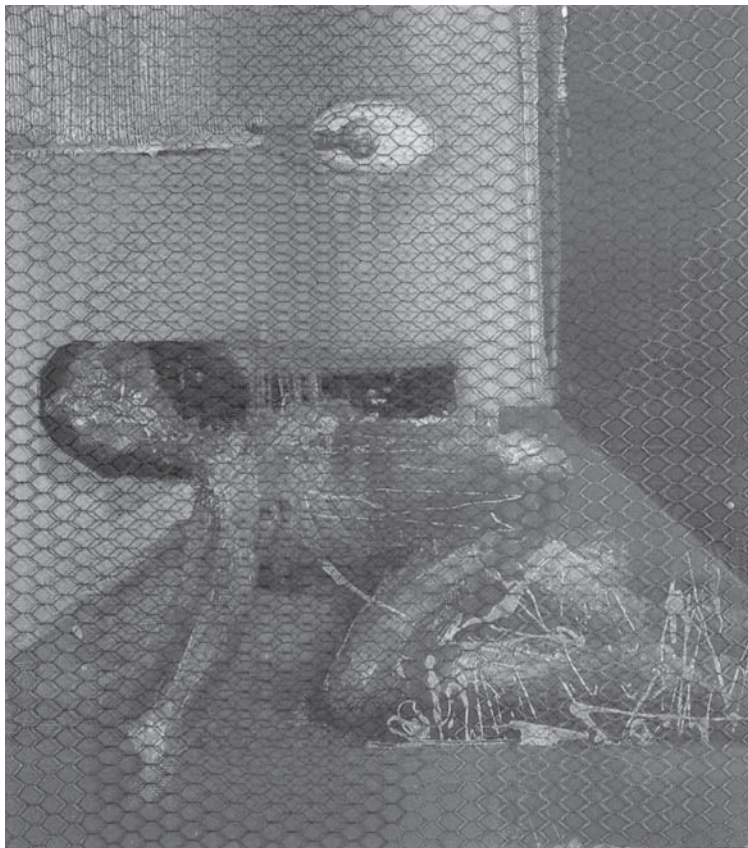
Adriena ŠIMOTOVÁ, *Co zbylo z anděla*, 1979–1980, plátno, 175 x 100 cm, soukromá sbírka, foto: archiv autora

ČESKÉ UMĚNÍ KOLEM ROKU 1980
JAKO POLE KULTURNÍ PRODUKCE
JOSEF LEDVINA



Ivan OUHEL, *Krajina*, 1977, olej, překližka, 44,5 x 39,5 cm, foto: archiv autora

ČESKÉ UMĚNÍ KOLEM ROKU 1980
JAKO POLE KULTURNÍ PRODUKCE
JOSEF LEDVINA



Michael RITTSTEIN, *Nechci v kleci*, 1976, pletivo, email, olej, 100 x 90 cm, foto: archiv autora

ČESKÉ UMĚNÍ KOLEM ROKU 1980
JAKO POLE KULTURNÍ PRODUKCE
JOSEF LEDVINA



Petr ŠTEMBERA, *Spaní na stromě*, 1975, fotografický záznam performance, foto: archiv autora

ČESKÉ UMĚNÍ KOLEM ROKU 1980
JAKO POLE KULTURNÍ PRODUKCE
JOSEF LEDVINA



Jiří Hynek KOČMAN, *Réserve pour JHK*, 1972, text rytý do plexiskla, 7 x 21 x 7 cm, foto: archiv autora

“Czech Art in the Transformation Period: The Relationship between Art and Political Commitment”

Abstract

The transformation of Czech art in the 1990s took place on many levels that mutually influenced each other and resonated together. The three basic components of this transformation are the transformation of the art form itself, the transformation of the art business, and changes in the position of art and the artist in society. Although it may seem that the proper starting point for the post-revolution transformation should have been a discussion of the relationship between art and society, this did not happen amongst the Czechs until the process was culminating. This article is predominantly concerned with the transformations in the relationship between Czech art and politically engaged themes in this period, and attempts to rehabilitate the term “politically engaged art”.

Klíčová slova

české umění – transformace – angažované umění – kurátorské výstavy

Keywords

Czech art – post-totalitarian transformation – politically engaged art – curated exhibitions

Autorka je historička umění a kurátorka. Je odbornou pracovnící VVP AVU a přednáší dějiny umění na Akademii výtvarných umění v Praze a na Anglo-americké univerzitě v Praze. Studie vznikla v rámci výzkumného projektu MK ČR č. DD07P03OUK001 „České umění 80. – 90. let – reflexe a dokumentace“.

morganova@avu.cz

ČESKÉ VÝTVARNÉ UMĚNÍ V OBDOBÍ TRANSFORMACE. VZTAHY UMĚNÍ A „ANGAŽOVANOSTI“ PAVLÍNA MORGANOVÁ

Období devadesátých let je dosud živé v naší paměti, přesto však už získáváme dostatečný odstup k tomu, abychom se pokusili zachytit složitost procesů, které v tomto období probíhaly napříč společností. V této studii¹ bych se chtěla zaměřit na dílčí téma, a to je vztah umění a „politiky“, konkrétně na problém umělecké angažovanosti. Nemám ovšem na mysli reálný vývoj české politiky. „Angažované umění“ se během minulého režimu stalo synonymem „stranického umění“ a v podstatě znamenalo bezduchým způsobem následovat kulturně-politické dogma vládnoucí strany. Pomineme-li umělkyně a umělce, kteří opravdově věřili v historickou úlohu komunistické strany, byla většina „angažovaných“ projevů na poli kultury projevem „života ve lži“, jak ho asi nejvýstižněji na příkladu zelináře XY popsal Václav Havel ve stati *Moc bezmocných*.² „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 historiků umění, a pokud byl používán, tak jen jako součást vyrovnávání se s minulostí. Teprve po roce 2000 s ním opět začínají někteří autoři³ pracovat a úspěšně ho používají jako synonymum „politického umění“ či „politicky angažovaného umění“. 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.

Pokusíme-li se definovat vztah této „nové angažovanosti“ a umění, narazíme na jeho interpretační, historickou i disciplinární mnohoznačnost. V rámci umělekohistorického diskursu si můžeme vybrat z řady možných poloh, které

¹ Faktografické informace použité v tomto textu vycházejí z mého osobního výzkumu i z heuristické práce několika interních a řady externích spolupracovníků VVP AVU. Tímto bych jim chtěla poděkovat.

² Václav HAVEL, „Moc bezmocných“, in: *O lidskou identitu*, Praha: Rozmluvy 1990, s. 55–135.

³ Viz např. Václav BĚLOHRADSKÝ, „O vyvratitelnosti světa“, *Právo*, 8. ledna 2004, č. 6. s. 1, nebo Václav MAGID, „Pode Bal: nedělní aktivisté v Letech“, *A2 kulturní týdeník*, 2006, č. 40, <http://www.advojka.cz/archiv/2006/40/pode-bal-nedelni-aktiviste-v-letech> (cit. 1. 11. 2010).

leží na přímce mezi dvěma extrémními body: jedním z nich je prohlášení, že „nepolitické umění“ neexistuje, protože prostě každé umění je a musí být součástí struktur společnosti; druhým je imperativ „autonomního umění“, jež se jakoukoliv zainteresovaností či snad dokonce služebností zpronevěřuje své vlastní podstatě. Pohyb na této hypotetické přímce je v období transformace podle mě symptomatický a pro obraz českého výtvarného umění devadesátých let klíčový. Zaměříme-li se totiž na vývoj angažovaných postojů v porevoluční době, můžeme velice dobře sledovat, jak se proměňovalo postavení umění a umělců ve společnosti a vidět dalekosáhlé změny uměleckého provozu a samotné umělecké formy v širších souvislostech.

Politicky angažované umění je v současnosti na české výtvarné scéně konstantně přítomné a respektované. Pracuje zde několik skupin a řada umělkyň a umělců, pro něž se hlavní náplní jejich tvorby stala témata spojená s palčivými otázkami veřejného života. Jsou to na jedné straně projekty aktivisticky bojující za práva sociálních minorit a alternativních životních postojů, ale i díla dotýkající se všeobecných společenských a politických otázek naší minulosti i přítomnosti na straně druhé. Specifické jsou pak projekty, které se zabývají samotným postavením umění ve společnosti, institucionální mocí a jejími nástroji, ať už vně či uvnitř světa umění.

Toto je současnost, ale jak vypadal proces, který nás k ní dovedl? Je zřejmé, že čeští umělci a umělkyně měli před rokem 1989 naprosto odlišný vztah k angažovanosti, než má dnešní mladá generace. V tomto textu bych chtěla na pozadí vývoje českého umění ukázat, jak se tento vztah v devadesátých letech proměňoval. Když jsem přemýšlela, jak nejlépe zachytit proměnu umělecké formy a uměleckého provozu v období transformace, jak analyzovat změny v postavení umění ve společnosti a sebereflexe samotného umění, rozhodla jsem se v rámci tradičního umělecko-historického popisu vývoje rozšířit dobový obraz o další, podrobnější sondy. Jedná se především o dobové psaní o umění, tedy jeho dobovou interpretaci a sebereflexi. Vybrala jsem řadu úryvků textů z článků, úvodů ke katalogům výstav a dalších zdrojů, které v sobě podle mě obsahují esenci dobového uvažování a psaní o umění. Vzhledem k tomu, že často přesně vystihují to, co bych musela složitě opisovat, používám je ne jako citace, ale jako jakýsi paralelní komentář k vlastnímu textu.

Za další významnou složku dobového kontextu považuji klíčové kolektivní výstavy. S rozvojem kurátorského přístupu, kdy podobu výstavy určuje svým výběrem a interpretací její autor/kurátor, se totiž výstava stále více stává významotvorným médiem a v rámci dějin umění povážlivě začíná konkurovat samotnému uměleckému dílu a osobnosti umělce. Proto vývoj českého umění v transformačním období mimo jiné sleduji na pozadí zásadních kurátorských

Vladimír Skrepl, „Několik poznámek o mé práci“, archiv umělce,
červenec 1988.

„Nezajímá mne vytváření obrazů či artefaktů, které mají jasnou funkci... Není nejdůležitější, zda obraz něco zobrazuje, či je abstraktní – obojí mohu použít... Důležitá je pro mne instalace. Při práci myslím na možnosti umístění a další díly. [...] s okolním prostředím a dalšími díly. [...] Nehledám novou řeč, ve které by se tyto extrémní sloučily, stavím je libovolně vedle sebe a nepřikládám jim obvyklé významy. Mohou je mít, ale jsou i zaměnitelné nebo vůbec nezávislé.“

Miloš Zeman, „Prognostika a přestavba“,
Technický magazín, roč. 32, 1989, č. 8, s. 6.

„Neexistuje jediná, předurčená budoucnost společenských systémů, ale prostor možných budoucích světů či možných budoucností.“

nové způsoby fungování

postmoderna

neoexpresionismu

Vladimír Skrepl v rozhovoru s Ludvíkem Hlaváčkem, citováno v Ludvík Hlaváček, „Postmoderna a neoexpresionismus“, in: Rostislav Švácha – Marie Platovská (eds.), Dějiny českého výtvarného umění VI, Praha: Academia 2007, s. 721.

„Zhlédnutí obrazů německého neoexpresionismu nám okamžitě ukázalo cestu. Tyto obrazy vyjadřovaly to, co jsme cítili kolem sebe, co jsme spontánně vyjadřovali v muzice, co odpovídalo i našemu obecnému postoji. Nevyjadřovaly namáhavé hledání, ale bezprostředně reagovaly na to, co se dělo kolem nás.“

výstav. V rámci tohoto přehledu je myslím totiž velmi dobře vidět, že k rehabilitaci angažovaných postav v umění nedošlo hned po revoluci, jak bychom očekávali, ale až na konci devadesátých let. První polovina devadesátých let je ve znamení bláhové představy, že umění se nemusí angažovat ve společenských otázkách, a tak je následující stať paradoxně spíše popisem absence angažovanosti na české výtvarné scéně. Teprve v jejím závěru se mi snad podaří pojmenovat počáteční impulsy rehabilitace angažovanosti a popsat proces, který nás dovedl na práh současnosti.

Postmoderní východiska

Pro vývoj českého umění transformačního období jsou klíčové dvě události. Z politického a společenského hlediska je to samozřejmě sametová revoluce v roce 1989, z uměleckého je to nástup postmoderní generace ještě v dobách perestrojkové totality. Zásadní změny pro celou kulturní oblast, jako občanská svoboda, konec cenzury a otevření hranic, tak v prvním momentě z hlediska výtvarné formy nic nového neiniciovaly. Daly pouze možnost rozvinout, zviditelnit a oficializovat to, co už zde bylo.

Postmoderní zlom na české výtvarné scéně se odehrál v polovině osmdesátých let, jeho předzvěsti však můžeme zaregistrovat již na konci sedmdesátých let.⁴ České umění se v této době probouzelo z normalizačního šoku⁵ a začalo hledat nové způsoby fungování v rámci sešňerovaných podmínek totalitního režimu. Na počátku osmdesátých let se rozvíjí aktivita neoficiální scény a objevuje se stále více neoficiálních a polooficiálních výstav v soukromých bytech, okrajových kulturních institucích nebo volně v rámci nejrůznějších sympózií. Na této platformě, mimo oficiální diskuse, v rámci alternativních společenství a v rámci počínů, jejichž obyčejnost je dnes těžko uvěřitelná, se kolem poloviny osmdesátých let začíná formovat i postmoderní.⁶ Klíčovými jsou výstavy obrazů Vladimíra Skrepla a Martina Johna⁷ z let 1984 a 1985 a samozřejmě neoficiální *Konfrontace* mezi lety 1984–1987,⁸ které byly prvním širokým vystoupením nastupující generace. Tito mladí byli opojeni energií Nových divokých (*Neue Wilde*), primitivismem německého neoexpresionismu, zajímalo je rozbití vizuální i tématické celistvosti obrazu. Nebáli se fragmentarizovat a následně spojit dosud nespojitelné. Podíváme-li se dnes na fotografie

⁴ Je to především samizdatový překlad textů Roberta VENTURIho (*Složitost a protiklad v architektuře*, Praha: samizdat 1979) a Charlese JENCKSe (*Jazyk postmoderní architektury*, Praha: samizdat 1979).

⁵ „Normalizačním šokem“ míním násilnou restrukturalizaci kulturního provozu po roce 1968, reorganizaci Svazu československých výtvarných umělců, zrušení důležitých výtvarných periodik a v neposlední řadě opětovné znemožnění oficiálně prezentovat svou práci velké části výtvarné obce.

⁶ Pojem „postmoderní“ zde používám, jak je v českých uměleckých kruzích zvykem, jako ekvivalent postmodernismu či postmoderního umění.

⁷ Výstava v ulici Rosy Luxemburgové, Praha 1984, a na Vysoké škole zemědělské, Praha – Suchdol 1985.

Jana Ševčíková - Jiří Ševčík, Popis jednoho zápasu. Česká výtvarná avantgarda 80. let (kat. výst.), Rychnov nad Kněžnou: Orlická galerie 1989, nestr.

„Obrazy, sochy, zřídka instalace byly jiné, než ty, na něž jsme si zvykli chodit v 70. letech do neoficiálních výstavních prostor. Byly v něčem barbarské, naivní, romantické, ale působily jako ulehčení. Dráždily, ale nevyvolávaly úzkost, vynucovaly kolem sebe větší prostor pro naše prožitky, byly osobní, ale přitom kolektivně srozumitelné, měly humor, ironii, ale neposmívaly se, a měly svoji magii.“

Ševčíkovi

protipól
transcendence

Jindřich Chalupecký, „Náboženství, umění a architektura“ (1988), in: Tíha doby, Olomouc: Votobia 1997, s. 161.

„Ztráta náboženství v evropské civilizaci způsobila, že se na jeho místo dostává umění. Moderní umění je něco docela jiného, nežli bylo umění historické. Umění bylo vždycky těsně spjato s náboženstvím, takže dokonce nedá se ani rozeznat, kde vlastně končilo náboženství a kde začínalo umění. Ted' náboženské opory je umění zbaveno a musí přebírat jeho funkci.“

Jiří David, „Rozhovor s Václavem Magidem, Markem Medunou a Ludkem Plathouským“, 2002, in: Nikdo jiný, zatím nic, Praha: Tranzit 2008, s. 16.

„A setkání se Ševčíky bylo podstatné pro celou tehdejší generaci. Dostávali nás přesněji v evropstější, ne tolik lokální umělecké povědomí. Promítali jsme si různé výstavy, umělce, ale ne proto, jak se tehdy z druhé strany tradovalo, abychom to slepě kopčili, ale právě naopak, abychom si uvědomovali vlastní místo!“

z jednotlivých výstav, nešokuje nás ani tak samotná podoba jednotlivých děl, ale spíše jejich instalace. Jsou rozvěšena, kde se dá, na dvorečku, na schodišti, na fasádě domu, děl je tolik a prostoru tak málo. Fotografie však zachycují i neobyčejnou atmosféru svobody, radosti ze vzájemné konfrontace, pocit, že toto je něco nového, co přichází. Je to generace, která se živě zajímala o dění na Západě a nesdílela odstup generací předchozích. Listovala časopisy jako *Flash Art*, *Kunstforum*, *Art in America* nebo *Artforum* a ráda se nechala poučit teoretiky, kteří dění na Západě sledovali. Klíčovou roli zde vedle dalších osobností sehráli manželé **Ševčíkovi**, kteří se o postmoderní myšlenky intenzivně zajímali a publikovali o nich řadu statí.⁹

Bylo naprosto přirozené, že tato energii nabitá generace začala vytvářet protipól generacím starším, pro něž bylo výtvarné umění stále otázkou transcendence a stavělo na ustálených formálních principech, jejichž kořeny můžeme nalézt v umění šedesátých let. Na rozdíl od mladé generace, která se

8 *Konfrontace I* (Praha – Smíchov: Grafická 31, ateliér Jiřího Davida, 24. 5. 1984) se konala v prostorách malého ateliéru a dvorku činžovního domu. Většina vystavených prací byly malby a kresby, objevilo se i několik soch a dvě instalace. Seznam účastníků (pokud za jménem není závorka s jiným údajem, jednalo se o studenta či absolventa AVU): Jan Antoš, Jan Bačkovský, Pavel Beneš (VŠUP), Richard Bobůrka, Michal Cihlár (VŠUP), Tomáš Císařovský, Jiří David, Stanislav Diviš, Jiří Kornatovský, Mario Kotrba, Martin Mainer, Aleš Najbrt (VŠUP), Petr Nikl, Otto Placht, Jiří Pleštilík, Josef Pluhař, Antonín Strážek, Kryštof Trubáček (VŠUP), Petr Vaněček.

Konfrontace II, Praha – Vrsovice: Krymská 21, dům pronajatý studentem AVU Petrem Petrem, říjen 1984. Na výstavě vystavovali především studenti a absolventi AVU a VŠUP. Seznam účastníků: Jan Antoš, Jan Bačkovský, Pavel Beneš, Ueli Binder (Švýcarsko), Richard Bobůrka, Michal Cihlár, Tomáš Císařovský, Jiří David, Stanislav Diviš, Niels Eric Gjerdevic (Dánsko), René Hora, Nina Kalinová, Jiří Kornatovský, Mario Kotrba, Michal Machat (VŠUP), Martin Mainer, Jan Merta, Aleš Najbrt, Mirka Němcová, Petr Nikl, Petr Petř, Otto Placht, Jiří Pleštilík, Josef Pluhař, Martin Rajniš, Antonín Strážek, Kateřina Štenclová, Kryštof Trubáček, Petr Vaněček.

Konfrontace III, Kladno: dům Magdaleny Rajnišové, 31. 5. 1985. Seznam účastníků: Jan Antoš, Jan Bačkovský, Anna Bartusová, Pavel Beneš, Ueli Binder (Švýcarsko), Richard Bobůrka, Erika Bornová, Michal Cihlár, Tomáš Císařovský, Kateřina Czerpak (Polsko), Jiří David, Stanislav Diviš, Jiří Kornatovský, Mario Kotrba, Martin Mainer, Jiří Načeradský, Aleš Najbrt, Mirka Němcová, Petr Nikl, Rostislav Novák (jako Pavel Host), Miroslav Pesch, Otto Placht, Jiří Pleštilík, Josef Pluhař, Magdalena Rajnišová, Petr Sládek, Antonín Strážek, Kateřina Štenclová, Kryštof Trubáček, Petr Vaněček.

Konfrontace IV (Praha – Smíchov: Mozartova 7, 22. – 24. 4. 1986) se konala v domě, v němž měl ateliér sochař Bohuslav Císařka, student VŠUP. Seznam účastníků: Jan Antoš, Jan Bačkovský, Erika Bornová, Michal Bouzek, Michal Cihlár, Tomáš Císařovský, Kateřina Czerpak (Polsko), Jiří David, Stanislav Diviš, Michal Gabriel, Pavel Humhal, Jiří Kornatovský, Mario Kotrba, Jiří Kovanda, Karel Kovařík, Vlastimil Krčmář, Martin Mainer, Jan Merta, Aleš Najbrt, Jana Němcová, Petr Nikl, Rostislav Novák (jako Pavel Host), Aleš Ogoun, Miroslav Pesch, Otto Placht, Zbyněk Prokop, Magdalena Rajnišová, Jaroslav Róna, František Skála, Vladimír Skrepl, Petr Sládek, Ladislav Sorokač, Antonín Strážek, Čestmír Suška, Miroslav Šnajdr, Kateřina Štenclová, Ladislav Štros, Margita Titlová-Ylovsky, Roman Trabura, Kryštof Trubáček, Chruoš Valoušek, Petr Vaněček.

Konfrontace V, Svárov u Kladna: statek Milana Periče, 10. – 12. 10. 1986. Seznam účastníků: Jan Ambrúz, Erika Bornová, Michal Bouzek, Lukáš Bradáček, Tomáš Císařovský, Jiří David, Markéta Davidová, Stanislav Diviš, Jana Duřinová, Iveta Dušková, Michael Fidra, Michal Gabriel, Vladimír Kafka, Richard Konvička, Mario Kotrba, Vlastimil Krčmář, Aleš Najbrt, Martin Němec, Petr Nikl, Rostislav Novák (jako Pavel Host), Petr Otto, Otto Placht, Petr Poubá, Magdalena Rajnišová, Martina Riedelbauchová, Jaroslav Róna, František Skála, Vladimír Skrepl, Petr Sládek, Ladislav Sorokač, Antonín Strážek, Marie Suchánková, Monika Ševčíková, Kateřina Štenclová, Oldřich Tichý, Jan Vágner, Vít Vejražka, Eva Vejražková.

Konfrontace VI, Praha – Vysočany: Spítláská, dvůr jednoho bloku, 30. – 31. 5. 1987. Seznam účastníků: Jan Belda, Pavel Beneš, Michal Blažek, Richard Bobůrka, Erika Bornová, Michal Bouzek, Daniel Brunovsky, D. Bukovský, Daniel Cajthaml, Tomáš Císařovský, R. Cvrček, S. Černý, Jiří David, Stanislav Diviš, Marie Dočekalová, Iveta Dušková, R. Havlík, Marek Hlupý, Jaroslav Horálek, Pavel Humhal, Martin John, J. Kačer, Vladimír Kafka, Kajda, Viktor Karlík, Petr Kavan, Katarína Kissoczyová, Vladimír Kokolia, Ivan Komárek, Richard Konvička, Jiří Kornatovský, Mario Kotrba, Jiří Kovanda, Karel Kovařík, Vlastimil Krčmář, Tereza Kučerová, Zdeněk Lhotský, Petr Lysáček, J. Macek, Martin Mainer, Jan Merta, Martin Mička, Pavel Mika, Štefan Milkov, Jiří Načeradský, Aleš Najbrt, David Němec, Petr Nikl, Rostislav Novák, Aleš Ogoun, Bohuslava Olešová, Alexander Pečev, Milan Perič, Karol Pichler, Jan Pištěk, Otto Placht, Jura Pleštilík, Petr Poubá, Magdalena Rajnišová, Martina Riedelbauchová, Jaroslav Róna, Simona Rybáková, L. Scafeffer, František Skála, Vladimír Skrepl, Petr Sládek, Čestmír Suška, Renata Svobodová, J. Škrámka, Iveta Šolcová, Kateřina Štenclová, Roman Tělský, Laco Teren, Roman Trabura, Kryštof Trubáček, Jan Vágner, Vít Vejražka, Eva Vejražková.

9 Jiří Ševčík byl jeden z iniciátorů samizdatových překladů Roberta Venturiho a Charlese Jenckse. Z důležitých textů manželů Ševčíkových zmírne: Jana ŠEVČÍKOVÁ – Jiří ŠEVČÍK, „Postmodernismus bez pověr, ale s iluzí“, *Umění a řemesla*, 1983, č. 2, s. 44–52; „Historismus a eklektismus ve výtvarné kultuře 19. století a dnes“, *Opus musicum*, roč. 14, 1984, č. 7, s. 207–212; „Loučení s modernismem (čtyři úvahy o nové malbě)“ (1985), in: Petr NEDOMA (ed.), *Pod jednou střechou. Fenomén postmoderny v úvahách o českém výtvarném umění*, Brno: Masarykova univerzita – JOTFA, 1994, s. 20–28; „Umění 80. let“, *Umění a řemesla*, 1988, č. 4, s. 67–76; „Malba 80. let v Čechách“, *Umění a řemesla*, 1989, č. 3, s. 21–28; „Postmodernismus a my I, II.“, *Umění a řemesla*, 1987, č. 4, s. 20–22, 61–66.

Jana Ševčíková – Jiří Ševčík, *Príspevek ke štěstí* (kat. výst.), Mnichov: Galerie der Künstler 1991, nestr.

„Starší generace, pro něž byla oficiální norma nepřijatelná, stavěly proti vnějšku důsledně hradby. Uvnitř se soustřeďovaly na uhájení vlastní identity. Život v ideologizovaném systému produkuje také ideologizované umění na obou stranách. [...] Model pravého moderního umění byl podpírán posledním aktuálním stavem estetiky, kterým byla pro nás 60. léta, tedy doba před odchodem do vnitřní emigrace. Bez napojení na živý proces, jímž procházela kultura za hranicemi, mohli jsme jen estetizovat staré vzorce, zbavit je postupně obsahu a částečně použít prázdných forem. [...] Jedním z vážných důsledků bylo také, že se oficiální a neoficiální protipóly do sebe zaklesly víc, než si vlastně připouštěly.“

mimo ideologické souřadnice

od minulosti distancovala a orientovala se na přítomnost, hlavně tu západní (ta představovala status quo, k němuž se česká situace mohla/měla přes řadu výhrad přiblížit), starší generace stavěla na minulosti a pokoušela se o vyrovnávání se s nespravedlností a deformovaností totalitní reality. Výtvarný názor a jeho kvalita byly pro tuto generaci důležité, ale hlavním kritériem bylo morální hledisko, tedy fakt, jestli šlo o reprezentanta oficiálního či neoficiálního umění.¹⁰ Přestože jejich umění bylo na první pohled neangažované, nebylo možné si ho představit mimo ideologické souřadnice. Umění sice bylo děláno pro umění – z lásky k umění, z nemožnosti umění v takto těžké a pokroucené době nedělat – ale vždy bylo zatíženo tím, že nutně sehrávalo roli opozice vůči oficiálnímu umění. Dílo samo o sobě mohlo být neangažované, ale postoj umělce prostě musel být vzhledem k okolnostem politický.

Pomineme-li řadu dalších méně přesvědčivých či pozdějších skupinových postojů,¹¹ představovaly skupiny Tvrdohlaví¹² a 12/15¹³ hlavní dobové protipóly a jejich konfrontace *Výstava k Pražskému kulturnímu létu*,¹⁴ kolem níž se rozpoutala široká diskuse,¹⁵ nejlépe dokumentuje zlom v postoji k realitě i umění. Generace 12/15 představovala, jak už bylo řečeno, umění navazující na estetiku šedesátých let, držené plně v moderním formátu (převažují obrazy a sochy a sochařské instalace). Klasický je i důraz na individuální styl, neexistence kombinovaných technik využívajících třeba objektu nebo fotografie.¹⁶ Tento důraz na modernistickou tradici potvrdila výstava *Jeden starší jeden*

¹⁰ Není divu, zformovala se z osobností, které byly v nelehkých podmínkách sedmdesátých a osmdesátých let schopny rezistence. Jako přehled tohoto proudu českého umění může sloužit samizdatový sborník *Sedá cihla*, připravený Jazovou sekci v roce 1985 a vydaný v roce 1987. Zachycuje 78 umělců náležících k neoficiální výtvarné scéně osmdesátých let. Je příznačné, že se v něm nikdo z mladých, kteří vystavovali od roku 1984 na *Konfrontacích*, neobjevuje. Přehled končí čtyřicetníky z 12/15 a o desetiletí mladším Vladimírem Mertou a Margitou Titlovou (objevila se pouze na *Konfrontaci IV*). Už z toho je zřejmé, jak se tyto dva proudy v osmdesátých letech mijely. [JAZZOVÁ SEKCE (ed.)], *Sedá cihla*, Praha: samizdat 1987.

¹¹ Nová skupina (1987), členové: Jan Bauch, Jindřich Chalupěcký, Vít Obrtel, Jiří Beránek, Jiří David, Stanislav Diviš, Josef Hlaváček, Karel Hubáček, Josef Jíra, Čestmír Kafka, Stanislav Kolibal, Jaroslav Malátek, Vladimír Merta, Stefan Milkov, Emil Příkrýl, Jiří Šetlik, Adriana Šimotová, Alena Šrámková, Pavel Švancer, Jiří Zemina, Olbram Zoubek; architektonická skupina Středotlaci (1987), členové: Michal Brix, Vladimír Krátký, Tomáš Kulík, Lukáš Liesler, Josef Pleskot, Martin Rajniš, Vítězslava Rothbauerová, Michal Sborwitz, Eduard Schlegler, Zbyšek Stýblo, Jiří Suchomel; Zaostali (1987), členové: Zdeněk Beran, Hugo Demartini, Bedřich Dlouhý, Pavel Nešleha, Karel Kouba a Jan Klusák; Měkkohlaví (1988), členové: Miloš Sejn, Marian Palla, Vladimír Kokolia, Ivona Raimanová, Jiří Valoch, J. K. Čelís, Karel Adamus, Milan Maur, Václav Stratil, J. Činčera ad.; pozdější Bratrstvo (1989–1994), členové: Václav Jirásek, Martin Findeis, Petr Krejtek, Roman Muselík, Zdeněk Sokol, Aleš Čuma, Ondřej Jirásek, Pavel Jirásek; Pondělí (1989), členové: Milena Dopitová, Pavel Humhal, Petr Lysáček, Michal Nezádal, Petr Písařík, Petr Zúbek; Svárov (1990), členové: Michal Bouzek, P. Fridrich, Vladimír Kafka, Vojtěch Miča, Milan Perič, Šárka Trčková, J. Vágner; Tunel (1990), členové: Ivan Exner, Igor Hlavinka, Eva Chmelová, Markéta Jirová, Aleš Knotek, Radan Wagner, Jasan Zoubek.

¹² Skupina Tvrdohlaví byla založena 3. 6. 1987. Oznámení SČVU o založení tvůrčí skupiny (datované 6. 7. 1987) podepsali: Jiří David, Stanislav Diviš, Michael Gabriel, Zdeněk Lhotský, Stanislav Milkov, Petr Nikl, Jaroslav Róna, František Skála, Čestmír Suška a Václav Marhoul.

¹³ Skupina Volné seskupení 12/15 Pozdě, ale přece oznámila SČVU své založení hned vzápětí po Tvrdohlavých. Oznámení podepsali: Jiří Beránek, Václav Bláha, Jaroslav Dvořák, Kurt Gebauer, Ivan Kafka, Vladimír Novák, Ivan Ouhel, Petr Pavlik, Michael Rittstein, Tomáš Švéda (od roku 1988 je členem skupiny Jiří Načeradský, od roku 1990 Jiří Sopko). Jedná se o skupinu umělců generace sedmdesátých let.

¹⁴ *Výstava k pražskému kulturnímu létu*, Praha – Vysocany: Lidový dům, 1. – 10. 7. 1987. Seznam účastníků: Jan Bačkovský, Jiří Beránek, Jiří David, Stanislav Diviš, Michal Gabriel, Kurt Gebauer, Milan Krňák, Jiří Kovanda, Karel Kovář, Richard Konvička, Martin Mainier, Vladimír Merta, Stefan Milkov, Jiří Načeradský, Karel Nepraš, Rostislav Novák, Petr Nikl, Ivan Ouhel, Karel Pauzer, Petr Pavlik, Jan Pištěk, Viktor Pivovarov, Otto Placht, Michael Rittstein, Jaroslav Róna, Vladimír Skrepl, Jiří Sopko, Jiří Sozanský, Václav Stratil, Margita Titlová-Ylovsky, Vít Vejražka.

¹⁵ Texty z této diskuse, které se objevily v několika samizdatových periodikách, jsou shrnuty ve *Výběru zajímavostí z domova i ciziny*, Praha: samizdat 1988.

¹⁶ Výjimkou potvrzující pravidlo je tvorba Ivana Kafky.

Jana Ševčíková – Jiří Ševčík, Příspěvek ke štěstí (kat. výst.), Mnichov: Galerie Künstler 1991, nestr.

„Jejich prvním aktem bylo, že vystoupili z nešťastného uzavřeného rámce, z dialektiky oficiálního a neoficiálního umění.“

vztahování se k předchozím generacím

nor-
malizační zátěž

Ivan Neumann, [Úvodní text], in: Idem (ed.), 12/15 Český glóbus (kat. výst.), Praha: Národní galerie v Praze 1991.

„Oficiální český výtvarný život ovládali lidé, u nichž slovo umění nelze vlastně ani použít. Dokonalým nástrojem jejich politiky se stal Svaz českých výtvarných umělců, který ze svých řad vyloučil nej přednější umělce, kteří v 60. letech zásadním způsobem ovlivnili podobu českého umění. O jejich díle bylo pak společnosti uloženo přísné mlčení. Jak se našťástí ukázalo, ani toto mlčení nemělo sílu uzavřít umělce do izolace. Ve všech svých vystoupeních se k jejich dílu zcela programově hlásila právě generace 70. let, již připadl nelehký úkol uchovávat naději pro budoucnost a otevírat prostory svobody pro uměleckou tvorbu, zachovat kontinuitu českého umění. Středem jejího zájmu se nestalo umění samé, jeho imanentní otázky, ale postavení a osud člověka v současném světě, jeho lidský obsah.“

povrchní móda
eklektičnosti

Milena Slavická, „Text“ ve Frontě, Ateliér, roč. 2, 1989, č. 8, s. 8.

„Na výstavě Mladé ateliéry v Galerii Fronta ve Spálené ulici je zastoupeno osm umělců, jejichž postmoderní tvorba je od samého začátku přijímána na jedné straně s nevidaným zájmem, na straně druhé s rozpaky, neřku-li odporem.“

Igor Zhoř, Mladí pražští výtvarníci (kat. výst.), Brno: Vysokoškolský klub – Na bidýlku 1986, nestr.

„O mladých reprezentantech české nové vlny se říká, že jsou nepůvodní, že svou tvorbu odvozují ze zahraničních katalogů a časopisů. Znají prý tvorbu Davida Salleho, Sandra Chii, Juliana Schnabela či Remy Blancharda jen z reprodukcí. To se ovšem říkávalo stejně o příslušnících Osmy, o Fillovi nebo o Kubištovi, a nic se tím nezměnilo na jejich postavení v našem umění. Navíc jsou tito mladí k výtkám epigonství lhostejní. Takový pojem nemá pro ně žádný smysl, eklektismus nepovažují za nectnost, ale za možnost, které se nezříkají.“

Jiří Olič, „Druhá postmoderná“, in: Zdeno Kolesár – Ľuba Mrenicová (eds.), Postmoderná... a čo ďalej?, Bratislava: SNG – VŠVU 1996, s. 22.

„Slovo postmoderní znamená tolik, co nadávka; označuje a zahrnuje v sobě všechno pokrytecké, nepravé, falešné a odsouzeníhodné. V umění znamená navíc dílo bezcharakterní, vytvořené pouze na výdělek; není divu, že umělci poctu být zařazení do kolony postmoderny s díky odmítají.“

mladší, která se v roce 1988 opět konala v Lidovém domě ve Vysočanech.¹⁷ Iniciovali ji umělci z 12/15, aby se konfrontovali s klasiky českého poválečného umění. Toto vztahování se k předchozím generacím dobře ilustruje pozici 12/15, opřenou o klasickou modernu formovanou totalitní zkušeností.

Na rozdíl od 12/15 vstoupili Tvrdohlaví na scénu jen s relativně malou normalizační zátěží. Odpoutali se od politické a sociální reality, která předchozí generace svazovala. Začali se vztahovat pouze k prostoru postmoderní estetiky. Přestože se postmoderní vizuální jazyk na české scéně počátku devadesátých let rozvíjel na široké frontě (vedle Tvrdohlavých ho využívala celá řada dalších osobností, jako např. Milan Knížák, Jiří Kovanda, Daniel Balabán, Tomáš Císařovský, Martin Mainer, Jan Pištěk, nebo Vladimír Skrepl), byl nadále vnímán zvláště konzervativnější částí scény jako povrchní móda. První vlna české postmoderny je kritizována kvůli eklektičnosti, tedy přejímání hotových postupů ze zahraničí, kvůli samotnému výtvarnému názoru překračujícímu modernistická tabu, ale též kvůli své apolitičnosti. Vzdání se dialektiky oficiálního a neoficiálního, jež tato generace sice zažila, nicméně je už nepokládala za základ své existence na výtvarné scéně, bylo často podvědomě vnímáno předchozími generacemi tvořícími velkou část výtvarné scény jako amorální.

Na počátku devadesátých let postmoderní umělci tvořili nejaktuálnější jádro české výtvarné scény, velmi intenzivně vystavovali a pomalu získávali uznání, o čemž svědčí třeba i to, že několik z nich získalo cenu Jindřicha Chalupeckého.¹⁸ Projdeme-li z dnešního pohledu díla generace osmdesátých let, tedy především díla malířská, najdeme zde jen velice málo projevů reagujících na žitou současnost. Většina umělců této generace řeší spíše formální obrazové zákonitosti. Pokud se dotknou politických a sociálních otázek, je to vždy naprosto nezúčastněným estetizujícím způsobem. Jako příklad může sloužit cyklus obrazů Jiřího Davida z roku 1988 s politickými symboly, jako *Domov, Bohemia* nebo *Na růžích*. Ojedinělými komentáři dobových událostí jsou pak cykly Vladimíra Mertvy *Velký finanční skandál* nebo *Reklama na nekonečno* (1992).

První porevoluční generace

V první polovině devadesátých let na českou scénu vstupuje první porevoluční generace umělců. Ta se velmi rychle zorientovala v západním kontextu a začala domácí postmoderní projevy, přestože na nich stavěla, porovnávat

¹⁷ *Jeden starší - jeden mladší*, Praha: Lidový dům ve Vysočanech, 29. 10. - 20. 11. 1988. Seznam účastníků: Jan Bauch, Václav Benda, Jiří Beránek, Václav Bláha ml., Ivan Bukovský, Bedřich Dlouhý, František Dvořák, Jaroslav Dvořák, Libor Fára, Kurt Gebauer, František Hodonský, Stanislav Judl, Čestmír Kafka, Ivan Kafka, Stanislav Kolibal, Karel Malich, Ivan Matoušek, Jiří Načeradský, Rudolf Němec, Vladimír Novák, Vratislav K. Novák, Peter Orišek, Ivan Ouhel, Petr Pavlík, Tomáš Rafl, Michael Rittstein, Tomáš Ruller, Jiří Sopko, Tomáš Švéda, Jitka Válová, Květa Válová, Jaroslav Vožniak, Olbram Zoubek.

¹⁸ Cena Jindřicha Chalupeckého založena 1990 z podnětu Václava Havla, Theodora Pištěka a Jiřího Koláře. V roce 1990 ji získal Vladimír Kokolia, dále pak František Skála (1991), Michal Nesázal (1992), Martin Mainer (1993), Michal Gabriel (1994), Petr Nikl (1995).

Jiří Příhoda, in: „Anketa Čtyři otázky mladým“, Výtvarné umění, roč. 16, 1992, č. 2, s. 60.

„Výstavy skupin 12/15 a Tvrdohlavých byly pro mne zrcadlem, ve kterém se zřetelně odráží hloubka vlivu minulého režimu na mé schopnosti posoudit skutečnou kvalitu. Kdybych měl srovnávat dojmy a naděje, s kterými jsem odcházel z prvních výstav těchto skupin, s dojmy z výstav posledních – třetích, musel bych konstatovat zklamání. Ne snad, že by se práce těchto skupin rychle zhoršila, ale snižená dostupnost informací, nemožnost cestovat a srovnávat věci dle své vlastní zkušenosti spolu s odporem vůči režimu, do jisté míry demonstrováním také skrze přijímání těchto prací, dávaly pracím zkreslenou míru kvality.“

posunout se dál

Pavel Humtal, „Nový zákon“ Výtvarné umění, roč. 15, 1991, č. 1, s. 51–57.

„Aktuální diskurs se nyní vede o vhodnosti či nevhodnosti termínu postmodernismus pro vyprostit, jiní jsou mu vděční za určité osnovy pro svoji tvorbu. Tento spor mě od jisté doby nechává vcelku chladným.“

obyčejné objekty

Jana Ševčíková – Jiří Ševčík, Širup (kat. výst.), Mnichov 1992, s. 7.

„Umělci pak fungují jako terapeuti ve společnosti, která ztratila pádem totality svůj starý bezpečný kontext [...] Připomíná to regresi k infantilnímu stavu, do oblasti antiidentit a snu. Pracují na nenápadných tématech, jak jinak, když společnost už na velké ideje přestala slyšet a má ostych je vyslovit [...] Nechtějí demonstrovat profesionální dovednost, ale vystupují jako vylaďovači životních situací s intuitivním odhadem, jak uvést věci do překvapivých souvislostí, do nečekaných spojení.“

se situací světového umění. V té době již postmoderna na Západě byla zpracovanou záležitostí, z které se vycházelo stejně samozřejmě jako z moderny. I čeští mladí umělci toužili posunout se dál. Přechod mezi postmodernou osmdesátých let a novou generací devadesátých let, tvořenou umělci jako Veronika Bromová, Kateřina Vincourová, Jiří Příhoda, Jasanský/Polák, Markéta Othová nebo Jiří Černický, v podstatě zprostředkoval David Černý a skupina Pondělí¹⁹ založená studenty Akademie v roce 1989.

David Černý na sebe poprvé upozornil plastikou chodícího trabantu *Quo vadis* (1990), která reagovala na exodus východních Němců do Západního Německa. Předznamenala tak Černého přístup k sochařské instalaci, který se více než estetickou formou zabývá společenskými a politickými situacemi. Pro jeho díla je typické umístění do veřejného kontextu a cílená provokace nejširšího publika počítající s mediální pozorností. To se Černému dařilo i v dalších dílech, mezi nejdůležitější jistě patří *Růžový tank* (1991). Ten na počátku devadesátých let stál svým primárním angažovaným gestem jako solitér, pomíneli objekty *Otcové vlasti* (1990), *Dobrá pastva* (1990) nebo *Černá Václavka* (1990) Milana Knížíáka. Na pořadu dne totiž více než politické postoje bylo osvobozování výtvarné formy a dohánění zameškaného vývoje. A tak se vlastně více inspirující zdála tvorba skupiny Pondělí, uchylující se k intimním tématům. Ta se však skrze soukromou reflexi dotýká těch nejobecnějších postojů. Už sám záměrně zvolený název skupiny Pondělí odkazuje k něčemu obyčejnému, ale obecně sdílenému. Právě hranice mezi privátním a veřejným je místem, kde tato generace nejčastěji se svými díly pobývá. V rámci jemného ohledávání společenského terénu do umění vrací společenská témata. Ta jsou však zpracovávána ne skrze otevřeně angažované projekty, ale spíše skrze intimní zprávy a svědectví.

Pro tuto „přechodovou“ generaci je už normální používání nejrůznějších médií (včetně těch nových) a vytváření kombinovaných objektů a instalací. V porovnání s předešlou generací jsou to až nepříjemně obyčejné objekty, kde často jediným tvořivým aktem je jejich přesun do uměleckého kontextu (např. fotografie vyžvýkané žvýkačky *Žvýkačka* (1993) Mileny Dopitové nebo *Hvězdy mého těla* (1993) Pavla Humhala – fotografie, na nichž si autor zakroužkoval pihy na svém těle). Samozřejmě, že tyto momenty nejsou v českém umění naprosto nové, stačí jen uvést tvorbu Jiřího Kovandy, která se kontinuálně rozvíjela od sedmdesátých let. Po formální stránce je pro tuto generaci typické experimentování s podobou uměleckého díla, kdy jsou používány nejrůznější materiály. Ty jsou rukodělně nebo designově zpracovány, případně kombinovány

¹⁹ Umělecká skupina Pondělí vznikla v roce 1989. Jejími členy byli Milena Dopitová, Pavel Humhal, Petr Lysáček, Michal Nesázal, Petr Písařík, Petr Zubeck. Poprvé vystoupili v roce 1990 na výstavě v Galerii mladých v Praze.

Pavel Humhal, „Nový zákon“, Výtvarné umění, roč. 15, 1991, č. 1, s. 51–57.

„Potracení řídící složky zde funguje v několika rovinách zároveň. Jednou z nich je zpretrhání kontinuity v tvorbě jednotlivých umělců, ať se to již týká obsahu, nebo formy. Toto chameleonství umožňuje pohodlněji a pohotověji reagovat na změněnou situaci. Další rovinou je určitá nezakotvenost ve světě neboli kulturní antiidentita. Ze hry tu vypadává vztah k národní situaci. Třetí rovinou je možnost využití opotřebovaných prvků – tzv. „nález na velkém smetišti“.

„Nový zákon“

Chci, aby nám lidé rozuměli

Pavel Humhal, „Chci, aby nám lidé rozuměli“, Detail, 1996, č. 7, s. 20.

„Možná by to tak bylo nejlepší – kdyby umělecká díla promlouvala přímo k divákům místo užívání komplikovaného nebo nečitelného kódovaného jazyka. Samozřejmě u takového typu komunikace je vždy nebezpečí polopatismu a následná nuda.“

Pavel Humhal, „Nový zákon“, Výtvarné umění, roč. 15, 1991, č. 1, s. 51–57.

„Obecná míra kvality uměleckého díla neexistuje. [...] Umělec se stává pouhým zprostředkovatelem, neboť sestoupil z piedestalu glorifikovaného autorství a jeho osobnost tak není v díle přítomna.“

práce

Karel Špí. Neco o ... objektu, prostoru a těle“, in: Karel Špí – Olga Malá, Současné umění (Kat. výst.), Praha: GIMP, Dům U zlatého pslenu 1988, s. 29.

„Vztah mezi objektem a prostorem, mezi objektem a tělem, mezi prostorem a tělem představuje hlavní první představení umění konkrétní, českého umění konkrétní, poloviny vyrobený, Objekt byl jak přirozený, tak uměle vyrobený, prostor byl jak přirozený, tak zkonstruovaný, tělo bylo jak vnější, tak vnitřní. Většina autorů se pohybovala v těchto mezích.“

vlastní

identitou a sociální realitou

s fotografií, s vyrobenými objekty, nebo i s předměty z normálního života. Bez „postmoderní lekce“ by tento přístup nebyl možný. Rozbití obrazu jako celku, demokratizace tvůrčího procesu a jeho uvolnění a osvobození od tradičních schémat, to vše otevřelo nové možnosti, kterých se mladí přirozeně chopili. Umělci této generace na těchto principech, ať si to uvědomují či ne, samozřejmě staví. Za program této generace je považován Humhalův text „Nový zákon“, publikovaný v roce 1991 ve *Výtvarném umění*. Jedním z děl reprodukováných v souvislosti s tímto článkem je objekt *Chci, aby nám lidé rozuměli* (1989–1990), malá dřevěná destička s tímto nápisem. I další díla členů skupiny mají podobný charakter: nepracují s uměle či umělecky vytvořenými formami, ale jsou zkombinována z obvyklých předmětů, které pro autory mají určitou významovou hodnotu, ať už je to ramínko, zrcátko a baterka v *Civilní instalaci* (1990) Pavla Humhala, plechové kýble v instalaci *Bez názvu* (1990) Mileny Dopitové nebo hračkové figurky stojící na autobusu v objektu Petra Lysáčka *S Čedokem stokrát jinak* (1989–1990). Práce s konceptem je zásadní, není však hlavní náplní díla, spíše stojí samozřejmě v jeho pozadí. Tento způsob práce, ať má podobu monumentálních instalací, sochařských objektů nebo minimálních intervencí do stávajícího prostředí, se na české scéně rychle ujal a v současnosti ho rozvíjí už několikátá generace mladých postkonceptuálních umělců.

Ta staví i na novém přístupu představitelů této generace k vnímání sebe samých jako umělců. Přestává to být ona glorifikovaná osobnost, která zneuznává tvoří všem navzdory, a stává se z něho civilní osoba, jejíž tvorba je vnímána jako součást práce v určité komunitě, jako forma komunikace o určitých tématech. V tomto smyslu je nenápadné umění skupiny Pondělí pro současné české umění mnohem důležitější než postmoderní malba, která si na přelomu osmdesátých a devadesátých let uzurpovala největší pozornost.

Podíváme-li se na vztah tvorby skupiny Pondělí k politické angažovanosti, je zřejmé, že ji zde těžko najdeme. Pondělníci byli fascinováni všedností/každodenností a pokoušeli se najít novou formu k jejímu vyjádření. Ve svém umění smrtelně vážně řeší vlastní prožitky a identitu, vzdávají se politických postojů, přestože se zde na poli sociální angažovanosti formují jejich zárodky. Stejně tak další umělci z této generace jako Veronika Bromová, Kateřina Vincourová, Markéta Othová, Jasanský/Polák, Jiří Černický, Jiří Příhoda se zabývají spíše vlastní identitou a sociální realitou než angažovanými komentáři k veřejným otázkám.

Společenské pozadí a proměny kulturního provozu

Výtvarné umění vznikalo v devadesátých letech na pozadí hektických a do jisté míry i chaotických změn celé společnosti. Transformoval se nejen politický a ekonomický systém, ale i jednotlivé kulturní instituce a mediální prostor.

Václav Havel, „Novoroční projev“, 1. 1. 1990, http://www.vaclavhavel.cz/showtrans.php?cat=projevy&val=327_projevy.html&typ=HTML (cit. 11. 11. 2010).

„Milí spoluobčané, čtyřicet let jste v tento den slyšeli z úst mých předchůdců v různých obměnách totéž: jak naše země vzkvétá, kolik dalších milionů tun oceli jsme vyrobili, jak jsme šťastni, jak věříme své vládě a jaké krásné perspektivy se před námi otevírají. Předpokládám, že jste mne nenavrhli do tohoto úřadu proto, abych vám i já lhal. Naše země nevzkvétá. Velký tvůrčí a duchovní potenciál našich národů není smysluplně využit. Celá odvětví průmyslu vyrábějí věci, o které není zájem, zatímco toho, co potřebujeme, se nám nedostává.“

kapitalistické mechanismy

mýtus

Jindřich Chaloupecký, „Náboženství, umění a architektura“ (1988) in: Tíha doby, Olomouc: Votobia 1997, s. 162.

„České umění šlo a jde pořád jinou cestou. Umění se zde dostalo do jiných podmínek, nežli v jakých vznikl onen obrovský úspěch moderního umění na Západě. Žilo zde v 50. a 60. letech v katakombách. Proto umění má tu jiný ráz a jiný smysl nežli na Západě. To neříkám z vlastenectví, neříkám ani, že to je umění nějak charakteristicky české, nevím, jak by se to poznalo. Jiné podmínky daly tedy vznik jinému umění, které nemůže proto pokračovat v tom směru, jak se vyvíjí umění ve světě. Tam se umění stalo obchodní záležitostí – poslední seznam severoamerických uměleckých galerií dostupuje čísla 4.358. České umění zato zůstává neprodejné a umělec je dělá, i když je dělá jenom na své riziko a k své nevýhodě.“

Vedle mentální proměny společnosti v souvislosti se svobodou cestování, demokratizací mediálního prostoru a přístupu k informacím, postupného zvykání si na multikulturalismus, genderová, ekologická a globalizační témata, měla po revoluci na umění největší vliv adaptace na kapitalistické mechanismy (v roce 1991 byla ustanovena volná tvorba cen, zahájena malá a velká privatizace). Komerční stránka umění totiž byla pro většinu výtvarné obce traumatickou záležitostí. Obchodovat s uměním bylo před revolucí možné oficiálně pouze přes Český fond výtvarného umění, což v době normalizace znamenalo jednoznačné přitakání režimu a ideám socialistického realismu. Šedá zóna proto logicky žila v pocitu, že „pravé“, ideologií nezatížené umění je děláno pouze pro nejbližší okruh přátel a že dělat ho pro širokou veřejnost a za peníze je v podstatě zpronevěřením se vlastní pravdě (morálce). Tento mýtus, který je celkem pochopitelný v situaci normalizačního Československa, je však v devadesátých letech paralyzující a dodnes je možné ho v některých textech a postojích na podvědomé úrovni najít. Porevoluční transformace českého výtvarného umění by se tak možná dala zúžit na překonání tohoto mentálního postoje. Trvalo nějakou dobu, než se vžila představa, že i „pravé“ umění je státem podporovaná složka kultury a že je placená z veřejných prostředků, se všemi omezeními, která z toho vyplývají.

Ještě hůře si zvykáme, že umění je zároveň i zbožím. Uvědomění si tohoto faktu po celá devadesátá léta komplikovala faktická neexistence českého trhu s uměním a jeho struktur (soukromé komerční galerie a aukční síně se začaly stabilněji rozvíjet až v druhé polovině devadesátých let). Počet osvícených jedinců, kteří ze svých jinde vydělaných prostředků podporovali kulturu, byl mizivý. Vědomí prestiže spojené s kulturním sponzorstvím a mecenášstvím bylo potřeba v české společnosti teprve probudit. Právě vtažení umění skrze tržní mechanismy zpět do reality veřejného prostoru sehrálo důležitou roli v diskusi o postavení umění ve společnosti. Umělecká obec si musela uvědomit svou závislost na systému trhu, politických a společenských strukturách. Zkrátka musela si uvědomit, že jako umělecká obec je součástí obce veřejné. Hluboce zakořeněná skepse vůči umělecké angažovanosti, pramenící ze špatných předrevolučních zkušeností, se v době budování svobodného demokratického státu stala přežitkem.

Kdy se tedy na české scéně začínají objevovat souvislejší angažované postoje? Kdy se výtvarní umělci opět začínají angažovat v celospolečensky palčivých otázkách? Jak probíhala re-politizace českého výtvarného umění? Abychom si na tyto otázky dokázali lépe odpovědět, rozhodla jsem se chronologicky popsat některé klíčové výstavy devadesátých let. Je zřejmé, že výstavy v první polovině dekády odrážejí, pokud jde o vztah umění a angažovanosti, především

Jaroslav Vanča, „Ztvrdlí Tvrdohlaví“ (1991), in: Tvrdohlaví (kat. výst.), Praha: Valdštejnská jízdárna 1999, s. 200–201.

„Vnější společným jmenovatelem pak bylo neotřesitelné sebevědomí, pro předchozí generace snad až nemyslitelná suverenita a absence ‚studu‘ při zveřejňování vlastní práce. Takový přístup k tvorbě znamenal i razantní přerušení kontinuity ‚citové angažovanosti‘ až dosud v podstatě ‚dobromyslného‘ českého umění (to platí třeba i pro moralizující destrukce ‚české grotesknosti‘).“

Luboš Hlaváček, „Vývojové perspektivy českého výtvarnictví 80. let“, Umění, roč. 37, 1989, č. 4, s. 346.

„Názorové uvolnění, jež započalo v roce 1988 v důsledku celkové přestavby společenského systému a které využila právě nejvíce mladá generace ke zvýšené výstavní aktivitě (Tvrdohlaví, 12/15 hod., Forum aj.) podnítilo nepochybně umělecké tvoření a umocnilo jeho intenzitu. Sledováno s netajenými sympatiemi výtvarné kritiky (jak se to projevilo zvláště na stránkách nového čtrnáctideníku SČVU Ateliér i v redakčně přeorganizované revue Výtvarná kultura) nemělo by ovšem propadat iluzi samospasitelnosti a neomylnosti. Ne vše, co se tu prezentovalo, je skutečnou a vážnou tvorbou původního estetického východiska a myšlenkově jasného cíle. Mnohé se ani nedovede odpoutat z polohy pouhého protestního gesta, nahrazujícího opravdový umělecký záměr obyčejnou extravagancí a pseudoradikální formovou originalitou za každou cenu. Axiologicky orientovaná tvůrčí práce musí být víc než jenom křiklavá póza, halasně upozorňování na sebe sama nebo cynický výsměch, adresovaný desorientovanému diváku.“

spo-
lečenský rozměr

suverénnost

absenci toho druhého. Teprve kolem poloviny devadesátých let najdeme první náznaky jejího návratu.

Vývoj českého umění devadesátých let na pozadí klíčových kurátorských výstav

Během devadesátých let byly realizovány stovky kolektivních výstav, z nichž řada byla věnována reinterpetaci vývoje českého umění dvacátého století. Přestože tyto výstavy sehrály důležitou roli ve formování názorů na české výtvarné scéně, mají zcela retrospektivní charakter, a tudíž málo vypovídají o soudobém umění. Pokusila jsem se tedy vybrat především výstavy, které přinášely nová témata, koncepty nebo výtvarné názory. Vzhledem k tomu, že se v devadesátých letech začíná na české scéně etablovat kurátorský přístup k tvorbě výstav, má volba byla jasná. Pokusila jsem se vybrat ty kurátorské výstavy, které reagovaly na dobově aktuální témata a mapovaly programové posuny umělecké tvorby.

Jako prolog k tomuto přehledu bych chtěla zmínit první výstavy skupiny Tvrdohlaví, jejichž vystoupení na přelomu let 1987 a 1988, tedy dva roky před revolucí, bezpochyby odstartovalo novou éru českého výstavního provozu.²⁰ Jednalo se totiž o první oficiálně povolenou akci, která byla uspořádána mimo Svaz českých výtvarných umělců a jemu navzdory. Vedle podstatného faktu, že zde mladí umělci prezentovali nový výtvarný názor, je důležitý i společenský rozměr akce jako demonstrace možnosti věci realizovat svobodně bez tehdy běžné kamufláže. Jednalo se o vystoupení, které ukázalo na změněnou „přestavbovou“ situaci režimu umožňující podobné akce realizovat, ale hlavně o demonstraci možnosti „třetí cesty“. Tvrdohlaví se neidentifikovali ani s prosvazovou, prokomunistickou kulturou, ani s její opozicí. Stáli prostě mimo, odmítli se zařadit, za něco bojovat. Víc než jejich díla byla asi šokující suverénnost jejich vystupování, jež se víceméně vědomě pokoušelo přiblížit „západní normálnosti“, přiznávalo důležitost vernisážové a mediální prezentace, neskrývalo, že jde mimo jiné o to vystavovaná díla prodat, o čemž svědčí mimo jiné i fakt, že funkci teoretika skupiny přebíral manažer v osobě producenta Václava Marhoulů.

Druhá pražská výstava Tvrdohlavých se konala těsně před revolucí v Galerii ÚLUV.²¹ Už přesun z periferie do galerie na Národní třídě dokládá posun ve vnímání Tvrdohlavých a jejich generačních soupeřů. Z provokujících mladíků, jejichž díla měla ještě syrovost připomínající neveřejné konfrontace, se

²⁰ Tvrdohlaví I, Praha: Lidový dům ve Vysočanech, 22. 12. 1987 – 1. 1. 1988. Seznam účastníků: Jiří David, Stanislav Diviš, Michal Gabriel, Zdeněk Lhotský, Stefan Milkov, Petr Nikl, Jaroslav Róna, František Skála, Čestmír Suška.

²¹ Tvrdohlaví II, Praha: Galerie ÚLUV, 2. 9. – 19. 10. 1989. Seznam účastníků: David, Diviš, Gabriel, Lhotský, Milkov, Nikl, Róna, Skála, Suška.

Jana Ševčíková – Jiří Ševčík, *Madé ateliéry* (kat. výst.), Praha: Galerie
Fronta 1989, nestr.

„Všechno může být zastoupeno vším. Téměř
pojmové znaky u J. Davida – a předvádí je
skoro didakticky – nepočítají s iluzí celku.
Naopak, jenom se zlomky a zamenitelností
jejich významů. Obrys republiky je symbolem
i dekorací na pozadí, krajka je krajinou atd.“

principů postmoderny

Milena Slavická, „Intimní osvětlení při malé privatizaci“, in: *Nová intimita* (kat. výst.), Praha:
ULUV 1991, nestr.

„Téměř u všech vystavujících umělců jde o jakousi malou,
event. velkou privatizaci vlastního díla, o změnu služebního
poslání díla, o stažení díla z kulturní oběžné dráhy [...]. Ale
přesto jsou tyto intimní pochybnosti, ať už se týkají umění,
sama sebe, nové situace [...], zveřejněny. Jde o jakýsi veřejný
intimní diskurs. Může být užitečný.“

Nová intimita

během několika málo let stali uznávaní umělci. Důkazem je třetí výstava, která se v roce 1991 konala v Národní galerii.²² Během čtyř let své existence se této skupině podařilo dostat se až na nejvyšší metu pomyslného žebříčku uměleckého provozu. Přispěla k tomu jistě nejen jedinečnost skupiny a jejího přístupu, ale též převratnost doby, v níž měli samozřejmě největší náskok ti, kteří se zorientovali ještě před revolucí. Je možná symptomatické, že skupina se v předposlední den výstavy rozpadla. Nicméně její členové nadále sehrávali důležitou úlohu na české výtvarné scéně devadesátých let. Vedle nich samozřejmě stáli i umělci z generace let šedesátých a sedmdesátých, jimž byla věnována řada výstav. Na začátku devadesátých let však byla nositelem nových aktuálních témat především generace osmé dekády a na ni navazující nastupující generace.

V roce 1989 proběhla v Galerii Fronta v Praze výstava *Mladé ateliéry*, kterou připravili Jana a Jiří Ševčíkovi.²³ Vybrali na ni především výrazné malířské osobnosti generace osmdesátých let. Jedním z cílů bylo ukázat, že postmoderní přístup k malbě není pouze záležitostí členů skupiny Tvrdohlaví, ale má v soudobém českém umění mnohem širší platformu. Objevily se zde důležité obrazy, ať už to byly *Boty* (1988) Antonína Strážka, *Český lev* (1988) Jiřího Davida nebo cyklus *Obrazy z deníku dědy legionáře* (1988) Tomáše Císařovského. Ve fingo- vaném rozhovoru, který nahrazuje teoretický text, se Ševčíkovi dotýkají řady důležitých principů postmoderny. Právě v souvislosti s cyklem obrazů Jiřího Davida je možné zdůraznit apolitičnost této generace. Přestože David používá na svých obrazech řadu politických symbolů – jako státní znak, tvar republiky, korunové mince atd. – nemůžeme v jeho obrazech hledat angažovaný postoj. Tyto symboly jsou pouze znaky naší reality, s nimiž umělec nakládá zcela svobodně, ba řekla bych svévolně. Díky nim se dotýká některých podstatných emocí a bolavých míst, ale dělá to s postmoderní lehkostí bez traumatizujícího zatížení a nároku na absolutní platnost.

V roce 1990 se o slovo přihlásila nová generace reprezentovaná skupinou Pondělí. Její první výstavu zorganizovala společně s ruskou skupinou Medhermeneutika v Galerii mladých Milena Slavická.²⁴

Další výstavou, kterou připravila Milena Slavická a na níž vystavovali členové Pondělí, byla výstava *Nová intimita*, která se na začátku roku 1991 konala pod hlavičkou Galerie Pi-Pi-Art v ÚLUV. Kurátorský koncept se opět koncentruje na nový typ umění, který jakoby rezignuje na „uměleckost“ a klidně za umělecká díla vydává nejobyčejnější předměty a fotografie. Překračováním

²² *Tvrdohlaví III*, Praha: Národní galerie, Městská knihovna, 12. 10. – 20. 11. 1991. Seznam účastníků: David, Diviš, Gabriel, Lhotský, Milkov, Nikl, Róna, Skála, Suška.

²³ *Mladé ateliéry*, Praha: Galerie Fronta, březen 1989. Seznam účastníků: Tomáš Císařovský, Jiří David, Michal Gabriel, Vladimír Kokolia, Jiří Kornatovský, Karel Kovařík, Jan Pištěk, Antonín Strážek.

²⁴ *Skupina Medhermeneutika a skupina Pondělí*, Praha: Galerie mladých, 1. – 25. 3. 1990.

Pavel Humhal, „Veřejná intimita“, in: Nová intimita (kat. výst.),
Praha: ULUV 1991, nestr.

„Je to život, ale není to život. Je to
touha po něm a vzpomínka na něj. Část
intimního života člověka nebo zvířete
se zde stává veřejnou, aby nás naplnila
informací. [...] I tato zpověď, jako každá
jiná, je intimní! Zveřejním ji.“

Veřejná intimita
Intimní zpráva z Čech

Jiří David, „Intimní zpráva z Čech“, in: Nová intimita (kat. výst.), Praha:
ULUV 1991, nestr.

„Stejně tak nežeru ty smrtelně vážný žvásty o velkém
umění, o opravdových obrazech, o skutečné kráse,
ale i ty připrdlé nicoty marazmu a hnusu. Stačí se
zaposlouchat nejen do svých blábolů a jdou na
mě mrakoty, všechny ty školometský definice, ty
adorované obecné pravdy, ty nejoriginálnější vize, ať
se s tím jdou vycpat, včetně mě. Všichni ti oficiální,
polooficiální, neoficiální, alternativní, všichni ti šaškové
by si raději měli vyhonit péra, když nevědí kam
s rukama. Všechno to uznání, to zneuznání, všechno to
ubřečené osazenstvo kultury stojí za hovno.“

tabuizované hranice mezi soukromým a veřejným prostorem tyto intimní, někdy až infantilní výpovědi získávají díky zveřejnění v uměleckém kontextu obecný význam. Jako příklad můžeme uvést dvě černobílé fotografie Mileny Dopitové s názvem *Dvojčata / Já a moje sestra* (1991), kde jsou autorka a její sestra dvojče vyfoceny v plaveckých čepicích. Nepatrné rozdíly v téměř identických tvářích nám dávají nahlédnout do individuálního osudu každé z nich. Jedná se v českém kontextu o jednu z prvních prostorových instalací, kde je použita zvětšená fotografie v kombinaci s objektem. Instalaci totiž dotvářel stůl a židle, které Milena Dopitová pečlivě obháčkovala. Toto zdánlivě nelogické spojení však má vnitřní symbolický význam. Vyjadřuje právě ty momenty, které jsou pro Dopitovou a celou skupinu Pondělí podstatné: identita a její prožitek v naší každodennosti a v lokálním společenském kontextu. I obrazy *Dva páry bot* nebo *Židle* Antonína Strážka monumentalizují každodennost. Intimitu vystavených děl doplňuje třeba svatební fotografie Jiřího Davida nebo fotografie manželských postelí od Jiřího Kovandy. Stejně tak řada osobních textů publikovaných v katalogu se dotýká bezprostředně žité reality, která je záměrně nestylizovaná: je to především úvodní text Mileny Slavické „Intimní osvětlení při malé privatizaci“, dále „Veřejná intimita“ Pavla Humhala, „Papírové lodičky“ Viktora Pivovarovy, „Jak vypočítáváme oka?“ Mileny Dopitové nebo „Intimní zpráva z Čech“ Jiřího Davida. Přestože se zde objevuje řada společenských témat, není možné mluvit o politické angažovanosti. Na to je přístup většiny vystavujících příliš jemný, intimní, a postrádá výraznější apel ve vztahu ke konkrétnímu problému.

Na začátku devadesátých let se konalo několik důležitých výstav v Galerii Václava Špály. Byla to například výstava *Nová jména*,²⁵ která představila některé důležité osobnosti nastupující generace, jako Jiřího Černického nebo Filipa Turka, nebo výstava Václava Stratila *Řeholní pacient*.²⁶

Konala se zde i výstava *Mezi Ezopem a Mauglím*, připravená jako doprovodná akce kongresu AICA ve Vídni.²⁷ Výstava je zajímavá především jako reprezentativní přehlídka mladé generace, která měla tvořit protipól k výstavě *Situace 92* v Mánesu, jež prezentovala starší umělce.²⁸

Jako poslední kurátorskou výstavu z Galerie V. Špály ze začátku devadesátých let bych zmínila kurátorský projekt Pavla Humhala *Její bratr, jeho*

²⁵ *Nová jména*, Praha: Galerie Václava Špály, 29. 7. – 25. 8. 1991. Seznam účastníků: Jiří Černický, Gabriela Kopecká, Josef Marek, Lucie Nepasická, Jiří Petrbok, Libor Pisklák, Michal Strejček, Eva Synková, Filip Turek, Marcela Vichrová.

²⁶ *Václav Stratil / Řeholní pacient*, Praha: Galerie Václava Špály, 7. 10. – 3. 11. 1991.

²⁷ *Mezi Ezopem a Mauglím*, kurátorky Milena Slavická, Vlasta Čiháková-Noshiro, Praha: Galerie Václava Špály, 4. 6. – 21. 6. 1992. Seznam účastníků: Jiří David, Milena Dopitová, Pavel Humhal, Petr Lysáček, Martin Mainer, Tomáš Mašin, Jan Merta, Vladimír Merta, Michal Nesázal, Petr Nikl, Petr Písařík, Viktor Pivovarov, František Skála, Vladimír Skrepl, Václav Stratil, Margita Titlová-Ylovský, Filip Turek, Kateřina Vincourová.

²⁸ *Situace 92*, Praha: Mánes, 26. 5. – 21. 6. 1992. Výstava umělců střední a starší generace u příležitosti kongresu AICA ve Vídni. Seznam účastníků: Jan Ambrůz, Zdeněk Beran, Jiří Beránek, Václav Boštík, Václav Cigler, Hugo Demartini, Bedřich Dlouhý, Michal Gabriel, Kurt Gebauer, Milan Grygar, Dalibor Chatrný, Věra Janoušková, Marian Karel, Vladimír Kokolia, Vladimír Kopecký, Martin Mainer, Karel Malich, Karel Nepraš, Pavel Nešleha, Vratislav Karel Novák, Ivan Ouhel, Michael Rittstein, František Skála, Zbyšek Sion, Jiří Sopko, Jiří Sozanský, Zdeněk Šykora, Aleš Veselý.

novými výtvarnými postupy

typ kurátorských výstav

Michela Slavická, „Jasná zpráva“, Atelier, roč. 5, 1992, č. 24, s. 5.

„Výstava Její bratr, jeho manžel pokračuje v linii tematických, u nás stále ještě neobvyklých výstav. Jejím autorem je Pavel Humhal. Myslím, že je to poprvé, když se umělec pouští sám do takové práce.“

kurátorsky

Co je feminismus?

Pavel Humhal, „Její bratr, jeho manžel“, Atelier, roč. 5, 1992, č. 24, s. 5.
„Již několik let hledám jakousi novou otevřenost v jazyce výtvarného díla. Nazýval jsem ji dříve jasnou zprávou, kdy sdělení je převedeno do zcela zřetelných kódů, které dekodovány divákem počátku. Tento téměř zcela ucelený systém odkrývá jakousi novu morálku, je touto morálkou tvořen a morálka mluví skrze systém. Můžeme dnes hovořit o věcech, o kterých se dříve mluvit nemohlo nebo nemělo, neboť se zdálo být příliš prosté a všední pro vysokými kódy šifrovat, měnit, zamířovat, posouvat ve významu, ale vždy jde o zcela mimorádný vztah privátního a veřejného.“

Josef Holéček, „Velká aliance“, Zlatý řez, roč. 2, 1993, č. 3, s. 28.

„Když Vlasta Čiháková-Noshiro umístí za sklo těsně u vchodu galerie Behémot cedulku, že je autorkou koncepce výstavy ‚Kolumbovo vejce‘, tak tím vlastně vypovídá o tom, kdo se tady cítí být hlavním tvůrcem.“

Vlasta Čiháková-Noshiro, [Úvodní text], in: Eadem (ed.), Kolumbovo vejce (kat. výst.), Praha: Behémot, 1992.

„Pod heslem ‚feminismus‘ prý ve Státní knihovně najdeme šest knih, všechny v angličtině, našich naučných slovníků ukáže, že jde o ‚buržoazní ženské hnutí, které usiluje o rovnoprávnost žen, ale neodhaluje podstatu závislého postavení žen za kapitalismu‘.“

manžel.²⁹ Tento umělec ze skupiny Pondělí se pokusil připravit výstavu o vztahu intimního a veřejného. Zároveň se stejně jako většina členů Pondělí v této době zamýšlel nad novými výtvarnými postupy a jejich možností komunikovat s divákem.³⁰ Výstava je zajímavá i tím, že nepředstavuje uzavřený okruh umělců z jedné skupiny, ale seskupuje kolem jasně daného tématu celou řadu různorodých osobností. Tento typ kurátorských výstav byl v českém prostředí na počátku devadesátých let pořád ještě výjimečný. Výjimečné bylo i zastoupení francouzských a italských umělců.

Podíváme-li se souhrnně na tyto výstavy, je zřejmé, že na české umělecké scéně se v této době řešil spíše nový přístup k umělecké tvorbě, nové způsoby fungování uměleckého provozu, principy kurátorských výstav a další čistě teoretická témata. Jedním z nich byl i feministický diskurs, který se stal jednou z novinek devadesátých let. Přestože je to téma už ze své aktivistické povahy angažované, v českém prostředí, jak uvidíme, má zcela nekonfrontační, spíše lyrickou povahu.

Jako první musíme vzpomenout výstavu *Kolumbovo vejce*, kterou kurátorsky připravila Vlasta Čiháková-Noshiro.³¹ Ve svém úvodním textu vychází z textu Jiřiny Šmejkalové „Co je feminismus? (Kam s ní/m?)“, který byl jedním z prvních porevolučních souhrnných textů u nás, informujících o feministickém hnutí.³² O tehdejší úrovni povědomí o tomto v dnešním výtvarném umění naprosto normálním tématu svědčí fakt, že Čiháková-Noshiro neváhá v úvodním katalogovém textu převyprávět celou jeho historii. Přes tyto na první pohled programové feministické prohlášení vyzněla samotná výstava, jejímž tématem bylo vejce a na niž Čiháková-Noshiro vybrala čtyři výrazné umělkyně této doby, jako nekonfliktně lyrická „ženská“ výstava.

Podobnou polohu měla i další výstava z roku 1992 – *Ženské domovy*, kterou si připravily samy umělkyně v Ženských domovech na Smíchově. Výstava měla pokračování o rok později ve Štencově domě, kdy jádro tvořené asi nejvýraznějšími ženskými mladými uměleckými osobnostmi tehdejší české scény doplnilo několik zahraničních umělekyní.³³ Jednalo se o ojedinělé vystoupení, které demonstrovalo rodící se genderový postoj k umělecké tvorbě, aniž by se programově hlásilo k feminizmu. Přístupy k němu jsou ale velmi problematické, vedle uvědomělého feministického postoje některých autorek a autorů

²⁹ Její bratr, jeho manžel, kurátor Pavel Humhal, Praha: Galerie Václava Špály, 14. 10. – 1. 11. 1992. Seznam účastníků: Veronika Bromová, Cercle Ramonasch, Jiří David, Milena Dopitová, Alessandra Galbiati, Pavel Humhal, Pavel Jasanský, Petr Lysáček, Lyrika Musilová, Antonio Riello, Vladimír Skrepl, Václav Stratil, Filip Turek, Henk Visch.

³⁰ K tématu publikoval text „Nový zákon“, *Výtvarné umění*, 1991, č. 1, s. 51–57.

³¹ *Kolumbovo vejce*, kurátorka Vlasta Čiháková-Noshiro, Praha: Galerie Behémot, 7. 4. – 26. 4. 1992. Seznam účastníků: Veronika Bromová, Zorka Šágllová, Margita Titlová-Ylovsky, Kateřina Vincourová.

³² Jiřina ŠMEJKALOVÁ, „Co je feminismus? (Kam s ní/m?)“, *Tvar*, 1991, č. 37–41.

³³ *Ženské domovy II*, Praha: Štencův dům, březen 1994. Seznam účastnic: Veronika Bromová, Andrée Cooke, Irena Józová, Els Opsomer, Dora Krol, Kristina Lorentzon, Markéta Othová, Elen Rádová, Štěpánka Šimlová, Kateřina Vincourová, Beatrix Weis.

Zuzana Štefková, „O ženách a otázkách aneb Jak postavit vejce na špičku?“, in: Milena Bartlová – Martina Pachmanová (eds.), Artemis a Dr. Faust. Ženy v českých a slovenských dějinách umění, Praha: Academia 2008, s. 63.

„Přestože diskuse o genderových tématech v umění a uměleckém provozu je v českém kontextu stále spíše sporadická, místy nepokrytě nepřátelská a velmi často zoufale zjednodušující, vystihuje výše zmíněný názor mínění značné části české umělecké scény. Vyplyvá z něho, že zatímco počátkem devadesátých let bylo na tematizování rodu v umění (a v kurátorské praxi) ještě brzo, dnes už je tato snaha považována většinou dotázaných umělců a umělekyní za přežitek.“

vymezit
genderu

Milena Dopitová, in: „Anketa Žádné ženské umění neexistuje“, Výtvarné umění, roč. 17, 1999, č. 1, s. 43.

„Já sama si ženské umění rozdělují do dvou skupin. První skupinu tvoří feministky, bojující prostřednictvím umění díla za změnu postavení žen ve společnosti. Z jejich úsilí je patrné i řešení problémů, které jsou spojeny s ženským vědomím. [...] Druhou skupinu tvoří ženy, které divákovi nevnučují ženské vědomí, ale určitá ženskost je v jejich umělecké práci přítomna v jiné podobě než jako prvoplánové téma. Například ve volbě slova, myšlenky nebo ve způsobu použití materiálu. Ženskost je součástí vyjádření, ale není cílem.“

(mezi teoretičkami a teoretiky je to bezesporu Martina Pachmanová a Mírek Vodrážka) v české debatě o těchto otázkách převažuje „nedůvěřivý“ přístup, který je typický spíše pro postfeminismus. Možná by bylo dokonce vhodnější nazvat ho „mimofeminismus“. Výmluvná je v tomto smyslu anketa, kterou pod názvem „Žádné ženské umění neexistuje“ připravila pro Výtvarné umění v roce 1993 Věra Jirousová.³⁴ Deseti výrazným představitelkám českého umění ze starších i z nejmladší generace (např. Milena Dopitová, Irena Jůzová, Alena Kučerová, Zorka Ságlová, Věra Janoušková, Olga Karlíková, Adriena Šimotová) autorka položila sedm otázek týkajících se ženského umění a jejich postojů k němu. Jejich odpovědi měly typicky český „mimofeministický“ ráz, protože sice vycházely z dualismu muže a ženy a v náznacích reflektovaly jejich nerovnost, ovšem druhým dechem zdůrazňovaly, že není potřeba něco měnit. Slovo feminismus se neobjevuje ani v otázkách, ani v odpovědích. Pouze v jedné odpovědi se Milena Dopitová pokouší vůči feminismu se vymezit. Tím však nechci tvrdit, že by toto téma českou scénu nezasáhlo: otázkami genderu se zabývala celá řada výstav, uměleckých děl, textů a knih.³⁵

Dalším důležitým fenoménem devadesátých let je vznik projektů, které se konaly v alternativních, často mimopražských prostorách. Ani zde nenalezneme výraznější angažované postoje, pomineme-li snahu vyvázat se z mocenských struktur využíváním míst mimo tradiční umělecký prostor. Jako počátek tohoto přístupu bořícího rigidní kontext galerijní bílé krychle, který je zprofanován nejen komunistickou kulturní cenzurou, ale i západní postmoderní institucionální kritikou, byly bezesporu výstavy jako *Totalitní zóna* pod Stalínovým pomníkem na Letné.³⁶ V devadesátých letech na ně navázala celá řada mimopražských projektů. Asi nejvýznamnějším byl projekt *Hermit* založený v roce 1992 v prostorách bývalého kláštera Plasy. Zde se pravidelně až do roku 1999 konala sympozia, festivaly, workshopy a rezidenční programy organizované okruhem kolem Miloše Vojtěchovského, který se zde pokusil vybudovat trvalé centrum pro meta-média, tedy platformu pro současné výtvarné umění v nejširším slova smyslu se všemi možnými přesahy k novým médiím, experimentální hudbě, divadlu a performance. Tento způsob prezentace současného umění, který propojoval výstavy, *site-specific* instalace, koncerty, přednášky, performance a mnoho dalších projektů, byl v devadesátých letech využit

³⁴ Věra JIROUSOVÁ, „Žádné ženské umění neexistuje“, *Výtvarné umění*, roč. 17, 1993, č. 1, s. 42–52.

³⁵ Viz např.: Martina PACHMANOVÁ, „Dějiny umění, feminismus a moderní historiografie“, *Labyrint revue*, 1997, č. 1–2, s. 90–92; *eadem*, „Političtění soukromí nebo privatizace politiky? Rod a umění v době transformace“, *Aspekt*, 1999, č. 1, s. 160–165; *eadem*, „Rozum, cit, ženy a současné umění“, *Ateliér*, roč. 11, 1998, č. 12, s. 3; Marie CHRIBKOVÁ – Josef CHUCHMA – Eva KLIMENTOVÁ (eds.), *Feminismus devadesátých let českými očima*, Praha: One Woman Press 1999; Zuzana ŠTEFKOVÁ, „Obraz ženy přelomu tisíciletí ženskými očima“, *Umění*, roč. 5, 2003, č. 3, s. 219–228.

³⁶ Výstavy na přelomu let 1989 a 1990 v dutině pod bývalým Stalínovým pomníkem se účastnily asi dvě stovky umělců z desítky zemí. Ve své době se jednalo se nejrozsáhlejší galerii, koncertní a divadelní scénu nezávislé kultury.

i řadou dalších projektů. V druhé polovině desetiletí se pak objevily pokusy přenést tento alternativní způsob vystavování i do konzervativního galerijního prostředí. Za všechny můžeme zmínit dvoudílnou výstavu *Jitro kouzelníků?*, kterou připravili Jaroslav Anděl a Miloš Vojtěchovský pro Veletržní palác v letech 1996 a 1997. Přestože tyto projekty byly někdy vnímány konzervativní částí scény spíše jako okrajové zpestření, měly na formování postojů především mladé generace nebývalý vliv. Navíc se jim podařilo ukázat, že umění prezentované v takto rozšířeném kontextu má velmi rozsáhlou skupinu diváků a často je atraktivnější pro nejširší kulturní veřejnost než klasické výstavy.

Mezi nejdůležitější hráče na české výtvarné scéně patřilo v této době Sorosovo centrum, založené v New Yorku v roce 1992 a poskytující přímou podporu výtvarnému umění v jednotlivých postkomunistických zemích. Jeho úloha však nespočívala jen ve finanční podpoře skrze granty a rezidenční pobyty. Jednou z hlavních náplní činnosti centra byla organizace výročních výstav. Vzhledem k tomu, že tyto výstavy byly ve své době jednou z mála velkoryse financovaných přehlídek současného umění, byly pro umělce nesmírně atraktivní, a to nejen kvůli prestiži na nich vystavovat, ale i kvůli západní „normálnosti“ praktických podmínek pro vystavující (Sorosovo centrum zajistilo instalační servis, svozy a přispívalo na realizaci projektů). Výstavy měly formu jakéhosi salonu, kam přihlášená díla vybírala komise, a tudíž výsledná podoba nebyla kurátorskou výstavou, ale reprezentativní přehlídkou ke konkrétnímu tématu. První sorosovská výstava v roce 1993 měla asi záměrně nekontroverzní obecné téma krajiny a v tomto kontextu je asi zbytečné se jí podrobněji zabývat.³⁷ Mnohem důležitější úlohu proto myslím sehrály další dvě výroční výstavy, které se konaly v druhé polovině devadesátých let. Na výstavě se objevil výběr třiceti umělců, kteří svým dílem reprezentovali nejrůznější postoje na soudobé výtvarné scéně, vážící se úzce i vzdáleně ke krajině. Katalog byl věnován především reflexi starších projevů – od textu Romana Musila o českém krajinářství devatenáctého století, přes stať Vojtěcha Lahody o vztahu české meziválečné avantgardy ke krajině, až po rekapitulaci konceptuálních projektů souvisejících s krajinou z pera Jiřího Valocha. V této době bylo přeformulovávání a rekapitulace nepreferovaných proudů českého výtvarného umění stále nesmírně aktuální, a tak má katalog svůj význam spíše v kontextu rehabilitace českých dějin umění, než ten, že by přinesl výrazně nové postoje a myšlenky na soudobou výtvarnou scénu.

³⁷ *Krajina*, Praha: Galerie hlavního města Prahy, Dům U kamenného zvonu, 22. 6. – 29. 8. 1993. Seznam účastníků: Jiří Černický, Jiří Činčera, Stanislav Diviš, Michal Gabriel, Ivana Hanzliková, Pavel Hayek, Roman Hudziec, Milan Knížák, Jiří Kočí, Vladimír Kokolia, Pavel Kopřiva, Jiří Kovanda, Petr Kvičala, Petr Lysáček, Martin Mainer, Arnošt Pacola, Alexandr Pečev, Jiří Petrbok, Jan Pištěk, František Skála, Antonín Strážek, Miloš Šejn, Jiří Šigut, Kateřina Štenclová, Roman Trabura, Jana Žátková, Peter Župnik.

Marek Pokorný, „Tropismy“, in: Jana Ševčíková – Jiri Ševčík (eds.),
Zkušební provoz (kat. výst.), Praha: Mánes 1995, s. 33.

„Jednak se jim ironicky vymezuje vztah současné
madé české výtvarné scény k západnímu
paradigmatu provozního systému umění, jež
naše prostředí přes všechna ujišťování o tradiční
přináležitosti Čech k západní tradici nechce přijmout
či alespoň pochopit.“

Jana Ševčíková – Jiri Ševčík, „Zkušební provoz“, in: Eidem (eds.), Zkušební provoz (kat. výst.), Praha: Mánes 1995, s. 4.

„Umění zjemňuje naši citlivost pro odlišnosti, pro legitimnost odchylek a růzností,
které nejsou akceptovány společensky a eticky. Začíná se však o nich vyprávět
nový příběh a už samotným jeho podáním se společenské, morální i estetické
vztahy mění. Zápas o hranice jazyka či těla je i zápasem o hranice sociálních norem
a vztahů.“

zkušební provoz

rozptýlená sociálnost

Na začátku návratu angažovanosti

Ludvík Hlaváček, „Veřejné umění“, in: Idem (ed.),
Umělecké dílo ve veřejném prostoru (kat. výst.), Praha:
Sorosovo centrum současného umění 1997, s. 7.

„Proč v České republice dosud
nevznikl trend podobný tomu,
který v západních zemích zrodil
v 60. letech ‚public art‘ a od 80.
let se vyvinul v široký proud
různorodé umělecké iniciativy
v nejrozličnějších oblastech
sociální aktivity? Vina, zdá
se, tu není na straně místního
umění, které od 60. let po svém
odráželo sociální ideály pop
artu, konceptuálního umění
i postmoderních tendencí 80. let.
Problém je spíše v politických
podmínkách, které v minulosti
bránily rozvoji veřejnosti
ve smyslu aktivní správy
společných věcí.“

ve veřejném prostoru

Michal Koleček, „Sociální kontext ve výtvarném umění“, in:
Ludvík Hlaváček (ed.), Umělecké dílo ve veřejném prostoru
(kat. výst.), Praha: Sorosovo centrum současného umění
1997, s. 71.

„Je však nutné dodat, že podstatná
část přihlášených projektů pracuje
s tímto zadáním naprosto tradičním
způsobem a předpokládá realizaci
někdy vtipných, někdy žhavě
moderních a někdy dokonce
vysoce historizujících objektů či
soch v dojemné symbióze s daným
prostředím.“

Přehled výstav první poloviny devadesátých let bych chtěla uzavřít výstavou *Zkušební provoz* manželů Ševčíkových, na níž spolupracovali s Vladimírem Skreplem.³⁸ Tato výstava se konala na jaře roku 1995 ve výstavní síni Mánes. Na svou dobu byla ojedinělou nejen svým rozsahem a finančním zajištěním (podobný rozsah měly na aktuální scéně snad jen výroční výstavy Sorosova centra), ale i kurátorským konceptem, který se přímo vztahoval k fungování scény a byl pokusem o její rozšíření o neznámé osobnosti z mladé generace. Pojem „umělecký provoz“ se v té době teprve začínal opatrně používat, a to spíše při reflexi fungování výtvarného umění na Západě. Jak trefně napsal ve svém textu v katalogu výstavy Marek Pokorný, většina scény tento pojem ještě v polovině devadesátých let považovala za neakceptovatelný, což svědčí o přetrvávajících předrevolučních ideálech neoficiální scény o roli umění ve společnosti. Je zřejmé, že „zkušební provoz“ se stal velmi trefným termínem pro situaci devadesátých let, kdy česká scéna fungovala na nejistých základech reformujících se a vznikajících institucí, křehkého trhu a dalších mechanismů, které jsou přítomné na každé fungující scéně. Samotná výstava byla reprezentativní přehlídkou aktuálního umění. Projdeme-li katalogový text s podrobným popisem jednotlivých vystavených děl, nenarazíme na jediné explicitně angažované dílo. V katalogu se objevují už dříve diskutovaná témata jako identita, hranice těla nebo jazyk jako téma rozhovoru, ale i nová: nostalgická vzpomínka jako sebeobnovení nebo rozptýlená sociálnost.

Na začátku návratu angažovanosti do českého umění jistě stojí třetí výroční výstava Sorosova centra současného umění *Umělecké dílo ve veřejném prostoru*, která se konala v roce 1997.³⁹ Stejně jako ty předchozí byla připravována na základě výběru z přihlášených projektů. Ze seznamu vystavujících je zřejmé, že v této době bylo Sorosovo centrum pořád jedním z mála zdrojů financí pro aktuální výtvarnou scénu a výzvu k předložení projektů na dané téma využila i řada umělců, kteří se do té doby prací ve veřejném prostoru soustavněji

³⁸ *Zkušební provoz. Má umění mladé?*, kurátoři Jana Ševčíková, Jiří Ševčík, Vladimír Skrepl, Praha: Výstavní síň Mánes, 25. 4. – 17. 5. 1995. Kurátorský projekt vyvolal ostrou diskusi nad interpretací mladého českého umění. Seznam účastníků: Michaela Absolonová, Jan Bačkovský, Daniel Balábán, Veronika Bromová, Tomáš Cisařovský, Jiří Černický, Ladislav Daněk, Jiří David, Federico Diaz, Stanislav Divis, Vladimír Goralčík, Tomáš Hlavina, Pavel Humhal, David Janeček, Lukáš Jasanský, Jan Kadoun, Michal Kalhous, Křištof Kintera, Zdena Kolečková, Pavel Kopřiva, Jiří Kovanda, KW, Petr Lysáček (+ David Horan, USA), František Matoúšek, Jan Merta, Zdeněk Mezihořák, Michal Nesázal, Petr Nikl, Robert Novák, Markéta Othová, Petr Pastrňák, Pedro Penilo, Petr Písařík, Jan Pištěk, Eliška Pokorná, Marek Pražák, Mila Preslová, Jan Procházka, Lukáš Rittstein, Šárka Sedláčková, Lucie Seifertová, Silver, Vladimír Skrepl, Antonín Strážek, Jiří Surůvka, Štěpánka Šimlová, Dita Štěpánová, Pavel Šuba, Markéta Vaňková, Kateřina Vincourová, René Vlasák, Ivan Voščeky.

³⁹ *Umělecké dílo ve veřejném prostoru*, kurátoři Ludvík Hlaváček, Karolína Fabelová, Kateřina Pavlíková, Pavla Niklová, Praha: Národní galerie, Veletržní palác, září – říjen 1997. Výstava probíhala i v Benešově, Opavě, na Klenově, v Hříškově, Ústí nad Labem, Otrokovicích a v lese u Bublavy. Seznam účastníků: Emil Adamec, Barbara Benish, Bezhavý jezdec, Bohuslav Blažek, Kryštof Blažek, Petr Brožka, Milan Čais, Andrea Cihlářová, David Černý, Michal Dolejš, Michal Doležal, Milena Dopitová, Veronika Drahotová, Michal Gabriel, Lukáš Gavlovský, Kurt Gebauer, Chris Hill, Karel Hlavnička, Robert Hložek, Petr Janda, Martin Janíček, Zdeněk Jiroušek, Křištof Kintera, Martina Klouzová, Zdena Kolečková, Taro Kondo, Tomáš Kopřiva, Jaroslav Kořán, Thomas Kotik, Alena Kotzmannová, Petr Kožíšek, Aleš Kuneš, KW, Adéla Matasová, Milan Mikuláščík, Jindřich Mlynářik, Petr Pavlik, Tomáš Polcar, Ester Polcarová, Jiří Příhoda, Pavel Reisenauer, Ellen Řádová, Milan Salák, Michal Sedláč, Julie Schulzová, Silver, Skrytá tvůrčí Jednotka, Zuzana Štemberová, Roman Talský, Claudia Tennyson, Libor Teplý, Margita Titlová-Ylovská, Veronika Tomanová, Marek Topič, Roman Trabura, Viktor Třebický, Marcel Turčí, Markéta Vaňková, Martin Zet, Petr Zinke.

Jana Ševčíková – Jiří Ševčík, *Snižovaný rozpočet* (kat. výst.), Praha: Mánes 1998, nestr.

„Od začátku jsme se drželi přesvědčení, že umění veřejnou a kritickou praxí být nepřestalo a že je jednou z možností, jak současnou nepříjemnou situaci ‚prodýchat‘ a nabídnout necenzurovaný, neinstitucionalizovaný postoj a jiný druh ‚politické‘ diskuse. A tím jsme se ocitli u jedné ze základních otázek pro psa, kterou jsme ohlásili už na samém začátku: Jak chceš intervenovat proti politickému a ekonomickému establishmentu, když právě ti, co mají peníze a tedy moc, platí často tvou kritiku, tvou intervenci, tvou výstavu, přispívají na realizaci tvého podvrtného díla? Chceš dostat sousto a kousat současně do ruky pána?“

sociální situací

mimoestetickém kontextu umění

Jana Ševčíková – Jiří Ševčík, *Snižovaný rozpočet* (kat. výst.), Praha: Mánes 1998, nestr.
„Kritický záměr se hlavně týká situace umělců a umění v novém politickém systému, respektive situace v posttotalitním mezistavu, kdy je třeba znovu uvažovat o pojmu a funkci umění ve společnosti.“

Marek Pokorný, „Politika rehabilitace, rehabilitace politiky“, *Labyrint revue*, 1998, č. 3–4, s. 154.
„Umělecká praxe devadesátých let tedy vychází ze zkušenosti, že nikdo a nic nestojí mimo systém, takže je nutné postoupit od jeho destrukce k jeho umění vycházející z autentického podvědomí se vznášející nad poměry, sociálními, ideologickými či politickými vztahy jako duch nad vodami.“

politická role

nezabývali. 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 že je součástí širšího společenského prostoru. I když většina vystavených děl byla jen prvoplánovou intervencí do veřejného prostoru jako místa mimo galerijní kontext, v katalogu se objevují texty, které začínají umění pojímat v jeho širších společensko-politických rolích.

Téma dále rozvinula výstava manželů Ševčíkových *Snížený rozpočet*, která se konala na přelomu let 1997 a 1998 v Mánesu.⁴⁰ Spíše než veřejným prostorem jako takovým se zabývala sociální situací v širším kontextu kulturní praxe. Už samotný název výstavy vtipně glosuje politické a ekonomické změny v české společnosti, které podstatně prohloubily „blbou náladu“. Opětovné utahování už utažených opasek na výtvarnou scénu dolehlo například v podobě redukce grantů Ministerstva kultury. Ševčíkovi si byli dobře vědomi absence angažovanosti umění v porevoluční době a snažili se mu vrátit jeho kritickou roli. Pokusili se výstavou referovat především o mimoestetickém kontextu umění, přesto vedle řady politicky angažovaných děl vystavili i díla se spíše osobní hermetickou výpovědí, která pro ně účinně dokreslovala podobu soudobé české scény. Na výstavě vystavili několik desítek umělců, mezi nimiž nechyběli cizinci pracující v té době v Praze, a ani umělci ze dvou důležitých regionálních center (Ústí nad Labem a Ostrava), kde vzhledem k prostředí sociální témata silně rezonovala. Jako příklad v té době ještě neobvyklých společensky kritických děl můžeme uvést například plakát *United Colour of Czech Republic* se zmlácenými romskými dětmi Marka Pražáka nebo rasistické *Vtipy z poslední doby* Tomáše Polcara. Výstava byla provokativní i svou instalací. Volně kombinovala nejružnější média, přístupy a výpovědi (v řadě případů textové). Ve své podstatě byla úspěšným kurátorským pokusem ukázat aktuální dění na soudobé výtvarné scéně. Neméně zajímavé byly texty v katalogu, který vyšel až po výstavě, a tak zachytil její reálnou podobu. Imaginární rozhovor, který manželé Ševčíkovi vedou se svými psy, vtipně vysvětluje jejich dobové postoje a odhaluje řadu detailů z jejich kurátorské praxe. Druhý text se přímo váže k tématu výstavy a snaží se odpovědět na otázky, jestli umění ještě pořád je sociální a kritickou praxí, jestli může něco změnit, jaká je jeho politická role v novém společenském systému, jestli se změnil se starým režimem pojem umění, jestli si umělci

⁴⁰ *Snížený rozpočet*, kurátoři Jana Ševčíková, Jiří Ševčík, Praha: Mánes – horní výstavní prostory, 30. 12. 1997 – 8. 2. 1998. Seznam účastníků: Daniel Balabán, Stanislav Cigoš, Tomáš Císařovský, Jiří Černický, Pierre Daguin, Jiří David, Richard Fajnor, Jitka Géringová, Per Gylfe, Tomáš Hlavina, Vilém Kabzan, Michal Kalhous, Křístof Kintera, Zdena Kolečková, KW, Jiří Kovanda, Petr Lysáček, skupina Luxsus, František Matoušek, Jan Merta, Zdeněk Mezihorák, Petr Nikl, Markéta Othová, Petr Pastrňák, Pedro Penilo, Petr Pisářík, Tomáš Polcar, Marek Pražák, Milla Preslová, Nathalie Prévot, Lukáš Rittstein, René Rohan, Milan Salák, Vladimír Skrepl, Jiří Surůvka, Silver, Michaela Thelenová, Filip Turek, Radek Váňa, Ivan Vosecký, Beatrice Weis, Zdeněk Závodný, Krzysztof Zieliński, Beth Zonderman.

Jana Ševčíková – Jiří Ševčík,
Shlížený rozpočet (kat. výst.), Praha:
Mánes 1998, nestr.

„Vypěstoval se
tak model umění
a umělce pohrdajícího
socialistickým
i kapitalistickým
konzumním systémem,
pohrdajícího úspěchem,
preferujícího uzavřenost
a čerpajícího od
z oběti a odstupu od
moderního světa. Vznikla
tak jedna z převládajících
strategií umění 70. –
80. let a model umění
působící u nás dodnes.“

naprostého vzdálení

jsou vědomi, v jakém institucionálním a mocenském rámci pracují. Ševčíkovi si velmi dobře uvědomili změnu v porevoluční době a dokázali ji svou trefnou psí metaforou výstižně pojmenovat. Předrevoluční umění neoficiální scény mělo rádo podvrtná gesta, ale otevřeně „kousnout“ do ruky státního aparátu si dovolil málokdo, nicméně počúrat či nenápadně natrhnout nohavici bylo normální praxí šedé zóny. V nových společenských podmínkách neexistuje všeobecný oficiální nepřítel. Přestože se umělci ve svých individuálních postojích kriticky vymezují vůči státní kulturní politice, Ministerstvu kultury, Národní galerii, komerční sféře kultury, nemohou se bez jejich podpory obejít. Předrevoluční postoje nefungují a je nutné si osvojit postoje nové. Není proto od věci, že Ševčíkovi se ve svém textu opět zabývají předrevoluční praxí, konkrétně teorií „naprostého vzdálení“ Jindřicha Chalupeckého, který se v době normalizace pokusil umění osvobodit od všech závazků sociálního života. Tento dominantní model je pomalu překonáván mladou generací umělců. Výstava *Snížený rozpočet* byla jedním z pokusů, jak k němu nalézt alternativu. Stala se proto důležitým momentem návratu angažovanosti do českého umění. Na konci devadesátých let pak vzniklo několik výrazných skupin, které se programově věnovaly politickým tématům, a jejich tvorba byla otevřeně angažovaná.

Politicky angažované umění

Jak vyplývá z předcházejícího přehledu, na konci devadesátých let konečně česká výtvarná scéna dospěla k diskusi o zásadních otázkách fungování umění ve vztahu ke společnosti. Do té doby spíše latentně přítomné politické postoje českých umělců se odkrývají asi nejnaléhavěji v tvorbě skupin Pode Bal a Rafani, jež jsou dodnes aktivními účastníky českého uměleckého provozu.⁴¹

Pode Bal na sebe upozornil v roce 1998, kdy vytvořil sérii plakátů jako protest proti novele „drogového zákona“. Vzhledem k tomu, že plakáty visely v prostorách Poslanecké sněmovny během třetího čtení, byli se k nim nuceni vyjádřit představitelé nejsilnějších politických stran. Tento projekt s názvem *Prohibice parlamentu* tak byl v podstatě prvním jasně formulovaným politickým uměleckým dílem od *Růžového tanku* Davida Černého, které zasáhlo nejširší veřejnost. Snad ještě větší ohlas měl projekt *GEN – Galerie etablované nomenklatury* (2000). Pode Bal vytvořil třicet šest portrétů bývalých spolupracovníků StB, KGB, důstojníků StB a komunistických kádrů, kteří po revoluci nadále zaujíмали důležitá místa v české společnosti. Součástí portrétů byly životopisy informující o předrevolučních i porevolučních aktivitách každé z osob. Projekt

⁴¹ Skupina Pode Bal vznikla v roce 1998 z absolventů VŠUP v Praze. Jejimi zakládajícími členy byli: Hana Valihorová, Petr Motyčka, Antonín Kopp, Michal Šiml, Martin Krpec. Skupina Rafani byla založena v roce 2000. Ustavující výstava skupiny se konala v listopadu 2000 v Galerii AVU v Praze. Seznam účastníků: Radim Kořínek, Marek Meduna, Petr Motejk a Luděk Rathouský.

režimu a jsou postizitelně trestné.“
za neumění a že tedy podléhají jinému
kontroverzní projev jsou prohlášeny
tradice dobře zneškodňuje tím, že
mimo reálné vztahy. Umění se
cenzurovat nebo vysunout umění
(představitele instituci) zakročit,
moc umění proválí a nutí společnost
kde se najednou nezneškodněná
atěry a konflikty umění s realitou,
ať se čas od času opakují

Jana Ševčíková - Jiří Ševčík, „Úvodní text
Malik Urvi“, in: Póde Bal, Póde Bal 1998–
2008, s. 183.

světa
politiky

rehabilitace politických témat

Jana Ševčíková - Jiří Ševčík, „Úvodní text
k výstavě Malik Urvi“, in: Póde Bal, Póde Bal 1998–
2008, Praha: Divus 2008, s. 183.

„Musíme respektovat, že
politické téma je realitou
jako jakákoli jiná realita, jako
hrneček v zátiší, krajina nebo
figura, která umělecké dílo
může pro své účely použít,
a my je najednou vnímáme
v jiném kontextu, kde se
musíme vyrovnávat s vlastními
morálními rozhodnutími,
vyrovnávat se s chaosem
a vnitřním trnutím a musíme
zaujmout stanovisko jiným
způsobem, než před mediálními
obrazy v novinách.“

zbytková témata

Rafani, „Prohlášení k akci Demontrace demokracie“, tisková zpráva, 27. 10. 2002,
archiv VVP AVU.

„Zkoumáme mezni možnosti demokratického systému,
hranici mezi využíváním a zneužitím, rozporný vztah
mezi právy a povinnostmi občana vůči státu. Hledáme
dnešní obsah pojmů morálka a jejím obsahem. Jen
nás napětí ničením devalvovaných hodnot a symbolů
důsledným ničením původní podstatě. I kladný
obsah může mít extrémní podoby vyjádření. Bořit mohou
jen ti, kteří věří v lepší budoucnost.“

původně Pode Bal nabídl Národní galerii, která se však jeho prezentaci vyhnula. Vystavil ho až Jaroslav Krbůšek v Galerii V. Špály, již v této době vedl. Výstava s názvem *Malík Urvi* měla dalekosáhlý dopad. Pomineme-li fakt, že jeden z portrétovaných „obstaral“ konec sponzoringu galerie od Budějovického Budvaru, což v podstatě přivodilo další kolo agónie tohoto výjimečného výstavního prostoru, asi nejdůležitější vedle mediální pozornosti a zájmu široké veřejnosti byla diskuse, kterou rozpoutala v samotném lůně umění. Umění totiž vykročilo ze svého „bezpečného“ prostoru, kde se hraje podle vlastních pravidel, do světa politiky. Zasáhlo společnost přímo teď a tady. Samozřejmě, že jednou z prvních reakcí byly pochybnosti, jestli se vůbec jedná o umění. Následná tvorba Pode Balu, ale i rehabilitace politických témat v českém umění tyto pochybnosti ale myslím dostatečně vyvrátily. Pode Bal české výtvarné scéně ukázal, že umění nemusí být jen produkcí dalších artefaktů, ale že může být kritickou společenskou praxí.

Vedle Pode Balu jsou asi nejdůležitější radikální skupinou zaměřenou na vztah umění a společnosti Rafani. Zaměřují se na aktuální i zbytková témata, která jsou vzhledem ke své problematické povaze ve společnosti vytěšňována nebo překrucována. Jednou z prvních akcí Rafanů byla akce *Dotazník* (2002), prozkoumávající českou minulost v souvislosti s problematikým odsunem Němců po druhé světové válce. Oblečení v černých uniformách u provizorního stolku nechali kolemjdoucí vyplňovat dotazníky ohledně odsunu. Dotazníky měly dvě verze, z nichž jedna byla naformulována tak, aby sváděla k odpovědím pro odsun, a druhá k odpovědím proti odsunu – výsledek byl tak předem zmanipulován. Dva z členů skupiny měli na krku pověšené cedule s obrazem zhanobených Němců shromážděných v květnu 1945 právě na Strossmayerově náměstí, kde akce probíhala. Statisticky zpracované výsledky více než pětiset dotazníků pak skupina poslala médiím.

Stejně jako Pode Bal volí Rafani k poukázání na palčivá témata nejrůznější strategie. Kombinují vizuální informaci, nápaditý design s provokativní akcí či happeningem. Provokativnost používaných metod však často není na první pohled zjevná. Jako třeba v případě projektu, kdy členové Rafanů vstoupili do KSČM. Tento polemický akt otevřel na výtvarné scéně prostor pro diskusi o tom, jak se vyrovnat s dědictvím minulého režimu, s těmi, kteří ho aktivně i pasivně budovali. Právě propojení uměleckého projektu a života jednotlivých členů skupiny je na tomto projektu nejdráždivější. Kdyby Rafani nevystavili své komunistické legitimace v galerii a nedoplňli je videem s rozhovory se svými spolustraníky, nebyla by tato dlouhotrvající performance nic víc než život sám. Osobní zaangažovanost, zodpovědnost, ale i důsledky, které každý z členů nese, jsou v případě Rafanů často extrémní.

Po roce 2000 je už politicky angažovaná tvorba na české výtvarné scéně normálně přítomná. Vznikají další skupiny, na scéně pracuje celá řada angažovaných umělkyní a umělců, kurátorek a kurátorů, kteří komentují politickou a společenskou praxi v lokálním i mezinárodním měřítku. Projekty, které jsou podvrtné nejen směrem do veřejného prostoru, ale také dovnitř samotné výtvarné scény, tvoří nejdynamičtější součást scény a často si získávají i největší pozornost médií a široké veřejnosti.⁴²

Uvědomění si, že umělecká obec je součástí širší politické a společenské praxe, je podle mě zásadním momentem celé transformace výtvarného umění. Ta probíhala na mnoha úrovních, které se vzájemně ovlivňovaly a rezonovaly spolu. Za tři základní pilíře této transformace považuji: proměnu samotné umělecké formy, transformaci uměleckého provozu a změny v postavení umění a umělce ve společnosti. Přestože by se mohlo zdát, že východiskem porevoluční transformace by měla logicky být diskuse o vztahu umění a společnosti, v českém prostředí se stala až završením tohoto procesu.

⁴² Některými z těchto projektů jsem se zabývala v článku „Od růžového tanku k současnému českému kubismu“, *Flash Art* (česko-slovenská verze), 2008, č. 9, s. 23–25.

·MXM· GALERIE



T. Cisařovský	P. Lysáček	S. Diviš
M. Dopitová	J. Merta	P. Humhal
J. Kovanda	P. Pisářík	M. Mainer
K. Malich	A. Střížek	M. Nesázal
P. Nikl	J. David	J. Róna
Z. Ságlová	M. Gabriel	F. Turek

Otevřeno denně kromě pondělí
open daily except Monday
od / from 12.00 – 19.00 hodin
Nosticova 6, 118 00 Praha 1 tel. 53 15 64

MAGNUS

CZECH CONTEMPORARY ART

výstavní a prodejní galerie současného i klasického
světového umění 19-20 stol.

Autorské výstavy

21.9. - 5.10.	Tereza Pavlíková
8.10. - 31.10.	Andrej Bělocvětov
2.11. - 28.11.	Nora Musatová
7.12. - 26.12.	Jaroslav Klát

vernisaže od 18 hodin

Otevřeno denně od 12 - 18 hodin
KORENSKÉHO 3 - 150 00 PRAGUE 5
TEL. (02) 54 20 10

Václav Boštík	Praha
Miloš Cvach	Paříž
Milan Grygar	Praha
Jiří Hilmar	Düsseldorf
Petr Hrbek	Stuttgart
Ivan Kafka	Praha
Roman Kameš	Paříž
Olga Karlíková	Praha
Miroslav Koval	Sobotín
Anežka Kovalová	Sobotín
František Kyncl	Düsseldorf
Otis Laubert	Bratislava
Koichi Nasu	Tokio
Ladislav Novák	Třebíč
Václav Stratil	Praha
Rudolf Sikora	Bratislava
Adriana Šimotová	Praha
Vladimír Škoda	Paříž
Rudolf Valenta	Berlín
Jindřich Zeithamml	Düsseldorf

GALERIE KRBŮŠEK

telefon: 791 21 87, dopoledne 70 62 32



VERONIKA BROMOVÁ
VLASTA ČIHÁKOVÁ-NOSHIRO
VLADIMÍR KOKOLIA
PAVEL KRÍŽ
VLADIMÍR MERTA
KAREL NEPRÁŠ
JAN PÍŠTEK
VÁCLAV STRATIL
ADRIANA ŠIMOTOVÁ
MARGITA TITLOVÁ-YLOVSKY
KATEŘINA VINCourová
JOSEF ŽÁČEK

Otevřeno denně / open daily
10.00 – 18.00





SOROSOVO CENTRUM SOUČASNÉHO UMĚNÍ - PRAHA

Sorosovo centrum současného umění (SCSU) bylo otevřeno v Praze 15.12.1992.

Jeho činnost spočívá v propagaci českého výtvarného umění na národní a mezinárodní úrovni prostřednictvím:

- * počítačem zpracovaných informací o výtvarném umění
- * obrazové dokumentace - diapositivů, fotografií, katalogů
- * podrobné dokumentace významných moderních a současných českých umělců
- * každoroční výstavy českého současného umění
- * grantů určených na výstavu nebo dvojazyčný katalog
- * informací o mezinárodních grantech a spolupráci v oblasti výtvarného umění
- * spolupráce se Sorosovými centry současného umění v ostatních zemích

Adresa: Sorosovo centrum současného umění, SEU, Táboritřská 23, 130 87 Praha 3
tel/fax: 27 37 44



Činnost nadace spočívá v podpoře kulturně-duchovní oblasti, zvláště oboru tzv. výtvarného umění. Nadace má v současné době k dispozici cca 500 m² pracovních prostor v objektu V Podhoří 20, Praha 7, Trója, a mechanizaci vhodnou pro vznik větších realizací. Zájem o práci v tomto prostoru můžete sdělit a s bližšími podmínkami se seznámit na níže uvedeném kontaktu.

Na podzim 1993 pořádá nadace sochařskou výstavu v exteriéru areálu Pražské botanické zahrady v Praze 7, Tróji. Kurátorkami výstavy budou PhDr. Věra Jirousová a PhDr. Magda Juřiková.

Statut a projekty nadace k nahlédnutí v sekretariátu.

Kontakt: Kateřina Lokvencová, Nadace Trója, Masarykovo nábřeží 250, Praha 1, telefon: 29 38 29 Číslo účtu: Spořitelna Praha 1, 1312955-038/0800

NEKOMERČNÍ VÝSTAVNÍ SÍNĚ

Českého fondu výtvarných umění

Vážení,

naší snahou je zachovat nekomerční výstavní činnost v prestižních galeriích v centru Prahy, Českých Budějovic a Ústí nad Labem.

Proto vyzýváme firmy, podniky a podnikatele ke spolupráci.

Nabízíme propagaci Vašich aktivit ve frekventovaných, reprezentativních objektech, zveřejnění Vašich záměrů na plakátech a pozvánkách k výstavním akcím, prezentaci Vaší podpory současného výtvarného umění na tiskových besedách. Po dohodě s vystavujícími poskytneme prostor na stránkách katalogů a ve výstavních síních.

GALERIE MÁNES, Masarykovo nábř. 250, Praha 1, telefon: 29 55 77
vedoucí-manažer: Jiří Korotvička (tel.: 29 18 08)

GALERIE V.ŠPÁLY, Národní tř. 30, Praha 1, telefon: 22 47 09
vedoucí-manažer: Šárka Buriánková

GALERIE NOVÁ SÍŇ, Voršilská 30, Praha 1, telefon: 29 20 46
vedoucí-manažer: Dr. Martina Veselková

GALERIE BRŘÍ. ČAPKŮ, Jugoslávská 20, Praha 2, telefon: 25 89 96
vedoucí-manažer: František Polesný

DŮM UMĚNÍ Č.BUDĚJOVICE, Žižkovo nám. 37, telefon: 387 40
vedoucí-manažer: JUDr. Stanislav Bíca

VÝSTAVNÍ SÍŇ E. FILLY, Dlouhá 15, Ústí n. Labem, tel.: 282 98
vedoucí-manažer: Květoslava Slawischová

4. strana obálky
Martha Maria Pérez
Přísilná pozornost, 1989, černobílá fotografie
Foto archiv umělce

ČESKÉ VÝTVARNÉ UMĚNÍ V OBDOBÍ TRANSFORMACE
VZTAHY UMĚNÍ A „ANGAŽOVANOSTI“
PAVLÍNA MORGANOVÁ



Zkušební provoz. Má umění mladá?, kurátoři Jana Ševčíková, Jiří Ševčík, Vladimír Skrepl, Praha: Výstavní síň Mánes, 25. 4. – 17. 5. 1995, pohled do instalace, foto: Lukáš Jasanský

ČESKÉ VÝTVARNÉ UMĚNÍ V OBDOBÍ TRANSFORMACE
VZTAHY UMĚNÍ A „ANGAŽOVANOSTI“
PAVLÍNA MORGANOVÁ



Zkušební provoz. Má umění mladé?, kurátoři Jana Ševčíková, Jiří Ševčík, Vladimír Skrepl, Praha: Výstavní síň Mánes, 25. 4. – 17. 5. 1995, pohled do instalace, foto: Lukáš Jasanský



ČESKÉ VÝTVARNÉ UMĚNÍ V OBDOBÍ TRANSFORMACE
VZTAHY UMĚNÍ A „ANGAŽOVANOSTI“
PAVLÍNA MORGANOVÁ



Snížený rozpočet, kurátoři Jana Ševčíková, Jiří Ševčík, Praha: Výstavní síň Mánes, 30. 12. 1997 – 8. 2. 1998, pohled do instalace, foto: Lukáš Jasanský

ČESKÉ VÝTVARNÉ UMĚNÍ V OBDOBÍ TRANSFORMACE
VZTAHY UMĚNÍ A „ANGAŽOVANOSTI“
PAVLÍNA MORGANOVÁ







“What Does (Not) Meet the Eye: The Aesthetics of Politics and the Politics of Aesthetics in the Planetary Age”

Abstract

This article is concerned with the problem of justifying state subsidies for the visual arts. The long-standing justification has primarily been associated with the nation-state and, consequently, with the notion of *imagined community*. The visual arts were very helpful in the construction of the modern collective consciousness, using landscapes and scenes from Czech history to make enduring images of Czech statehood. This justification of the role of art in public life is, however, no longer sufficient, since we have entered the planetary age. This is demonstrated in the article by the power of the *gaze from space* – namely, a view of Earth from four hundred miles away by Voyager 1, a space explorer. The article analyzes the way this gaze *redistributes the sensible* (a notion borrowed from Jacques Rancière), especially how it makes our common distinctions dubious, “top and bottom”, “inside and outside”. The article employs the concept of the network, and emphasizes that we are no longer discrete subjects, and are instead becoming hybrid post-human beings whose organs are partly technological devices. The article argues that under the dehumanizing gaze from space we may be experiencing a profound change of mindset that could lead to dangerous *shock politics* (as Naomi Klein has suggested). In opposition to this, the article posits the concept of the *sublime*, which is at first sight similar to that of shock but is in fact radically different conceptually. The article concludes by returning to the problem of the justification of state subsidies for the visual arts, now in the context of a cosmopolitan constellation. To recognize all who belong to our society we need to make them visible when they are not. For this boundary-crossing task the imagination of the visual arts is indispensable.

Klíčová slova

představované společnosti – národní galerie – vizuální umění – státní dotace – Voyager 1 – planetarizace – Jacques Rancière – dělba vnímatelného – politika a estetika – šoková doktrína – vznešené – síť – kosmopolitní politika

Keywords

imagined community – national gallery – visual arts – state subvention – Voyager 1 – planetarization – Jacques Rancière – distribution of the sensible – politics and aesthetics – shock doctrine – sublime – network – cosmopolitan politics

Autor je filosof a publicista. Působí na Filozofické fakultě Ostravské univerzity a na Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci. V roce 2010 byl také badatelem Centra globálních studií, společného pracoviště AV ČR a Filozofické fakulty UK v Praze (<http://cgs.flu.cas.cz>). Studie vznikla v rámci působení autora v Centru globálních studií.

skabrahamster@gmail.com, martin.skabraham@osu.cz

CO OKO NEVIDÍ. ESTETIKA POLITIKY A POLITIKA ESTETIKY V PLANETÁRNÍM VĚKU¹ MARTIN ŠKABRAHA

Odpověď na otázku, zda a proč by měl stát dotovat vizuální umění, se podle mého názoru skrývá v samotném pojmu státu. V moderní době je stát spojen s ideologickým konceptem národa, který se opírá o specifickou imaginaci, o určitý způsob vnímání, jenž je kultivován i vizuálním uměním. Představa státu jako národního společenství v čase a prostoru je však dnes radikálně zpochybněna jinou, planetární imaginací, která spolu s postavením státu mění i nároky, které lze klást na umělecké instituce či aktivity. V následujícím textu se nejprve pokusím ukázat, že důvod, pro který moderní národní stát subvencuje umění, je primárně jeho vlastní dobro, ne dobro umění jako takového, a že toto dobro spočívá v prosazení státu jako obecnosti vůči rozptylující se a rozptýlené pluralitě soukromých aktérů, z nichž sestává jím ovládaná společnost. Následně chci popsat zmiňovanou proměnu představivosti, jež vede k rozklížení nacionálně chápané obecnosti, abych se v závěru pokusil v novém kontextu znovu zodpovědět shora uvedenou otázku; ta se kromě vztahu státu k umění nutně týká i charakteru státu samotného.

Aristokraté národního ducha

Pokusím se nejprve načrtnout důvody pro veřejné dotování vizuálního umění z hlediska národního státu. Aniž bych přitom chtěl popírat, že umění může mít hodnotu i samo o sobě,² budu vycházet z instrumentálního přístupu – tedy z toho, že umění *může* sloužit

¹ Za podnětné připomínky k tomuto textu děkuji (v abecedním pořadí) Mileně Bartlové, Susanne Kass, Lubě Kobové, Davidu Kocmanovi, Václavu Magidovi, Ondřeji Slačálkovi, Jakubu Stejskalovi a Tereze Stöckelové, a dále pak autorům obou recenzních posudků.

² Neříkám k tomu ano či ne, prostě nechávám tento problém nyní stranou.

nějakému (vůči sobě) vnějšímu účelu, a že pokud stát dotuje uměleckou tvorbu, tak to činí právě kvůli účelu, který je účelem (důvodem) z hlediska toho, co to je stát a jaké má plnit funkce. Státní dotace, ať už na cokoliv, musí být obhajitelná z hlediska cílů, jejichž naplnění má stát garantovat, ne z hlediska jiných cílů. Pro zjednodušení budu ony cíle, k jejichž sledování slouží stát, považovat za cíle veřejné, tj. za věci veřejného zájmu či obecného dobra.³

V naší společnosti umění nesporně může nabývat i funkcí, které lze souhrnně označit za komerční; obrazy či sochy (případně jejich reprodukce) mohou být artikly masové spotřeby stejně jako objekty exkluzivních aukčních síní, v obou případech lze pak jejich hodnotu vyjadřovat penězi, jejichž množství určí mechanismus nabídky a poptávky. Pomineme-li nastavení a vynucování obchodních pravidel, není třeba, aby stát do této sféry zasahoval, lze ji pojímat jako čistě soukromou.⁴ Pokud jsem jako občan přesvědčen, že stát má umění (od živé tvorby po muzeální expozice) dotovat z veřejných peněz, je tomu tak proto, že odmítám umění zasazovat jen do oné komerční, resp. ekonomické sféry, a domnívám se, že má ještě jiný rozměr a že stát umožněním nezávislosti na kritériích trhu tento jiný rozměr podporuje. O jaký „jiný rozměr“ má ale konkrétně jít? Je jím například krása jako hodnota „nepřevoditelná na peníze“? Proč by ale veřejné dotace měly jít na něčí prožitek krásy, jestliže prožitek je záležitost primárně soukromá, a nelze garantovat, že ostatní ho budou sdílet? Nenechat krásu napospas čistě tržním měřítkům si hlavně žádá osobní volbu (preferenci určitých hodnot), kterou dotace sama o sobě nezajistí. Aby byl převod veřejných peněz legitimní, měl by být spojen s účelem, jehož veřejná povaha je relativně nezpochybnitelná – lze ho tedy odvodit ze samotného pojmu

³ Zjednodušení spočívá především v tom, že rozlišení „veřejný – soukromý“ je jenom duální, zatímco model „stát – trh – občanský sektor“, který je dnes dosti rozšířený a o který se v tuto chvíli též opírám, je trojsektorový. Např. neaktuálnější česká publikace k tématu říká o pojmu *veřejná oblast* toto: „Představuje ji stát, jeho součásti, činnosti a vztahy; patří do ní také různé specifické oblasti společného zájmu všech občanů, jako udržení sociálního smíru, veřejné zdraví, životní prostředí nebo vzdělanost. V češtině není patrná souvislost mezi termíny lid a veřejný, která je zřejmě v latině (*populus – publicus*) a také v některých moderních jazycích (fr.: *people – public*). V tomto ohledu je srozumitelnější výraz *obecný*, který je odvozen od obce ve smyslu pospolitosti všech lidí obývajících nějaké území.“ Marek SKOVARSKÝ a kol., *Občanský sektor. Organizovaná občanská společnost v České republice*, Praha: Portál 2010, s. 80. Tatáž publikace ale běžně používá adjektivum „veřejný“ i pro mnohé aktivity tzv. třetího sektoru. Přijímáme jako definující rozdíl to, že občanský sektor plní veřejné funkce v některých (i když důležitých a početných) případech, ale v rozporu s jeho posláním není, sledují-li jeho aktéři cíle soukromé; naproti tomu státní instituce by měly jednat ve veřejném zájmu vždy.

⁴ Což nevylučuje, že stát vstoupí do trhu s uměním sám jako ekonomický aktér, kdy nákup uměleckých děl má být formou depozice státního majetku; pak by se nenakupovalo kvůli dílům samotným, ale kvůli jejich směnné hodnotě. V takovém případě ale pro specifický vztah státu a umění nevyplyvá nic nového – nakupovat by bylo možné cokoliv dalšího, obrazy a jiné artefakty jsou tu prostě předměty směnitélné za jiné předměty nebo za peníze.

státu jako něco, co je vlastní *obecnému* poslání, které stát oproti jen partikulárním cílům soukromých subjektů plní.

Vodítkem pro zkoumání vazby mezi uměním a obecným účelem v kontextu moderního státu nám budiž hned název největší a nejznámější instituce, která má u nás vizuální umění v agendě. Řeč je o Národní galerii v Praze. Její spojení se státem, který ji prostřednictvím Ministerstva kultury zřizuje, lze zaznamenat doslova na první pohled – podle loga instituce, využívajícího motiv z českého státního znaku (dvouocasý lev). Stát je tu přitom zjevně vnímán jako stát národní.

Je-li národ „politické společenství vytvořené v představách – jako společenství ze své podstaty ohraničené a zároveň suverénní“, ⁵ pak jeho existence závisí právě na představivosti; na tom, do jaké míry se podaří v jeho jednotlivých „údech“ zakořenit vědomí společné identity, minulosti, přítomnosti a budoucnosti, sdíleného osudu – společnou subjektivitu. „Postmoderní“ provokativnost oblíbeného Třeštíka „vymyšlení národa“ spočívá pak v sugesci, že to, co je ukotvené primárně v představách, nemá reálnou existenci, nevyznačuje se „tvrdými fakty“; je to jen „pomysl“, sám o sobě stejně nahodilý a neprůkazný jako představa okřídleného koně nebo nějaký snový výjev.⁶

V pozadí jako by se vynořovala známá scéna z *Meditací o první filosofii*, zakladatelského spisu filosofické moderny: Descartes tu veškeré své smyslové vněmy a obecně všechno, co dosud pokládal za jisté vědění o světě, experimentálně převádí na pouhé výjevy ve své mysl, aby takto prokázal jejich naprostou nespolehlivost – není rozdílu mezi realitou a snem.⁷ Tento postup připravuje místo pro slavný egocentrický argument, v němž se jako jediná jistota uprostřed všeobecného zpochybnění ukazuje samotný akt oné pochybnosti, akt, jehož autorem –

⁵ Benedict ANDERSON, *Představy společenství. Úvahy o původu a šíření nacionalismu*, Praha: Karolinum 2008, s. 21.

⁶ Třeštíkovým klíčovým plánem byla polemika s historickým pozitivismem (s „faktopisci“), který proto nutně tvoří jednu z komponent oné provokující teze; jeho odmítnutím, které si však žádá jeho přítomnost a jistou afirmaci – totiž jako relevantní, existující a srozumitelné pozice – se spoluutváří mýtoborecký tah a hravost tvrzení o „vymyšlení národa“, aby se v druhém plánu přecházelo k již závažnější pointě: „Český národ není, jako žádný národ, „věčný“, nevznikl někdy v šerém dávnověku a od té doby se až podnes nijak podstatně nezměnil, neusnul na čas, aby byl probuzen buditeli v čamarách (zvěčnělý Arnošt Gellner tomu říkal, teorie Šipkové Růženky). [...] Musíme národ naopak aktivně vymýšlet stále znovu, stále znovu utvářet jeho podobu tak, aby odpovídala době a nárokům, které klade na občanské národní společenství. Stále znovu a jinak musíme renovovat tu společenskou smlouvu, to „vymyšlení“, které stálo u jeho počátků v 19. století. Měli bychom tedy být permanentními obrozenci.“ Dušan TŘEŠTÍK, *Češi a dějiny v postmoderním očistci*, Praha: Nakladatelství Lidové noviny 2005, s. 194–195.

⁷ René DESCARTES, *Meditace o první filosofii. Námitky a autorovy odpovědi*, Praha: OIKOYMENH 2003. Klíčový úsek cesty od radikálního zpochybnění až po nalezení nezpochybnitelného bodu v „jsem“ myslícího ega je obsahem prvních dvou z celkem šesti meditací. V českém překladu tedy s. 22–35.

a tedy výchozí autoritou celé rodící se koncepce – je myslící (pochybující) já. Toto individuální, z dosavadních vazeb vyňaté a jen na vlastní mysl odkázané vědomí jako by se pak vynořovalo právě v andersonovském motivu národa vytvářeného po způsobu literární fikce těmi, kdo čtou jedny a ty samé noviny – každý ovšem „v tichém soukromí, v tichém doupěti lidského mozku ohraničeného lebkou“.⁸

Pro naše téma je vhodné převést si tuto karteziánskou situaci do vizuální polohy. Což ostatně ani nevyžaduje velkou námahu, protože je zřejmé, že Descartesův experiment se odehrává ve sféře jakéhosi vnitřního zraku a jeho klíčová formulace *clare et distincte* (jasně a rozlišeně), kterou charakterizuje své kritérium pro absolutně jistý a pravdivý poznatek, je nápadně vizualistická.⁹ Radikální zpochybnění reálnosti, kterému je na počátku *Meditací* podrobena veškeré naše vědění o světě, je tedy spojeno s tím, že svět je vystaven autoritativnímu oku subjektu, který jej měří pohledem, stírá hranice, aby posléze narýsoval nové; věci přítomné v mysli jsou součástí zorného pole ega, jsou takříkajíc v jeho moci, a tato jejich vystavenost je korelátem jeho sebejistoty.

Jestliže v pozadí národa jako pomyslu zůstává duch karteziánských meditací, pak zůstává národ v moci myslícího subjektu, a je jeho dílem podobně, jako je románová fikce dílem („majetkem“) spisovatelovým. Jenže představované národy – a vlastně ani literární postavy – zjevně neexistovaly a neexistují jen v hlavách filosofů. Už proto, že předpokládají nejen autory, ale i čtenáře, předpokládají nějaká média (u Andersona především tištěná – knihy a noviny) a vzorce jejich používání. Nacionální imaginace není konstituována jen myslícími subjekty, ale také mnoha objekty, institucemi a habity. Ty pomáhají utvářet i cosi, co bychom mohli charakterizovat jako „vizuálně“ daného společenství. Jde o tu stránku kolektivní existence, která je utvářena jednak sdílenými vizuálními předměty, ale také způsobem a kontextem jejich vnímání.

Vzpomínám si, že jsme doma mívali velký vyšívaný obraz, na němž bylo notoricky známé panorama pražských Hradčan. Byl to jeden z těch obrazů, které se kupovaly (nebo možná ještě kupují?) předtištěné na řídké látce, která se pak svépomocí posílala nitěmi v odpovídající barvě (stávalo se, že nějaká barva nebyla zrovna k sehnání, a tak v důsledku improvizace vznikaly lehce odlišné varianty). Výjev hradčanského

⁸ ANDERSON, *Představy společenství*, s. 50.

⁹ Viz DESCARTES, *Meditace*, s. 58.

panoramatu s Karlovým mostem v popředí dnes patří k nejčastěji se opakujícím motivům na pohlednicích a dalších materiálech, náleží do globálních turistických sítí. Jeho někdejší rozšíření v českých domácnostech však ukazuje, že svého času náležel i do galerie výjevů-monumentů, pomáhajících utvářet společné vnímání národního prostoru, pomyslného těla, jehož byla Praha tradiční „hlavou“.

Existuje plejáda takto významově zatížených míst, ať už přirozených krajinných dominant, nebo významných staveb. Součástí takového vizuálního vyjádření národního prostoru je pak i jeho mapa, důvěrně známý tvar (Benedict Anderson hovoří o „logu“) se základní orientací podle světových stran a zběžnou znalostí krajinné členitosti a specifičnosti jednotlivých regionů.¹⁰ Důležitou vlastností mapy přitom je, že se naskytá jako objekt vystavený pohledu. Tento pohled nicméně není libovolný: pozorující je zde pánem jen do té míry, do jaké sám respektuje předem nastavenou vizuální situaci – mapa má své „nahore a dole“, zobrazuje přesně určeným způsobem a žádným jiným, patří do uspořádaného kosmu.

Výjev, jako je vzpomínaný obraz Hradčan, do jisté míry fungují podobně jako mapa. Z toho, co zobrazují, totiž činí disponovatelný objekt, když se snaží stabilizovat, typizovat či idealizovat zjev, kterého zobrazení může nabývat. Obraz Hradčan reprezentuje nejen fyzicky existující místo v krajině, jež lze osobně navštívit; reprezentuje také „hlavu království“, „Prahu, matku měst“ apod. A reprezentuje právě jen do té míry, do jaké je *reprezentativní*. Není jen zachycením něčeho viděného či viditelného, ale také vzorem pohledu, normou toho, na co a jak se dívat. Současně se stává „logem“, které je sériově šiřitelné.

Instituce, jakou je národní galerie, nepostrádají tuto normotvornou či pedagogickou roli. „Prvotní myšlenka, stojící u zrodu NG, je přítomná ve všech složitých peripetiích jejího vývoje: prostřednictvím uměleckých děl povznést ducha národa. V tomto ideálu spatřujeme poslání Národní galerie v Praze i dnes,“ říká se na webových stránkách jmenované instituce.¹¹

Nechci se pouštět do rozborů toho, jak přesně se povznáší národní duch a co to národní duch vůbec je. Snad se ale lze spokojit s předpokladem, že povznášení tohoto ducha spočívá především

¹⁰ K fenoménu mapy viz ANDERSON, *Představy společnosti*, s. 185–192.

¹¹ „Národní galerie v Praze“, *NG Prague – Národní galerie v Praze*, <http://www.ngprague.cz/cz/16/sekce/narodni-galerie-v-praze/> (cit. 21. 12. 2010). Národní galerie byla oficiálně založena zákonem č. 148/1949 Sb. o Národní galerii v Praze.

v jeho samotném pěstování, tedy v tom, že jednotlivci, kteří ve sčítání lidu figurují jako prvky jedné státní množiny, nejsou právě jen shora počítanými prvky, ale že sami svým *vědomím* sdílí a spoluutváří společnou identitu této množiny, jejího „ducha“. Ten si na jednu stranu žádá vysokou míru abstrakce, povznesení nad zaměnitelnou materii každodennosti, žádá si význačnost a nevšednost svátečního dne a svátečního shromáždění. Na druhou stranu má v „obyčejných lidech“ své „tělo“, vzezření, jež je předmětem nějakého vidění – příslušník národa se musí dívat „národním“ očima a současně být vystavován (imaginárním) „národním“ pohledu; zobrazování význačných osobností národního života či slavných okamžiků z národních dějin, ale neméně i folklórních typů nebo všednodenních scénérií (moderní národ je současně pojímán demokraticky),¹² zobrazování „národní“ krajiny jako sdíleného prostoru, jehož dominanty lze proměňovat v typizovaná „loga“, to vše představuje zásadní podíl, který vizuální umění může mít na tvorbě společné identity (jakkoli je tato začasté spíš sdílením sporu než nějakého jeho řešení). A to je podle mého názoru klíčový důvod, proč kdysi začal moderní stát vizuální umění podporovat (neříkám, že nelze nalézt další, ale toto je *ten* důvod).

V galerijních síních pochopitelně najdeme i obrazy s jinou než přímo nacionální tematikou, nehledě na to, že dostatečná míra vlastenectví jistě není jediným kritériem výběru. Účelem je totiž i zasazení „národního umění“ do všelidského kontextu, jeho spojení s vůdci, nejlepšími díly „světového dědictví“ v ne zcela definovatelném vztahu nápodobu a specifičnosti.¹³ Jakási povinná úcta a údiv, které máme pociťovat v pedagogickém prostoru sálů s „díly velkých mistrů“, odráží humanistickou vizi člověka jako tvůrce, jenž tím, že vyjádří obsah svého nitra nebo své vidění okolního světa, dělá cosi jedinečného a zásadního; podoben geniálnímu vynálezci, nachází se v onom mytickém bodu přeměny „pouhé přírody“ (materiálu) v artefakt, v základní stavební prvek kultury a civilizace – pročež ani sám sebe nepřijímá jako prostou danost, ale jako výzvu k sebezdokonalujícímu dosahování té „pravé podoby“. Umění je mimo jiné prostorem virtuozity a excellence, jeho

¹² Slova „lid“ a „národ“ jsou si ostatně v některých užitích příznačně blízká – ve výrazu „národní galerie“ označuje slovo „národní“ nejen to, že dotyčné soubory děl jsou nacionálně české (což je relativní a u historických sbírek v plné míře prakticky nerealizovatelné), ale i to, že jde o instituci reprezentativní ve smyslu státní moci odvozené z „lidu České republiky“.

¹³ Přebírání cizích, „vyspělejších“ vzorů u národních či lokálních umělců sice může snižovat hodnotu děl, vázanou mj. na originalitu či inovativnost uměleckého postupu; hodnotu však následně dílo zase může získat, jestliže se podaří přesvědčit o jeho svébytnosti, nenapodobitelnosti, typičnosti pro určitý region, tradici či školu.

definujícím rysem je i mimořádnost, výlučnost. Prostor pro „vysoké umění“ je pak i jistou obranou proti diktatuře unifikující průměrnosti, které se obávali mnozí teoretikové moderní demokracie.¹⁴ Vraťme se ale k již zmiňované vizuální situaci: dívák je jako pozorující subjekt postaven před objekt, který je pevně umístěn ve vymezeném prostoru a zpravidla předpokládá standardizovanou formu recepce. Tato přednastavenost vnímání má přitom svůj topografický rámeček v zasazení samotné instituce jako souboru budov do prostoru, který je vymezen a uspořádán jako suverénní státní teritorium se symbolickými dominantami a příslušným monopolem veřejné moci.¹⁵ Ta je zčásti delegována právě i na instituci národní galerie, která má ze zákona oprávnění ke znaleckým posudkům v příslušných oborech, čímž se stává i jedním z garantů majetkoprávních vztahů, jež mohou v souvislosti s uměleckou tvorbou vznikat.

Státní prostor, jehož je galerie součástí, má svoji mapu, podmiňující vládu nad ním, má svůj „sever a jih“ (a ve střední Evropě zejména „východ – západ“) a také své „významné a nevýznamné“, „nahore a dole“, na němž se konstitutivně podílí „vysoké a nízké“ v kultuře. To poslední hodnocení se často kryje s „uvnitř a vně“ národní galerie. Mimo zdi národních institucí, garantujících excelenci, se artefakty stávají spíš předmětem trhu s uměním, komoditou, nabývají podobu tzv. užitého umění, designu a dekorací, případně v „amatérské“ podobě zůstávají stranou zájmu státu i trhu, jsou veřejně neviditelné (pokud se jako význačné předměty nestanou součástí třeba nějaké muzejní expozice, pomáhající opět vytvářet vědomí společné kulturní identity).

¹⁴ Nejznáměji Alexis de TOCQUEVILLE, *Demokracie v Americe*, Praha: Academia 2000. Obecně k vazbě mezi národní povahou, lidovostí a excelencí srov. Zdeněk NEJEDLÝ, „Za lidovou a národní kulturu“, in: Jiří ŠEVČÍK – Pavlína MORGANOVÁ – Dagmar DUŠKOVÁ (eds.), *České umění 1938–1989. Programy, kritické texty, dokumenty*, Praha: Academia 2001, s. 52–60, zejména s. 57–59. Na Nejedlého textu je pozoruhodná jakási dialektická lehkost, která mu dovoluje formulovat paradoxní, ale podle mého názoru výstižné teze: „Umělec, který se chce přiblížit lidu, musí [ne vulgarizovat, ale] naopak vzepnout své síly výše, daleko výše než kdokoli jiný.“ (s. 57)

¹⁵ K tomu opět Anderson: „Cenzus, mapa a muzeum jsou tedy vzájemně související koncepty, které nám objasňují, v jakém stylu pozdní koloniální stát přemýšlel o svém panství. „Osnovou“ tohoto myšlení byla totalizující a třídicí mřížka mapy, již bylo možné s nekonečnou pružností použít na všechno, co stát ovládal nebo „hodlal“ ovládnout: na obyvatelstvo, regiony, náboženská učení, jazyky, výrobky, památky, atd. Tato mřížka měla státu umožnit, aby byl o čemkoli schopen prohlásit, že je to právě tato věc, a nikoli jiná – že patří sem, a nikoli jinam. Všechno bylo ohraničené, pevné a neměnné, a tudíž to v zásadě bylo možné spočítat.“ ANDERSON, *Představy společenství*, s. 198. Vrací se nám tu karteziánský motiv, neboť „zmapovaný“ svět je charakteristický především svou homogenní rozprostraněností, jež činí pro subjekt objektivní realitu měřitelnou a takto i ovládnutelnou – subjekt je totiž „věc myslící“, nacházející se v jakémsi bodě nula, nad všemi soudadnicemi, zatímco objektivní svět je „věcí rozprostraněnou“: objekt je lokalizovatelný v nějakých souřadnicích. Konkrétní pozorující subjekt (individuum) je pak sám součástí takto představovaného světa, garantovaného ve své karteziánské podobě pohledem nějakého „subjektu vůbec“, imaginárního velkého kartografa.

Lze namítnout, že tento důraz na vytváření kolektivní imaginace pomíjí osobní individuální rozměr umělecké tvorby. Neměl by stát podporovat umění i proto, že je uznává jako jednu z možností seberealizace a sebevyjádření kteréhokoliv občana (bez ohledu na původ, bohatství apod.) a že státní podporou se rozšiřuje prostor, v němž každý jednotlivec může v dotýcném oboru sledovat svůj talent? To přece vede nejen k jeho vlastnímu uspokojení. Z kreativity těchto jednotlivců mají prospěch i ostatní: společnost, v níž žijí, získává na otevřenosti a pestrosti prožitků a inspirací, jež se v ní veřejně naskýtají. Čím bohatší a diverzifikovanější prostředí společnost svým nadaným členům dopřává, tím více bude v konečném úhrnu moci těžit z jejich individuální iniciativy.

Tyto liberální důvody pro státní podporu vizuálnímu (a obecně nekomerčnímu) umění považuji – pokud jde o mé politické smýšlení – za dobré, a v praxi bych je jako občan podporoval. Zde je však mohu přijmout jen zčásti, resp. jen do té míry, do jaké je lze podřadit jinému zdůvodnění státní podpory umění, než je prospěch jednotlivců. Má argumentace je od začátku postavena na demonstrování účelnosti státní investice do umění z hlediska důvodů, jež jsou specifické pro stát jako stát a pro přínos, který právě umění jako takové může mít z hlediska „státní rezóny“. Stát je celek, který nelze redukovat na součet jeho prvků.¹⁶ Veřejný zájem, alespoň do té míry, do jaké náleží do agendy státní moci, nelze získat agregováním zájmů soukromých, jako se to dá předpokládat v případě tržních vztahů. Jsou to prostě zájmy celku, *zájmy obecné neboli zájmy obce*. Důvody pro státní podporu vizuálního umění proto musí vycházet ze schopnosti umění plnit *obecnou* funkci, a to podstatně, ne odvozeně, jako je tomu v případě, kdy z tvorby jednotlivého umělce mají prospěch další soukromí jednotlivci, nebo kdy je podpora umělecké formy seberealizace naplněním povinnosti státu chránit práva jednotlivců (k současnému pojetí lidských práv náleží i práva kulturní).

Na druhou stranu je třeba podtrhnout, že důraz na schopnost spoluutvářet „obecno“ nemusí (a dodávám: neměl by) splývat s apologetickým přístupem, kdy umělec vytváří vysloveně pozitivní, oslavný obraz společenství, případně ztvárňuje postuláty vládnoucí ideologie.¹⁷ Obec potřebuje nejen své apologety, ale také své kritiky,

¹⁶ Tato teze je samozřejmě normativní a neznám způsob, jak ji převést na jinou, která by taková nebyla.

¹⁷ Zde myslím především na ideologii komunistickou, která u nás, pokud jde o pojetí kultury, rozvíjela předchozí nacionální stereotypy a mnoho k nim vlastně nepřidala. Viz třeba projevy Ladislava Štolla a Václava Kopeckého na Sjezdu národní kultury v dubnu 1948, Ladislav ŠTOLL, „Skutečnosti tváří v tvář“, in: ŠEVČÍK – MORGANOVÁ – DUŠKOVÁ, *České umění*, s. 127–133, a Václav KOPECKÝ, „Každý kout vlasti zkultivujeme“, in: *Ibid.*, s. 133–137. Místem, kde se především slévají národně obrozené tradice s rétorikou státního komunismu, je mytizovaný „lid“.

Sókraty, kteří jí nastavují zrcadlo a často zpochybňují její samozřejmě přijímaná klíše a sebe prezentace.¹⁸ Výše citované povznášení ducha pak může v této souvislosti být i dobrým důvodem pro pěstování vnímavého, kultivovaného publika, které oněm kritikům dokáže rozumět. Bez otřesů, které kritikové – nebo prostě jen nekonformní jedinci, společenskou kritiku často ani nesledující – způsobují, by obec mohla ustrnout v sice sdíleném, ale totálně stereotypizovaném vědomí, které by tak bylo odtrženo od jejího reálného bytí; to je totiž v případě moderní společnosti charakteristické neustálou potřebou změny, tu pozvolné, tu revoluční. Právě jedna taková změna, zasahující i dosavadní koncepci státu, je předmětem následujících úvah.

Estetika planetarizace

Václav Bělohradský v několika svých textech používá motiv pohledu na planetu Zemi ze satelitu. Připisuje tomuto pohledu zásadní politický dopad. „Od okamžiku, kdy jsme poprvé viděli Zemi ze satelitu jako malou planetu, kde je život jen úzkou křehkou vrstvičkou života na jejím povrchu, pojem soukromý statek je nelegitimní. Co může být soukromého na takové planetě?“¹⁹ „[V] pohledu ze satelitu každé jednání je potenciálně nelegitimní.“²⁰ Jestliže dříve byly mnohé důsledky našich aktivit neviditelné, pokud nedopadaly přímo na naše okolí, vyznačené maximálně hranicí národního státu, dnes jsme si chtěli nechtěli vědomi toho, že i naše nejvšednější konání může mít dopad na jiné, kdysi tak vzdálené lidi na této planetě.

Naposledy se Bělohradský k tomuto motivu vrátil tímto odkazem:

”

V dokumentu *Nepohodlná pravda* Al Gore ukazuje na malý bod na mapě a říká: „Toto je Země ze vzdálenosti čtyř miliard mil, celé naše dějiny, se svými triumfy a hrůzami, se odehrály v tom malém bodě.“ Když vezmeme tuto větu vážně, jsme přinuceni vnímat jako

¹⁸ Slavný Sókratův výrok zní v Novotného klasickém překladu takto: „nesnadno naleznete jiného takového, který by z božího příkazu na obci takřka seděl [...] jako na koni sice velikém a ušlechtilém, který je však pro svou velikost poněkud nehybný a potřebuje, aby byl pobízen od nějakého střečka“. PLATÓN, „Obrana Sókrata“, in: *Euthyfrón. Obrana Sókrata. Kritón*, Praha: OIKOYMENH 2005, s. 58–59, 30e.

¹⁹ Václav BĚLOHRADSKÝ, *Společnost nevolnosti. Eseje z pozdější doby*, 2. vyd., Praha: SLON 2009, s. 216.

²⁰ Václav BĚLOHRADSKÝ, „Rétorika modernosti“, <http://www.multiweb.cz/hawkmooon/retrika.htm> (cit. 21. 12. 2010).

jednotu to, co jsme byli zvyklí vnímat jako rozdělené. Podstatné ale je, že tento pohled na planetu nemá ještě dostatečnou politickou legitimnost, není politicky reprezentován.“²¹

“

Mne na tomto místě zajímá především to, co nového vnáší pohled ze satelitu do samotné struktury našeho vizuálního světa, tj. do toho, jak se díváme, odkud, na co a v jakých souvislostech. Zajímá mne primárně estetika tohoto „vesmírného oka“. K tomu si však nejprve musíme ujasnit, jak v tomto případě používám slovo estetika.

Vycházím z koncepce francouzského filosofa a Althusserova žáka Jacquese Rancièra, jejímž klíčovým pojmem je „dělbá vnímatelného“.²² Lidská společnost je podle něj vždy uspořádána do celků, jež vnímáme jako přirozené, obdařené náležitým místem v sociální hierarchii a s tím související náležitou charakteristikou, zjevem, vystupováním – prostě tím, co je čemu vlastní.

Rancièr zkoumá z jedné strany *estetiku politiky*. Klíčovým aktem, který politiku definuje, je vystoupení proti zavedenému uspořádání vnímatelného. Ti, jimž nepatří privilegium promlouvat do věcí vlády, se zachovají právě ne-patřičně či ne-náležitě,²³ odmítnou zavedenou *aisthesis* a projeví se dis-senzuálně: odtrhnou smysly, jimiž vnímáme realitu, od samozřejmě přijímané interpretace, která dává vnímanému smysl (význam). Předpokladem tohoto disentu je rovnost všech hovořících bytostí, tedy těch, kdo mohou prostřednictvím své poetiky, jež je specifická pro každý (individuální či kolektivní) subjekt, činit viditelným a disponibilním pro pochopení něco, co by jinak zůstalo bez výrazu a tedy jaksi mimo náš svět, mimo naši senzibilitu (citlivost).

Z druhé strany lze hovořit o *politice estetiky*, která se projevuje v umění. Umění může fungovat ve třech různých režimech. První je etický, kde tvorba zcela slouží utvrzování mravů dané komunity,

²¹ Václav BĚLOHRADSKÝ, „Postsekulární společnost II. aneb čtyři formy chaosu“, *Novinky.cz*, <http://www.novinky.cz/kultura/salon/203924-vaclav-belohradsky-postsekularni-spolecnost-ii-aneb-ctyri-formy-chaosu.html> (cit. 21. 12. 2010).

²² Angl. *distribution of the sensible*, v orig. *le partage du sensible*. Český překlad přebírám z: Jakub STEJSKAL, „Rancièr a estetika“, *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, 2009, č. 6-7, s. 109-124. Dále se při obecné charakteristice Rancièrový koncepte opírám o editorský úvod Stevena CORCORANA in: Jacques RANCIÈRE, *Dissensus. On Politics and Aesthetics*, Londýn - New York: Continuum 2010, s. 1-24.

²³ Tak jako jim nepatří či nenáleží žádné významné vlastnictví.

má předávat žádoucí hodnoty. Podobné je to v reprezentačním (mimetickém) režimu, kde nad estetickým vládne příběh a smyslem díla je vlastně potvrdit existující rozdělení vnímatelného, konformovat sociální hierarchii. Teprve třetí režim – estetický – osvobozuje umění od primátu jednání a přiděluje mu primát expresivity. Pro umění je nyní klíčová rovnost, ba dokonce „indiferentnost“ zobrazovaných předmětů: oproti předchozímu režimu padá rozlišení stylů podle vhodnosti a nevhodnosti, vysokosti či nízkosti námětu; dílo dává svým stylem rovnocenný výraz všem entitám, přeuspořádává pole naší zkušenosti, a tím podněcuje stejný inovační akt, jaký je vlastní politice. V estetickém režimu dále existuje několik rozporů. Jedním z nich je rozpor mezi indiferentností a expresivitou: dávat výraz nějakému předmětu zjevně znamená rozlišovat, uznávat jeho specifičnost, zatímco indiferentnost je vlastně lhostejností k němuž.

V následujících řádcích budu adjektivum „estetický“ používat právě v ranciérovském významu, ne však jako odkaz ke specifickému režimu umění, ale v obecnějším smyslu toho, co souvisí s rozdělením vnímatelného, tj. toho, co je pro nás viditelné a tvoří oporu naší interpretace světa. Rozrušení aktuální dělby vnímatelného pak nutně otřásá i etikou, ontologií a epistemologií panujícího světonázoru.

Při zadání slov „*earth from 4 billion miles away*“ do vyhledávače Google nám rychle „vyjede“ řada fotografií pořízených ze sondy Voyager 1. Jakým způsobem přeuspořádává toto vesmírné oko naši zkušenost? Výše jsem spojil situaci diváka, stojícího před obrazem v národní galerii jako subjekt před objektem s obecnějším politicko-estetickým rámcem; tato situace náleží do prostoru moci národního státu. Jak přesně se od toho liší politicko-estetický rámec, jemuž vévodí pohled na Zemi ze vzdálenosti čtyř (a více) miliard mil?²⁴

Všimněme si, že moc, kterou Bělohradský připisuje vesmírnému oku, je moc radikálního zpochybnění, která se podobá moci Descartova meditujícího ega, před jehož vnitřním zrakem se relativizují všechny danosti dosavadního světa. Je to pohled, jenž věci starého světa nevidí jasně ani zřetelně či rozlišeně (*claire et distincte*), naopak v něm splývají všechny hranice národních států i další myslitelné rozdíly; je *indiferentní*. Všechno se slévá v nepatrný bleděmodrý bod na Mléčné dráze – a takových bodů je ve vesmíru nespočet.

²⁴ Aktuální vzdálenost sondy od Země lze (v kilometrech a astronomických jednotkách) sledovat zde: <http://voyager.jpl.nasa.gov/>. Ve chvíli, kdy vytūkávám do klávesnice tyto znaky, je to 17.417.841.663 kilometrů (ale než jsem tuto větu – 21. 12. 2010 v 17:29 středoevropského času – dopsal, přestala to být pravda).

Tato zpochybňující moc však není tímtož okem karteziánského myslícího subjektu, jehož privilegovanost byla spojena s antropocentrickou výlučností člověka v celku stvoření. První zásadní rozdíl je v tom, že pohled ze satelitu je neredukovatelně technologicky zprostředkovaný. Samozřejmě, že už od devatenáctého století můžeme fotograficky zachytit třeba i dům, ve kterém bydlíme; můžeme zachytit hlavní město naší země, místo v nějaké jiné zemi, místo na opačné polokouli – a stále dál; od druhé poloviny dvacátého století i Zemi z Měsíce.²⁵ Fotografie ze sondy Voyager 1 se však v této pomyslné řadě „dál a dál“ vymyká veškeré souměřitelnosti. Není to jenom daleko, ta vzdálenost je prakticky mimo naši rozlišovací schopnost. Místo na opačné polokouli mohou přeci jen navštívit ve svém „přirozeném světě“, mohou tam jet podle určité mapy a podívat se na vlastní oči; od té doby, co umíme létat na Měsíc, se teoreticky mohou podívat i na samotnou Zemi, vrátit se a *svědčit* o tom. V případě, o kterém hovoříme, je však už vzdálenost taková, že jsme schopni připojit tato místa k našemu světu jen díky „svědectví“ technologií, mimo-lidských, byť člověkem vyrobených a naprogramovaných aktérů, kteří mohou tak dalekou cestu „přežít“ a pořídit z ní nějakou formu dokumentace.

Současně je záběr z Voyageru 1 stále záznamem, o kterém předpokládáme, že je principiálně srovnatelný s klasickou fotografií a že o něm tedy platí: pokud nemá být označen za zfalšovaný, nemůže zachycovat nic, co by „doopravdy“ nebylo před objektivem. Zkrátka předpokládáme, že zachycený jev nemohl někdo jen tak nakreslit či namalovat coby svoji fantazii (ač jej mohl třeba barevně zmanipulovat kvůli lepší názornosti); předpokládáme, že sonda musela fyzicky vykonat příslušnou cestu a „vyfotografovat“ něco fyzicky existujícího. Že se zkrátka v přístroji stalo něco podobného, jako je vznik „otisku“ vnějšího objektu na sítnici našeho oka, odkud je pak „vyvolán“ v temné komoře mozku. Že sonda „má oko“, nebo dokonce „je okem“.

Snímek Země pořízený z vesmíru, který si mohou dát v rámečku na svůj pracovní stůl, není totéž jako glóbus, který si mohou postavit

²⁵ Už tento pohled vyvolával v některých, spíše konzervativně orientovaných myslitelích děs. Např. Martin Heidegger prohlásil ve slavném rozhovoru „Už jenom nějaký bůh nás může zachránit“ toto: „Nevím, zda jste byli stejně zděšeni já, já jsem byl rozhodně zděšen, když jsem viděl ty snímky, jak vypadá Země z Měsíce. Nepotřebujeme vůbec žádnou atomovou bombu, vykoření člověka je již tu. Máme už jen čistě technické vztahy. To už není žádná Země, na čem člověk dnes žije.“ Martin HEIDEGGER, „Už jenom nějaký bůh nás může zachránit“, *Filosofický časopis*, roč. 43, 1995, č. 1, s. 3–35. Pro Heideggera byla dotyčná fotografie symbolem nezměrné moci techniky, kterou lidstvo nedokáže zvládnout. Hovoří-li však o pohledu z Měsíce, je to stále ještě pohled ze stanoviska, které fyzicky může zaujmout nějaký člověk (astronaut, reprezentující svými krůčky „velký skok“ celého lidstva). O snímku, který je předmětem mých úvah, už neplatí ani to – „zástupcem“ lidstva je přístroj, v němž jsou po lidech už jen stopy.

vedle něj. Glóbus je model či mapa svého druhu, je to objekt podřízený záměrům subjektu a vytvořený už z hlediska hotového uspořádání zkušenostního světa, který má svůj střed a své „nahore a dole“. Glóbus je primárně nástroj k orientaci ve světě a potažmo k jeho ovládnutí. K jeho objektivitě náleží, že jsme od něj vždy distancováni, máme ho cele před sebou, pod kontrolou – a právě takový vztah k planetě implikuje.²⁶ Oproti tomu pohled na Zemi ze satelitu není pohled z pro nás pevně zařaditelného místa, je to spíš pohled z určitého momentu orbity, z přístroje, který je v pohybu, na Zemi, která coby součást sluneční soustavy putuje vesmírem, uvnitř této soustavy krouží kolem Slunce, a sama se ještě točí kolem své osy a zachycena tak vlastně nikdy nemůže být „celá“, vždy jen v konkrétním momentu svých pohybů, a žádný moment není nadřazený ostatním. „Nahore a dole“ ztrácí smysl.

Divák, který na snímek z dalekého vesmíru upírá svůj zrak, ví, že toho světlého bodu je sám součástí, ale ne ve stejném smyslu, jako když se dívá na fotografii své školní třídy. Zde se nevidí přímo, jen ví či věří, že patří (a nemůže nepatřit) do celého komplexu onoho pohybu – pohybu sondy, světelných paprsků a signálů mezi sondou a jejím „domovským“ centrem, jež se ale mezi těmito výměnami samo neustále pohybuje; ví, že náleží do této souvislosti, do tohoto vztahu, jenž pro nás drží pohromadě jen *vědomím* souvislosti, tím, že si dokážeme alespoň přibližně představit sled oněch fyzikálně reálných a fyzicky vykonaných pohybů přístroje, od nás kamsi do vesmíru a (v podobě komunikačních signálů) zpět. Autentičnost obrázku ve smyslu jeho podloženosti objektivitou fyzikálních procesů je tak zároveň neoddělitelná od kognitivní konstrukce celého kontextu a od důvěry, že je pořízena skutečně z onoho místa, odkud se tváří, že pochází.

Realističnost snímku Země ze vzdálenosti několika miliard mil je razantně desubjektivistující – je to pohled čehosi ne-lidského

²⁶ Není bez zajímavosti věnovat pozornost jménu vesmírné sondy, z níž pochází zmiňovaná fotografie. Výraz *voyager* odkazuje k legendárním zámořským objevitelům, kteří na svých lodích postupně spoutávali Zemi do sítě glóbu, smazávali „bílá místa na mapě“ a stali se tak hrdiny antro- a eurocentrického novověku. Vesmírná sonda má tak zřejmě symbolicky navazovat na toto někdejší ovládnutí světa. Není ale takový odkaz iluzorní? Ostatně, do jaké míry se podařilo spoutat síti poledníků a rovnoběžek samotnou Zemi? Její objektivifikace mohla být maximálně spoutáním jejího povrchu – dnešní globální vědomí je však příznačně spojeno s jevy, které na nás doráží ne z povrchu, ale spíše z atmosféry, z osvětlení světa. Můžeme samozřejmě vystoupit na oběžnou dráhu a z její distance spoutat Zemi i s atmosférou do nějakého epistemologického modelu prostřednictvím družic a jimi vysílaných signálů – jenže ve stejném okamžiku sami ztrácíme půdu pod nohama, protože rozhraní (*interface*), na němž komunikujeme s našimi vzdálenými přístroji, je současně rozhraním mezi gravitačním polem planety a nekonečným vesmírem, který přesahuje vše, co jsme schopni kognitivně pojmut. A vůči němuž se do žádné doslovné distance postavit nemůžeme, ani žádným svým přístrojem. Nejeví se ostatně Země ze vzdálenosti několika miliard mil jako takový *voyager*, ztracený v nedozírném oceánu a plující neznámo kam, místo aby byla domovskou stanicí, kam se vždy lze vrátit pro pocit jistoty a bezpečí?

z nepředstavitelné hlubiny a dálky, znicotňující ve vztahu k celým lidským dějinám. Avšak současně tato krutá realita existuje jen skrze subjektivní představivost, jako sled návazností, který musí ve své mysli udržet a pochopit myslící bytost, schopná mj. odstupu od sebe sama – tedy sebereflexe, jejímž je pohled z Voyageru 1 technologicky zprostředkovaným prodloužením až na samou mez imaginace (a možná kousek za ni – jako by se imaginace rozpínala spolu s vesmírem). Radikálně anti-antropocentrický obraz se tu spojuje s maximální formou bytostně lidské aktivity.

Nejzazší distance současně zdůrazňuje nemožnost distance, neboť neexistuje pro nás pozice, jež by byla mimo celou popsanou souvislost; jsme beznadějně „uvnitř“, připoutáni svým životním prostředím k Zemi, které jsme se současně tak vzdálili. Záznam, který je svou děsivou distancí jakoby bez (s)vědomí, v nás má (v této interpretaci) současně vyvolávat (s)vědomí vzácnosti života na té nepatrné planetě, a svým gigantickým nerozlišováním, viděním neviditelnosti rozdílů, zavádět rozlišení nové a naléhavější. Jestliže Václav Bělohradský ve výše citovaném textu hovoří o delegitimizaci soukromého vlastnictví, nesporně tím rýsuje zásadní politický střet: musíme překonat své partikulární zájmy a rozpoznat (vidět), že jsme na jedné (vesmírné) lodi.

Vesmírné oko je na jednu stranu prodloužením našich tělesných senzorů, rozšiřuje naše možnosti vyjímát ze světa jednotlivé objekty a vystavovat je zkoumání; současně ale činí objektem nás samotné, když se dostává do vzdálenosti neslučitelné s naší tělesnou existencí a distancuje se od nás. Od svého vlastního individuálního těla mohu v „přirozeném světě“ získat distanci prostřednictvím intersubjektivní vzájemnosti – mohu si sám sebe představit na místě druhého, který se na mne dívá. V jakém smyslu je ale podobný lineární, vzájemně zaměnitelný vztah myslitelný mezi mnou a „subjektem“ jménem Voyager 1? Takový vztah je dvojnásobně nerovný – já jsem lidská bytost a on „jen“ člověkem sestavený přístroj; a já jsem pozemšťan a vůči své planetě nemohu být nezaujatý (bez ní nepřežiji), zatímco on je se Zemí sice spjat svým původem, ale jinak mu na ní nezáleží – jako „mrtvému“ objektu mu ostatně ani nemusí záležet na nějakém „přežití“, je v tomto smyslu radikálně „svobodný“. Jsme si tak cizí – ale přesto se vědění Voyageru 1 stává neodmyslitelnou součástí mého subjektivního světa a mého sebepojetí.

Pro uchopení této situace se zdá být vhodná metafora sítě. Vesmírné oko nás nutí porozumět si jako průsečíku nebo uzlu

v postantropocentrické nelineární síti, jejíž vlákna mají mimo-zemský dosah a ne-lidské komponenty (jsou to fúze myšlení s technologickými „orgány“). Tato síť nemá střed či „nahore a dole“ a nelze nad ni či mimo ni vystoupit tak, abychom ji mohli vnímat jako diskrétní objekt, jak to bylo možné ještě u „sítě“ národního státu, jasně ohraničitelného na glóbu – metodická distance od jakéhokoliv objektu je sama navázáním dalšího vlákna a tedy aktivitou *uvnitř* sítě. Paprsky světla, které proudí mezi námi a vesmírným okem, svazujeme s jinými paprsky a jinými obrazy, a teprve v těchto návaznostech můžeme tvrdit, že oko sondy „něco vidí“ – jinak neuvidí nic než právě tu bledě modrou tečku, která sama o sobě nic neznamená. Spíš než oko je to vlastně jakýsi imaginární uzel, v němž svazujeme vlákna planetarizace.

Od šoku ke vznešenosti

Jak lze vidět čtyři miliardy mil? Jednoduše: je to ten „vyfocený“ prostor mezi objektivem a malým světlym bodem v Mléčné dráze. Setkáváme se tu se skutečností, kterou zakoušíme smyslově, ale současně jako by naši smyslovost zbavovala relevance, ochromovala ji ve prospěch gigantické indifference: zapomeňte na rozdíly, jež jste dosud rozlišovali, všechna tak důvěrně známá specifika ztrácejí význam. Myslím, že tento prožitek má dvě krajní polohy, mezi nimiž se vynořuje estetický prostor politiky planetárního věku. Tyto polohy jsou však samy velmi špatně rozlišitelné, spíš se zdá, jako by jedna přecházela v druhou. Jsou to polohy šoku a vznešenosti.

S prvním pojmem pracuje ve své knize *Šoková doktrína* známá americká novinářka Naomi Klein.²⁷ Tématem jejích reportáží a analýz je neoliberální globalizace, jakýsi plíživý převrat vycházející z nauky Milтона Friedmana a jeho žáků a postupně redukuující národní státy na obsluhu kapitalistické ekonomiky, která jejich hranicemi celkem bez zábran protéká jako tsunami investic a odplavovaných zisků; náplní této doktríny je demontáž sociálního státu, deregulace kapitálu a privatizace veřejných statků (samozřejmě včetně dotované nekomerční kultury). Protože by žádná společnost za běžných okolností neoliberální reformy nepřijala (jsou spojeny s omezením až ztrátou některých lidských práv), je třeba k jejich zavedení využívat situaci šoku, kdy jsou občané otřeseni nějakou katastrofickou událostí – ať už to „zařídí“ přírodní

²⁷ Naomi KLEINOVÁ, *Šoková doktrína. Vzestup kalamitního kapitalismu*, Praha: Argo 2010.

pohroma (tsunami v jihovýchodní Asii a následný zábor lukrativních pobřeží pro developerské projekty),²⁸ nebo šokovou situaci někdo záměrně vyvolá, jako tomu bylo u války v Iráku (kdy následovala okupační správa Paula Bremmera, implementující „volnotržní“ reformy)²⁹ či v případě Pinochetova vojenského puče (jehož hospodářskou politiku utvářeli „hoši z Chicaga“, žáci Miltona Friedmana);³⁰ svět se prostě vymkl z kloubů – resp. byl někým vymknut z kloubů – a to je ideální situace pro toho, kdo ví, jaký jiný svět chce místo toho starého vybudovat. Autorka hovoří také o *disaster capitalism* (čeští překladatelé zvolili termín „kalamitní kapitalismus“).

Neoliberální šoková doktrína, jak ji vykládá Klein, pochopitelně nemá přímou vazbu na šok ve smyslu deantropocentrizujícího otřesu, který s sebou nese nedozírně mimozemská distance našeho vlastního pohledu, přeneseného do vesmírné sondy. Je však typem politiky, který potenciálně zapadá do přerozdělení vnímatelného, jaké se tu nabízí; jde o jednu z možností, jichž může nové uspořádání nabýt. Održenost technologické „formy života“ od jediného života, který jako život rozpoznáme a uznáváme, může mít svůj korelát v neosobním a dehumanizujícím kapitálu, kdy poslední pravdou života – tím, co určuje jeho hodnotu – je technologie peněžních toků, jejichž číselné řady jsou zpravidla mimo naši přirozenou zkušenost a kalkulační schopnost, jsou pro nás víceméně virtuálními veličinami produkovanými v matematických strojích.³¹ Peněžní hodnoty dokážou vyjadřovat takové sociální rozdíly, jež jsou nepřevoditelné na cokoliv „reálného“ (delší život, větší množství smysluplně využitelných statků apod.); je to sice určité kontinuum, znázornitelné konvenčními číselnými údaji, ale přesto prosté souměřitelnosti – stejně jako vzdálenost čtyř miliard mil umíme zachytit

²⁸ *Ibid.*, s. 383–401.

²⁹ *Ibid.*, s. 323–380.

³⁰ *Ibid.*, s. 53–100. Ačkoliv Friedman Chile i osobně navštívil, nelze to samozřejmě brát jako obvinění z přímého podílu na Pinochetově krvavé diktatuře. Spíš jako využití vlády pevné ruky k prosazení těch správných ekonomických principů...

³¹ O tomto rysu „pozdního kapitalismu“ píše Fredric Jameson, když hovoří o „technologickém vznešení“ či „high-tech paranóii“. Viz Fredric JAMESON, „Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism“, *New Left Review*, 1984, č. 1/146, s. 53–92, zejm. s. 76–80, <http://www.sok.bz/web/media/video/JamesonPostmodernism.pdf> (cit. 25. 12. 2010). Jameson tím má ovšem na mysli postmoderní či „hysterické“ vznešení. Je to důsledek odcizení systému od jeho původu ve vztazích mezi lidmi a nabytí zdánlivě vlastní, fantomatické existence; dochází k „apoteóze kapitalismu“. Vznešení, o kterém Jameson hovoří, je tedy falešné, fetišistické vznešení. Já se v následujícím textu budu snažit o uchopení vznešení, které za falešné nepovažuji. V tomto smyslu bych mohl na některé Jamesonovy postřehy navázat. Potíž s jeho marxistickým pojetím je však z mého hlediska ta, že implikuje příliš antropocentrické stanovisko (ačkoliv se vymezuje vůči jeho upadlé variantě v podobě konspiračních teorií, jež kompenzují faktickou ztrátu politické moci nad kapitalistickou ekonomikou – a v tomto smyslu jsou příznačným fenoménem doby). Opravdová zkušenost vznešeného neotřásá jen „systémem“, ale i člověkem jako suverénním subjektem.

v nějakém aritmetickém nebo geometrickém modelu, ale není uchopitelná žádným tělesně zakusitelným „dál a pak ještě dál“; kvantita tu přerůstá v novou kvalitu, a distance není prostě „větší“: je nesrovnatelná.

Uspořádání vnímatelného má v planetárním věku těsnou souvislost se začleněním do nebo naopak vyčleněním z globálních komunikačních sítí, vytvářených s pomocí satelitních „očí“: kdo je neovládá, či k nim nemá přístup, je vyloučen, ex-komunikován, pro ty, kdo jsou „in“, je neviditelný; na druhou stranu je potenciálně vystaven prakticky všudypřítomnému dohledu, kontrole, jejímž satelitům, vyhledávačům a monitorům máloco unikne – jsme viditelní až příliš. Obrácená je situace těch nejprivilegovanějších, kteří disponují komunikačními vlákny v mimořádné hustotě a vidí skrze ně vše potřebné, zapojí se, kam potřebují, sami však zůstávají ve skrytu (tzv. diskrétní elita).³²

S fenoménem šoku je to ale komplikovanější. Už při pohledu na trailer Al Gorovy *Nepohodlné pravdy* je patrné, že s nějakou variantou šokové doktríny pracuje také: globální oteplování jako nesrovnatelná přírodní pohroma či meta-pohroma, zahrnující v sobě celou sérii katastrof; „nepohodlná pravda“ námi má ořást podobně jako teroristická hrozba, před kterou musíme bránit svou zemi a své rodiny.³³ Taková situace nesporně volá po šokové terapii: mohutné státní intervence do ekonomiky, investice do „zelených“ technologií a dost možná i nějaká podoba škrtů, resp. uskromňování „pro dobro planety“. S trochou nadsázky bychom z této rétoriky možná mohli odvodit nějaký „kalamitní socialismus“ (nebo spíš „kalamitní státní kapitalismus“?).

Zdá se být nevyhnutelné, že politika planetárního věku je spojena s variantami šokové doktríny, která podvrací některé dosavadní distinkce a zásadně přeuspořádává pole naší zkušenosti. Suspenze národních hranic je přitom i suspenzí demokratických institucí, které v nich působily. Je zneklidňující, že to jako poměrně pravděpodobnou variantu vývoje pokládá na stůl nějakou politiku strachu, mentalitu obležené obce volající po mocném protektorovi. Co proti ní postavit?

Otázku lze ještě přeformulovat: politika v době planetarizace se odehrává v prostoru konstituovaném vesmírným pohledem, jímž jsme

³² Připomínám v této souvislosti vtipnou instalaci *Soukromí* Tomáše SVOBODY z někdejší výstavy *Hrubý domácí produkt* (kurátor Křištof Kintera, Praha: Galerie hlavního města Prahy – Městská knihovna 2007); představovala ji zamčená buňka vyčleněná (exkludovaná) pro miliardáře Kellnera (prý nejbohatšího Čecha), který by se v ní v případě své návštěvy mohl zamknout před zraky obyčejných diváků výstavy. Je v tom něco karteziánského – subjekt, který může zpochybnit vše ve světě, který je mu vydán, ale sám zůstává mimo tuto pochybnost, mimo síť očí, které kontrolují prostor.

³³ Viz „An Inconvenient Truth Trailer“, video, 2:31, YouTube, nahráno uživatelem FallenAngels94 20. března 2007, <http://www.youtube.com/watch?v=wnjx6KETmI4> (22. 12. 2010).

– řečeno s Althusserem – „interpelování“ jako subjekty zodpovědné za určité jednání, které bude hodnoceno podle svého planetárního dopadu.³⁴ Politický zápas, který před námi vyvstává, bude zápas o to, jaké má být toto technologicky zprostředkované interpelující oko (resp. tato oka) a co přesně má být vidět; jak se před tím pohledem máme chovat, abychom obstáli, co mu máme ukazovat, za co se před ním stydět. Vizualita zde ukazuje své sepětí se socialitou: např. zneuznání některých ze strany společnosti vlastně znamená jejich neviditelnost, jejich „estetickou“ nicotnost, nerozpoznávání jejich specifčnosti a náležitosti a překrytí nějakou karikaturou; v jiném kontextu je však zase neviditelnost žádoucím stavem skrývání se před kontrolující a utlačující mocí, jež nad námi touží mít dohled; a zase odjinud – nepotřebujeme nutně dohlížet a zviditelňovat tam, kde se mnozí soukromí aktéři chovají nezodpovědně vůči svému okolí a my je musíme usvědčovat z nepravostí, abychom tomu jednání zabránili? Společnost potřebuje nějaké vidění, v němž se ambivalentně protínají všechny tyto významy. Není ovšem žádné vidění samo o sobě – i „božské oko“ vidí v rámci určité sociality, třeba smlouvy Hospodina s jeho lidem. A ani ta nezaručuje definitivní shodu na tom, co přesně a jak to oko vidí.

Šoková doktrína je jednou krajní polohou zkušenosti planetarizace. Tu druhou lze vystihnout pojmem vznešeného, známým nejvíce z Kantovy estetiky. I zde se jedná o zkušenost, která je o(c)hromující, způsobuje rozkol mezi smyslovým vnímáním a smyslem, který to vnímání zasazuje do určitého uspořádání. Spíš než o zkušenost ztráty smyslu jde ale o zkušenost smyslu samotnými nepostižitelnou. Vznešený není jednotlivý, empiricky vnímatelný partikulární předmět, vznešené – připomínající se třeba ve scénérii majestátního horského vodopádu – lze uchopit jen rozumem; nemůže totiž nabýt formu obsáhnutelnou pomocí pouhé představivosti, a ve své „syrové“ podobě (příroda jako bezprostředně ohrožující živel) nám dává „ochutnat“ naši nepatrnost a bezmocnost. Nicméně právě tato nepřiměřenost našich poznávacích (a jakýchkoliv jiných) schopností je vlastně přiměřená. Jak píše sám Kant:

”

Tyto ideje, i když je jim přiměřené znázornění nemožné, vznikají a jsou vyvolávány v mysli právě touto nepřiměřeností, kterou lze smyslově znázornit. Tak

³⁴ Louis ALTHUSSER, „Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes Towards an Investigation)“, in: *On Ideology*, Londýn - New York: Verso 2008, s. 1-60, zejm. s. 47-49.

nemůže být bouří vzedmutý oceán nazván vznešeným. Pohled na něj je děsivý a musíme mít mysl naplněnu již mnohými idejemi, má-li takový pohled navodit pocit, který je sám vznešený, protože je mysl vybízena k tomu, aby opustila smyslovost a zabývala se ideami, které obsahují vyšší účelnost.³⁵

“

Formuloval bych rozdíl mezi šokem a prožitkem vznešena následovně: Ten, kdo prožije šok, je v podobné situaci jako zvíře, které po nečekaném útoku predátora zcela ztratilo schopnost jednat, je dezorientováno a vydáno na milost a nemilost; *de facto* se vzdává boje o vlastní život, je „smyslů zbavené“ a „ztrácí rozum“. Ten, kdo dokáže šok překonat a proměnit jej v zážitek vznešeného, setkává se se „zázrakem života“.³⁶ I on se do jisté míry vzdává vlastní existence, ne však ve smyslu vydání se silnějšímu, nýbrž ve smyslu porozumění relativitě této existence vůči životu vůbec.

Lze to formulovat i jako rozdíl ve vnímání: ten, kdo je v šoku, jako by přestával rozlišovat, protože spolu se ztrátou zájmu o vlastní život pro něj ztrácí význam i veškeré rozdíly v alternativách, naskýtajících se v prostředí; oproti tomu zkušenost vznešeného je zkušeností jedinečného výrazu, vnímaného ve své nezaměnitelnosti, ne však ve formě ohraničené individuality, ale spíše po způsobu oka-mžiku, který je sice vždy svým nezaměnitelným „teď“, ale neoddělitelný od totální souvislosti bytí i budoucího. Není to zkušenost izolující, ale naopak – při smyslu pro jedinečnost zakoušeného odkazuje k celkové souvislosti bytí, do níž vpsledku náleží a která paradoxně nemůže být zpřítomnitelná jinak než skrze ony jednotlivosti, z nichž ale žádnou sama není.

Abych se tyto úvahy pokusil „sepnout“ dohromady s terminologií vypůjčenou od Jacquese Rancièra, mohl bych vztah mezi šokem a vznešeností formulovat jako analogický k paradoxnímu vztahu indiferentnosti a expresivity, dvou komponent estetické rovnosti:

³⁵ Immanuel KANT, *Kritika soudnosti*, Praha: Odeon 1975, s. 82, § 23.

³⁶ Myslím, že i prožitek tzv. neživé přírody (od majestátu vodopádu po nezměrnost vesmíru) je neoddělitelně spojen se životem, a to ve dvojím smyslu: Jednak je pozemský život v kontrastu s ohromností vesmíru, jenž je (zatím) známkou jiného života prost, o to více záračný a neuvěřitelný – to je zkušenost radikální *diskontinuity*, nepochopitelného počátku, který někde v neživé hmotě musel zrodit život. A jednak – zcela protikladně a na první pohled neslučitelně – je to zkušenost *kontinuity*, kdy naše forma existence je nejzazším bodem dosavadního vývoje vesmíru, jehož vzdálené prostory jsou kusem naší vlastní pre-prehistorie, naší před-lidské paměti.

šok slévá všechno v nerozlišenou matérii, asi jako když se oči zalijí oslepujícím sluncem – aby se po odeznění otřesu věci vrátily ne „na své místo“, ale aby ve vyprázdněnosti od jakéhokoliv vnějšího účelu, který se současně otevírá pro „mysl naplněnou již mnohými idejemi“, získaly novou, v dané chvíli pravou podobu, svůj vlastní výraz.

Dávat „neviditelnému“ tvář

Dlužím čtenáři několik odpovědí. Co míním oním exkurzem k planetarizaci? Je to konec národního státu? A co z toho vyplývá pro dotování vizuálního umění z veřejných fondů?

Ano, stát tak, jak ho známe, se podle mého názoru nevyhnutelně chýlí ke svému konci. Především v tom, že už se nadále nemůže definovat jako národní. Nemohu zde toto téma, které je nejen komplikované, ale především velmi současné a otevřené, rozebírat. Spokojím se s odkazem na koncepci druhé moderny německého sociologa Ulricha Becka, která mj. operuje s normativním ideálem kosmopolitního státu.³⁷ Ten neimplikuje nutně zrušení hranic historických států, ale spíš zpochybnění jejich formální suverenity ve prospěch suverenity sdílené a obsahové, tj. ve prospěch schopnosti čelit vlivům, jež reálně určují životy občanů a jež lze konfrontovat jedině v síti nějaké trans- či nadnárodní kooperace států mezi sebou i států s nevládními globálními aktéry.³⁸ Co z této změněné situace vyplývá pro subvencování vizuálního umění, jestliže jsem státní podporu výše spojil se schopností umění utvářet národní imaginaci? Odpovědi je podle mého názoru pochopení pojmu národ jako historicky relativní a omezené formy obecnosti, jako odpovědi na určitou dějinnou výzvu, v níž byl lid – úhrn členstva nějaké obce (politického společenství) – úspěšně definován právě tímto způsobem. Dominantním filosofickým prvkem tohoto „historického bloku“³⁹ je pro mne i „karteziánský subjekt“, který je – analogicky modernímu státu – jasně ohraničený, suverénní a pro sebe sama průhledný, se

³⁷ Této problematice se týká především kniha: Ulrich BECK, *Moc a protiváha moci v globálním věku. Nová ekonomie světové politiky*, Praha: SLON 2007.

³⁸ „Adjektivum *národní* se dovolává sebeurčení. Kosmopolitní otázka naproti tomu zní: sebeurčení – *proti komu*? Jak do něj budou zintegrovány oběti (národního) sebeurčení? Jak budou uvnitř uplatněny důsledky pro kulturně odlišné? Jak lze přeměnit ‚barbarskou svobodu‘ suverénních společenství (Kant) v kosmopolitní svobodu, v níž je v tom, co je vlastní, přítomen hlas druhých?“ ptá se mj. BECK, *Moc a protiváha*, s. 149.

³⁹ Termín přebírám z: Antonio GRAMSCI, *Historický materialismus a filosofie Benedetto Croceho*, Praha: Svoboda 1966, s. 93.

sebou identický, sebe sama si transparentně vědomý. Obě formy suverenity považují za nevratně zpochybněné a jako adekvátní metaforu vztahu dnešního jednotlivce ke světu vnímám paradigma sítě nebo pavučiny.

Popsaná změna však nesprovádí ze světa problém obecna (od slova obec, *polis*), právě naopak. Postnacionalita je výsledkem nárůstu obecnosti, nikoliv jejího zániku: je důsledkem toho, že interakce, do nichž vstupujeme, stále častěji překračují existující hranice a stále více nám připomínají, že našimi spoluobčany jsou i ti, kdo nehovoří naším jazykem a nesdílí naši kulturu. Stát je tu od toho, aby institucionalizoval vhodné formy obecnosti. Přestává-li být národ takovou formou, neznamená to konec státu, ale jen jeho nacionální podoby.

Z toho vyplývá odpověď na otázku, jak v této konstelaci zdůvodnit podporu vizuálního umění: už ne jako nástroje národní imaginace, ale stále jako cestu k „představovanému společenství“. ⁴⁰ Záměrně jsem v souvislosti s planetarizací zdůrazňoval prvek „vesmírného oka“. Slovo „vizuální“ ve výrazu „vizuální umění“ má pro mě totiž i tento rozměr: je to dávání vnímatelné podoby světu, ve kterém žijeme, a který „přirozeně“ nikdy vidět nelze, protože je více souborem souvislostí mezi předměty (a souvislosti souvislostí) než souborem těch předmětů.

V éře „globálního kulturního průmyslu“ ⁴¹ jsme přímo zavaleni předměty, zbožím, které se stává konstitutivním prvkem našich identit. ⁴² Jedním z úkolů politicko estetické imaginace planetárního věku je, aby nás do banálního a indiferentního nadbytku všude kolem, který je podivnou formou jakéhosi táhlého šoku, naučila vepisovat nebanální, vznešené scházení, které je za ním skryto: vztah k sobě samému vetkaný do předmětu, ale také ruce a tvář původce, které jsou bez povšimnutí „konzumovány“ ve věcech každodenní spotřeby,

⁴⁰ A abych předešel nedorozumění: to, že stát může do umění vkládat takovéto naděje, neznamená, že umění musí dělat právě toto a že by se tím mělo vyčerpávat.

⁴¹ Viz Scott LASH – Celia LURY, *Global Culture Industry*, Cambridge – Malden, MA: Polity 2007.

⁴² Tento fenomén reflektoval např. Radim LABUDA na své výstavě *Modelová studie* (kurátor Jiří Ptáček, Praha: Galerie Václava Špály 2009), jejímž tématem byl autorův osobní automobil Rover 75. Části vozu byly na výstavě k zakoupení jako běžné exponáty, součástí expozice byly i další souvislosti vzniku a existence značky i konkrétního autorova vozu. V doprovodném textu se píše, že výstava „zkoumá charakter a hloubku vztahu lidí k ‚předmětu‘, prostor individuální fascinace a psychologického ztotožnění se s ‚předmětem‘ a uzlové body kolektivní identity, které jsou tím specifičtější, že po krachu britské automobilky se jedná o vztahy minulostní, nostalgické a subkulturní. Labuda inscenuje představení, v němž je banální demontáž povýšena na reflektovanou dekonstrukci. Automobil je jevištem, na němž aktéři mimoděk odehrávají obskurní představení o konzumním fetiši, vyvanutí evropské identity a hledání náhradních psycho-sociálních dílů a alternativ přežití.“ (Jiří PTÁČEK, [Doprovodný text k výstavě Radima LABUDY *Modelová studie*], Praha: Galerie Václava Špály 2009).

a v neposlední řadě příroda, jež mizí jako oběť kapitalistické produkce, kterou Joseph Schumpeter nazval slovy „tvorivá destrukce“.⁴³

Globální solidarita, o níž hovoří političtí filosofové a občanští aktivisté, je nemyslitelná bez schopnosti vidět ve věcech, jež spotřebováváme, ty, s nimiž jsme spojeni v síti tkané „neviditelnou rukou trhu“, ve vztahu vzájemné potřeby, ale také vykořisťování bez tváře. Může to být politické naplnění Rancièrova estetického režimu: dávání výrazu tomu, co k nám náleží, ale v dominantních sítích to zůstává neviditelné; jde o zviditelňování vláken, která nás svazují do society, jejíž někteří členové zůstávají „bez loga“ (resp. bez logu – tedy bez řeči, hlasu).⁴⁴

V dnešním kapitalismu jsou jako zdroje zisku nade vše nadřazeny inovace, jedinečnost, originalita, nápad – loga nejsou než certifikátem úspěchu v této oblasti, copyrightem. Bez loga zůstávají ti, kdo „jen“ manuálně pracují, *de facto* jen napodobují vzorce vytvořené jinými (nebo jen obsluhují stroje vyrábějící kopie). Není dnes i umění, chtě nechtě, součástí této *ideologie copyrightu*, která umělce staví do určité pozice v sociální hierarchii? Není jedinečnost těch, kdo tvoří originální díla nebo návrhy, nutně opřena o naprostou zaměnitelnost těch na opačném konci hierarchie? Neexistují „dvě skupiny lidí“, tak jako existují „dvě skupiny předmětů“?⁴⁵

Bylo by možné uvádět množství příkladů, které by téma přesto nevyčerpaly. V obecné rovině mi jde o následující: Společnost je

⁴³ „Tato průmyslová mutace – mohou-li použít tohoto biologického výrazu – neustále revolucionizuje ekonomickou strukturu zevnitř, neustále bojí starou a vytváří novou. Tento proces tvorivé destrukce je pro kapitalismus zásadní.“ Joseph A. SCHUMPETER, *Kapitalismus, socialismus a demokracie*, Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury 2004, s. 101.

⁴⁴ Srov. Naomi KLEINOVÁ, *Bez loga*, Praha: Argo – Dokořán 2005.

⁴⁵ Narážím na projekt Jiřího SKÁLY, *Dvě skupiny předmětů (část první)*, 2006–2007, http://www.advancedesign.org/dve_skupiny_predmetu_cast_prvni_2006_2007_two_families_of_objects_first_part_2006_2007# (cit. 23. 12. 2010). Autor se inspiroval esejem Umberta Eca o tom, že kromě „krásných předmětů“, jako jsou lenošky či motorové čluny, po kterých každý touží, jsou tu i „ošklivé předměty“ jako jeřáby nebo cementové míchačky. Následně pak prezentoval fotografie starých soustruhů, brusek a podobných zařízení, které jejich obsluhovatelé, zaměstnanci někdejších státních podniků, odkoupili či jinak získali z továren, často nepřeživších ekonomickou transformaci. Jiný výtvarník, Jan NÁLEVKA, zase na výstavě *Horká linka* (kurátor Jan Zálesák, Praha: Galerie Václava Špály 2010) prezentoval dílo *Můžeme ztratit všechno, jen ne čas*, sestávající z několika balíků linkovaných papírů formátu A4, nijak se neličících od papírů v sériové vyráběných sešitech či blocích – až na to, že je všechny narysoval ručně, pouze s pomocí pravítka a propisky. Co chtěl svým exponátem říci? Možná toto: jakoukoliv hodnotu díla lze zpochybnit – jeho krásu, užitečnost, tržní cenu; ne však to, že do něj konkrétní lidská bytost vložila určitý kus svého života, strávila s tímto dílem na nějakém místě nějakou dobu, něco nad těmito papíry prožila – a v tomto smyslu je to dílo jedinečné, jakkoliv nelze pozorovat žádné vnější znaky, kterými by se takto vyznačovalo. Uznání jeho význačnosti vyplývá jen z toho, že bylo vystaveno v privilegovaném prostoru, vyhrazeném činnosti zvané umění, která se k jedinečnosti tvorby konkrétního člověka vztahuje už jaksí z definice – a v tomto smyslu je do samotného výstavního prostoru zakomponován politický nárok na rovnost a na uznání i toho nejposlednějšího.

postavena na komunikaci a komunikovat lze jen tam, kde existuje schopnost *přivádět k výrazu* to, co chceme sdělit – čehož podmínkou je, že jsme sami viditelní a sdělitelní, že máme srozumitelný výraz. Myšlení si žádá obrazotvornost, dodání podoby něčemu, co není bezprostředně dáno; to, co je bezprostřední a nežádá si představivost, to ještě nemůže tvořit žádný svět – a co se vymyká představivosti, to jako by nepatřilo do našeho světa. Kde není obrazů, tam nemůže být řeči.

Arcinepřítelem umění je postoj, že věci našeho světa již mají svou podobu a ta je jasná a zřetelná. Věcem, byť i těm nejbanálnějším, je třeba podobu dávat, vytvářet ji. Což je právě doména umění v podobě „estetického režimu“. Výstavní prostor (aniž by se nutně vázal na galerijní či muzejní instituci) je takový, v němž se před našimi zraky z „vnitřních“ představ umělce stávají fakta „vnějšího světa“ – přesněji řečeno, arte-fakta. Interpretace světa, kterou tvůrce svým dílem provádí, se v podobě tohoto díla (objektu, dokumentované události) stává fyzickou součástí světa samotného, stává se reálnou.

Oko satelitu je nejzazším pólem planetárního výstavního prostoru. Avšak takovým pólem je třeba i oko mikroskopu, které dává tvář kdejaké bakterii žijící v našem těle; kam ještě dohlédneme, tam je svět naší zkušenosti, který si žádá uspořádání. Voyager 1 je symbolem nerozhodnutelného rozhraní mezi vytvářením reality a jejím poznáváním – podává zprávu o skutečnosti, kterou sám nastolil. „Vědotechnická“ společnost, jakou jsme, neustále konstruuje nová a nová vlákna svého životního prostoru, aby až zpětně tyto sítě mapovala, orientovala se v nich a reflektovala všechny jejich souvislosti. Síť nikdy není uzavřená a nikdy není zcela transparentní, průhledná, předvídatelná – jediným novým spojením může náhle totálně změnit vlastní konstelaci.

Takovou náhlou změnu může vyvolat spor o to, kdo patří do občanské sítě naší společnosti, a kdo ne; kdo je jejím příslušníkem a kdo pouhým příslušenstvím. Což je v prvé řadě otázka představivosti.

“Cultural Politics and the Politics of Culture in the Czech Republic, 2010: An Open Question”

Abstract

An earlier version of this provocative article was presented at the “Cultural Politics and Visual Arts” conference held by the Research Centre of the Academy of Fine Arts (Prague) and the Department of Aesthetics, Charles University (Prague), in early November 2010. In the article, the author assesses the present state of Czech cultural politics against the background of cultural-political changes that Czech society has undergone during the last twenty years. She describes the present climate as one of “capitalist realism”, and points out features that are specific to the Czech circumstances. The article ends on a pessimistic note: the answer to the question “What is to be done?” is apparently beyond our reach.

Milena Bartlová je profesorkou dějin umění na Akademii výtvarných umění v Praze a pracovnící výzkumné skupiny pro dějiny evropského myšlení Collegium Europaeum při Filozofické fakultě UK a Filosofickém ústavu AV ČR.

bartlova.m@seznam.cz

KULTURNÍ POLITIKA A POLITIKA KULTURY: ČESKO 2010, OTAZNÍK

MILENA BARTLOVÁ

1 Tento text je variantou příspěvku předneseného na konferenci VVP AVU „Kulturní politika a vizuální umění“ (4. října 2010), který jsem upravila na základě diskuse na AVU i dalších připomínek Jana Skřivánka, Jakuba Stejskala a Václava Magida, jimž vděčím za zajímavé podněty a důležitá upřesnění.

2 *Koncepce účinnější podpory umění na léta 2007–2013*, Praha: MKČR 2006; *Státní kulturní politika České republiky 2009–2014*, Praha: MKČR 2009. Obojí též na <http://www.mkcr.cz>.

V titulu diskusního setkání, na němž jsem přednesla svůj příspěvek, byl pojem *kulturní politika*.¹ Po obecném úvodu do situace se pokusím rozpoznat specifika stavu české kulturní politiky v prvním desetiletí dvacátého prvního století v rámci kapitalistického realismu, a poté ohledat, zda by nebylo možné nalézt nějaká *site-specific* východiska. Závěr bude pesimisticky otevřený.

V květnu roku 2006 přijala vláda ČR *Koncepci účinnější podpory umění na léta 2007–2013* a v prosinci roku 2009 *Státní kulturní politiku do roku 2014*.² Konstatuje se v nich, že umění má být podporováno státem, a v obecných rysech popisují, jak se to má dít prostřednictvím státních institucí a rozdělování podpory nestátním subjektům. Zvláštní pozornost věnují financování umělecké tvorby národnostních menšin, folklórní tvorbě, vzdělávání a médiím. Oba materiály jsou závazné nejen pro činnost Ministerstva kultury ČR, ale pro všechny instituce státního, samosprávného i veřejného sektoru. V praxi se o ně ale nikdo nezajímá, nejsou známy ani vedoucím pracovníkům velkých státních muzeí. Jsou napsány nestravitelným úřednickým žargonem, přesto ale přinášejí do našeho prostředí některé důležité myšlenky celoevropské politiky (ještě se k nim vrátíme) a daly by se z nich čerpat formulace žádostí o podporu pro řadu pozitivních a tvůrčích projektů. V oboru výtvarného umění to ale, pokud vím, nikdo nedělá. Druhou stranou téže mince je, že své vlastní koncepce nebere vážně ani stát, využívá je minimálně nebo vůbec ne, a neplní své závazky, jež

z nich vyplývají – zejména péči o zajištění finanční podpory umění a kultury a o spravedlivé rozdělování těch prostředků, které jsou k dispozici. Špatná funkce státní správy se u nás projevuje mj. v tom, že nové politické vedení ministerstev se po každých volbách subjektivně necítí být podobnými dokumenty vázáno.

Pojem kulturní politika je třeba nejprve upřesnit. Rozumím jí demokratickými postupy dosaženou představu o tom, jak financovat kulturu ze státních, samosprávných a veřejných rozpočtů a co v ní tímto způsobem podporovat. Vedle této státní kulturní politiky ale můžeme jako politiku kultury označit sebeorganizaci společnosti ve vztahu ke kultuře, v našem případě konkrétně k výtvarnému (vizuálnímu) umění. Ta se realizuje na principu horizontálních vazeb, bez reference k hierarchicky nadřazené struktuře mocenských institucí státu. V tomto pohledu je třeba rozlišovat roli soukromého sektoru, který do kulturního dění zasahuje nezávisle na státu, avšak vždy v hranicích toho, co je ve vlastním zájmu jednotlivých soukromníků nebo korporací. Druhým pólem je role veřejného sektoru, který zastupuje zájmy společnosti a je projevem její sebeorganizace, je však zpravidla (s výjimkou například družstev nebo jiných horizontálních sociálních projektů) finančně závislý jak na státu, tak na privátním kapitálu. K tomu je vhodné si připomenout specifika výtvarného umění, odlišující ho od hudby, literatury, divadla či filmu. Především v jeho poli hraje velkou úlohu sběratelství v celé šíři, od soukromého sběratele či mecenáše po státní muzeum. Výtvarné dílo dále zastává zvláštní pozici z pohledu originality a smyslově konkrétní jedinečnosti ve vztahu k reprodukci a mediálnímu zprostředkování; jednoduše řečeno, vyžaduje zpravidla kromě osobních nákladů tvůrců také náklady na hmotnou realizaci, zůstává ale přitom jedinečným kusem, který nelze finančně zhodnotit v masovém měřítku. A za třetí je nutno brát v úvahu i jeho komunikační úlohu, která ale většinou probíhá mimo slovní a jazykové vyjádření a je bytostně víceznačná: výtvarné dílo může ukázat i to,

o čem „se nemluví“; zároveň ale kdo vidět nechce, ten klidně „přehlédne“, co sdělit chtělo. Moderní výtvarné umění má – opět ve srovnání s jinými uměleckými obory – svou vlastní a velmi výraznou tradici provokace až subverzivnosti vůči konvenčním hodnotám společnosti.

Situovanost kulturní politiky výtvarného umění v místě a čase je podvojná. Na jedné straně platí, že nelze prostě vzít zkušenosti z jiných zemí a aplikovat je na českou situaci, protože ta je zcela specificky utvářena našimi vlastními dějinami. To ale na druhé straně neznamená, že by vůbec bylo možné uvažovat o české kulturní politice výtvarného umění v omezení hranicemi dnešního Česka. Mám pocit, že jednou z rozhodujících energií aktuálního českého intelektuálního života je naléhavé rozpoznání, že naše starosti nejsou důsledkem nešikovných a nedotažených řešení v rámci funkčního a dobrého politického systému, který před dvaceti lety zvítězil a automaticky nahradil minulý režim, nýbrž že jsou to místní verze aktuálních evropských a globálních problémů. Nejsme sami, jazyk pro jejich popis se všude teprve hledá. Řečeno slovy poslední knihy Tonyho Judta,

morální pohádka 20. století na téma „socialismus proti svobodě“ nebo „komunismus proti kapitalismu“ je prostě zavádějící. Kapitalismus není politický systém, ale forma ekonomického života, která je v praxi slučitelná s pravicovou diktaturou jako v Chile za Pinocheta, s levicovou diktaturou v Číně, se sociálně-demokratickou monarchií jako ve Švédsku i s plutokratickou republikou v USA.³

3 Tony JUDT, *Ill Fares the Land*, New York: Penguin Press 2010, s. 145.

Vrátit se tedy ke kapitalismu zdaleka nestačí – jde ještě o to, s jakou politickou formou a společenským obsahem jej integrujeme. Naše situace, včetně výše načrtnutého stavu státní kulturní politiky, je tedy zcela specificky naše vlastní, přitom je ale v rámci globalizace ovládána nejen zdejší volenou politickou reprezentací, ale v mnohem větší míře ekonomickými pohyby, které jsou mimo dosah vlád národních států i Evropské unie.

Někdy na počátku roku 1990 pronesl Timothy Garton Ash politologický bonmot o tom, že sice lze udělat z akvária rybí polévku, ale nyní by bylo třeba udělat z rybí polévky zase akvárium, což je úkol, který možná splnit vůbec nelze. Jeho britský humor a naše revoluční euforie umožnily nepřipustit si, že je to bohužel výstižná pravda, dnes už nás ale před skepsí nic neochrání. Snaha navrátit se po odstranění komunistického režimu zpět do situace roku 1948 se ukázala být neuvěřitelně naivní. Již samotnou formulaci státní kulturní politiky si vynutilo až naše přistoupení k Evropské unii. Do té doby čeští intelektuálové nechávali bez odporu prosazování názoru, že stát se nemá v kulturním a uměleckém životě nijak angažovat (ještě nyníjší ministr kultury je ochoten v interview uvažovat o možnosti zrušení vlastního ministerstva).⁴ Ministerstvo kultury (MK) se na řadu volebních období stalo revírem strany lidové a jeho hlavním tématem církevní politika. Soudím, že důležitým předpokladem pro naplnění požadavku na zlepšení funkce MK je vyčlenění církevní agendy, aby se jak po politické, tak po finanční stránce jasně ukázalo vlastní téma kultury.

Požadavek, aby se MK ujalo výkonu své funkce, ale naráží na odpor a nepochopení mezi některými aktivisty. Spolu s dalšími nostalgickými fantasmaty je totiž stále dost rozšířená obava, že stát bude prostřednictvím ministerstva kulturu ideologicky manipulovat. To je nápadný pozůstatek ze světa minulého režimu. Přitom se přehlíží skrytá manipulace prostřednictvím „objektivních“ finančních nástrojů, a zároveň se předpokládá, že týž stát má kulturu a umění automaticky financovat. Protiargumenty jsou bohužel až příliš jednoduché: „kdo platí, ten rozhoduje“ není možná filosoficky sofistikované heslo, ale je to odvěká realita. V zastupitelské demokracii rozhodují o alokaci státních a veřejných prostředků volení reprezentanti, kteří podle nemilosrdných statistických pravidel, zejména Gaussovy křivky, představují průměr společnosti, k čemuž patří určitá úroveň rozhledu, vzdělanosti a vkusu. Jak je přesvědčit, že státní a veřejné rozpočty mají

4 Viz Pavel KROUHLÍK - Jan NĚMEC, „Ministr kultury Besser chystá ředitelské čistky“, *Aktuálně.cz*, 7. listopadu 2010, <http://aktualne.centrum.cz/domaci/politika/clanek.phtml?id=682105> (cit. 13. 12. 2010).

5 Pierre BOURDIEU, *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*, Washington: Polity Press 1993.

financovat takové umění, které je provokuje, je jim nesrozumitelné, je politicky subverzivní a z nějž mají neodolatelný pocit, že z nich někdo dělá blbce? Argumentačně vyjednat takovou podporu je zřejmě nemožné, pokud vycházíme z paradigmatického přesvědčení, že umělecká tvorba se jaksí automaticky prosazuje svou vlastní kvalitou. Namísto takové mystifikace považuji za věcnější mluvit o roli umění ve společnosti na dvou jiných rovinách. První rovinou je rámec kategorií uměleckého pole a symbolického či kulturního kapitálu, jak to zformuloval Pierre Bourdieu,⁵ druhou je role kvalitního umění jako výchovného a zušlechťujícího prvku v projektu moderního evropského sociálního státu.

K prvnímu bodu: Umělecká díla jsou součástí rozsáhlejšího pole, do něhož patří také jejich tvůrci, objednavatelé, interpreti a publikum. Tematizaci takového hrubě neromantického pojetí nalezneme například v dílech umělců, kteří si pohrávají s komerční úspěšností a ironicky sklízí obrovský úspěch, jako je třeba Damien Hirst. V tomto rámci se hodnota uměleckého díla odvozuje jen v malé míře od jeho kvality jakožto *umění*, ale ve velké míře od toho, jak funguje coby *symbolická hodnota*. Její vlastnictví, nebo aspoň schopnost ji ocenit, tvoří důležitou součást kulturního kapitálu. Jinými slovy, umělecké dílo je ceněno ne pro svou schopnost zpřítomnit a otevřít autentický prožitek, tedy samo pro sebe, nýbrž jako předmět reprezentace společenského statusu a moci. Tak tomu bylo v dějinách vždy a je tomu tak i dnes. Háček je ale v tom, že široké vrstvy ve stále větší míře ztrácejí respekt vůči elitní kultuře, takže tato reprezentace ztrácí půdu pod nohama. Funkce uměleckého díla signalizovat status směrem k většině společnosti funguje tradičním způsobem v těch zemích, kde tato komunikace statusu ještě přežívá a kde pole umělecké produkce trvá víceméně kontinuálně od druhé poloviny devatenáctého století. Česko ale takovou zemí není.

Právě pohled na strukturu „bourdieuvského“ uměleckého pole nám zřetelně ukáže, že čtyřiceti letům komunistického režimu se úspěšně podařilo je rozbít. Nešlo

jen o ideologický dohled nad umělci spojený s nátlakem na lámání charakterů, ale ve stejné, ne-li větší míře také o radikální omezení či likvidaci soukromého sběratelství a o nepřipustnost korporativního sběratelství jakožto místa tezaurace finančních prostředků firem. Nebyl-li povolen žádný trh, byl umělecký trh fatálně pokřiven. V souladu se záměry totalitního státu tudíž disproporčně stoupla úloha státních institucí. Jednoduššími slovy řečeno, v postkomunistickém Česku dodnes dostatečně nefunguje kategorie bohatého snoba nebo politika, který je ochoten platit za umělecké dílo proto, aby na něj před zraky veřejnosti dopadl odlesk jeho záře jako koncentrovaného předmětu kulturního kapitálu. V poslední době je názorným pozitivním příkladem hejtman Středočeského kraje David Rath, který investoval veřejné finanční prostředky do pořízení pozdně středověké iluminace a podporuje nově utvářené muzeum umění GASK. Ať si o jeho politickém profilu myslíme cokoli (špatného), z hlediska podpory umění jde o činy pozitivní. Pochopil totiž, že měřítkem, podle něhož se mají investovat veřejné či státní peníze do umění a jeho institucí, není osobní vkus a schopnost recepce umění, nýbrž role umění v systému sociální signifikace.

K druhému bodu vymezení politiky kultury v dnešní společnosti: V rámci projektu moderního sociálního státu se programově zpřístupňovaly hodnoty kvalitního umění co největšímu počtu lidí. Mělo se za to, že nejen zušlechťují jednotlivce, ale že pomáhají utvářet i další hodnoty, které stát považuje za pozitivní a hodné podpory – jmenovitě princip sociální soudržnosti a kvality komunitního života. Názorným příkladem byla masivní státní podpora uměleckého života v Západním Berlíně v letech studené války. Na stejném principu byla alespoň rétoricky založena monopolní státní podpora umělecké tvorby v socialistickém Československu, byť prakticky se to projevilo pouze v krátkém období let 1966–1968 v prostoru, který se krátce otevřel v rámci tzv. demokratizace. Negativní stránkou tohoto procesu

je již v předchozím případě zmíněné posilování státních institucí jako rozhodujícího hráče *artworld* (tj. mocenské a institucionální základny uměleckého provozu).

I jinde v Evropě než v postkomunistických zemích oba systémy legitimizace podpory umění podléhají erozi – jak starý systém uměleckého pole a sociální signifikace moci a bohatství, tak i modernistický sociální projekt státní kulturní politiky jako nástroje pozitivní výchovy občanů. Příčin je několik, a nejméně dvě z nich vycházejí z umělecké tvůrčí sféry samotné, i když je nemíním považovat za imanentní – už proto, že umělecké projevy vždy nějak symptomaticky reagují na stav celé společnosti. První z těchto dvou příčin je to, že široká oblast konceptuálního či *site-specific* umění, nemluvě o umění akčním, se vzpírá tomu, aby se stala sbírkovými předměty, které mohou být veřejně srozumitelné a akceptovatelné jako reprezentační objekt. Zároveň se radikalizuje jeho výpověď jako kritika a subverze společenských konvencí.

Za druhou příčinu považuji už stoleté prosazování tzv. demokratizace umění. Rozpad hranice mezi tzv. vysokým a nízkým s sebou nese jako vedlejší efekt další znejistění potenciálních investičních sběratelů na jedné straně, a sebevědomé prosazování průměrné či nekvalitní výtvarné produkce na druhé straně: pokud by se mělo o kvalitě demokraticky hlasovat, nikdy se neprosadí díla vyznačující se tím, co lze za skutečnou kvalitu označit, tj. taková, která provokují recipienta k sebereflexi jeho životního rozvrhu a k jeho rekonfiguraci. Nárok znalců a vzdělanců na to, že dokážou rozpoznat skutečnou uměleckou kvalitu, může v situaci prosazené demokratizace většina ne-znalců pociťovat jako neoprávněnou uzurpaci moci.

Ve chvíli, kdy se otrásá v základech legitimita státní a veřejné podpory kvalitního umění, nám zároveň chybí ona tradice buržoazního systému umělecké produkce a uměleckého provozu či pole, jejíž dialektickou součástí byla i anti-buržoazní rétorika části umělecké produkce. Mimochodem, všimněme si, že pojem *buržoazní* – nebo

chcete-li, raději měšťanské kultury téměř vymizel nejen z české, ale i z dnešní evropské debaty. Přitom onen systém je vskutku podstatně s moderní buržoazní společností a jejími hodnotami pevně spojen. Před nástupem moderní doby nebylo totiž bohatství hodnotou samo o sobě, ale mělo hodnotu jako viditelný příznak přízně bohů či zásvětí, a sociální reprezentace uměním vyznačovala právě tuto jeho skrytou, ale podstatnou stránku. Tato představa přežívala jako zvyk i v devatenáctém a v první polovině dvacátého století a poskytovala legitimizaci nově vznikajícímu systému modernímu. Nyní jsme ale postoupili na další stupeň, jsme ve světě, kde je bohatství hodnotou samo o sobě, bez vertikálních i horizontálních vztahů. U nás, kde byly vykořeněny autenticky vyrostlé elity, se důsledky projevují zřejmě s větší intenzitou.

Legitimizace státní podpory kvalitního umění tím, že posiluje soudržnost společnosti a zušlechťuje jednotlivce, je kriticky ohrožena politikou tzv. neoliberalismu. Pro tento širší kontext můžeme použít provokativní termín Marka Fishera „kapitalistický realismus“.⁶ Nadvláda ekonomického a technicistního myšlení, nahrazujícího všechny dřívější rozměry společenského života jediným společným jmenovatelem ekonomické efektivity a přímočarého zisku, tvoří vnější kontext české situace, jehož je nedělitelnou součástí. Specifikem postkomunistických zemí je asi to, že se nám nástup této nadvlády před koncem milénia jakoby skryl za transformační proces prosazování kapitalismu a demokracie. Neoliberalismus amerického typu existuje v intelektuálně poněkud obskurní, ale prakticky fungující symbióze s neokonzervativním myšlením. Jejich nátlak na maximální privatizaci veřejného prostoru včetně státních funkcí vede k vyprazdňování politiky a jejímu nahrazování vládou mediálního populismu. Jestliže řečeno slovy Margaret Thatcher *nic takového jako společnost neexistuje*, pak cokoli, co bylo dříve legitimizováno zájmem společnosti, svou legitimitu ztrácí. Na stát potom lze pohlížet jako na obtížnou překážku individuální seberealizace a na

6 Mark FISHER,
Kapitalistický realismus,
Praha: Rybka 2010.

jeho zaměstnance jako na finančně náročné příživníky – a to z pozice politických představitelů téhož státu. Kulturní politika v takové situaci zákonitě musí nést charakteristické rysy: ve státních a veřejných rozpočtech se škrtná pouze s ohledem na výsledek účetní operace a bez ohledu na důsledky škrtnů pro fungování státu a společnosti. Umělecký výkon nebo výstava se poměřují kvantifikovatelnými kritérii, jako jsou utržené peníze nebo počet prodaných vstupenek, a měřítkem toho, které umělecké dílo má nárok na minimální zbytkovou podporu, je zábavnost a sledovanost. Státní kulturní politika pak může za jeden ze svých cílů otrokářsky označit „posílení vnitřního trhu s tvůrčími lidmi, produkty a službami“.⁷

⁷ Státní kulturní politika, s. 67.

Představa, že se česká společnost probudí po čtyřiceti letech jako Šípková Růženka, byla opravdu ostudně naivní a je na místě o tom sebekriticky mluvit: intelektuální zodpovědnost nese naše generace. K této představě patří i politika tlusté čáry za minulosti, jež odsuzuje do zapomnění vše pozitivní a kvalitní, co v oněch desetiletích vzniklo a čeho se dosáhlo. Pro můj nynější výklad je ale důležitější, že v devadesátých letech jsme, poněkud dezorientovaní, vstoupili do světa, v němž se právě začínala odehrávat výše načrtnutá proměna pravidel. Je to svět, v němž se za vzdělání má platit, protože jeho výsledkem je co nejvyšší výkon z hlediska zaměstnavatele, který jej pak přiměřeně finančně ohodnotí. Rozvoj osobnosti jednotlivce mizí jako cíl společenské aktivity, nahrazen požadavkem několikrát za život změnit nejen pracoviště, ale i specializaci a místo bydliště podle toho, jak to vyhovuje momentálnímu zájmu nadnárodních zaměstnavatelů. Kultura je v tomto světě rovnocenná zábavě, takže se samozřejmě sama užívá. Státní nebo veřejná podpora umění je totéž jako subvence podnikatelům, které narušují čistotu obchodní soutěže. Co tu naopak chybí, je představa o hodnotě kvalitního umění, které má schopnost kultivovat a povznášet, a schází tu koncept společného zájmu. Tyto nové rysy se zřejmě v rozbité a intelektuálně poněkud

bezbranné české společnosti mohly projevit intenzivně a v otevřené podobě, nezakrývané ohledy na starý systém společenského smyslu umění.

Evropská unie už nějakou dobu hledá takové východisko, které by umožnilo pokračovat v evropské tradici veřejné a státní podpory kvalitního umění, a přitom by to bylo východisko schopné fungujícího kompromisu s kapitalistickým realismem – aspoň v Evropě a v rámci jejích tradic. V roce 2002 jsem se účastnila práce mezinárodní expertní skupiny, která připravovala podklady, jež měly vyústit v oficiální zhodnocení uměleckého dědictví a jeho odborného restaurování jako aktivní součásti výnosného turistického podnikání. Odkazy na výnosnost turismu, jehož podstatnou součástí jsou historické umělecké památky (muzea, zámky, města) i prezentace aktuální umělecké tvorby, tvoří značnou část v úvodu zmíněné *Státní kulturní politiky*. I když lze uvést řadu zahraničních dokladů, kdy tato představa skutečně funguje (na našem setkání je prezentoval Ladislav Kesner),⁸ ukazuje vývoj v nynější krizi i její slabinu. Jestliže dominantní složkou kulturní turistiky jsou studenti a důchodci (z evropských sociálních států), je evidentní, že obě skupiny budou zřejmě v následujícím desetiletí trpět výrazným snížením finančních prostředků, takže celá konstrukce může dostat vážné trhliny. Úspěšnější se zatím zdá být jiná koncepce, která charakterizuje umění a rozvoj tvořivosti jako základ tzv. *kreativních průmyslů*.⁹ Předpokládá, že dlouhá historická evropská tradice inovací může i nadále být na špičce světového vývoje, pokud bude cíleně podporována přímo ve svém zdroji, jímž je kreativita v nejširším smyslu. České ministerstvo kultury bohužel dosud nebylo schopno pochopit, že jeho úkolem je převést tyto koncepty EU do konkrétních českých podmínek, a zejména přesvědčit o nosnosti tohoto projektu politickou reprezentaci na všech úrovních. Přitom metodika výtvarné výchovy na českých školách i z ní vycházející poměrně rozvinutá praxe tzv. animací v muzeích umění poskytují pro prosazení politiky kreativních průmyslů dobré východisko.

8 Ladislav KESNER, „Umění: Proč a k čemu? Bludný kruh současného diskursu o umění a kulturní politice“, audiozáznam konferenčního příspěvku, 43:58 min., konference „Kulturní politika a vizuální umění“, 4. října 2010, <http://vvp.avu.cz/foto/aktivity/sympozia/politika/kesner.wma> (cit. 13. 12. 2010).

9 Martin CIKÁNEK, *Kreativní průmysly. Příležitost pro novou ekonomiku*, Praha: Institut umění 2009.

Namísto toho ministerstvo kultury formálně pracuje s konceptem podpory *národní kulturní identity* (NAKI). O spravování relativně bohatě dotovaného programu na podporu tzv. aplikovaného výzkumu v oboru umělecké kultury, kulturního dědictví a folklóru se nejprve před několika lety MK přihlásilo při reformě státní podpory vědy a výzkumu. Poté, co se kulturní instituce včetně akademických pracovišť přizpůsobily a připravily projekty do soutěže, nynější ministr vyřešil aktuální požadavek na úspory ve svém resortu škrtnutím většiny připravené částky. Jeho intelektuálně bezelstné zdůvodnění odkrývá zvláště zřetelně bezradnost instituce, kterou náš stát zřídil k péči o své vlastní hodnoty v kulturní oblasti.¹⁰ Jakkoli je koncepce národní kulturní identity v materiálech připravených ministerstvem kultury nekvalifikovaně připravená a zdůvodněná,¹¹ ne nadarmo je podpora tohoto konceptu jedním z ústředních témat společné politiky EU. Společné sdílení kulturních a uměleckých produktů a tradic je ústředním opěrným bodem dnes dominantního pojetí národa jako komunikačního společenství, což souvisí nejen s dynamikou globálních proměn, ale i s vnitřním uspořádáním Evropy. U nás je nutné o toto pojetí nejen pečovat, ale nejdříve s ním české prostředí vůbec seznámit, protože zde dosud stále převládají překonaná a potenciálně riskantní pojetí národa založená na pokrevní příbuznosti, jazyku či na nereflektovaném sdílení životních návyků. Politická reprezentace ani kulturní veřejnost si zřejmě dostatečně neuvědomují, do jak závažných oblastí nejen budoucího rozvoje, ale i samé existence naší země témata kulturní politiky dosahují.

Obrátím-li se nyní k politice kultury jako jedné z podob občanské starosti o věci veřejné, nemohu se hned zkraje vyhnout kritické otázce, zda legitimizace podpory umění a kultury konceptem kreativních průmyslů, rozvíjení tvořivosti a utvrzování národní identity je skutečně tím, s čím můžeme vnitřně souhlasit a co chceme podporovat. Je správné snažit se nalézt takové řešení, které bude vycházet vstříc kapitalistickému

10 Viz pozn. 4.

11 Viz <http://www.mkcr.cz/assets/vyzkum-a-vyvoj/Koncepce---finalni-verze.pdf> (cit. 13. 12. 2010).

realismu, tj. které přistoupí na to, že je nutno umění převést na ukazatel ekonomické efektivity? Jenže – jakou jinou oporu jsme schopni pro ospravedlnění umění jako veřejně a státem podporované činnosti nalézt a vyjednat, jestliže starý buržoazní systém ztrácí sílu, a v postkomunistických zemích je hluboce narušen? Lze vůbec v demokratické společnosti odůvodnit rozdíl mezi kvalitním a nekvalitním uměním, jestliže je zřejmé, že o kvalitě se nedá hlasovat? Nemám nyní na mysli rozdíl mezi nízkým a vysokým z hlediska normativní estetiky, ale rozdíl mezi dobrým a špatným – anebo snad takový rozdíl vůbec neexistuje? Oba svolavatelé diskusního setkání v nedávno vydaných textech zjišťují, že téma kulturní politiky si kupodivu žádá vyjasnění zcela akademické otázky, co je a co není uměním, ba dokonce vytyčení hranic výtvarného umění.¹² Při vši stručnosti zmínky o komplikovaném a rozlehlém problému je zřejmé, že pro tyto účely nelze vystačit s institucionální definicí umění prostřednictvím struktur *artworld*. Koncept Jacquese Rancièra, podle nějž je umění samo bytostně politické do té míry, do jaké je uměním, a tedy vytváří samotnou možnost nové konfigurace vnímaného, lze zřejmě efektivně propojit s již zmíněnou ideou rozvoje tvořivosti jako zdroje kreativních průmyslů. Zkusmo bych použila formulaci, že umění je uměním tehdy, jestliže je nástrojem sebe-reflexivity společnosti. Výtvarné umění tedy podstatně určuje „myšlení obrazem“,¹³ a to v rozhovoru, vytvářejícím prostor pro společné sdílení smyslu.

Jak ale převést takové odůvodnění do praxe politiky kultury? Můj návrh je poněkud provokativní, neboť se zeptám, zda bychom neměli zhodnotit zkušenosti z doby minulého režimu. Mám na mysli existenci tzv. paralelních struktur umělecké produkce, recepce i reflexe. Vzhledem k tomu, v jak neutěšeném stavu je – dvacet let po obratu – reflexe předchozích desetiletí, je zřejmě nutno několika větami upřesnit kontext, na nějž se odvolávám. Reprezentace disentu jako několika heroických ikon mučedníků měla svůj smysl, neměla by ale téma vyčerpávat. To by ale neměla ani podobně

12 Jakub STEJSKAL, „Rancièra a estetika“, *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, roč. 3, 2009, č. 6-7, s. 108-125; Václav MAGID, „Od estetizace politiky k politizaci umění a zpět“, in: *Kritika depolitizovaného rozumu*, Praha: Grimus 2010, s. 77-96.

13 Miroslav PETŘÍČEK, *Myšlení obrazem*, Praha: Herrmann & synové 2009.

14 Petra HANÁKOVÁ – Aurel HRABUŠICKÝ, *Július Koller. Vedecko-fantastická retrospektíva* (kat. výst.), Bratislava: Slovenská národná galéria 2010.

15 Za realizaci díla nakonec zaplatil stát (místopředsedou vlády ČR pro záležitosti předsednictví EU byl Alexandr Vondra), symbolickou cenu 1 Kč. Skutečné náklady uhradil soukromý mecenáš, podle neověřených informací Zdeněk Bakala. Srov. <http://cs.wikipedia.org/wiki/Entropa> (cit. 13. 12. 2010).

smysluplná, leč obdobně fragmentární kritika romantického patosu a politického kýče. Dovolím si zopakovat, že za dnešní rozhodující pohyb naší společnosti považuji zjednávání nové pozice vůči minulému režimu – a obávám se, že další selhání intelektuálů si už nemůžeme dovolit. Konkrétně mi zde nyní jde o to, abychom si povšimli zkušeností z existence praxe uměleckého provozu na pomezí povoleného a zakázaného, na pohraničním území mezi oficiálními strukturami a undergroundem. Materiální povaha výtvarného umění právě do této mezní sféry přivedla v sedmdesátých a osmdesátých letech možná více výtvarných umělců než literátů nebo hudebníků. Provokativně ztělesňuje vnitřní rozpornost a problémy této pozice konceptuální dílo Júlia Kollera, do něhož on sám řadil své konvenčně banální obrazy malované na prodej v oficiální síti Dílo, tedy nesporně *špatné umění*.¹⁴ Samozřejmě jsou dnešní podmínky nesrovnatelné s tehdejšími režimem – nejenže nemáme policejní stát, ale máme navíc na své straně rozvinuté komunikační technologie a také existenci bohatých mecenášů. Těch je sice jen minimální počet, přesto ale právě tento typ podpory umožnil realizovat například takovou úspěšnou a de facto politicky subverzivní akci, jako byla *Entropa* Davida Černého, Tomáše Pospiszyla a Kristofa Kintery v Bruselu.¹⁵ Zkušenost, na kterou se odvolávám, se týká způsobu, jakým si zjednávat prostor v rámci možného, jak tvrdohlavě rozšiřovat jeho hranice, a snad především se týká sebevědomí, jež umožňuje takový prostor prožívat jako prostor zároveň umělecký i politický. A nikoli na posledním místě je třeba uvést vědomé promyšlení hranic, za které není možné jít v ústupcích, které jsou při dynamice praktického zjednávání svobodného prostoru nezbytné. Jsem přesvědčena, že je užitečné vědět o existenci tradice, kterou můžeme vlastně považovat za protíváhu k oněm negativním specifickým naší nynější situace, o nichž jsem se zmínila výše.

I když by se rétoricky slušelo zakončit touto pozitivní myšlenkou, nemohu na konec nedodat, že takové hledání cest politiky kultury je možné ve sféře živé

kulturní tvorby, ale stěží proveditelné v muzeích umění. Čím větší a čím nákladnější instituce, tím pevněji zafixované jsou hranice možného. Menší instituce, kde by mohla být větší míra volnosti, patří regionálním a místním samosprávám a jsou ve zvýšené míře závislé na kultivovanosti a vzdělanosti místních politických činitelů. Umělecké hodnoty kulturního dědictví jsou přitom stejně cenné jako tvorba aktuální, a jejich zprostředkování považuji za stejně závažné i stejně náročné. V tomto směru zřejmě nezbyvá než se vrátit k rozměru kulturní politiky jako nezbytné součásti role státu, který je právoplatným vlastníkem obrovských kulturních i finančních hodnot, jež jsou ve sbírkách uměleckých muzeí uloženy. Ostatně – politika kultury nemůže suplovat to, co nemůže nebýt úlohou státu, a to úlohou nezastupitelnou. Celkové vyznění nechávám záměrně otevřené až rozpačité, podle reakcí účastníků diskuse pesimistické. Má smysl vymezovat otázky, je to ale stále jen shledávání východisek. Odpověď na otázku „Co dělat?“, obávám se, leží zatím mimo obzor našich možností.

Autor je redaktor odborných periodik *Estetika: The Central European Journal of Aesthetics* a *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*. Píše doktorát na Katedře estetiky FF UK.

jakubstejskal@atlas.cz

DOROTHEA VON HANTELMANN,
*HOW TO DO THINGS WITH ART. WHAT
PERFORMATIVITY MEANS IN ART*, PŘEKL.
JEREMY GAINES A MICHAEL TURNBULL,
CURYCH: JRP | RINGIER – DIJON:
LES PRESSES DU RÉEL 2010, 199 S.
JAKUB STEJSKAL

V posledních dvou desetiletích se v teorii umění množí pokusy posunout uvažování o postavení instituce vizuálního umění v postindustriální společnosti mimo modernisticko-avantgardistické paradigma, podle kterého je jakékoli ukotvení umělecké tvorby

v existujících společenských institucích přinejlepším nutným zlem, které zatěžuje umělecké svědomí.

Na rozdíl od některých dřívějších postmoderních teorií se tyto novější pokusy nespokojují pouze s konstatováním historické vyčerpanosti tohoto paradigmatu a s ním spojených utopických ideologií, ale spíše se snaží nově formulovat společenskou efektivitu „volné tvorby“ změnou perspektivy, z níž

pohlíží na galerijní umění. Asi nejdiskutovanějšími projekty

jsou v tomto ohledu Bourriaudova vztahová estetika zaměřující se na mikropolitické možnosti „vztahového“ umění¹

a Rancièrova antimodernistická reinterpretace estetika.² Jak dělat něco uměním (s podtitulem *Co znamená performativita v umění*) od berlínské kurátorky a teoretičky Dorothee von Hantelmann je čerstvým příspěvkem do debaty.³

Ambice von Hantelmann nejsou malé: jejím cílem je ukázat, jak se umění, konkrétně současné galerijní umění, stává společensky a politicky účinné mimo paradigma avantgardistického obrazoborectví. Tyto ambice ještě zvyšuje její víra, že kniha

¹
Nicolas BOURRIAUD,
Esthétique relationnelle, Dijon:
Les presses du réel 1998; idem,
„Vztahová estetika“, *Umělec*, 2004, č. 4,
[http://www.divus.cz/umelec/
article_page.php?item=932](http://www.divus.cz/umelec/article_page.php?item=932),
[http://www.divus.cz/umelec/
article_page.php?item=933](http://www.divus.cz/umelec/article_page.php?item=933),
[http://www.divus.cz/umelec/
article_page.php?item=934](http://www.divus.cz/umelec/article_page.php?item=934)
(cit. 10. 11. 2010).

²
Např.
Jacques RANCIÈRE,
*Le partage du sensible.
Esthétique et politique*,
Paris: La fabrique
2000.

³
Jedná se
o přepracovanou verzi
doktorské disertace, která
poprvé vyšla v německém originále
jako *How to Do Things with Art.
Zur Bedeutsamkeit
der Performativität von Kunst*,
Curych – Berlin:
Diaphanes 2007.

poslouží nejen jako teoretické rozpracování ožehavé otázky, ale také jako manuál pro samotné umělce (s. 17). Již z názvu vyplývá, že důraz bude kladen především na pragmatický aspekt umělecké tvorby, tedy na to, jak jednat skrze umění, jak vy- či přetvářet společenskou realitu. Kniha je členěna na úvod a čtyři kapitoly, z nichž každá je věnována jednomu

umělci. Jednotlivé části jsou prokládány teoretickými exkurzy do oblastí teorie a filosofie (nejen) umění dvacátého století, které mají dodat argumentům autorky teoretickou hloubku (Walter Benjamin, J. L. Austin, Judith Butler), nebo naopak identifikovat pojetí společenské role umění, vůči kterému se vymezuje (Theodor W. Adorno, Michael

Fried). Jednoznačně hlavní inspirací nejen pro název knihy, ale i pro uvažování autorky se stala slavná koncepce performativu britského filosofa J. L. Austina, jak ji předložil v sérii přednášek vydaných pod názvem *Jak udělat něco slovy*.⁴

Performativní výrok je u Austina výrok, který má ilokuční dopad (tedy dopad mimo samotné pronesení výroku) na sociální realitu, něco se jím ve skutečnosti provádí. Nejzjevnější případy performativů jsou ty, které vytváří realitu, kterou reprezentují, již tím, že jsou proneseny: řečeno slovy Austinova žáka Johna Searla, „mění svět tím, že ho reprezentují jinak“.⁵ Tradičním příkladem, který použil už Austin, je „ano“ pronesené při svatebním obřadu, vynesení rozsudku v soudním líčení, nebo například uzavření sázky. Von Hantelmann tvrdí, že performativní povahu má nejen jazyk, ale i umění. Spíš než z Austina však vychází ze specifického použití jeho konceptu v pracích americké filosofky Judith Butler, která poukazuje na performativitu nikoli jako na vlastnost určitého typu výroků, ale jako na inherentní aspekt jazyka v tom, jak modeluje sociální realitu.

Kouzlo výše popsanych performativů spočívá v tom, že se propoziční obsah výroků momentem vyslovení uskutečňuje. Vyžaduje proto ale určitý normativní kontext, konvenční rámec (např. svatební obřad), ve kterém může realitu vytvářet. Pokud ale za takový normativní kontext budeme brát jazyk jako symbolický systém, otevírá se možnost, že produkce sociální reality se může týkat i výroků, které se explicitně jako performativní nejeví. Butler zmiňuje v této souvislosti materialistickou koncepci ideologie Louise Althussera: rituály a konvence, které se učíme s tím, jak si osvojujeme jazyk

4

John Langshaw
AUSTIN,
Jak udělat něco slovy
(1962),
Praha: Filosofa
2000.

5

John R. SEARLE,
Making the Social World.
The Structure of Human
Civilization, Oxford: Oxford
University Press 2010, s. 12.
Searle nazývá takové
performativní
deklaracemi.

6

Judith BUTLER,
Excitable Speech.
A Politics of the Performative,
 Londýn - New York:
 Routledge 1997,
 s. 24-25.

(v rodině, ve škole, tedy v „ideologických státních aparátech“), nás také „subjektivizují“, vytváří z nás subjekty v sociální realitě, jejichž jednání je tak do značné míry předurčeno vstípenou ideologickou maticí.⁶

Butler ovšem odmítá, že by inherentní performativnost jazyka vylučovala jakoukoli možnost změny či odporu iniciovaných samotnými uživateli jazyka. Vychází přitom částečně z toho, čeho si byl vědom i Austin, totiž že úspěšnost řečového aktu nezávisí na subjektu výpovědi, ale na jeho kontextu. Nemáme sice jako subjekty možnost vymanit se plně ze sítě formující ideologickou sílu jazyka, ale máme možnost opakováním stejných výroků v jiných kontextech je „vyvlastnit“, tj. měnit a expandovat meze legitimnosti toho, co je představitelné říkat, a tudíž i co je možné skrze jazyk dělat.⁷

7

Ibid.,
 s. 40-41.

Toto křížení Austina Althusserem, které provádí Butler, bez výhrad přebírá von Hantelmann a aplikuje na pole umění. Umění je systém konvencí a každé umělecké dílo v sobě implicitně obsahuje dimenzi produkující realitu, tedy realitu umění jako příběhu identifikovatelného skrze jeho konvence. Smyslem pragmatického obratu, který provádí von Hantelmann, je zaměřit se na tuto dimenzi umělecké tvorby a na příkladech čtyř umělců, Jamese Colemana, Daniela Burena, Tina Sehgal a Jeffa Koonse, ukázat, jak jejich umělecká produkce mění společenskou realitu. Krom toho se von Hantelmann zároveň pokouší dokázat, že tato změna je politická, tedy že ovlivňuje rozvržení mocenských vztahů ve společnosti.

Volba zmíněných čtyř tvůrců není vedena pouze vkusem autorky. Pro všechny čtyři má platit, že jejich tvorba zůstává pevně ukotvena v galerijním prostředí bez ambice proniknout za zdi „bílých krychle“

8

V případě
 Daniela Burena
 toto ovšem rozhodně
 neplatí bez výhrad.
 O tom viz níže.

a intervenovat do veřejného prostoru.⁸ Težko

bychom u jejich děl také hledali explicitní politickou angažovanost, spíše je jim vyčítána přílišná šitost s galerijním provozem (Sehgal), případně dekorativnost (pozdní Buren) či cynický hédonismus a kýč (Koons).⁹ Dalším společným znakem je koncentrace na smyslový prožitek jejich

9

V souvislosti
 s pozdním Burenem a také Tino Sehgal
 jsou kriticky citovány texty prominentního
 teoretika a historika neoavantgardy,
 Benjamin H. D. Buchloha. Obecně se zdá,
 že Buchloh je pomyslným terčem kritiky
 von Hantelmann, o to víc je škoda, že zůstává
 často pouze nepřímým oponentem a nejsou
 jeho názory – včetně těch současných –
 konfrontovány přímo (v kapitole o Colemanovi
 je ale naopak citován jako autorita
 podporující závěry
 autorky).

instalací, v případě Sehgal a Colemana dokonce taková, že paměťová stopa, kterou zanechává bezprostřední zkušenost s dílem v divácích, je jeho jediným „dokumentačním médiem“ (oba zakazují či výrazně omezují focení a nahrávání svých projektů). A právě jejich na první pohled nekonfliktní soužití s institucionálním prostředím světa umění slouží von Hantelmann k budování kontrastu mezi jí propagovaným performativním přístupem a tím, co jsem na úvod nazval modernisticko-avantgardistickým paradigmatem a co autorka nazývá prostě paradigmatem kritiky (*critique*).

Co se za tímto paradigmatem skrývá? Von Hantelmann vychází především z vlivné filosofické analýzy postavení uměleckého díla v buržoazní společnosti, jak ji provedla Frankfurtská škola a jí ovlivnění autoři (především Theodor W. Adorno a Peter Bürger). Podle této analýzy se má umělecké dílo vždy negativně vymezovat vůči společnosti ovládané odcizujícími kapitalistickými produkčními vztahy, protože pouze tak si zachovává svou autonomii a nezávislost na těchto vztazích a splňuje svou společenskou roli – negací stávajících konvencí (uměleckých i společenských) odkazovat k možné emancipaci. Přísné následování této kritiky konvencí ale nakonec dovádí avantgardní umění do situace, kdy musí negovat i institucionální konvence ustanovující jeho společenskou autonomii, protože ani ty nejsou imunní vůči logice trhu. Aby dostalo své kritické roli, umění tedy musí odmítnout svou autonomii a uniknout tržním vztahům rozpuštěním své materiální povahy v performancích a happeninzích, demaskováním ideologie institucí či intervencemi mimo hranice uměleckého ghetta.

Von Hantelmann je přesvědčena, že toto kritické paradigma je pro umění z dlouhodobého hlediska destruktivní. Tím, že se dobrovolně zbavuje konvencí, které zajišťují jeho přetrvání v čase a jeho identifikaci jako umění, vzdává se vlastně možnosti tyto konvence aktivně (i když limitovaně) ovlivňovat, přičemž před logikou trhu stejně nakonec neunikne, protože konceptualistické snahy o dematerializaci nakonec přispěly k rozvoji sofistikovanějších a propracovanějších forem zpeněžování umělecké produkce (zavedení certifikátů, přenesení aury díla na dokumentaci performance).

Von Hantelmann na jednu stranu souhlasí s avantgardní premisou, že galerijní a výstavní provoz přispívá ke kultivaci a udržování kapitalistické formy západní společnosti (podobně jako u Butler performativy do jisté míry vždy stvrzují svou existencí platnost sociální reality, která je umožňuje); v tomto ohledu je „afirmativní“, jak jej nazval Herbert Marcuse. Na druhou stranu právě tato afirmativnost

potvrzuje podle von Hantelmann sociální působnost umění. Negováním této působnosti se nedosáhne žádného společenského dopadu, protože pouze v rámci již existujících konvencí je možné jednat ve smyslu performativního aktu. Pokud umění nechce pouze melancholicky či naivně reprodukovat logiku umělecké afirmace skrze negaci, musí začít působit v rámci konvencí určujících instituci galerijního umění a rozpoznat v nich svůj hlavní nástroj společenské působnosti. Zatímco většina současného „kritického“ umění je podle naší autorky stále v zajetí zhoubného avantgardistického paradigmatu, tvůrci, kterým se věnuje, naopak přijímají instituci galerie a muzea jako soubor konvencí, které jim umožňují tvořit, a to nikoli ve smyslu nutného zla, které zatěžuje svědomí, ale ve smyslu něčeho, co je prostředkem, který slouží k produkování reality.

Historické selhání starých i nových avantgard tedy podle von Hantelmann přináší dvě ponaučení: 1) veškeré pokusy o dematerializaci či odvěcnění umění jsou z dlouhodobé perspektivy marné, protože umění potřebuje materiální nosič, aby mohlo přezít; vyhýbání se trvanlivosti v čase je sebedestruktivním projektem; 2) moderní umění nikdy nebylo autonomní, pouze svou společenskou úlohu přesunulo do sféry „kultivace a uchovávání základních konstitutivních parametrů moderních společností“ (s. 13). Jak je patrné z tohoto citátu, úvahy von Hantelmann vycházejí z jejího přesvědčení, že muzea a galerie výtvarného umění hrály zásadní roli ve formování moderní subjektivity a – což je neméně podstatné – že tak mohou činit nadále, protože „nikdy předtím nebylo to, co nazýváme uměním, důležitější pro západní společnosti: staví se více galerií [*art museums*] než kdy dřív, svět umění expandoval nejen globálně, ale také společensky“ (s. 9). Podle von Hantelmann (a v návaznosti na Foucaultem ovlivněné interpretace zrodu a funkce muzejních institucí) bylo historickou úlohou muzea stimulovat sebe-regulaci individua, tedy ho ideologicky konstituovat jako člena kolektivu s povinnostmi a závazky. Úlohou národopisných a vlastivědných muzeí tak bylo vytvářet vizuální představu příběhu pokroku lidstva a zrodu národa a kategorizovat tak (vzpomínaný Althusser by řekl „interpelovat“, tedy formovat skrze performativní dimenzi symbolického systému) subjekt jako člena národní komunity. Tomu byla uzpůsobena i interiérová architektura muzeí, která umožňovala průchod epochami a vizualizovala a somatizovala (skrze chůzi) příběh pokroku dějin. Galerie výtvarného umění – na rozdíl od vlastivědných muzeí – měla úlohu jinou, totiž „interpelovat“ subjekt jako autonomní individualitu s vlastním vkusem a jako člena sobě rovných

individualit. Architektura muzeí výtvarného umění tomu podle autorky odpovídá: vše je uzpůsobeno pro tichou kontemplaci děl, i když i zde bývá zachováno evoluční řazení uměleckých epoch do navazujících a volně průchozích prostor. Ideologie pokroku se tak promítá do rituálu návštěvy muzea.

Umělecká díla v muzeích a galeriích v představě von Hantelmann přispívají k chápání dějin umění jako kontinuálního příběhu v čase, diváka jako autonomního subjektu a statusu uměleckého díla jako produktu s odpovídající tržní cenou (s. 14). Tyto tři podle ní určující konvence ale může každé další umělecké dílo rekonfigurovat, přepracovávat, ovšem za podmínky, že je neodmítne *a priori*, ale bude s nimi tvořivě pracovat. Apel von Hantelmann na umělce je tedy evidentní: opusťte mentalitu neplodné institucionální kritiky a přijměte za svou performativitu obsaženou v konvencích galerijního umění.

Jak s touto performativitou podle von Hantelmann pracuje čtyřlístek umělců, o kterých je v knize řeč? Irský postkonceptualista Coleman („První kapitola. Časovost umění. Přítomnost, zkušenost a dějinnost v dílech Jamese Colemana“) v roce 1977 vytvořil *Box (Ahhareturnabout)*, projekci černobílé filmové smyčky komponované ze záznamu boxerského souboje o titul velmistra mezi Jackem Dempseym a Genem Tunneym z roku 1927. Záznam je doprovázen expresivním hlasovým doprovodem, který má představovat myšlenkové pochody boxujícího Tunneyho, a pulzujícím tlukotem evokujícím bušící srdce. Von Hantelmann interpretuje toto dílo jako exemplární příklad překonání avantgardistické dichotomie osvobozující singulární událost vs. svazující historický narativ. Paradox snahy uniknout logice zvěčňování uměleckých artefaktů skrze neopakovatelné performance spočívá podle von Hantelmann v tom, že se tyto akce stávají součástí příběhu umění, který vyprávějí muzea, v té nejzvěčnější podobě: jako dokumentární relikty, jako jakési ostatky svatých, což jde přímo proti původní motivaci estetiky performance (s. 26). Umění se v marném aktu vzdoru vzdává možnosti ovlivnit svou historickou recepci.

Na pozadí tohoto paradoxu je Colemanův *Box* čten jako způsob odpovědi na otázku: „Můžeme si představit umělecké dílo, muzeum a dějiny, které se nezakládají na dichotomiích události a trvanlivosti, nýbrž na jejich vzájemném, provázaném vztahu?“ (*Ibid.*) Von Hantelmann se ve své interpretaci opírá o vlivné texty Waltera Benjamina o estetice šoku a o dialektickém obrazu, který oživuje minulost v přítomné figuře. Coleman podle ní vytváří benjaminovský historický obraz, kde se „umělecké dílo zakládá na formě fragmentární

reprezentace, jež se překrývá s pojetím dějin, které se taktéž definují jako fragmentární a disociované“ (s. 43). *Box* zpřítomňuje v šokovém prožitku fragmentarizovaného obrazu historickou událost (boxerský zápas), ale zároveň tímto aktem sám aktivně vytváří sebe jako součást dějin umění, protože *Box* je sice pro budoucnost zachycen na fyzickém médiu, ale pro svou existenci naprosto závisí na fyzickém prožitku diváka, na jeho tělesném vnímání tlukotu boxerova srdce, expresivity jeho vnitřního hlasu a pulzujícího obrazu. Tuto zkušenost zdokumentovat nelze (s. 65–66).

Zatímco u Colemana stále ještě hrálo roli, co se sděluje (historická událost zápasu v boxu), v případě pozdní tvorby francouzského umělce Daniela Burena, řazeného tradičně ke konceptualismu a institucionální kritice, se sdělení (odhalování institucionální konvence) vytrácí ve výkladu autorky ve prospěch čiré performativity („Druhá kapitola. Realita umění. Kontext a činitel v dílech Daniela Burena“). Vrcholu tato tendence dosáhla v retrospektivě *Muzeum, které neexistovalo* (*Le Musée qui n'existait pas*) v Centre Pompidou v roce 2002, která ovšem vlastně retrospektivou v pravém slova smyslu nebyla: Buren proděravěl stěny samotných výstavních prostorů podle různých geometrických vzorů, a dal jim tak podle von Hantelmann „nový rytmus“, protože přiměl návštěvníky k permanentnímu pohybu, jelikož nebyl žádný důvod zůstat v kterékoli z místností, ve kterých se nenabízel žádný artefakt, jen neustále se měnící vzor perforovaných stěn. Odklon Burena od demaskování historicko-sociálního kontextu výstavního provozu k tvorbě „dekorativních“ výstav brání von Hantelmann před obviněním z bezobsažného formalismu poukazem na výše nastíněnou interpretaci historické role muzea a galerie ve formování moderní subjektivity. Podle von Hantelmann se tato performativita v jádru muzea stává předmětem ale i nástrojem Burenovy strategie, a to již na počátku sedmdesátých let. Tehdy Buren zavěsil do spirálové rotundy Guggenheimova muzea v New Yorku obrovskou *Malbu-sochu* (*Peinture-Sculpture*), plátno o rozměrech 10 x 20 metrů s charakteristickými burenovskými pruhy. Von Hantelmann v tom čte jeho demaskování ideologie kontinuálního pokroku, který má být ztělesněn ve spirálové galerii Guggenheimu. Vystavením plátna, které je zároveň zavěšené tak, že zabírá prostor jako skulptura, Buren opakuje tradiční výstavní postupy, ale v takové podobě, která má subverzivní dopad na tyto samotné postupy.

Pro Burena se tak stává taktika opakování a zdvojování výstavních konvencí prostředkem k produkování změny, které odmítnutím konvencí nelze dosáhnout. Zjevná dekorativnost Burenovy retrospektivy

v Centre Pompidou neznamená v tomto světle nedostatek, protože sémantická vyprázdňenost výstavy záměrně dává vystoupit performativnímu uměleckému činu, který již nedemaskuje implicitní konvence ovládající muzeum, ale přetváří pomocí těchto konvencí samotný prožitek muzea.

Další interpretovaný umělec, britsko-německý tvůrce Tino Sehgal ve svých projektech konfrontuje návštěvníky galerie s živými lidmi místo artefaktů („Třetí kapitola. Materiálnost umění. Objekt a situace v dílech Tina Sehgal“).¹⁰ Tito lidé-aktéři sledují dopředu danou choreografii a často se přímo obražejí na diváka, jehož reakce jsou podstatné pro samotnou formu uměleckého produktu. Sehgal přísně zakazuje jakoukoli dokumentaci svých děl, a dokonce i smlouvy s galeriemi jsou uzavírány pouze ústně za přítomnosti svědků. Podobně jako Coleman se tak

Sehgal snaží fixovat trvalost svého umění skrze prožitek, nikoli skrze dokumentaci, a tak

se podle von Hantelmann posouvá za hranice protikladu události a trvání.

Nosičem jeho děl jsou sice lidské bytosti, nicméně podobně jako v případě tanečního představení jejich opakovatelnost umožňuje daná choreografie, nikoli existence artefaktu.

Sehgal navíc dosahuje toho, o čem snili někteří konceptualisté či performeři, totiž

zmizení materiálního objektu. Nikoli však

odmítnutím konvencí, ale tím, že jeho projekty přijímají určité konvence, které umožňují identifikovat je jako umělecká díla: jsou zpřístupněny v galeriích po dobu trvání výstavy, obchoduje se s nimi, přitom v galeriích nic k vidění není a při jejich prodeji se nepodepisuje žádná smlouva. Jejich performativní dopad se uskutečňuje právě a jen při jejich zakoušení v galerii v interaktivním vztahu s divákem, čímž se zhmotňuje konstitutivní role divácké individuality pro samotnou existenci galerijního umění.

Odmítnutí paradigmatu kritiky, které provází interpretaci performativní stránky umění u všech předešlých umělců, je nejvíce explicitní u umělecké produkce Jeffa Koonse, kterému se autorka věnuje v poslední kapitole („Kritika a konstrukce. Jeff Koons na závěr“). Koonsův hédonismus, záliba v kýči a masovém vkusu se přitom lehce mohou stát obětí právě modernistického étosu společenské kritiky, totiž když se jeho plastiky a obrazy interpretují jako ironické

10

V tomto roce vzbudil Sehgal pozornost svým dílem *Tento pokrok* v newyorském Guggenheimu, kde jednotlivé návštěvníky čekala cesta vyprázdňenou spirálou galerie v rotundě (tedy té, která podle von Hantelmann ztělesňuje muzejní ideologii pokroku) za doprovodu dítěte, náctileté, dospělé a nakonec postarší osoby. Každá z nich vedla s návštěvníky hovor na téma pokroku. Tino SEHGAL, *Tino Sehgal*, kurátorka Nancy Spector, New York: Solomon C. Guggenheim Museum, 29. 1. - 10. 3. 2010.

komentáře úpadku západní civilizace. Von Hantelmann ale zdůrazňuje, že to by byla chyba, protože to, o co ve skutečnosti jde Koonsovi, je vyvolat bezprostřední emoční reakci v podobě úžasu a působit na diváka svou lascivností vypůjčenou z teatrálního rokoka a auroou inspirovanou barokním náboženským malířstvím. Objekty pocházející ze světa konzumu mají na jednu stranu vyvolat v divácích pocit obeznámenosti a posílit tak jejich sebevědomí, zároveň je však na nich vždy něco, co znemožňuje pouhou nereflektovanou zábavu: *Králík (Rabbit, 1986)* z nerez oceli funguje zároveň jako zrcadlo, ve kterém se odráží náš divácký pohled, *Štěně (Puppy, 1992)*, monumentální socha ve tvaru štěněte vytvořená z okrasných keřů, je nejen kýčovitým ztvárněním psiho mláděte, ale zároveň tematizuje otázku kontroly a její ztráty, protože socha je neustále se proměňující živý organismus.

Jak von Hantelmann poznamenává v souvislosti se Sehgaem, každé umělecké dílo je podle ní „diskursivním propojením různých hodnot, které se konkretizují systémem ověřování a souzení těchto hodnot“ (s. 157) a divákovo konkretizování hodnot skrze prožitek díla aktualizuje performativní potenciál díla modelovat sociální realitu umění a tudíž i způsob, jakým muzejní aparát ovlivňuje naše životy. Umělce, které interpretuje, spojuje v její představě to, že programově tento potenciál využívají a zexplicitňují ho. Nikoli tím, že by se snažili uniknout konvencím nebo

11
Hans Georg GADAMER,
Pravda a Metoda I.
Nárys filosofické hermeneutiky,
Praha: Triáda 2009,
s. 245–252.

je demaskovali, nýbrž tím, že otevřeně využívají jejich performativity k tomu, aby je rozrušili (kontinuálnost příběhu umění [Coleman, Buren], umělecké dílo jako zpeněžitelný předmět [Sehgal], autonomnost estetické subjektivity [Sehgal, Koons]). Místo aby předpokládali konvence jako to, co ohrožuje samotný princip umělecké kreativity, vnímají je naopak jako to, co zachovává identitu umění a dává prostor k tvorbě. U von Hantelmann tak narážíme v jiné podobě na hermeneutickou rehabilitaci předsudků: protože jsme vždy již součástí tradice, existují určité konstitutivní konvence, které vůbec umožňují porozumění nám samým a světu kolem nás.¹¹ Tak i umění staví na určitých konvencích, které ho umožňují rozpoznat jako svébytnou kulturní praxi.¹² Von Hantelmann předpokládá, že ač je potřeba tyto konvence zachovat, protože jsou konstitutivní pro existenci

12
Pro von Hantelmann
to jsou, jak jsme viděli, minimálně
tyto tři: 1) pojetí času jako kontinuálního
vývoje, 2) koncepce nezainteresované
estetické subjektivity, která se formuje
v recepci uměleckého objektu a 3) status
tohoto objektu jako produktu
dostupného směně.

vizuálního umění, máme dobrý důvod se mít před nimi na pozoru. Žel, nevysvětluje proč, tedy krom vágního konstatování, že jsou to prvky, které pomáhají konsolidovat tržní společnost.¹³

V podstatné míře chybí nejen vysvětlení toho proč, ale také především ve jménu čeho má umění rozrušovat pragmaticky sociální realitu umění. Jediné, co se na příklad dozvídáme v případě konvence kontinuitnosti příběhu umění, je, že představa dějin jako kontinua je omezená a „pozitivistická“. Při nejlepší vůli se dá z četby vytušit, že apriorní odmítnutí koncepce dějin jako kontinua nějak souvisí s představou dějin jako pokroku, o to víc pak překvapí, když se na straně 103 v souvislosti s Burenovou instalací v Guggenheimu dočteme, že je „možné polemizovat s Burenovou kritikou pokroku, nicméně je pozoruhodné, jak jí dosahuje performativně“. Proč nebo jak s ní polemizovat, se už nedozvíme.

Možná, že vysvětlení této nejasnosti tkví v tom, že von Hantelmann avantgardistickou kritiku kulturní instituce galerijního umění jako výhonku reakční měšťanské společnosti neodmítá jako mylnou, pouze tvrdí, že z hlediska společenského dopadu má

radikální negace konvencí přesně ten afirmativní efekt, vůči kterému se tato kritika vymezovala. Von Hantelmann ji nahrazuje butlerovskou performativní strategií, která má zdůraznit schopnost umění modelovat konvence jaksi zevnitř, pomocí nástrojů, které samy nabízejí. Je-li tomu tedy tak, že von Hantelmann přijímá politické důvody avantgardistické kritiky jako legitimní, pak ovšem nelze přehlédnout, že tyto subverzivní praktiky působí ve srovnání s ambicemi historických avantgard velmi

skrovně. Avantgardní modernismus se hlásí k emancipačnímu ideálu osvícenství a je vlastně kritikou nedovršeného příslibu modernity. Tomu také odpovídaly jeho nezřídka revoluční politické ambice. Butlerovská koncepce performativní subverze vychází z althusseriánského předpokladu nevyhnutelnosti ideologické interpelace a účinná politická aktivita se redukuje právě na erozi ideologické matrice skrze performativní variování konvencí.¹⁴ V případě von Hantelmann se sociální realita, kterou probíraná díla produkují, vždy týká historické kontinuity umění a jeho určujících konvencí a širší relevanci dílům dává

13
Opět se
bez vysvětlení předpokládá,
že taková společnost
je z principu
defektní.

14
Není zde od věci
připomenout, že Judith Butler
bývá kritizována právě
za mizivou politickou relevanci
svých textů, ba dokonce za zhoubný
kvietismus, ke kterému vedou.
Viz např. Richard RORTY,
„Is ‚Cultural Recognition‘ a Useful Concept
for Leftist Politics?“, *Critical Horizons*,
roč. 1, 2000, č. 1, s. 7–20;
Martha C. NUSSBAUM,
„The Professor of Parody“,
The New Republic,
22. února 1999,
č. 8, s. 37–45.

teprve předpoklad, že muzea výtvarného umění jsou jedním z klíčových ideologických aparátů formujících subjektivitu. Proto klade takový důraz na to, že vizuální umělecká tvorba se má soustředit na instalace v galerijních institucích, a přehlíží například, že Daniel Buren některé své rané intervence situoval do ulic Paříže. Podle ní pouze v rámci svého tradičního institucionálního prostoru dokáže být umění politicky účinné.

15

Na příklad na jednu stranu tvrdí, že Coleman přejímá historickou událost tak, že „vytváří obraz, který zároveň není reprezentací“ – podobně jako benjamínovský dialektický obraz evokuje dějiny, aniž by je ilustroval – protože smyslová agresivita Boxu vyvolává silnou tělesnou reakci šoku, takže historická událost boxerského klání se zhmotňuje, kondenzuje do prožitku diváka. Na druhou stranu hned v následujícím odstavci prohlašuje, že Coleman v Boxu spojuje dvě roviny uměleckého díla dohromady: jeho schopnost reprezentovat, a zároveň tuto reprezentaci proměnit v realitu, tedy schopnost být austinovským performativem (s. 44). Vyhýbá se tedy Box reprezentaci benjamínovskou estetikou šoku, nebo ji integruje do austinovské performativní roviny vytváření sociální reality?

To může i nemusí být pravda, vše záleží na tom, jak úzce či široce vymezíme chápání politické působnosti (a pochopitelně také, zda budeme souhlasit s ideologickou vahou, kterou připsuje von Hantelmann západním muzejním institucím). Von Hantelmann pracuje s přívlastkem „politický“ velmi vágně a podle všeho věří, že jakákoli změna v sociální realitě je politická. V souvislosti s Colemanovým *Boxem* ukazuje, že umění dokáže ovlivnit svou vlastní recepci a tedy vřazení do historie tím, že se realizuje skrze divácký prožitek, k čemuž je zapotřebí, aby mělo fyzické médium vykazující trvanlivost. Kromě nepřiliš objektivního zjištění, že estetickou zkušenost nelze na rozdíl od fyzického nosiče mechanicky zdokumentovat, tím chce ještě ukázat performativní politickou relevantnost, ale není zdaleka jasné, co tím má na mysli. Její vlastní interpretace dosahuje v tomto bodě značné míry spekulativnosti a místy není úplně přesvědčivá. 15

Protože politická relevantnost umění podle von Hantelmann nezáleží na tom, k čemu se vztahuje (co kritizuje), ale na sociální relevanci instituce, v rámci které je prezentováno, vše v důsledku stojí i padá s tím, zda přijmeme dva klíčové předpoklady von Hantelmann: že v západní postindustriální společnosti mají muzea a galerie výtvarného umění významný podíl na tvorbě sociální reality a že účinná politika se v takové společnosti odehrává již na rovině diferencujících (de- a rekontextualizovaných) opakování konvencí. Argumenty pro ten první předpoklad jsou dvojího druhu. Ten empirický říká, že na Západě existuje víc galerií a do nich chodí víc lidí, než kdy předtím; není tedy možné, aby to zůstalo bez společenského a politického efektu. Ten teoretický je odvozený z druhého předpokladu, tedy že tohoto efektu se dosahuje performativní produkcí umělecké konvence. Než bychom

ale mohli von Hantelmann odsouhlasit onen druhý předpoklad, museli bychom dostat odpovědi na otázky, které její – jinak velmi podnětná – kniha nedává. Co je vlastně společenským cílem politicky účinného performativního zpracovávání galerijních konvencí? Politika totiž může mít různé cíle, např. sociální spravedlnost, největší blaho pro co největší počet lidí, či politickou svobodu. Žádný z nich ale není von Hantelmann zmíněn. A dále: Je butlerovská performativita jediný způsob politické aktivity v postindustriální či dokonce jakékoli společnosti? Pokud ano, pak by politická relevance umělecké performativity prudce stoupla, ovšem úměrně tomu, jak by klesl pragmatický význam moderních politických nástrojů změny (od hlasování po revoluci) nebo prostě každého aktu, který by nenarušoval konvence jejich přesazením do jiného kontextu. Takové zjištění by snad mohlo posílit společenské sebevědomí umělkyní a umělců (což je evidentně jeden z cílů knihy, která má být i manuálem pro uměleckou praxi), těžko je ale klasifikovat jinak, než jako špatnou zprávu pro politiku.