

Devadesátá léta – Antika naší současnosti

Devadesátá léta jsou dobou mého mládí a odborného zrání, dokončila jsem studia na filozofické fakultě, vydala svou první knihu, nastoupila na AVU. Název této přednášky ale není pouhou nostalgickou metaforou. Chtěla jsem jím poukázat především na význam transformačního procesu po roce 1989 pro výtvarnou scénu a zkusit si uvědomit, které z devadesátkových změn měly formující vliv i na naši současnost. Odkaz na Antiku má evokovat i akceleraci posledních let, kdy kořeny současného dění nehledáme v minulých staletích, jak to kunsthistorie činila ve svých počátcích, ale v minulých desetiletích. Nejsem samozřejmě specialistkou na starověk, ani na renesanci či klasicismus. Fascinuje mě však, jak se dávná antická praxe propisovala po celá staletí do evropské kultury. Kdyby neexistovala antika, dnešní civilizace by nevypadala tak, jak ji známe. Stejně tak je podle mě možné říci, že chceme-li porozumět současnosti, musíme se zabývat vývojem uměleckého diskurzu po roce 1989.

Ve své uměleckohistorické praxi jsem se vždy zabývala odkrýváním podhoubí, tedy vrstev, z kterých vyrůstá současná praxe. Jako kurátorku mě nikdy nezajímala budoucnost, ale spíše nedávná minulost. Je to možná dáno i tím, že celý svůj život pracuji na AVU a jsem dennodenně v kontaktu s aktuální přítomností. Při komunikaci s mladými umělci a umělkyněmi, studenty a studentkami AVU, jsem nucená přemýšlet, proč dělají zrovna toto a takto? Když čas od času nakouknu do ateliérů, ptám se, z čeho jejich tvůrčí praxe vyrůstá? Někdy je možné najít odpovědi v současnosti, ale většinou se člověk musí vrátit o krok či dva zpět.

Společně s Michelelem Foucaultem se můžeme v naší malé „archeologii vědění“ ptát: Jaké stanovit spojení mezi oddělenými událostmi? Jaká je jejich nutná posloupnost? Jaká kontinuita jimi prochází, v jaký celkový význam nakonec vyústí? Jaké vrstvy musíme izolovat? Jaké typy řad zavést? Jaké řady řad můžeme stanovit?¹ Mám-li se vejít do časového limitu dnešní přednášky, nezbyvá než komplexní proces transformace od devadesátých let do současnosti poněkud zjednodušit. Navrhuji zabývat se třemi hlavními oblastmi, které jsem označila jako **INSTITUTE, SLOVA, FUNKCE**.

¹ Michel Foucault, *Archeologie vědění*, Herrmann a synové, Praha 2002, s. 10.

INSTITUCE

Máme-li nějak výstižně zarámovat devadesátá léta, můžeme použít slovní hyperbolu **Od euforie k blbě náladě**, tento slogan myslím dobře vystihuje pomyslný oblouk devadesátkového dění. Neuvěřitelné nadšení z pádu opresivního režimu, euforie z nabyté svobody a možnosti ustavit nové instituce a systémy, ale též postupné vystřízlivění a nahlédnutí reality, která byla mnohem složitější, než jsme si v revoluční rozjařenosti dokázali připustit. Celospolečenská „blbá nálada“, jak atmosféru v české společnosti nazval v roce 1997 v rudolfinském projevu Václav Havel, myslím dobře vystihuje situaci druhé poloviny 90. let, kdy nás zasáhly úsporné balíčky a provizorní infrastruktura nových institucí se začala hroutit sama do sebe. Jak složitá byla transformace jednotlivých institucí, můžeme demonstrovat na příkladu Svazu českých výtvarných umělců nebo Veletržního paláce.

Svaz byl klíčová organizace českého výtvarného života, jeho nefunkčnost a hlavně neudržitelnost jeho pozice byla diskutována již na konci roku 1989. Následně byly oba národní svazy a federální Svaz československého výtvarného umění, rozpuštěny. V lednu 1990 se ve Sjezdovém paláci Parku kultury v Praze konal mimořádný sjezd českých výtvarníků, na němž byla ustavena Unie výtvarných umělců. Ta měla být jakýmsi nástupcem Svazu a zpočátku tak opravdu fungovala. K registraci Unie došlo na začátku roku 1990, jako nová organizace však nemohla převzít členskou základnu Svazu, ale vybudovat ji od nuly. Transformace institucí, které pod bývalý Svaz spadaly, byla komplikována neustále se měnícím legislativním a ekonomickým prostředím a z dnešního pohledu je obtížně rekonstruovatelná. Výtvarná obec se navíc během několika málo let rozpadla na řadu zájmových a oborových skupin, které na Unii nárokovaly plnění svých potřeb. V první polovině 90. let Unie zastřešovala více než 50 spolků a sdružení – byla tedy jakýmsi „spolkem spolků“.² Ani jejím členům nebylo jasné, jestli se jedná o odborovou organizaci (hájící sociální zájmy všech výtvarníků bez rozdílu), nebo organizaci cechovní (hájící zájmy jednotlivých oborů), či organizaci pouze zastřešující jednotlivé spolky a sdružení. Vnitřní rozpory eskalovaly v roce 1994, kdy z Unie vystoupila řada významných sdružení. Unie, jak víme, funguje dodnes, ale je

² Situaci asi nejpřehledněji popsal Josef Ryzec v článku *Není Unie jako unie. Pokus o rozbor situace*, *Ateliér*, 1993, roč. 6, č. 11 (27. 5.), s. 12.

jakousi zájmovou společenskou organizací zastřešující řadu individuálních, především regionálních spolků a asociací. Tuto paralýzu se dodnes nepodařilo překonat, byť vznikla řada aktivit a pokusů samoorganizovat výtvarnou scénu. Ještě tragičtější osud čekal Český fond výtvarných umění, který na začátku 90. let disponoval milionovým majetkem výtvarné obce. Během několika málo let se rozpustil v nepřehledné sérii událostí, které jsem se pokusila částečně rekonstruovat ve studii Dějiny výstav – výstavy v dějinách. Celý proces provázela nezájem výtvarné obce, která ve Svazu a Fondu viděla jen totalitní organizace, s nimiž už nechtěla mít nic společného, nekompetentní rozhodování starých a nových správců v devadesátkové legislativní džungli, vypočítavé a v některých případech asi i kriminální jednání některých aktérů. Kdykoliv projíždím kolem Mánesa a vzpomenu si, jak za bezmocného přihlížení výtvarné obce byl její majetek převeden do polosoukromé Nadace českého fondu umění, musím se zhluboka nadechnout a vydechnout. Je nutné poznamenat, že transformace Českého fondu výtvarných umění znamenala rozbití galerijní a tudíž i výstavní infrastruktury. Vznik nových soukromých galerií nemohl tuto katastrofu kompenzovat.

V rozbouřených vodách transformačního období se jedinou stabilnější institucionální platformou staly krajské galerie, jež tvořily páteř českého výtvarného provozu od 50. let. Samostatnou kapitolou je Národní galerie a především osud Veletržního paláce. Po dlouhé a nákladné rekonstrukci byl otevřen na konci roku 1995, k vidění zde byly dvě nové stálé expozice *České moderní umění 1900–1960*, *České moderní umění 1960–1995* a nově nainstalovaná sbírka francouzského umění, která sem byla přenesena ze Šternberského paláce. Dlouho očekávaná událost, největší pražská kulturní investice poloviny 90. let, však vzbudila spíše rozpaky. Složitost procesu rekonstrukce, limitní finanční podmínky, neutěšenost sbírek atd. byly popsány v řadě článků a diskuzí. Už jen frekvence střídání na postu ředitele Národní galerie a samotného Veletržního paláce ukazuje o jak turbulentní dobu se jednalo (Na postu generálního ředitele Národní galerie v Praze se v letech 1990–1996 vystřídali: Ladislav Kesner st., Lubomír Slaviček, Ladislav Daniel, Martin Zlatohlávek, na postu ředitele Veletržního paláce, tedy Sbírek moderního a současného umění, pak Jiří Švestka, Jiří Ševčík, Jiří Gregor a Jaroslav Anděl). Současná situace bohužel ukazuje, že z tohoto příběhu jsme ještě úplně nevyrostli.

Během devadesátých let se proměňoval nejen kulturní provoz a jeho financování, ale i mediální prostor, umělecké školství a mnoho dalších součástí struktury, na níž stavíme dodnes. Některé její části jsou chatrné se špatnými základy, jiné pevnější.

SLOVA

Vedle formování institucionálního rámce, v němž se dodnes pohybujeme, se v 90. letech ustavil i rámec pojmový. Netvrdím, že všechna tato slova byla objevem devadesátých let. Například pojem globální vesnice použil Marshal McLuhan již v 60. letech, intermedia též v 60. letech definoval Dick Higgins. Ani postmoderna nebylo nové slovo a nová média vůbec nebyla nová. Nicméně v 90. letech se tyto pojmy staly často skloňované, promyšlené a zasáhly širší vrstvy společnosti. Konečně česky vyšly klíčové texty o postmoderně.³ Někteří tak postmodernu teprve objevovali, jiní ji však už pohřbívali a začali používat pojmy jako postkonceptuální umění nebo postprodukce.⁴ Kniha Nicolase Bourriauda sice vyšla až v roce 2001, ale vyrostla z procesu, kterým si umění v 90. letech díky znovoprůběhu technického obrazu prošlo.

Ukázkovým dílem je instalace Mileny Dopitové s názvem *Dvojčata / Já a moje sestra* (1991). V českém kontextu se jedná o jednu z prvních prostorových instalací, kde je použita zvětšená fotografie v kombinaci s objektem. Instalaci dotvářel stůl a židle, které Dopitová pečlivě obháčkovala, objevují se zde tak další důležitá slova jako indentita a v neposlední řadě gender. Ostatně devadesátková diskuze o tom, jestli používat české slovo rod nebo přejaté gender dodnes udivuje svou obsáhlostí a délkou trvání. Z dnešního pohledu je jasné, který tábor nakonec vyhrál. Indetita se objevovala opakovaně v různých kontextech, jako posttotalitní identita, s níž bylo potřeba se vyrovnat, ale též v čistě osobním slova smyslu. Jako příklady můžeme uvést dodnes silná díla Václava Stratila nebo Veroniky Bromové, ale i mediálně úspěšný projekt Jiřího Davida *Skryté podoby* (1991).

Asi nejdůležitější slovo, které se probojovalo v 90. letech do všeobecného povědomí, je pojem kurátor či kurátorka. Když se Čiháková-Noshiro v roce 1992 označila jako autorka koncepce výstavy *Kolumbovo vejce*,⁵ nevyhnula se jízlivým poznámkám. Dovolím si ocitovat Josefa Holečka, který ve *Zlatém řezu* napsal: „Když Vlasta Čiháková-Noshiro

³ Např. Jean-Francois Lyotard, *O postmodernismu*, Filosofia, Praha 1993; Wolfgang Welsch, *Naše postmoderní moderna*, Zvon, Praha 1994; Suzi Gablik - *Selhalo moderna?*, Votobia, Olomouc 1995.

⁴ Nicolas Bourriaud, *Postprodukce*, Tranzit, Praha 2004.

⁵ *Kolumbovo vejce*, Praha, Béhemót, 7. 4. – 26. 4. 1992.

umístí za sklo těsně u vchodu galerie Behémót cedulku, že je autorkou koncepce výstavy Kolumbovo vejce, tak tím vlastně vypovídá o tom, kdo se tady cítí být hlavním tvůrcem.“⁶ Podobným útokům čelili i další kurátoři a kurátorky (Jana a Jiří Ševčíkovi, Milena Slavická, Ludvík Hlaváček, Radek Váňa, Marek Pokorný, Martin Dostál), kteří se během devadesátých let učili kurátorskému řemeslu za pochodu a ve značně provizorních podmínkách. Navazovali tak na nejlepší tradici protokutátorů či lépe řečeno autorů výstav ze 60. let jako byl Jiří Padrta, Ludmila Vachtová, Jindřich Chalupecký nebo Jiří Valoch i v tom ohledu, že na výtvarné scéně paralelně působili jako aktivní kritici a komentátoři dění.

FUNKCE

Poslední a pro mě osobně nejdůležitější téma dnešní přednášky je FUNKCE. Označuji tak proměnu pojmu umění a jeho role ve společnosti. Před rokem 1989 bylo umění na jedné straně nástrojem propagandy a na druhé způsobem vyvzdorování si svobodného prostoru, tedy do určité míry formou protestu. Málokomu se podařilo vymanit se z dialektiky oficiálního a neoficiálního umění, byť víme, že ve skutečnosti většina dobové umělecké produkce vznikala v jakémsi meziprostoru šedé zóny. Adaptace na kapitalistické mechanismy (v roce 1991 byla ustanovena volná tvorba cen, zahájena malá a velká privatizace), vznik soukromých galerií a provizorního, ale svobodného trhu s uměním tak představoval jeden z podstatných posunů funkcí umění. Komerční stránka umění totiž byla pro většinu výtvarné obce traumatickou záležitostí. Obchodovat s uměním bylo před rokem 1989 možné oficiálně pouze přes Český fond výtvarného umění, což v době normalizace znamenalo přitakání režimu a jeho opresivnímu byrokratickému systému. 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 vyššímu poslání. Tento mýtus, který je celkem pochopitelný v situaci normalizačního Československa, byl v devadesátých letech paralyzující. Dodnes je možné ho v některých textech a postojích na podvědomé úrovni najít, byť je dobově jinak zabarvený. Trvalo nějakou dobu, než byl tento mentální postoj překonán a vžila se představa, že i „pravé“ umění je státem

⁶ Josef Holeček, Velká aliance. O výtvarné teorii a kritice těchto dní, *Zlatý řez*, 1993, roč. 1, č. 3, s. 28.

podporovaná složka kultury a že je právem financovaná z veřejných i soukromých prostředků.

V 90. letech jsme fungovali v jakémisi „zkušebním provozu“, testovali jsme, co umění snese a jaké funkce ve společnosti by mělo a může zastávat. Všichni aktéři uměleckého provozu si museli uvědomit svou závislost na systému trhu, politických a společenských strukturách. Zkrátka museli si uvědomit, že jako umělecká obec jsou součástí obce veřejné. Hluboce zakořeněná skepse vůči umělecké angažovanosti pramenící ze špatných předrevolučních zkušeností se v době budování svobodného demokratického státu stala přežitkem. Repolitizace českého umění se přes svou původní rozpačitost na konci 90. let stala výrazným trendem. Nepočítáme-li Černého *Růžový tank* (1991) byla většina devadesátkové produkce apolitická. Když Ševčíkovi v roce 1995 připravili výstavu *Zkušební provoz*,⁷ těžko bychom zde nějaká angažovaná díla hledali. V roce 1997 však na *Sníženém rozpočtu*⁸ dominovala a postavení umění ve společnosti se stalo ústředním tématem výstavy. V doprovodných textech se Ševčíkovi tázali po možnostech subverzivnosti v umění a jeho právu být sociální a kritickou praxí. Chtěli demonstrovat, že umění nabízí společnosti jiné formy politické diskuze. Neméně důležité je, že v katalogu skrze fiktivní rozhovor se svými psi vysvětlili, jak se vlastně dělá výstava (tedy jak oni výstavu jako kurátoři pojmají a „stavějí“ – byl to takový devadesátkový úvod do kurátorských studií). První číslo časopisu *Umělec*, které vyšlo v roce 1997, jasně demonstrovalo, že umělec může a měl by být superhrdinou, který napravuje a zachrání svět. Mohli bychom samozřejmě srovnávat přístupy jednotlivých umělců, ale časový limit této přednášky nám nedovolí než povrchní srovnání čtyř výtvarných skupin, které na české scéně působily na konci 90. let. Kolektivita a umění spolupráce ostatně byly další ze signifikantních přístupů, které jsme z tohoto období zdělili. Prezentovala-li se Kamera skura v roce 1998 ironicky jako populární hudební skupina, Podebal ke své roli ve společnosti přistoupil zodpovědněji. V roce 2000 připravil výstavu *Malík urvi*,⁹ na níž byly prezentovány portréty bývalých spolupracovníků StB a dalších komunistických kádrů. Vystavené osobnosti spojovalo, že nadále zaujímaly významné posty v české společnosti. Mediální ohlas výstavy bohužel zapříčinil odstoupení klíčového sponzora Špálovy galerie

⁷ *Zkušební provoz. Má umění mladé?*, Praha, Mánes, 25. 4. – 17. 5. 1995.

⁸ *Snížený rozpočet*, Praha, Mánes, 30. 12. 1997 – 8. 2. 1998.

⁹ *Malík urvi*, Praha, Galerie Václava Špály, 6. 1. – 30. 1. 2000.

a tak došlo k dalšímu přerušení fungování této prestižní galerie. Ostatně rychlé vznikání a zanikání galerií bylo pro 90. léta typické, bohužel ani z této praxe jsme se dosud nevymanili. Jako reakce se zformovala paralelní galerijní infrastruktura tradičně provozovaná samotnými umělci. Jako příklad můžeme uvést Vitrínku BJ, která fungovala v pražských Holešovicích od roku 1996 a první výstava měla symbolický název *Pereme se za vás*, což byl předvolební slogan, ale zároveň i zpráva umělecké scéně, na níž tvrdě dopadly úsporné balíčky. Aktivity skupiny Rafani, pak plynule navázaly na tyto devadesátkové zárodky a svou radikalitou je často předčily, jako příklad můžeme uvést např. roční členství členů skupiny v Komunistické straně Československa.

Jakou cestu umění v 90. letech ušlo, nabízí pohled do výstavy *99CZ*.¹⁰ Pro devadesátá léta je symptomatické, že si ji připravili sami umělci, v negalerijním prostoru, sami ji nainstalovali a sami si ji i hlídali. V duchu již zmiňované postprodukce Nicolase Bourriauda pro ně bylo umění aktivitou, formou užití světa, jakýmsi nekonečným vyjednáváním mezi různými pohledy a médii. Projektové uvažování, kdy většinou nevznikala izolovaná umělecká díla, ale spíše komplexní soustava děl v různých médiích, z nichž je možné pro konkrétní výstavní událost zkonstruovat prostorově opodstatněnou instalaci, se stalo základem tvůrčí praxe. Zůstala i strategie samoorganizace a étos DIY. V neposlední řadě devadesátá léta konečně umožnila širší prosazení žen na výtvarné scéně, jak jsem ostatně ukázala skrze výstavu *Někdy v sukni*.¹¹

Co říct závěrem? Instituce, pojmy, funkce, estetika a strategie devadesátých let jsou pořád součástí naší každodenní reality. Některé z nich jsme proměnili, některé z nich nás pořád tíží v batohu, s nímž putujeme z přítomnosti do budoucnosti. K některým se nostalgicky vracíme, ať už kvůli jejich retrokvalitám nebo jako ke zdroji lepšího porozumění současnosti.

¹⁰ *99CZ*, Praha, Václavské náměstí 13–15, Vyšehradské nádraží, 23. 9. – 10. 11. 1999.

¹¹ *Někdy v sukni. Umění 90. let*, Brno, Moravská galerie, 7. 2. – 18. 5. 2014 – Praha, Galerie hlavního města Prahy, 5. 11. 2014 – 8. 3. 2015.