

Krise "nenápadné tendence" **Václav Magid**

Umělec, 2006/3

Indikace problému

Nedávná výstava Indikace, kterou v zchátralých prostorech bývalé zubní ordinace vytvořila kurátorka Mariana Serranová, na mě zapůsobila především jedním význačným rysem: velkou část vystavených prací tvořily intervence do konkrétního prostředí, provedené tak, aby byly co nejméně nápadné. Zbyněk Baladrán pracně pokryl jednu z relativně zachovaných zdí několika vrstvami nátěru, aby výsledek vypadal jako reálně poničená zeď. Tomáš Vaněk v sousedící místnosti vytvořil svou obvyklou šablonovou technikou duplikáty stínů, jež se dokonale překrývaly se skutečnými stíny od umělého osvětlení. Členové skupiny Ládví opatřili řadu oken truhlíky s ibišky a vytvořili pro celou výstavu orientační systém na podlaze. Jejich vstupy plnily v daném prostoru okrasnou a užitkovou funkci, a proto byly obtížně identifikovatelné jako umělecká díla. Barbora Klímová nepatrně pozměnila odstín kachliček, aby jinak barevné kachličky vytvořily tvary letopočtů. Dominik Lang zkomplikoval průchod mezi místnostmi, když podélně rozdělil dveře na dvě poloviny a nechal otevřenou pouze jednu. Další Langovou intervencí bylo zavěšení žárovky do ulice z okna výstavního prostoru. Žárovka se nacházela blízko lampy uličního osvětlení a měla se rozsvěcet simultánně s ní. Neviditelnosti svého projektu možná nechtěně dosáhl Jiří David, který ukryl v prachu drobné vlaječky a ponořil do sudu s olejem krabičku od léku. Princip jednoduchého posunu v rámci běžné činnosti se uplatnil v sérii akcí Vasila Artamonova a Alexeje Kljukova, jež na výstavě byla prezentována ve videozáznamu. Autoři prováděli prospěšné činnosti tajně a nelegálně. Všechny popisované práce představovaly zásahy do konkrétního prostoru, založené na principu jemného posunu oproti původnímu uspořádání. Nepostřehnutelnost těchto zásahů jakoby byla povýšena na imperativ a hlavní cíl tvůrčího snažení, zároveň však nebyl cítit žádný naléhavý důvod, proč by tomu tak mělo být. Záměrný rozpor, když se umění v protikladu ke svému smyslu snaží nebyt vidět a schovává se před divákem, najednou nepůsobil nijak překvapivě. Místo toho, aby problematizoval běžný způsob vidění skutečnosti, sám se ukázal jako běžný efekt současné umělecké produkce. Strategie drobných posunů v prostoru každodennosti je typická pro „nenápadnou tendenci“, která se v českém umění etablovala během posledního desetiletí. Záměrem tohoto textu je vystopovat zdroje a vývoj této tendence, porovnat ji s jinou blízkou tendencí a popsat rysy krize, v níž se v současnosti nachází.

„Nenápadná tendence“ v českém umění a lokální kontext

Počátky „nenápadné tendence“ v českém umění sahají do druhé poloviny devadesátých let, kdy na zdejší scénu vstoupila řada autorů, kteří ji v současnosti dominují. O charakteristiku tohoto období se v roce 2005 pokusila kurátorka Pavlína Morganová výstavou *Insiders*. S jejím zobecněním základních generačních rysů, které nabídla v podnázvu „Nenápadná generace druhé poloviny 90. let“, se ovšem dá polemizovat. Prvek stírání viditelného rozdílu mezi uměleckým dílem a každodenností začal hrát centrální úlohu pouze u tří z jedenácti tvůrců představených na této výstavě (Baladrán, Mančuška, Vaněk), a to ještě zcela ke konci daného období. U ostatních jej nacházíme spíše v náznaku, který koncepcí výstavy uměle vypichuje do popředí. Mám za to, že právě snaha ukázat autory, u nichž je možné najít formální prvky „nenápadnosti“, znemožnila představit generaci „insiderů“ skutečně reprezentativním výběrem umělců. Mimo záběr kurátorky se dostala celá řada důležitých postav, jako jsou Josef Bolf, Jan Kadlec, Markéta Othová, Milan Salák, Vít Soukup nebo Jan Šerých. Pokud vůbec potřebujeme mít nějaké slůvko, které by vystihovalo poetiku generace druhé poloviny 90. let, přikláněl bych se spíše k „civilnosti“. „Civilní“, tedy obyčejné, neokázalé, zakotvené „v lokálním sociálním kontextu a prožívané každodennosti“ mohou být jak zvolené materiály a formální postupy, tak i témata. Oproti tvrzení, že pro danou generaci je „charakteristická spíše tvorba objektů a instalací, postkonceptuálních projektů pro určitý prostor a konkrétní situaci“, bychom tak mohli přiznat rovnoprávné místo malbě a spektakulárním fotografiím nebo instalacím, pokud se nějak tématicky dotýkaly „civilnosti“.

Přes zmíněné výhrady výstava *Insiders* byla důležitá už tím, že představovala pokus o celkové zobecnění umění nedávné minulosti. Popis typických rysů práce „insiderů“ v doprovodném textu k výstavě vystihuje všechny podstatné znaky rané fáze „nenápadné tendence“. S využitím tohoto textu se pokusím podat o něco širší charakteristiku tvorby generace druhé poloviny 90. let a vymezit v jejím rámci místo zárodků dané tendence. Podoba českého umění v první polovině 90. let odpovídala ambicióznosti situace po změně režimu. Zároveň odrážela světové trendy, poznamenané postupující globalizací a růstem snahy konkurovat masové kultuře jejími vlastními prostředky. Institucionální rysy tohoto období byly transformace galerijního provozu, pokusy budovat trh s uměním a vytváření figury umělce jako schopného selfmanagera. Vlastní umělecká produkce se nesla ve znamení neokonceptuálních postupů, postmoderních hrátek s identitou, objevování možností nových technologií či manipulace s prvky kýče a masové kultury. Za typické prostředky se dají označit multimediální instalace a velkoformátová fotografie. Odsun financí z kulturní sféry a selhání galerijního provozu, spolu s nenaplněným očekáváním od nových uměleckých forem, vedly u generace umělců, která nastoupila v druhé polovině dekády, ke změně trajektorie. Oproti snaze docílit podoby uměleckých děl vyhovující globálnímu standardu se obrátili

k vlastnímu bezprostřednímu kontextu, ke své specifické historii. Místo obecných témat, které se předchozí generace snažila postihnout v jejich esenci pomocí jednoduché metafory, se tito autoři zaměřili na lokální stigmata nebo úchytky, jež dobře znali z vlastní zkušenosti, a z nichž čerpali nejen témata, ale i prostředky podání. Předmětem uměleckého zpracování se staly zejména soukromé obsesivní praktiky, jako je sběratelství, vyšívání nebo kutilství. Spektrum přístupů v rámci civilní poetiky generace druhé poloviny 90. let se pohybovalo mezi dvěma krajními polohami, které je možné orientačně vymezit jako „obsahovou“ a „formální“. Umělci, které bych umístil na „obsahový“ pól (Pěchouček, Salák, Soukup) se soustředili především na hledání specifických témat, formujících zážitků a typických obsesí, jež jim umožňovaly vyznačit vlastní generační a sociální identitu. Jejich východiskem byl konvenční závěsný obraz, který rozvíjeli zejména začleňováním narativních prvků. Inklinaci k příběhu odpovídaly časté aluze na soukromý a všední rozměr ponormalizační doby, jež danou generaci formovala. Tito umělci tedy usilovali v první řadě o zobrazení zvláštností lokálního sociálního prostoru. Naproti tomu autoři pohybující se na „formálním“ pólu generační tendence (Mančuška, Vaněk) se zaměřili na vypracovávání nových výrazových postupů, které měly být v tomto prostoru co nejhlouběji zakotveny. Oproti zobrazování obyčejnosti se soustředili na to, jak vytvářet umění obyčejnými prostředky. Opustili proto tradiční umělecká média a začali formulovat nové tvůrčí metody ovlivněné každodenními činnostmi, v nichž uplatňovali užitkové předměty a dostupné levné materiály. V tématické rovině zůstávali u esenciální podoby standardního inventáře objektů sociálního prostředí (stěna, židle, hrníček, zástrčka...) a soustředili se v první řadě na vytyčování různých strategií, jak do tohoto prostředí vstupovat. Postupně začali čím dál víc využívat princip, na kterém někteří z nich staví dodnes: jednoduchý posun ve volbě materiálu, ve způsobu výroby, ve funkci nebo v umístění, který znejišťuje diváka ohledně ontologického statusu toho, co vidí. Ján Mančuška nejprve používal obyčejné materiály z chodu domácnosti (párátka, čističky do uší, nitě) jako kresebné prostředky, později začal vytvářet těžko uchopitelné objekty na pomezí mezi skutečnou věcí (židle, dům) a jejím zobrazením či imitací. Tomáš Vaněk v dlouhé řadě svých „participů“ pro konkrétní místa a situace realizoval různé varianty iluzivních zdvojení nebo simulací reálných funkčních předmětů (zvonky, vypínače, háčky). Zbyněk Baladrán na výstavě Hobby v galerii Jelení (2001) dovedl k dokonalosti kutilství jako umělecký postup, když vytvořil sérii nefunkčních a nestabilních konstrukcí v duchu variabilního nábytku z Ikey.

Vidíme tedy, že příklon ke strategii drobných posunu v prostoru každodennosti byl původně motivován obratem k tematizaci lokálního sociálního kontextu a snahou přiblížit prostředky uměleckého podání obyčejným činnostem. Fenomén umění, které staví na této strategii, budu i nadále nazývat „nenápadnou tendencí“ současné české scény. Přestože u zdrojů této tendence stáli umělci, které jsem schématicky zařadil na „formální“ pól civilního umění konce minulého desetiletí, neztotožňuji ji s

konkrétními osobami, ale s určitými rysy tvorby, které můžeme objevit u nejrůznějších autorů.

Moskevské „nonspektakulární umění“ a kritika reprezentace

Podobné postupy, k jakým dospěla řada českých umělců kolem roku 2000, se o něco později (2001 – 2002) začaly objevovat na prezentacích tzv. moskevského nonspektakulárního umění. Postoje klíčové postavy tohoto hnutí Anatolije Osmolovského, s nimiž se české prostředí mohlo seznamovat od roku 2002, představovaly jeden z vlivů, které dopomohly „nenápadné tendenci“ k sebeuvědomění v rámci základních opozic současného umění. Osmolovskij nabídl přitažlivou interpretaci vztahu mezi uměním, moci a zábavním průmyslem, ze které vyplývá, že jedinou účinnou alternativou masové kultury, médiím a reklamě představuje strategie shodná s tou, na níž zakládá česká „nenápadná tendence“. Teoretická východiska moskevského nonspektakulárního umění navazují na analýzu kapitalistické společnosti, kterou zformuloval vůdce Situacionistické internacionály Guy Debord v díle Společnost spektaklu (1967). Debordovy postuláty, které přejímá Osmolovskij, se dají shrnout následovně. Život současné společnosti je definován obrovskou akumulací spektaklu. Nadvýroba a totální moc obrazů vnáší odcizení do samotné každodenní zkušenosti, která již není přímo prožívána, ale pouze nazírána skrze její zprostředkování v obrazech. Platí, že být skutečný, znamená být viděn. Společnost, jejíž život je omezen na kontemplaci vlastních reprezentací, setrvává v permanentní přítomnosti a nemůže tvořit dějiny. Protipólem transparentnosti sociálního života je neprůhlednost moci skrývající se za strukturou reprezentace, kterou tvoří reklama, média, propaganda a zábavní průmysl. Možnosti seberealizace ve společnosti, která je zcela podřízena oběhu zboží, se vyčerpávají spotřebou. Jedním z rysů spektaklu je schopnost pohotově přivlastňovat jakékoli pokusy o alternativní sociální modely a samostatnou reflexi. Nezávislé umělecké iniciativy se záhy začleňují do systému, kde ztrácejí svou kritickou intenzitu. Komercializují se a stávají se jinou formou zábavy, již systém chlácholí masy, aby nedospěly ke kritickému sebeuvědomění. Podle Osmolovského tento osud potkal veškeré strategie, jež byly typické pro umění devadesátých let. Umělci, kteří ironicky přivlastňovali znaky masové kultury, subverzivně vstupovali na její teritorium nebo se jí snažili čelit ještě větší eskalací šoku a monumentální vizuality, se stali svého druhu popovými hvězdami uspokojujícími mediální poptávku po nonkomfortitě. Výstavy bienálového typu, jež v průběhu této dekády dosáhly statutu vládnoucího způsobu prezentace současného umění, zaujaly místo v zábavním průmyslu po boku filmových festivalů či televizních estrád.

Na základě faktu spektakulárního přivlastnění kritických uměleckých strategií 90. let Osmolovskij formuluje obecný závěr. Každá kritika využívající mechanismy reprezentace, které jsou v dané společnosti nástroji útlaku, je nutně vnitřně nesoudržná, protože potvrzuje legitimitu

těchto mechanismů. Přímá kritika společnosti, která chce bojovat s oficiálními dogmaty o místo v mediálním prostoru, zákonitě přejímá jazyk reklamy a propagandy, a v konečném důsledku tak posiluje moc médií a toho, co reprezentují. Osmolovskij z toho vyvozuje, že kritická opozice, která se chce pojistit proti tomu, aby byla ihned přivlastněna spektáklem, musí nahradit přímou kritiku modelem nepřímé, „tekuté“ kritiky. Umění se má přestat snažit konkurovat zábavnímu průmyslu a musí vypracovat vlastní „asymetrickou odpověď“. Musí se stáhnout do prostoru, který nebude průhledný pro média a vytvořit si specifickou řeč forem, lišící se od jazyka reklamy a zábavního průmyslu. Kritičnost umělecké výpovědi tedy musí přejít z roviny obsahu na rovinu formy, vnitřní konfigurace. Z aplikace debordovské kritiky spektáklu na umělecký provoz konce 90. let tak vyplývá návrat k formalistickým strategiím moderny. Osmolovského vymezení formálních postupů toho, co nazývá nonspektakulárním uměním, vychází z negace základních rysů spektáklů. Ve společnosti, jež zcela podléhá totalitární moci obrazů, jedinou možností pro umění je vzdát se reprezentace. Umění nemá vytvářet nové obrazy, ale vykonávat posuny v realitě. Nonspektakulární umělecká díla spočívají právě v takových posunech, které jsou sotva rozlišitelné na pozadí každodennosti. Oproti tradičnímu způsobu prohlížení výstav, kdy pasivně konzumujeme objekty zasazené do rámce, jenž předem určuje, že se jedná o umělecká díla, recepce nonspektakulárních děl vyžaduje zvýšenou aktivitu diváka. Divák musí obcházet výstavní prostor a hledat posuny, které by mohly být důsledkem uměleckých zásahů. Tento způsob recepce umění Osmolovskij prezentuje jako elementární formu kritické a politické činnosti. Ideální „divák-aktivista“ odhaluje vnitřní rozpory reality, když zjišťuje, že to, co vidí, není ve skutečnosti tím, jako co se to jeví. Odkrývá tak konstrukci skrytou za vnější neutralitou každodennosti. Vidíme, že Osmolovského popis strategií nonspektakulárního umění dokonale sedí na příklady nenápadných intervencí do každodenního prostoru, které známé z českého uměleckého kontextu. Avšak zatímco u českých autorů tyto postupy představovaly logické vyústění předchozí umělecké praxe, moskevské nonspektakulární hnutí bylo ryze výplodem spekulativních úvah. Jednalo se o uměle vytvořený módní směr, jehož programové teze vznikly kombinací Osmolovského dojmů z četby a z návštěv mezinárodních výstav současného umění. Okruh představitelů hnutí se omezoval na postavu zakladatele a na mladé začínající umělce pracující pod jeho přímým vlivem. Je tak zcela pochopitelné, že moskevské nonspektakulární umění mělo jepičí život. Umělci, jejichž tvůrčí aktivity nepřesahovaly otrocké naplňování teoretického programu, nebyli schopni dál rozvíjet předem danou strategii, která se rychle vyčerpala.

Nepříliš vzdálené podobnosti

Zatímco východiska „nenápadné tendence“ v českém umění a moskevského „nonspektakulárního umění“ se liší, strategie, které oba směry používají, se shodují do té míry, že snad ke každému dílu jednoho

směru lze najít konkrétní analogii vytvořenou v rámci druhého směru. Rozdíl je v tom, že díla českých autorů jsou obvykle vtipnější, poetičtější, méně popisná, lépe vyrobená, početnější a rozprostřená do většího časového úseku. Avšak v principu, na němž jsou postavená, tvoří analogie pracím ruských umělců. Zde je pár příkladů. Zatímco David Ter-Oganjan pomocí projekce propašoval stín nepřítomné postavy mezi stíny reálných lidí, Tomáš Vaněk vytváří umělé stíny předmětů stříkáním přes šablony. Alexej Kallima začal zvětšovat cigaretová balení o 1 cm jen o pár let později, než Jiří Skála vyráběl pravítka zkrácená o 1 cm. Skupina ESCAPE doplnila falešný sloup k řadě pravých sloupů jen o pár let dřív, než Dominik Lang začal doplňovat duplikáty k pravým stěnám, podlahám, schodištím a prahům. Stejná ruská skupina postupně zvětšovala výšku laviček v řadě tak, že je podkládala dřevěnými špalky, zatímco stejný český umělec podlepoval nohy židle různým množstvím filcových podložek, aby narušil stabilitu. Princip umělého defektu v interiéru najdeme u Osmolovského, který r. 2001 představil na výstavě ohnutou parketu vyčnívající z hladké podlahy, i u Baladrána v případě napodobeniny poškozené zdi z letošní výstavy Indikace. Při hledání analogií se však nemusíme omezovat na umělce, kteří jsou běžně spojováni s „nenápadnou tendencí“ v českém umění. Zatímco Tatjana Chengstler zasadila kamínek do okenního skla, skupina Podebal umístila cihlu ve skle dveří Národní galerie. Jistou shodu můžeme nalézt mezi akcí Hladovka bez vznášení požadavků skupiny Radek a akcí Demontrace demokracie skupiny Rafani. Účastníci první akce několik dní hladověli, aniž by vysvětlili, co vlastně chtějí. Účastníci druhé akce veřejně spálili černobílou napodobeninu české vlajky, byli zadrženi policií a vzápětí propuštěni, protože nebylo jasné, na co vlastně útočí. V obou případech forma politického protestu byla zbavena konkrétního obsahu. Horizont, v němž bychom mohli hledat příklady stejné strategie, je možné rozšiřovat dle jiných zeměpisných souvislostí. Zjistíme tak, že umělci se uchýlovali k drobným posunům vlastně vždy, když jejich aktivity byly spojeny s životem úzkého neformálního společenství v neoficiálních prostorech. Dělo se tak i po celá 90. léta, a již v této dekádě byly podniknuty první kroky v praxi na velkých výstavách.

Přivlastnění

Osmolovského vývod, podle nichž právě nenápadné zásahy do každodennosti mají představovat kritickou opozici vůči společnosti spektáklu, jsou snadno napadnutelné. Problematické je především ztotožnění spektáklu a vizuality, které zkresluje původní koncepci Guye Deborda. Pojem „spektákl“ v Debordově užití neodpovídá „spektakularitě“ současných médií reprezentace, nýbrž je alegorií pozdního kapitalismu jakožto určité historické socio-ekonomické formace. Pasáže ve Společnosti spektáklu, kde Debord vyjadřuje nutnost zničit reprezentace, jsou míněny spíše rétoricky. Vlastní filmová tvorba Guye Deborda dokazuje, že si nepředstavoval

nespektakulární či antispektakulární strategii jako negací médií reprezentace, ale jako „vychylování“ zažitých způsobů jejich recepce. Ústup od obrazovosti, který Osmolovskij prosazuje, tak ve skutečnosti není vynucenou reakcí na útlak spektaklu, nýbrž představuje opožděné konstatování obecné krize reprezentace, jíž prochází umění od 90. let. Právě tuto krizi Osmolovskij dobře popisuje, když mluví o nemožnosti konkurovat masové kultuře na poli vizuality, tedy tradičními uměleckými prostředky, jichž se zmocnil zábavní průmysl. Jak se ale ukazuje, ani nonspektakulární umění, které se vzdalo vytváření obrazů ve prospěch posunů v každodennosti, nepředstavuje nic, čeho by se nemohla zmocnit média. Propagace tezí tohoto umění v médiích fakticky dokonce předcházela jeho prvním prezentacím na výstavách. Umělecká strategie, kterou Osmolovskij nabízí pod nálepkou nonspektakulárního umění, ve skutečnosti není ničím novým. Jak konstatuje Viktor Miziano, jde o estetiku, která byla široce rozšířená už v umění 90. let a jež se zároveň běžně uplatňuje v reklamní tvorbě. Její podstatou je kladení důrazu na jediný efektní tah, jemný posun, vtip, který na první pohled není zřejmý. Účast diváka se vyčerpává úkolem přijít na to, v čem ten vtip spočívá. Umění postavené na tomto jednoduchém principu je tak „vždy rychle rozečteno, rychle se vyčerpává a je stejně rychle přivlastněno jakýmkoli systémem“. Tyto postřehy je možné beze změn uplatnit na všechny případy uměleckých děl využívajících drobné posuny v každodennosti, tedy i na „nenápadnou tendenci“ českého umění. Praktické zkušenosti z výstav v Čechách zase pomáhají vyvrátit některé spekulativní teze nonspektakulárního umění, jako je například model „diváka-aktivisty“. Detektivní pátrání po tom, kde zanechal svůj zásah nějaký umělec, se brzy stává stereotypní činností, jež nevyžaduje žádnou intelektuální a kritickou námahu. Ani moskevské „nonspektakulárního umění“, ani „nenápadná tendence“ českého umění tedy nevyvinuly žádné revoluční umělecké strategie. Praxe drobných posunů v každodennosti, k níž se obě hnutí programově hlásí, představuje známý estetický princip současného umění. Jakmile se ztrácejí ze zřetele teoretické argumenty nebo lokální poetika, jež v jednotlivých případech zdůvodňují příklon k danému principu, vychází najevo jeho triviálnost a opotřebovanost. Moment odcizení této strategie a jejího přivlastnění spektakularitou oficiálního systému umění jsem měl možnost zažít na vlastní kůži při loňském otevření Bienále současného umění Druhý pohled ve Veletržním paláci. Umělec Avděj Ter-Oganjan, důležitý prostředník mezi moskevskou a pražskou scénou, tehdy ve spolupráci s galerií Display realizoval akci, jež měla poněkud narušit poklidný průběh vernisáže. Mezi návštěvníky se mělo vmísit několik desítek lidí s nohou v sádře. Pouze ti, komu by padlo do očí zmnožení tohoto banálního jevu, jej mohli rozpoznat jako uměleckou manipulaci. V průběhu své účasti na akci jsem si uvědomil dvě věci. Na akci se podíleli jak členové pražské umělecké komunity, tak představitelé moskevského nonspektakulárního hnutí, kteří byli pozváni na bienále, tyto dvě skupiny však spolu vůbec

nekomunikovaly. Komunitní charakter akce postavené na přátelské spolupráci v boji proti stejnému nepříteli, institucionálnímu systému umění, se tak nepodařilo udržet. Lidé korzující po Veletržním paláci s nohou v sádře vůbec nevytvářeli dojem narušení chodu instituce, ale hladce zapadli do karnevalové atmosféry vernisáže. Ocitli se v jedné řadě s dalšími performery, kteří oživovali prostor výstavy – s dvojicí, jež se před každým artefaktem zastavovala a tleskala, nebo s dvojicí, jež se honosila umělými kníry. Při závěrečném setkání na střeše galerie, kde jsme si mohli spolu s dalšími hosty užívat pohled na Prahu, si i nejzavilejší odpůrci Knížákovy show museli uvědomit, že se stali její součástí.

Kanonizace „nenápadné tendence“ a znaky současné krize

Zhruba od r. 2002 se „nenápadná tendence“ v českém umění začíná formalizovat a institucionalizovat. Umělci, kteří stáli u jejího zrodu, se stávají nejúspěšnějšími ze své generace. Díky participaci v rámci nových institucionálních iniciativ na české scéně, jako je PAS, Display a Tranzit, navazují užší styky s mezinárodním uměleckým kontextem. „Nenápadná tendence“ se tak postupně vyvazuje z komunitních souvislostí a stává se součástí širší výměny uměleckých stanovisek. Konkrétní projekty, aktivity a strategie spjaté svým vznikem s místním sociálním prostředím se dostávají na zahraniční přehlídky, kde se jejich původní význam zobecňuje, zjednodušuje a odcizuje. Dobrým příkladem je vitrínka BJ, která několik let fungovala jako výstavní plocha v Dělnické ulici v Holešovicích. R. 2002 ji skupina PAS (Produkce aktivit současnosti – Havránek, Skála, Vaněk) vyslala na festival současného umění Art-Kljazma v Rusku. Zatímco v lokálním kontextu vitrínka plnila roli alternativního rámce pro prezentaci děl mladých umělců, na mezinárodní přehlídce byla vystavována jako samostatný projekt. Samotná lokalita lokálního kontextu tak byla vytržena ze svých zeměpisných a sociálních souřadnic, a použita jako jízdenka do globálního kontextu současného umění.

V reakci na změnu kontextu se tito umělci vzdalují svým východiskům v civilní poetice druhé poloviny 90. let a soustřeďují se na formulaci vlastní pozice v rámci aktuálních diferencí světového umění. Stará pojmová zobecnění vzata z bezprostřední lokální zkušenosti při tom nahrazují teoretickými konstrukty, které odrážejí jejich nově nabyté sebeuvědomění vzhledem k mezinárodnímu kontextu. Pro ilustraci změny v rétorice: zatímco recenze Víta Havránka na výstavu Jána Mančušky z r. 2000 se jmenovala „Kutilství na postupu“, programový text, který tito dva společně napsali v r. 2004, nese název „Revoluce v asynchronním prostoru“. Kolem „nenápadné tendence“ se postupně vytváří jakýsi kanonický soubor pojmových abstrakcí: efemélnost, minimum umění, bezprostřední kontext, tekutost, asynchronicita, asymetrie, permanentní kritika, konstruovaná a arbitrérní historie, postprodukce. Některé charakteristické pojmy jsou převzaty z debaty 90. lét, především z textů Jany a Jiřího Ševčíkových, jiné vznikly v reakci na koncepci zahraničních

umělců a teoretiků, od Nicolase Bourriauda po Anatolije Osmolovského. Zároveň se ustanovuje standardní kánon uměleckých strategií a rysů tvorby, skrze něž se identifikují progresivní jevy na české scéně: intervence do okolního prostředí, vytváření nových projektů pro konkrétní situaci a pro určitý prostor („site specific“), práce s minimálním intervalem, kterého se dá dosáhnout posunem, zmnožením a simulací prvků běžné reality, účelná estetika levných materiálů, balancování na hranici mezi uměním, designem, architekturou a neuměleckými aktivitami, procesualnost tvorby, zakotvenost v lokálním sociálním kontextu, napodobování metod sociologického průzkumu a analýzy, spolupráce s konkrétními sociálními skupinami, infiltrace do veřejného a mediálního prostoru, navazování na konceptuální a minimalistické tendence 70. let. Jako centrální motiv tohoto výčtu strategií rozpoznáváme starý dobrý princip drobného posunu v každodennosti. Tyto pojmové abstrakce a kanonický soubor strategií působí jako magická zaklínadla, v nichž se poznává současné české umělecké prostředí. Zároveň, jak dokazuje koncepce výstavy *Insiders*, determinují zpětný pohled na nedávné dějiny českého umění. Aktuální uvažování o umění v Čechách (autora těchto řádků nevyjímaje) se z velké části redukuje na operace s danou zásobárnou obecných pojmů, které vyvinula „nenápadná tendence“. Hegemonie této tendence na české scéně je tak ztvrzena už tím, že v tuto chvíli zřejmě jednoduše nemáme žádné lepší pojmy, abychom popsali naše očekávání od aktuálního umění. S konstantností pojmových určení souvisí zbrzdění vývoje samotné umělecké praxe, která naprázdno přehrává zaseté postupy. Právě to bylo možné vidět na nedávné výstavě *Indikace*. Mariana Serranová v kurátorském textu k výstavě mimo jiné píše: „jak se lze vymezit vůči všudypřítomné manipulaci mediálním obrazem a mechanismu uvnitř společnosti? Jedno z řešení, které nabízí konceptuální umění, je odmítnutí jeho strategií a uchýlení se k úsporným formám.“ To není nic jiného, než popis koncepce „asymetrické reakce“, kterou se zabývala diskuse části místní umělecké komunity v přímé návaznosti na Osmolovského.

Jak opětovně potvrdila výstava *Indikace*, klíčové dogma současného českého umění je možné ztotožnit se základním vymezením nonspektakulární strategie: „je třeba dělat posuny v každodennosti“. Lokální kontext ovšem nabízí vlastní genealogii tohoto přístupu. Kanonickou postavou českého umění se během posledních pár roků bez nejmenšího zavinění stal Jiří Kovanda, který pracoval s minimálními posuny každodennosti už v 70. letech. Svou akcí *Divadlo o víc než dvě desetiletí* předběhl paradigmatickou práci *Kino Pawla Althammera*, realizovanou v r. 2000 na *Manifestě 3*. Althammerova akce představoval intervenci do prostoru města, kdy najatí herci po několik dnů hráli obyčejné lidi. Uměleckou manipulaci bylo možné rozpoznat pouze v případě, kdy by se divák jiný den vrátil na totéž místo a zaznamenal, že se dění opakuje. Kovanda r. 1977 stál na Václavském náměstí a v předepsaném sledu prováděl běžné nenáročné fyzické aktivity. Pouze delší pozorování mohlo odhalit, že přehrává předem daný scénář. Resumé

současných výstavních koncepcí a pokusů vymezit aktuální stav českého umění by mohlo znít: mladí umělci už vůbec nemusí dělat umění, stačí, když budou odkazovat na Kovandovu akci. Stejně by ve svých projektech s velkou pravděpodobností opakovali tentýž princip.

Chybějící alternativa

Jednotvárnost současného mladého umění v Čechách je dána tím, že „nenápadná tendence“ zde nemá rovnocenné soupeře. Obvyklí a dlouhodobí kritici dané tendence nejenže vůči ní dosud nedokázali nabídnout žádnou perspektivní alternativu, ale dokonce ji ani nebyli schopni správně identifikovat. Jejich konstantním omylem je zejména ztotožňování této tendence s minimálním trendem v instalování výstav, jaký u nás zastupuje například galerie Display. Zaměřují tak dva aspekty současného provozu umění, které mají diametrálně odlišné důvody.

„Nenápadná tendence“ představuje formalistický přístup, který klade důraz na chtěnou nenápadnost uměleckých objektů. Naproti tomu suchá podoba současných instalací reaguje na projekty konceptuálního a dokumentárního charakteru, jejichž výpověď téměř nezávisí na formě prezentace. Vyžadují proto, aby materiální okolnosti prezentace na sebe upozorňovaly co nejméně. Jak jsem se v tomto článku snažil ukázat, problematičnost „nenápadné tendence“ nevidím v podceňování vizuální stránky, ale ve vyčpělosti strategie drobných zásahů do každodennosti, kterou tato tendence podporuje.

Návrhy, jak by se dala překonat hegemonie „nenápadné tendence“, většinou staví na mechanickém převrácení jejich domnělých či skutečných rysů. Ústí tak ve snahu o resuscitaci artefaktu, vizuální stránky uměleckého výstupu a ambice oslovit masového diváka. Protože konzervativní odpůrci „nenápadné tendence“ v ní nevidí nic než plané odmítnutí vizuality, jejich snaha vyhranit se vůči této tendenci má charakter negace negace. To je dobře vidět na pojmech, které se v jejich argumentech dostávají na přetřes: nově zaváděna „spektakularita“ je zrcadlovým obrácením „nonspektakularity“, zatímco staromilské „výtvarno“ zřejmě vyjadřuje stesk po dřevních dobách, kdy se české umění nemuselo konfrontovat s mezinárodním kontextem a s vládnoucí strukturou reprezentací globalizované společnosti.

V koncepci výstavy Věčné stavy jsem se pokusil vymanit ze stínů pojmových abstrakcí, jako je „každodennost“ nebo „bezprostřední kontext“, důrazem na „konkrétnost“ jako jednotící rys různorodých přístupů současné mladé generace. Přes snahu představit širší spektrum uměleckých projevů, v celkovém dojmu z výstavy nakonec dominovaly práce postavené na osvědčeném principu drobného posunu v každodennosti, který je typický pro „nenápadnou tendenci“. Kritika této výstavy jako „regionální“ tedy byla opodstatněna. Slovní obraty, kterými jsem se pokoušel zformulovat svou koncepci, v konečném důsledku hladce doplnily repertoár kanonických pojmů současného českého umění, jehož stav je poplatný vlivu „nenápadné tendence“.

