

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

Katolická teologická fakulta

Ústav dějin křesťanského umění

Šárka Jendraššák

**Legislativně-provozní východiska transformace kulturního provozu
a výstavní činnosti po roce 1989**

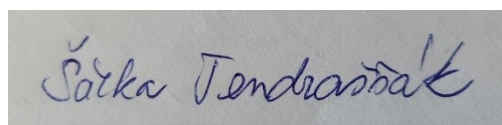
Legislative transformation of cultural management and exhibition activity after 1989

RIGORÓZNÍ PRÁCE

2021

Čestné prohlášení

„Prohlašuji, že jsem předkládanou rigorózní práci vypracovala samostatně a v seznamu literatury jsem uvedla veškeré informační zdroje, které jsem použila. Zároveň prohlašuji, že jsem práci s tímto názvem nepředložila k obhajobě za účelem získání titulu na jiné univerzitě. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.“

A rectangular box containing a handwritten signature in blue ink. The signature reads "Šárka Jendraššák".

V Hillsboro dne 1. 3. 2021

Šárka Jendraššák

Poděkování

Ráda bych na tomto místě poděkovala Univerzitě Karlově v Praze a především všem pracovníkům Katolické teologické fakulty, a to nejen za pomoc a cenné rady poskytnuté během zpracování této práce, ale také za všechny obohacující roky studia v bakalářském a magisterském programu.

Dále bych ráda poděkovala všem odborníkům, kteří mi poskytli konzultace tématu a také archivním pracovníkům za jejich obětavou pomoc s vyhledáváním pramenů.

Bibliografická citace

JENDRAŠŠÁK 2021 — Šárka JENDRAŠŠÁK: Legislativně-provozní východiska transformace kulturního provozu a výstavní činnosti po roce 1989 (rigorózní práce na Katolické teologické fakultě Univerzity Karlovy v Praze). Praha 2021

Anotace

Cílem předkládané rigorózní práce je nastínit charakter vývoje nově vznikajících legislativních podmínek kulturního provozu v České republice po roce 1989, a to především s ohledem na oblast výstavní činnosti současného umění. Na prvním místě klade koncepce práce důraz na zhodnocení transformace legislativního prostředí a způsobů financování kulturního provozu, které následně nastavily dané podmínky pro vývoj výstavní činnosti ve sledovaném období let 1989 až 2015. Vedle legislativně-provozní problematiky sleduje práce vývoj koncepčních a strategických dokumentů státní kulturní politiky, a to především z hlediska definice jejich cílů a priorit a vyhodnocení jejich následné implementace. Dílčím zaměřením této práce je především oblast pořádání výstav současného umění, a to pro jeho mimořádnou schopnost reflektovat povahu dobového dění nejen v otázkách estetických, ale také společenských, což se stále více projevovalo zejména po roce 1989. Tento přístup umožnil sledovat pozvolnou proměnu kulturního provozu od vzniku demokratického státu až do roku 2015, kdy byly naposledy vymezeny aktuální vládou schválené postupy státní podpory a nastavení podmínek uměleckého provozu. Po představení zásadních momentů transformace legislativního rámce uměleckého provozu se tedy následující kapitola zaměřuje na praktické důsledky daných legislativních podmínek kulturního provozu pro vývoj výstavních aktivit ve dvou sledovaných obdobích v letech 1989 až 2000 a 2001 až 2015 na pozadí charakteristických příkladů výstavní činnosti jednotlivých institucí. Takto vymezená období zachycují proměnu postoje k institucionální problematice, kdy z počáteční euforie devadesátých let kulturní scéna přechází do krize.

Klíčová slova

legislativní transformace / státní kulturní politika / kulturní provoz / státní příspěvková organizace / výstava / výstavní činnost / současné umění / dějiny výstav / institucionální kritika / výstavní dramaturgie

Rozsah práce: 357 333 znaků včetně mezer (bez příloh)

/

Bibliographical reference

Legislative transformation of cultural management and exhibition activity after 1989 (rigorous thesis at Catholic Theological Faculty Charles University in Prague). Prague 2021

Abstract

Rigorous thesis aims to present the main character of newly established legislative conditions in cultural management, especially regarding to the development of exhibition activities of contemporary art in the Czech Republic after 1989. Firstly, this thesis emphasizes critical view of the legislative transformation and cultural institutions financing, which subsequently sets conditions for exhibition activities development in the period from years 1989 to 2015. Additionally, thesis analyses history and development of State Culture Policy, especially focusing on defining policy objectives and priorities, also evaluating their subsequent implementation. Another focus of this thesis are exhibitions of contemporary art, which have extraordinary ability to reflect the character of contemporary aesthetic and social issues, which manifested more especially after 1989. This methodological approach allows to observe a gradual change in cultural management since establishment of a democratic state until 2015, when the latest government-approved State Culture Policy sets conditions for artistic activities. After presenting the fundamental moments of the transformation of the legislative framework of culture management, the following chapter focuses on the practical consequences of the legislative conditions of cultural

management for the development of exhibition activities in two periods: 1989-2000 and 2001-2015, using the characteristic examples of exhibitions. The defined period enables us to capture the change of institutional criticism when the cultural scene turned from the initial euphoria of the 1990s into the current crisis.

Key Words

Legislative Transformation / State Culture Policy / Culture Management / Government Culture Organization / Exhibition / Exhibition Activities / Contemporary Art / Exhibition History / Institutional Criticism / Exhibition Dramaturgy

Obsah

Úvod	8
Přehled dosavadní literatury a metodologie	11
1. LEGISLATIVNĚ-PROVOZNÍ VÝCHODISKA	22
1.1. Vývoj institucionální transformace	22
1.2. Transformace financování kulturního provozu	36
1.3. Vývoj strategie státní kulturní politiky	44
1.3.1. Bílá kniha (1996)	46
1.3.2. Hlavní linie kulturní politiky (1998).....	47
1.3.3. Koncepce kulturní politiky v ČR. Strategie účinnější státní podpory kultury (1999)....	48
1.3.4. Koncepce účinnější podpory umění na léta 2007–2013 (2006)	50
1.3.5. Státní kulturní politika České republiky 2009–2014 (2008)	54
1.3.6. Státní kulturní politika České republiky 2015–2020 (2015)	56
1.4. Legislativně-provozní problematika v současné praxi	59
1.5. Edukace a vztah galerijních institucí k divákovi.....	71
2. VÝVOJ VÝSTAVNÍHO PROVOZU V LETECH 1989–2015	77
2.1. Transformace kulturní situace 1989–2000	77
2.1.1. Veřejné instituce v kultuře	82
2.1.2. Původní svazové galerie	99
2.1.3. Soukromé komerční galerie	108
2.1.4. Zahraniční kulturní subjekty.....	109
2.1.5. Závěrem.....	115
2.2. Problematika galerijní scény v letech 2001–2015	117
2.2.1. Veřejné instituce v kultuře	119
2.2.2. Původní svazové galerie	127
2.2.3. Nestátní neziskové organizace (NNO).....	130
2.2.4. Komerční subjekty.....	137
2.2.5. Zahraniční kulturní subjekty.....	139
2.2.6. Revizionistické snahy.....	140
Závěr.....	146
Přílohy	150
Obrazová příloha.....	151
Seznam vyobrazení.....	190
Seznam použitých zkratk v textu *	190
Seznam použité literatury a pramenů.....	198

Úvod

Cílem předkládané rigorózní práce je nastínit charakter vývoje nově vznikajících legislativních podmínek kulturního provozu v České republice po roce 1989, a to především s ohledem na oblast výstavní činnosti současného umění. Neméně podstatné je také zhodnocení proměn ve způsobu financování kultury, přičemž tyto dvě oblasti (legislativa a z ní plynoucí pravidla financování) jsou základními předpoklady pro rozvoj výstavní činnosti ve sledovaném období let 1989 až 2015. Dílčím zaměřením této práce je především oblast pořádání výstav současného umění, a to pro jeho mimořádnou schopnost reflektovat povahu dobového dění nejen v otázkách estetických, ale také společenských, což se stále více projevovalo zejména po roce 1989.

V souvislosti s legislativně-provozní problematikou sleduje práce vývoj koncepčních a strategických dokumentů státní kulturní politiky, a to především z hlediska definice jejich cílů a priorit a vyhodnocení jejich následné implementace. Tento přístup umožnil zachytit pozvolnou proměnu kulturního provozu od vzniku demokratického státu až do roku 2015, kdy byla usnesením vlády č. 266 ze dne 15. dubna 2015 schválena platnost posledního koncepčního dokumentu státní kulturní politiky na léta 2015 až 2020, vymezující aktuální postupy státní podpory a nastavení podmínek fungování uměleckého provozu.

První koncepční dokument státní kulturní politiky byl vládou schválen až v roce 1999. Do té doby podobu galerijního provozu určovaly především jednotlivé zákony (o malé a velké privatizaci, restituční zákony, nové rozdělení státu a jeho správní uspořádání, nová rozpočtová pravidla a výběr daní nebo zákon o některých druzích podpory kultury), které byly schvalovány bez jasně formulovaných nástrojů jejich následné aplikace, o nichž by resort Ministerstva kultury komunikoval s jednotlivými kulturními institucemi, kterých se tyto zákony dotýkaly. Účinnost jejich aplikování tedy závisela na schopnostech jednotlivců, a to především ředitelů a vedoucích pracovníků kulturních institucí, suplujících strategické návody poskytované státem.

Prvních deset let po revoluci se tedy pracovalo na koncepčních dokumentech státní kulturní politiky, mezi nimiž byl klíčový dokument s pracovním názvem Bílá kniha ministra kultury Pavla Tigrida, na který navázal dokument Hlavní linie kulturní politiky Martina Stropnického. Obě tyto podkladové studie předcházely schválení první oficiální státní kulturní politiky v roce 1999. Následně byly přijaté postupně aktualizované dokumenty na další období, a to v letech 2006, 2008 a 2015. Doposud tedy byly v novodobé historii našeho státu schváleny celkem čtyři koncepce státní kulturní politiky, přičemž každá z nich byla plánována na pětileté období. Zrekapitulováním vývoje příprav těchto státních koncepčních dokumentů je možné doložit, jaké byly hlavní cíle, témata a podmínky kulturního a galerijního provozu a jak se průběžně měnily, případně které z nich se opakovaně nedařilo vyřešit a úspěšně naplnit.

Po představení zásadních momentů transformace legislativního rámce uměleckého provozu se následující kapitola zaměřuje na praktické důsledky daných legislativních podmínek kulturního provozu pro vývoj výstavních aktivit ve dvou sledovaných obdobích v letech 1989 až 2000 a 2001 až 2015 na pozadí charakteristických příkladů výstavní činnosti jednotlivých institucí. Takto vymezená období zachycují proměnu postoje k institucionální problematice, kdy z počáteční euforie devadesátých let kulturní scéna přechází do krize. Zvolené institucionální paradigma umožňuje na výstavních aktivitách ukázat nejen provozní úskalí, ale i postoje oboru dějin umění k soudobému uměleckému vývoji a nová témata, která byla rozvíjena v demokratické společnosti. Vycházím tedy z předpokladu, že obraz soudobého uměleckého dění lze částečně získat sledováním výstavních aktivit jednotlivých kulturních center.

Nejnáléhavějším úkolem v prvním desetiletí po roce 1989 se stala rehabilitace uplynulých přinejmenším dvaceti let, během nichž se česká kultura ocitla ve vynucené izolaci. Snahy o splacení dluhu způsobeného ideologickým zpřetrháním přirozeného vývoje se záhy promítly také do výstavní dramaturgie předních porevolučních galerií a muzeí. K tomuto úsilí přispěla řada významných historiků umění a výstavních institucí. Není ambicí této práce ukázat zde celou šíři těchto tendencí, proto jsem se zaměřila jen na několik významných modelových příkladů výstav, symposií či publikačních počinů, které umožňují reprezentovat charakter doby.

Oproti tomu by se období po roce 2000 dalo charakterizovat jako doba vystřízlivění, v jehož důsledku přišlo rozčarování nad stále neuspokojivou kulturně-politickou situací. S desetiletým odstupem od revolučních událostí, které spustily proměnu společenských poměrů, už bylo možné částečně zhodnotit některé aspekty uplynulého vývoje. Z hlediska kulturního odvětví stále zoufale chyběl řádně nastavený legislativní rámec, který by zajistil rovné, efektivní a transparentní fungování výtvarné scény, která byla nucena nadále čelit přežitkům z minulé éry a současně provozně-legislativním omezením. Dalším dlouhodobým problémem byla podfinancovanost státního rozpočtu vymezeného pro kulturu. Společnost byla navíc na přelomu tisíciletí konfrontována s hned několika zásadními událostmi, které změnily dosavadní vnímání světa. Z těch nejvýznamnějších můžeme zmínit 11. září 2001, v našem kontextu pak povodeň v roce 2002 nebo odchod Václava Havla z funkce prezidenta ve stejném roce. Ve společenském povědomí už začínají být zřejmé důsledky divokého přerodu v liberální demokracii a kapitalismus, díky čemuž se nezávislá, a nakonec i institucionální scéna začínají vymezovat vůči nefunkčnímu systému, který je nastavován státem. Aktivity, které byly typické pro devadesátá léta 20. století, se vstupem do nového tisíciletí pomalu končily a bylo nutné je nahradit novými typy institucí, které se rekrutovaly převážně z prostředí uměleckých vysokých škol. V důsledku toho se začínala rozrůstat síť tzv. off-space umělecké scény, kterou tvořily nestátní neziskové organizace a někdy i soukromé kulturní instituce sloužící jako náhrada za nefungující provoz standardních galerií.

Závažnost řešeného problému, sledovaného v předkládané práci, spočívá v tom, že pojednává o stále aktuální situaci transformačních procesů kulturního provozu, které byly nastartovány po roce 1989, ale v mnoha podstatných bodech ještě nebyly dokončeny. Jedná se především o oblast legislativy, financování a obecného vztahu veřejnosti ke kultuře a umění, které jsou navzájem provázány a jedna je do určité míry důsledkem druhé a dle mého názoru je třeba hledat komplexní řešení, které by poskytlo zlepšení všech těchto oblastí najednou. Diskuse stále probíhají, a proto je důležité k nim přispět také hodnocením z akademického úhlu pohledu.

Přehled dosavadní literatury a metodologie

Zpracování tématu provázelo nejen podrobné studium široké škály zahraniční i domácí odborné literatury zabývající se problematikou vývoje výstavní činnosti a podmínek kulturního provozu, ale také důkladné heuristické studium archivních materiálů k vybraným institucím a jejich výstavním projektům, a rovněž zřizovatelských dokumentů a dobového tisku. Na získání hlubších znalostí komplexního charakteru vývoje situace českého výstavnictví od roku 1989 se zaměřil rozsáhlý výzkum uměleckohistorické literatury, doplněné také o studium publikací zabývajících se principy managementu umění a kulturní politiky. Výrazným metodologickým specifickým prvkem práce byla důkladná analýza vývoje legislativního rámce pro oblast kulturních aktivit (především výstavní činnosti), který byl ve sledovaném období let 1989–2015 průběžně transformován, přičemž tento proces ještě nebyl uspokojivě dokončen. Jelikož téma doposud nebylo komplexně odborně zpracováno, tvoří soustavné sledování aktuální situace české výtvarné scény jeden z důležitých zdrojů pro další kritické zhodnocení. Zaměřila jsem se tedy na rekonstrukci některých veřejných diskusí a debat na poli uměleckého provozu a studium konferenčních sborníků sebraných příspěvků, kritických článků v uměleckých periodikách, ale také monitorování kulturně-politických dokumentů státní správy. Pro zhodnocení vývoje porevoluční historie výstavní činnosti byla určující analýza výstavní historie jednotlivých institucí, určení jejich hlavních dramaturgických linií a znovu poznávání povahy soudobých výstavních projektů, které mnohdy reagovaly na dobově podmíněná specifika, jež jsem se pokoušela vyznačit.

Téma muzeologie, institucionalismu a následně i dějin výstav bylo nejprve zpracováváno v zahraniční odborné literatuře, a to především v anglosaském kulturním prostředí. Tento zájem zde můžeme sledovat již od konce sedmdesátých let 20. století, kdy se role muzea a diváctví začínala přehodnocovat v kontextu tzv. *visual turn*¹ a dalších významných vývojových paradigmat. Mezi zásadní publikace tohoto typu

¹ Tento termín poprvé použila Angela Dalle Vacche pro svou antologii textů o vztahu dějin umění a filmové teorie. DALLE VACCHE 2002.

patří práce Douglase Crimpa *Na ruinách muzea*, která shromažďuje řadu esejů na téma kritické reflexe vztahu dějin umění a muzea.² Ve stejnojmenné eseji autor na pozadí filosofie Michela Foucaulta polemizuje o roli a významu muzea v moderních dějinách umění.³ Další významnou publikací, která pojednává o teoretické a institucionální krizi dějin umění, jejíž kořeny spatřuje již v počátcích vzniku disciplíny, je kniha *Rethinking Art History. Meditations on a Coy Science* amerického profesora dějin umění Donalda Preziosiho.⁴ Preziosi zpochybnil kohezi a platnost dosavadních metodologických postupů dějin umění, čímž mimo jiné podpořil budoucí rozvoj badatelských aktivit na poli vizuálních studií.⁵ Zásadním počinem v oblasti samotné revize oboru dějin umění bylo vydání publikace *Konec dějin umění* Hanse Beltinga, která v českém překladu vyšla v roce 2000.⁶ Svým odvážným tvrzením Belting prolomil některá dosavadní tabu a rozšířil rejstřík uvažování nad historií, vývojem a současnými postupy našeho oboru, a to především v kontextu společensko-kulturního vývoje lidské civilizace. Z hlediska historie výstavy byla dalším pozoruhodným příspěvkem kniha Francise Haskell *The Ephemeral Museum*, jež sledovala vznik a pořádání výstav mimo „kamenné“ muzejní prostředí a jako efemérní muzeum definovala instituci typu *Kunsthalle*, která se věnuje pořádání krátkodobých výstav v rychlém sledu.⁷ Významným příspěvkem do diskuse o výstavních prostorech byla kniha Briana O’Doherty *Uvnitř bílé krychle. Ideologie galerijního prostoru*,⁸ která se zabývala myšlenkami nad hodnototvornými funkcemi galerií a muzeí. O’Doherty přinesl několik historických příkladů výstav, které svým mimořádným pojetím uměleckého gesta narušily nedotknutelnost galerijního prostoru a rozšiřovaly tak další odbornou diskusi k danému tématu. Přivádí také

² CRIMP 1993.

³ Tento esej byl přeložen do češtiny podle originální verze publikované již v roce 1983 a vyšel v rámci antologie *Před obrazem*. POSPISZYL 1998, 129–140. Posléze byl uveden také ve slovenském překladu v antologii *Efekt múzea*. ORIŠKOVÁ 2006, 73–83.

⁴ PREZIOSI 1989.

⁵ V rámci našeho prostředí máme od tohoto autora k dispozici pouze slovenský překlad eseje *Umenie dejín umenia* z roku 2006, jež byl v originále publikován v roce 1998. ORIŠKOVÁ 2006, 103–126. PREZIOSI 1998.

⁶ BELTING 2000. Esej *Das Ende der Kunstgeschichte?* přednesl Belting již roku 1983 jako svou nástupní přednášku na Univerzitě v Mnichově a následně ve stejném roce také publikoval. V anglickém překladu vyšel poprvé v roce 1987.

⁷ HASKELL 2000.

⁸ O’DOHERTY 1976. V českém překladu kniha vyšla v roce 2014. O’DOHERTY 2014.

pozornost ke vztahu výstavy a diváka a spojitostmi mezi charakterem prostoru, instalace a vnímáním uměleckého díla.

Kromě literatury zabývající se muzeem, případně revizí oboru dějin umění, existuje také řada publikací zaměřujících svou pozornost na samotný fenomén výstavy. Výstava je interpretována z hlediska dramaturgie instituce a v kontextu prostředí svého vzniku a kulturního zázemí svých tvůrců. Komplexní pokus o vytyčení hlavních výstav jako milníků dějin umění 20. století přinesla třídílná série publikací Bruce Altshulera: *The Avant-Garde in Exhibition: New Art in the 20th Century*; *From Salon to Biennial: Exhibitions that Made Art History*, vol. 1, 1863–1959 a *Biennials and Beyond: Exhibitions that Made Art History*, vol. 2, 1962–2002.⁹

Z dalších knih věnujících se úvahám o výstavách jmenujme například *Thinking about Exhibitions*,¹⁰ publikaci *Exhibitions* Klause Francka¹¹ či studii *Exhibition. Documents of Contemporary Art* Lucy Steeds.¹² Posledně jmenovaná studie z roku 2014 zavádí pojem *exhibition histories* a dějiny výstav vidí jako jeden z nových předmětů dějin umění, který ještě není v rámci akademické disciplíny pevně zakotveno. Přibližně od devadesátých let je mu ovšem přikládána stále větší pozornost, a to v souladu s výraznější rolí kurátorů výstav a větší kreativitou výstavních forem. Tato literatura přispěla k rozvíjení dalšího uvažování o tomto novém předmětu dějin umění – dějin výstav – a přinášela nové možnosti rozšíření a revize stávající metodologie.

Na konci devadesátých let se i v našem akademickém prostředí začínáme setkávat se širším zájmem o otázku institucionální kritiky. Dokladem toho jsou přínosné antologie českých a slovenských odborných překladů významných zahraničních studií na témata rozšiřující diskurz směrem k většímu důrazu na společenskou roli a funkci dějin umění. Jednou z nabízených cest, kterou tyto kritické dějiny umění a vizuální studie přinášely, byla revize oboru spočívající právě v tzv. *exhibition turn*, tedy obratu pozornosti k mapování historie výstav kulturních institucí. Mezi tyto publikace patří zejména

⁹ ALTSHULER 1998; ALTSHULER 2008; ALTSHULER 2013.

¹⁰ GREENBERG/FERGUSON/NAIRNE 1996.

¹¹ FRANCK 1961.

¹² STEEDS 2014.

antologie Před obrazem Tomáše Pospiszyla,¹³ Vizuální teorie Ladislava Kesnera¹⁴ a soubor textů anglo-americké kritické teorie muzea Efekt múzea slovenské badatelky Márie Oriškové.¹⁵ Tyto publikace nám přinášejí cenný přehled o způsobech uvažování nad tématem muzea a jeho diskurzivní činnosti, a přispěly tak k další revizi dějin umění a k rozvíjení podobných úvah v našem prostředí. Je třeba ovšem dodat, že se jedná o pouhý zlomek zahraniční literatury, kterou máme k dispozici v českém nebo slovenském překladu.

Uvedená teoretická východiska kritické muzeologie, poskytnutá především prostřednictvím zmíněných překladových antologií, umožnila další uvažování o konceptu tzv. dvojích dějin umění, jež jsou tvořeny jednak v akademickém prostředí především univerzit, ale také v muzeích. Tento diskurz se rozvíjel především na půdě slovenského Ústavu dejín umenia, kde rovněž vyšlo speciální tematické číslo časopisu Ars, jež prezentovalo významnou studii The Role of the Museum in the Formation of the Art Historical Discourse dalšího ze zahraničních badatelů Huberta Lochera.¹⁶ Zřejmě nejdůsledněji se tématu kritické muzeologie věnovala disertační práce slovenské historičky umění Petry Hanákové s názvem Kritická muzeológia. Praktické dôsledky a teoretické východiská pre dejiny umenia.¹⁷ Koncepce a uchopení tématu spočívaly v reflexi amerických trendů v muzeologii a následném aplikováním rozvedených teorií kritické muzeologie do kontextu slovenské výstavní činnosti.¹⁸

Z novější literatury, která odráží spektrum aktuálních problematik výstavního provozu, můžeme uvést knihu Marisky ter Horst s názvem Changing Perspectives. Dealing with Globalisation and Presentation and Collection of Contemporary Art, která je přímým výstupem konference Sběratelství bez hranic, jež se uskutečnila v roce 2009 v Amsterdamu. Dotýká se problematiky sběratelství a výstavní politiky současného globálního umění. Kniha je strukturována jako sborník příspěvků, ovšem s přínosným

¹³ POSPISZYL 1998.

¹⁴ KESNER 2005.

¹⁵ ORIŠKOVÁ 2006.

¹⁶ LOCHER 2005, 3–19.

¹⁷ HANÁKOVÁ 2004.

¹⁸ Práce nebyla publikována a je k dispozici v archivním fondu slovenské Akademie věd, její resumé bylo publikováno v časopise Ústavu dejín umenia Ars. HANÁKOVÁ 2005.

úvodem autorky, kde předkládá zdařilé zhodnocení vývoje výstavnictví, poukazuje na zastupování role kurátora umělci, upozorňuje na nutnost reflexe globálního vývoje uměleckými institucemi, které jsou vyzvány k přehodnocení vlastních pozic, nutnému pro získání nadhledu nad vlastní historií. Dále upozorňuje na současnou živou debatu o vizuálním umění a globalizaci, ze které vyjímá několik problematik, mimo jiné vystavování především západního umění v galerijních institucích, rozlišování různých druhů a typů muzeí a galerií či nutnost rozvíjet kritické myšlení a rozšiřování vědomostí.

Revize dosavadních kontextů uměleckého provozu je sledována především v prostředí postkomunistických zemích, kde souvisí s celkovou transformací kulturního provozu a demokratické společnosti. Polská historička umění Katarzyna Jagodzińska se dlouhodobě zabývá tématem rozkvětu muzeí a uměleckých center současného umění ve střední Evropě v letech 1989–2014.¹⁹ Cílem její práce je kritická reflexe možnosti vytvořit tzv. *společenství muzeí (museum concerns)* v geografickém prostoru střední Evropy.

Ve výběru tuzemské umělecko-historické literatury většinou existují jen dílčí publikace nebo eseje, které se tématu vývoje výstavní činnosti po roce 1989 věnují spíše okrajově. Nejkomplexněji vývoj české umělecké scény devadesátých let s ohledem také na transformaci institucionálního provozu zpracovala Anděla Horová ve stati Střízlivá euforie let devadesátých v šestém dílu akademické řady Dějin českého výtvarného umění.²⁰ Další publikací, která pomohla osvětlit některé dobové pohledy na současné umění a výstavní činnost, byla antologie textů České umění 1980–2010. Texty a dokumenty, která v jedenácti tematických kapitolách přibližuje jevy dobové diskuse i dlouhodobé tendence vytvářející na české výtvarné scéně určité názorové napětí. Součástí publikace je také rozsáhlá chronologie zachycující širší kontext významných událostí tuzemského uměleckého provozu, dobové kulturní politiky a politické historie celého období.²¹ Pohled na vývoj oboru dějin umění, aktuální metodologické směry

¹⁹ JAGODZIŃSKA 2014.

²⁰ HOROVÁ 2007, 865–875.

²¹ ŠEVČÍK/MORGANOVÁ/NEKVINDOVÁ/SVATOŠOVÁ 2011.

a uvažování, reflektující i problematiku dějin výstav a vztah umění a diváka prezentují také některé příspěvky ve sbornících ze sjezdů historiků umění Uměleckohistorické společnosti.²²

O aktuálnosti tématu muzea, výstavy a revize dějin umění svědčí také řada diplomových prací, která vznikla v nedávné době. Velkou část institucionálně zaměřených diplomových prací tvoří především monografie jednotlivých výstavních institucí jako například práce Kateřiny Lahodové o pražské soukromé Galerii MXM nebo Aloise Micky o Galerii Vincence Kramáře.²³ K vydávání publikací o své vlastní historii přistoupily už i některé galerie a muzea, a to většinou u příležitosti významných výročí svého založení. Doposud máme k dispozici například monografii Domu umění v Českých Budějovicích anebo knihu mapující padesátiletou historii Galerie hlavního města Prahy.²⁴ Tyto publikace mohou sloužit jako cenný podkladový materiál pro další uměleckohistorické zpracování.

Zásadním pokusem o revizi instituce muzea byla z české uměleckohistorické literatury kniha Ladislava Kesnera *Muzeum umění v digitální době* s výmluvným podtitulem *Vnímání obrazů a prožitek umění v soudobé společnosti*.²⁵ Autor se zde zabývá vývojem systému uměleckého provozu, a především jeho současnou problematikou, jíž vidí v odlivu návštěvnické základny, nedostatečném financování, nezájmu politických představitelů nebo nedostatečné propojenosti kulturního sektoru se soukromým. Ve svých úvahách se opírá o sociologické výzkumy a odkazuje k sociologii uměleckého muzea, kterou podrobně rozpracoval francouzský sociolog a antropolog Pierre Bourdieu.²⁶ Kesner navíc novátorsky propojuje danou problematiku s poznatky ze světa neurofyziologie, pomocí nichž poukazuje na krizi pozorovacích schopností diváka a změny způsobu vnímání publika v důsledku vývoje digitálních technologií. Zvolená metoda zpracování se tedy opírá o poznatky z dalších oborů a umožňuje tak

²² BARTLOVÁ 2004; PRAHL/WINTER 2007; JAKUBEC/MILTOVÁ 2014.

²³ LAHODOVÁ 2017; MICKA 2013. Z menších studií můžeme jmenovat ještě bakalářskou práci Markéty Sedlmayerové o Galerii Jiřího Švestky. SEDLMAYEROVÁ 2012.

²⁴ NEKVINDOVÁ 2014; ROUSOVÁ 2013.

²⁵ KESNER 2000.

²⁶ BOURDIEU/DARBEL 1997; BOURDIEU 1993.

zhodnotit téma v širším kontextu. Jedním z alarmujících závěrů této knihy je fakt, že více jak dvacet let po roce 1989 u nás zůstávají galerie, muzea a další kulturní instituce stále na okraji zájmu politických elit. Jasně se tedy ukázalo, že transformace ještě nebyla dokončena.

Další podstatnou část zdrojů k danému tématu tvoří publikace mapující dílčí fenomény problematiky výstavního provozu. Jedná se většinou o sborníky sebraných příspěvků různých konferencí a kolokvií, dokumentující dobovou diskusi. Takovou snahou o postihnoutí měnícího se prostředí ve světě uměleckého provozu je například sborník *Médium kurátor*, který shromažďuje výpovědi předních osobností české výtvarné scény z řad teoretiků i samotných umělců.²⁷ Kniha v sobě odráží stav veřejné diskuse ohledně role kurátora a postavy umělce-kurátora ve výstavním provozu a je tak cenným dokumentem své doby, sloužícím jako jeden z podkladů pro další kritické zmapování tématu. Do této skupiny literatury můžeme dále zařadit sborník *Místa počínů*, jenž vznikl na základě přednáškového cyklu uspořádaného Komunikačním prostorem Školská.²⁸ Předkládané studie vykazují odlišné pohledy jednotlivých autorů na společné téma, avšak každý z nich se zabývá jiným časově vymezeným obdobím. Studie nejsou propojeny jednotícím stanoviskem a jistě by si zasloužily podrobnější zpracování. Sborník je však důkazem o probíhající diskusi, která toto téma provází a je bohužel také dokladem jejího závratného zpoždění.

Referenčním zdrojem informací o dění na dobové umělecké scéně spíše z oblasti výtvarné kritiky může být také publikace *Mezera. Mladé umění v Česku 1990–2014*.²⁹ Dalším takovým zdrojem jsou recenze výstav a jiné komentáře dobového dění na institucionální scéně v uměleckých a kulturních periodících. Nejodbornějším zdrojem byl v devadesátých letech především dnes již neexistující čtrnáctideník *Ateliér*, do něhož pravidelně přispívala řada našich předních historiků umění.³⁰ Podobně můžeme jmenovat další umělecká periodika, jako *Výtvarné umění*, *Detail*, *Umělec*,

²⁷ KORECKÝ 2006.

²⁸ HORÁK 2010.

²⁹ LINDAUROVÁ 2014.

³⁰ Recenzím výstav se v *Ateliéru* v devadesátých letech věnovali například Martina Pachmanová, Tereza Bruthansová, Antonín Dufek, Anděla Horová, Marie Klimešová, Ludvík Hlaváček, Věra Jirousová, Milena Slavická, Pavla Pečinková, Petr Wittlich, Miloš Vojtěchovský a další.

Revolver Revue, Literární noviny. V současné době se umělecká kritika přesunula spíše do platformy internetových médií a z těch nejprogresivnějších můžeme jmenovat například Artalk.cz nebo Artyčok.tv.

Z uvedené bibliografie je jasné, že téma revize role výstavní instituce zatím nebylo v české historii umění komplexně odborně zpracováno a publikováno. Dosud neexistuje kniha o vývoji instalací českého umění ani o vývoji významných výstavních počinů. Nicméně Pavlína Morganová s týmem odborníků v rámci Vědecko-výzkumného pracoviště AVU realizuje od roku 2016 projekt s tématem Médium výstavy. České umění 1957–1997. Soustředí se na základní výzkum historie výstav českého umění v letech 1957–1997 z hlediska proměny média výstavy a proměňující se role kurátora. Klíčové otázky teoretického a metodologického rámce současných rekonstrukčních výstavních pokusů, historizace českého umění na pozadí přelomových výstav, vývoje instalačních konvencí a proměny statusu kurátorství se mají stát prioritními tématy úvodních studií odborné publikace jako hlavního výstupu projektu. Naváže tak plynule na předcházející výzkumné aktivity pracoviště, jejichž cílem bylo zkoumat a interpretovat české umění posledních padesáti let.³¹ Dílčí výsledky výzkumu, jež analyzoval a rekonstruoval přibližně stovku vybraných výstav z let 1957–1999, což přineslo řadu nových poznatků, ale i problematických momentů, byly prezentovány v rámci dvou čísel Sešitu pro umění, teorii a příbuzné zóny.³²

Dalším projektem, který v současné době zpracovává téma výstavnictví, je výzkumný záměr realizovaný Ústavem dějin umění Akademie věd ČR, jehož cílem je analyzovat uměleckou výstavu jako médium zveřejnění uměleckého díla a jeho uvedení do veřejného diskurzu. Záměr slibuje zachytit různé historické formy a podoby výstavy – institucionální, soukromé, „bytové“ výstavy, skupinové, autorské monografické, – a přístupy k vystavování děl, jejich historický vývoj, motivaci a dopad (umělecko-historický, společenský, politický). V základní fázi projektu má být ve výběru

³¹ GA16–15446S – Médium výstavy v českém umění 1957–1997 (2016–2020, GA0/GA). In: Informační systém výzkumu, experimentálního vývoje a inovací, <https://www.rvvi.cz/cep?s=jednoduche-vyhledavani&ss=detail&n=0&h=GA16-15446S>, vyhledáno 9. 11. 2018. Další informace o projektu: <https://starfos.tacr.cz/cs/project/GA16-15446S#project-main>, vyhledáno 20. 4. 2020.

³² BARTLOVÁ 2019a; BARTLOVÁ 2019b.

pro dané období (1820–1950) zpracována do databáze dostupná dokumentace klíčových či modelových uměleckých výstav: (a) pořádaných na území českých zemí a prezentujících primárně domácí umění, současné i retrospektivně, (b) pořádaných na území českých zemí a prezentujících primárně domácí umění v historické perspektivě (rudolfinské umění, gotika), a (c) prezentujících zahraniční umělce či umělecké směry a epochy u nás. Na tuto fázi naváže kritické zhodnocení a interpretace sebraného materiálu, zakončená pracovním kolokviem a následně publikací.³³

Kromě výše jmenované uměleckohistorické literatury se tématu vývoje výstavní činnosti věnuje celá řada publikací týkajících se kulturní politiky, jež hledá východiska spíše v oboru art managementu. Systematickému mapování dění v kultuře, na poli galerijního provozu a živého umění, se dlouhodobě věnuje Institut umění, který od roku 2005 funguje jako samostatné oddělení v rámci Divadelního ústavu. Institut působí jako informační, propagační, vzdělávací, poradenské a výzkumné centrum především pro oblast živého umění a podněcuje strategický přístup ke kultuře v rámci institucí i kulturních pracovníků. Jako příspěvková organizace MK ČR se v oblasti výzkumu zaměřuje především na téma státní kulturní politiky a připravuje také podkladové studie pro její implementaci. Institut umění v letech 2006–2011 završil své snahy ve vědeckovýzkumné činnosti v oblasti kulturní politiky projektem Studie stavu, struktury, podmínek a financování umění v České republice, jehož výstupem byly dvě publikace s názvem Studie současného stavu podpory umění.³⁴ Základním tématem obou svazků je situace současného umění po roce 1989, přičemž závěrečná kapitola stručně zaznamenává současný stav jednotlivých oborů a končí obecným zamyšlením nad naším uměním a kulturou v evropském kontextu od předního českého filozofa Miroslava Petříčka. V návaznosti na poznatky tohoto výzkumu realizoval Institut v roce 2011 další projekt na téma Mapování kulturních a kreativních průmyslů v České republice. Jeho cílem bylo získat kompletní informace kvantitativního i kvalitativního charakteru o stavu jednotlivých odvětví kulturních a kreativních průmyslů u nás

³³ Zdrojem těchto informací je anotace projektu, již jsem obdržela od Pavly Machalíkové z UDU AV ČR. Interní online databáze výstavních projektů a závěrečná publikace by měla vyjít v roce 2021. Emailová korespondence autorky s Pavlou Machalíkovou ze dne 20. 5. 2020.

³⁴ BARANČICOVÁ 2009; BARANČICOVÁ 2011.

a následně analyzovat a interpretovat získaná data a zjištění. Výstupem projektu byly dva díly stejnojmenných publikací, jež vyšly v roce 2015.³⁵ Institut se nadále zaměřuje především na zpracování dílčích témat této oblasti s ohledem na hledání řešení konkrétních potřeb jednotlivých odvětví umění a kultury jako celku. Na základě poptávky správních orgánů, akademické sféry a dalších organizací realizuje činnosti, projekty a programy, které reflektují aktuální potřeby současného umění a kultury, a přispívají tak k jejich rozvoji a společenské prestiži. Z dalších publikací, jež byly realizovány pod záštitou Institutu, můžeme jmenovat Paradigmata kulturní politiky³⁶ nebo Hledání rovnováhy. 21 strategických dilemat v kulturní politice.³⁷

Tím se dostáváme k dalšímu širokému zdroji informací, jímž jsou strategické státní dokumenty snažící se formulovat cíle státní kulturní politiky, a především definovat nástroje, jež by měly sloužit k jejich aplikování v praxi. Přestože na úrovni MK ČR byla snaha o vytvoření těchto dokumentů již v průběhu devadesátých let, první z nich byl vládou přijat až v roce 1999: Koncepce kulturní politiky v ČR. Strategie účinnější státní podpory kultury.³⁸ Koncepce navazovala na formulace dvou předchozích pouze interních ministerských dokumentů: tzv. Bílé knihy (1996) a Hlavní linie kulturní politiky (1998). Následovala Koncepce účinnější podpory umění na léta 2007–2013,³⁹ Státní kulturní politika České republiky 2009–2014⁴⁰ a Státní kulturní politika České republiky 2015–2020.⁴¹ V rámci této literatury vyšly také sborníky statí o kultuře, hodnotící vývoj situace kulturního provozu v letech 1989–2009, poskytující přínosné informace a zejména politicko-strategický postoj k úvahám nad danou problematikou.⁴² Z hlediska kulturního provozu je v současnosti jedním z nejdiskutovanějších fenoménů potřeba legislativní reformy stávajícího právního ukotvení jednotlivých kulturních institucí. Dlouhodobě se uvažuje zejména o potřebě přijetí zákona o veřejnoprávní

³⁵ ŽÁKOVÁ 2015a; ŽÁKOVÁ 2015b.

³⁶ NEKOLNÝ 2014.

³⁷ MATARASSO/LANDRY 2015.

³⁸ KONCEPCE 1999.

³⁹ KONCEPCE 2006.

⁴⁰ SKP 2009.

⁴¹ SKP 2016.

⁴² SBORNÍK MKČR 1999; SBORNÍK MKČR 2009.

instituci v kultuře. Průběh této debaty a historii prací na návrhu zákona zatím nejkomplexněji shrnula Markéta Štěpaníková v rámci studie v periodiku Theatralia.⁴³

V neposlední řadě byly pro zpracování tématu důležitým zdrojem různé archivní materiály, a to především soupisy výstav jednotlivých galerií a výstavních sálů a jednotlivé archivní složky k vybraným výstavám, které většinou obsahují tiskové zprávy, doprovodné katalogy a texty, seznam vystavených děl, fotodokumentaci výstavních instalací a vernisáží, statistiky návštěvnosti a recenze spolu s dalšími ohlasy v tisku.⁴⁴ Pokud nemá jednotlivá galerie svůj vlastní archiv, slouží jako významný zdroj archiv institucí na Vědecko-výzkumném pracovišti AVU, kde jsou například uloženy dokumenty k již zaniklým galeriím, jako je Galerie MXM, Window Gallery a další.

Jelikož se v průběhu zpracování tématu ukázalo, o jak nesmírně široké a těžce uchopitelné téma se jedná, pokusila jsem se svůj pohled zúžit především na problematiku legislativního nastavení kulturního provozu a organizace výstavní činnosti a zasadit tak tyto aktivity do pevného rámce, který je dán právě existujícími legislativními podmínkami. Z toho důvodu jsem se v této práci rozhodla sledovat více legislativní východiska a jejich praktické důsledky na výstavní činnost a provoz kulturních a výstavních institucí obecně.

⁴³ ŠTĚPANÍKOVÁ 2017.

⁴⁴ Použité materiály jsou uloženy v Národním archivu v Praze, a dále v archivu NGP, AVU, GR, GHMP a MK ČR.

1. LEGISLATIVNĚ-PROVOZNÍ VÝCHODISKA

Kapitola podává chronologický přehled o vývoji novelizace a schvalování nových polistopadových zákonů týkajících se kulturního provozu. Nejprve je rozebrána obecná situace v kultuře, a to zejména z hlediska měnící se institucionální struktury, dále se kapitola věnuje transformaci způsobů financování kulturní činnosti a vývoji strategie státní kulturní politiky, jejíž dokumenty průběžně zpracovávalo Ministerstvo kultury České republiky. Kapitulu uzavírá zhodnocení jednotlivých problémových oblastí, které v systému přetrvávají do současnosti a dlouhodobě se je nedaří vyřešit.

1.1. Vývoj institucionální transformace

V průběhu vlády komunistického režimu byla u nás systematicky vybudována bohatá infrastruktura ideologicky řízených kulturních institucí, které měly sloužit k „výchově národa uměním“.⁴⁵ Po zásadní změně názorových, ekonomických a legislativních podmínek došlo na počátku devadesátých let k výrazné restrukturalizaci kulturního provozu, která ovšem už nebyla systematická, ale spíše samovolná, a mnohdy vedla až k decentralizaci, izolovanosti a individualizaci, při níž se některé významné instituce dostaly mimo přímou státní kontrolu i podporu, což – jak se později ukázalo –, s sebou přineslo řadu problémů.⁴⁶ S naléhavostí odpolitizovat a decentralizovat kulturu se dosavadní kulturní infrastruktura začala nesystémově měnit a namísto strategické transformace došlo v některých případech buď k likvidaci kulturních aktivit, nebo jejich

⁴⁵ Jednalo se především o systém regionálních galerií, který byl budován ve dvou vlnách v padesátých a šedesátých letech 20. století. I přes jejich primárně ideologickou funkci, která byla hlavním kritériem jejich činnosti, mnohdy pomohla existence těchto institucí k zachování národních kulturních památek. Provoz těchto galerií byl upravován zákonem č. 54/1959 Sb., o muzeích a galeriích, a je poněkud tristní, že tento zákon řídil chod našich sbírkových institucí až do roku 2000, kdy byl nahrazen zákonem č. 122/2000 Sb., o ochraně sbírek muzejní povahy.

⁴⁶ V tomto případě se jednalo většinou o krajské a regionální galerie a muzea, které přešly ze správy státu pod správu měst nebo krajů. To v praxi vedlo ke zhoršení systému financování, ke zrušení zákonné povinnosti sledovat a naplňovat cíle Státní kulturní politiky, k omezení komunikace a spolupráce uvnitř kulturní infrastruktury a k mnohým nekompetentním rozhodnutím krajskými zastupiteli.

kvalitativnímu poklesu, jelikož se více prostoru přirozeně věnovalo samotné vnitřní reorganizaci (postrádající systémové zakotvení) než programové dramaturgii.⁴⁷

Přeměna státní správy obecně spočívala v odstátnění majetku, privatizaci a v případě kulturního provozu ve změně zřizovatelů u některých kulturních organizací, což vyústilo v novou, spontánně vytvářenou infrastrukturu uměleckého provozu, která se rozvíjela bez existence příslušné legislativy. Zákonné normy se vytvářely v mnohých případech až retrospektivně s ohledem na odhalení problematických a nefungujících pravidel nastavených na počátku devadesátých let a bohužel některé potřebné zákony nebyly přijaty dodnes.⁴⁸

Proces odstátnění byl nejprve řízen zákonem o malé privatizaci, který se v případě kulturního provozu týkal především literatury, hudby a divadel, a následně zákonem o převodu majetku státu na jiné osoby (tzv. velká privatizace).⁴⁹ Další vládní kroky, které spustily transformaci, spočívaly v první a druhé vlně kuponové privatizace, restitučních zákonech, novém státním správním uspořádání, rozpočtových pravidlech a výběru daní. To vše bylo primárně nastavováno pro jiné oblasti, ale přesto se tento postup aplikoval také na situaci v kulturním provozu. Bohužel, jak se dozvíme dále, pravidla nebyla vždy přesně definovaná a některé problematiky nechávala zcela bez systémového nástroje k řešení. Transformaci tedy můžeme v tomto smyslu zhodnotit jako velmi pozvolnou a vyznačující se absencí jasné kulturní strategie a příslušné legislativy.

⁴⁷ Tomu odpovídá i charakter sledování vývoje kulturního provozu, které od svého založení v roce 1991 vykonává Národní informační a poradenské středisko pro kulturu (NIPOS). Odborná činnost je zaměřena na získávání a analýzu poznatků o úloze veřejných služeb kultury v sociálně-ekonomickém rozvoji regionů, a to především z pohledu rezortních statistik. Z existujícího sběru dat dále vychází Institut umění – Divadelní ústav, který zpracovává projekty, jež se věnují zhodnocení jednotlivých provozních problematik v kultuře. Obě tyto instituce jsou příspěvkovými organizacemi MK ČR, se kterým úzce spolupracují. Nahrazují tak činnost po roce 1989 zrušeného Ústavu pro výzkum kultury a Ústavu pro informační systémy v kultuře. BARANČICOVÁ 2009, 94.

⁴⁸ Jedná se například o velmi diskutované přijetí zákona o veřejnoprávní instituci v kultuře, jehož návrh MK ČR stále připravuje a je předmětem jednání již několikáté vlády. Dalším nedostatkem je chybějící zákon efektivně upravující financování a hospodaření kulturní sféry. Finanční podpora státních příspěvkových organizací je v současnosti řízena zákonem č. 203/2006 Sb., o některých druzích podpory kultury a o změně některých souvisejících zákonů, který vznikl jako hybridní torzo původního nepřijatého návrhu zákona o veřejnoprávní instituci v kultuře.

⁴⁹ Zákon č. 427/1990 Sb., o převodech vlastnictví státu k některým věcem na jiné právnické nebo fyzické osoby; Zákon č. 92/1991 Sb., o podmínkách převodu majetku státu na jiné osoby.

Nová infrastruktura se jako první rozvíjela v rámci soukromého sektoru prostřednictvím občanských iniciativ a podnikatelských záměrů, jejichž realizaci umožňoval nový legislativní rámec. Pro nastartování komunitních aktivit a obnovení fungující občanské společnosti bylo důležitým krokem přijetí zákona umožňujícího sdružování občanů, v jehož důsledku vznikla například Uměleckohistorická společnost a další umělecké spolky a kreativní centra.⁵⁰ Z tohoto pohledu se jako důležité jeví také zákony o živnostenském podnikání a nový obchodní zákoník, které umožnily rozvíjení výstavních aktivit v soukromém sektoru.⁵¹ Obchodní společnosti nyní mohly být zakládány tedy i za účelem veřejné kulturní služby. Legislativní vývoj tak rychle vedl ke vzniku prvních porevolučních soukromých galerií (MXM, Behémót, Via Art, Galerie Ruce nebo Galerie Jiřího Švestky), které se snažily nejen rozvinout vlastní, na oficiálních institucích nezávislou výstavní činnost, ale také vybudovat dosud neexistující český umělecký trh. S odstupem času se ukázalo, že životnost těchto galerií se, s výjimkou Galerie Jiřího Švestky, omezila pouze na devadesátá léta. Budovat soukromé galerie v prostředí, kde dosud neexistoval umělecký trh ani sběratelé umění, bylo velmi náročné a pro většinu těchto galerií ekonomicky dlouhodobě neudržitelné, jelikož se v našem prostředí za krátkou dobu jednoho desetiletí nepodařilo rozvinout v tomto ohledu velký potenciál. Nicméně z uměleckohistorického hlediska byla kvalitní výstavní dramaturgie některých těchto galerií mimořádně cenná a v počátcích dokonce do určité míry nahrazovala činnost větších státních institucí, jež se dlouho potýkaly se složitou provozní transformací. Soukromé galerie se tak především v průběhu devadesátých let staly významnou platformou pro představování současného umění a znamenaly pro mladé české umělce jednu z mála možností veřejné prezentace.⁵²

⁵⁰ Zákon č. 83/1990 Sb., o sdružování občanů.

⁵¹ Zákon č. 455/1991 Sb., o živnostenském podnikání; zákon č. 513/1991 Sb., obchodní zákoník.

⁵² Z pohledu dějin umění byla nejvýznamnější Galerie MXM, kde rozvíjeli promyšlenou výstavní dramaturgii již od roku 1991 teoretici Jana a Jiří Ševčíkovi, kteří zde představili většinu významných českých umělců mladé a střední generace. Patřili mezi ně například Stanislav Diviš, Jiří David, Tomáš Císařovský, Jaroslav Róna, Jan Merta, Jiří Kovanda nebo Michal Gabriel. Kolem galerie se také vyprofilovala skupina významných teoretiků, mezi něž patřil například Martin Dostál, Marek Pokorný nebo Radek Váňa. Tato galerie tak v rámci rozvíjení kulturního a oborového dialogu zastupovala funkci obdobně státem zřizované platformy. Kompletní přehled o historii a činnosti této galerie poskytla Kateřina Lahodová ve své diplomové práci. LAHODOVÁ 2017.

Z hlediska dlouhodobějšího směřování kulturního provozu je zásadní zjištění, že v době přijímání těchto prvních zákonů, tedy v první polovině devadesátých let, zatím neexistovala žádná oficiální strategie státní kulturní politiky. Vztah státu a kultury byl stále poznamenán minulými lety, a také z tohoto důvodu se nejprve rozvíjely spíše soukromé individuální iniciativy a záměry než jasné státní vize kulturního provozu. Po počátečním nadšení však tyto iniciativy narazily na nedostatek legislativního zázemí, a mnohé z nich se buď potýkaly s vleklými provozními problémy, nebo zcela zanikly. Bohužel politická reprezentace nedokázala pružně reagovat na proměňující se potřeby kulturního provozu, což se ukázalo jako dlouhodobě přetrvávající problém.

V rámci nové infrastruktury se na jedné straně tedy začínal prosazovat soukromý sektor, jak komerční, tak neziskový a na straně druhé zůstávaly jako veřejné subjekty příspěvkové organizace, zřizované státem a městy (později i kraji). Co se týká těchto kulturních institucí, v praxi se první vlna jejich transformace projevila zejména změnou zřizovatele. Většinou došlo k přesunu odpovědnosti z původně krajských úřadů buď na města (to se týkalo především institucí bez státních sbírek například divadel) nebo na centrální správu MK ČR, což byl případ většiny regionálních galerií a muzeí. Po roce 1990 tak bylo v gesci MK ČR kolem osmdesáti příspěvkových organizací.

Jelikož bylo jedním z cílů druhé vlny transformace ponechat státní odpovědnost pouze na klíčových organizacích národního charakteru, z původních osmdesáti příspěvkových organizací spravovaných MK ČR jich po zavedení zákona č. 157/2000 Sb.,⁵³ kterým došlo k převodu velké části příspěvkových organizací pod správu krajů, zbylo ve správě MK ČR pouze třicet jedna.⁵⁴ Z toho se jich jen pět přímo věnuje výtvarnému umění, a to Národní galerie v Praze, Uměleckoprůmyslové museum v Praze, Galerie Rudolfinum, Muzeum umění v Olomouci a Moravská galerie v Brně. Tento krok souvisel také s přípravou republiky na vstup do Evropské unie, v rámci níž došlo v roce 2001 ke vzniku územních samosprávných celků, které převzaly mnohé povinnosti, jež do té doby plnil stát, mimo jiné i zřizovatelskou odpovědnost za regionální galerie

⁵³ Zákon č. 157/2000 Sb., o přechodu některých věcí, práv a závazků z majetku České republiky do majetku krajů.

⁵⁴ BARANČICOVÁ 2011, 60-61.

a muzea. Motivací této reformy státní správy bylo jednak rozdělení kompetencí, ale i získání prostoru pro řešení dalších otázek, na které se dříve nedostávalo. Praktická stránka reformy spočívala v tom, že kraje od státu převzaly hlavně provozování a financování regionálních galerií a muzeí, což předpokládalo, že v každém z nich vznikne veřejnoprávní fond pro rozvíjení kulturních a uměleckých aktivit v daném regionu. V prvních letech se ovšem všechny kraje s výjimkou Prahy potýkaly s nedořešeným přerozdělením zdrojů financování kultury, a to s tzv. rozpočtovým určením daní. Z těchto důvodů také některé kraje z počátku kulturu a umění nepodporovaly, nebo jen velmi omezeně. Tímto krokem státní rozpočet prakticky rezignoval na systémové financování podpory kultury, neboť ta přešla zcela do kompetence krajů. Změnou zřizovatele přibylo také problémů s financováním, kraje nebyly ochotné nebo ani nemohly dávat ze svých rozpočtů na kulturu relevantní podíl a samotné kulturní instituce nemohly ze zákona žádat o finanční podporu jiné subjekty, což znemožnilo vícezdrojové financování a opět některé instituce přivedlo k určité formě stagnace a nouzového přežívání.

Druhá vlna transformace přinesla nestabilitu a nejednotnost také co se týče kulturní politiky, jelikož každý region se orientoval podle vlastních kulturních strategií, a docházelo tedy k nemožnosti vytváření stabilní kontinuity. Sledovat cíle státní kulturní politiky je sice představitelům jednotlivých krajů doporučováno, nicméně nemůže být po nich již zákonně vyžadováno. Navíc odlišné priority a zájmy jednotlivých zastupitelských úředníků nebyly vždy orientovány primárně na kulturu.⁵⁵ Chyběl zde také garant odborného posouzení kvality kulturního programu. O kultuře a umění najednou rozhodovali krajští zastupitelé, kteří nemuseli mít ani tu nejzákladnější orientaci v oboru. Stát se tímto krokem vzdal nástrojů pro strategické vedení regionální sítě kulturních institucí, které zůstaly ve svých snahách osamoceny.

⁵⁵ O tom vypovídá i analýza situace Radou galerií České republiky: „*Přechod státních galerií ze státu na vyšší územně správní jednotky probíhal v každém kraji jinak, bez přesného legislativního zázemí a prováděcích zásad. Se změnou zřizovatele se znovu vyskytly návrhy ke slučování galerií s muzei a knihovnami. Nesnadné období nejistoty personální i ekonomické, období výběrových řízení na ředitele galerií a dalších změn [...] trvalo bohužel dalších téměř deset let.*“ NEUMANNOVÁ 2016, 14.

Nejasná představa o nástrojích strategického řízení bývalých státních galerií vedla ředitele jednotlivých regionálních institucí k rozhodnutí společně koordinovat své aktivity ve vztahu k Ministerstvu kultury. Záhy po revoluci v roce 1991 vznikla Rada galerií České republiky,⁵⁶ která jako profesní unie sdružila galerie a muzea za účelem „koordinace jejich činnosti při tvorbě, správě, ochraně a zveřejňování uměleckých sbírek“. Rada dále „v součinnosti s orgány samosprávy a státní správy usiluje o to, aby česká muzea umění (galerie) v jejich nenahraditelném postavení správců těchto uměleckých sbírek měla ke své práci a existenci optimální podmínky.“⁵⁷ To v praxi znamenalo, že rada fungovala jako kontrolní orgán, který hájil zájmy těchto galerií ve spolupráci s Národní galerií v Praze, jež v rámci oddělení regionálních galerií vedla evidenci státních sbírek a fungovala tak jako koordinátorka či správkyň regionálních fondů. V souvislosti s výše zmiňovanými zřizovatelskými změnami ovšem po roce 2000 regionální galerie tuto přímou administrativní podporu NGP ztratily. NGP na situaci zareagovala již v roce 2001 založením metodického centra, které se zabývá muzejní problematikou a metodikou péče o sbírky a působí jako určitá forma náhrady za zaniklé regionální oddělení, na které se mohou krajské galerie i dnes obracet v případě otázek ohledně péče o sbírky.⁵⁸ Po této změně ovšem státní sbírky centrálně eviduje již MK ČR v databázi CES (Centrální evidence sbírek), kde musí být ze zákona zapsány všechny sbírky, jež jsou v majetku státu. Kraje převzaly totiž jen zřizovatelskou zodpovědnost za chod institucí (v některých případech i vlastnictví budov), ale samotné sbírky, o které galerie pečují, zůstaly státním majetkem.

Zásadní ovšem je, že toto směřování bylo v dokumentech SKP spojeno s myšlenkou, že „suverénem na poli umění není ani stát, ani jednotlivé kulturní a umělecké instituce, nýbrž jednotlivci, jemuž jsou kulturní statky určeny. Princip odstátnění kultury vychází z prostého přesvědčení, že stát umění provozovat nemá.“⁵⁹ Stát touto premisou v podstatě přenesl kompetence na jednotlivce, diváka, kulturního aktéra, a nepřímo se

⁵⁶ Rada státních galerií České republiky byla registrována jako právnická osoba u Ministerstva vnitra dne 2. 1. 1992 pod č. VSC/1-9406/92-R podle zákona č. 83/1990 Sb., o sdružování občanů. NEUMANNOVÁ 2016, 12–13. Po legislativní změně v roce 2000 byla přejmenována na Radu galerií České republiky.

⁵⁷ NEUMANNOVÁ 2016, 9.

⁵⁸ <http://www.mc-galerie.cz/>, vyhledáno 10. 2. 2020.

⁵⁹ KONCEPCE 2006, 15–16.

tak vyhnul odpovědnosti za strategii a rozvoj velkého množství institucí, přičemž nadále svou pozornost zaměřil jen na klíčové národní objekty. Platnost tohoto zákona znamenala pro kulturní provoz a jeho infrastrukturu velkou změnu a stala se završením procesu transformace, který bohužel není možné z dnešní perspektivy hodnotit jako přínosný.

Z této podstaty jsou tedy cíle Státní kulturní politiky primárně určeny především příspěvkovým organizacím MK ČR, které jsou financované ze specifické rozpočtové položky, jež tvoří přibližně jednu čtvrtinu z rozpočtu MK ČR, a z výše uvedeného přehledu tedy vyplývá, že se dané cíle přímo dotýkají pouze pěti uvedených institucí věnujících se výstavní činnosti. Ostatní institucionální účastníci nejsou do naplňování cílů SKP přímo zapojováni, přičemž v jejich případě charakter a směr strategického rozvoje v podstatě závisí na výjimečné iniciativě jednotlivců působících na různých úrovních v rámci kulturního provozu.

Ovšem ani situace národních příspěvkových organizací, jež zůstaly v péči státu, není uspokojivá a zdá se, že na jejich důsledné transformace se po neúspěšných pokusech postupem času rezignovalo. Jako problematická se z hlediska vztahu mezi příspěvkovými organizacemi a zřizovatelem jeví nejen aplikovatelnost nástrojů SKP, ale především jejich právní statut a nedostatečně propracovaná statutární struktura. Pozice zřizovatele umožňuje jmenovat a odvolávat ředitele, udělovat roční příspěvek, projednávat s vládou další investice a priority a kontrolovat činnost PO z pohledu finančně administrativních auditů. V příspěvkové organizaci platí suverénní právo jmenovaného ředitele jako statutárního orgánu, tedy odpovědného reprezentanta organizace. V praxi potom velmi často osobnost ředitele a kvalita jeho vztahu se zřizovatelem podmiňují možnosti naplňování cílů státní kulturní politiky a dalšího rozvoje. Komplikované vztahy mezi zřizovatelem a příspěvkovou organizací se v devadesátých letech snažily obě strany vyřešit zřízením orgánu správní rady, který měl být původně provizorním řešením, než dojde k zákonné reformě, kterou by byla dovršena transformace příspěvkových organizací. Záhy se ovšem ukázalo, že správní rady právě z pozice nedostatečného legislativního zázemí nedisponovaly výkonnou pravomocí a staly se pouze poradním orgánem, který neměl žádnou faktickou kontrolní ani usměrňovací moc a sloužil spíše jako specializovaná diskusní platforma

zabývající se otázkami uměleckými, nikoliv provozně-správními. Díky nedostatečně vymezeným kompetencím mezi zřizovatelem, radou a statutárním orgánem (ředitelem) nakonec v průběhu devadesátých let institut správní rady zcela zanikl.⁶⁰ V současnosti sice působí například v Národní galerii vědecká rada nebo poradní sbor pro sbírkotvornou činnost, ale jsou to stále legislativně neukotvené subjekty, které jsou plně v gesci generálního ředitele, který je může (a nemusí) jmenovat a eventuálně je odvolat jako svůj poradní orgán, který tudíž nemá plnit funkci mediátora (či kontrolního orgánu) mezi PO a MK ČR.⁶¹ V odborných kruzích byla nadále diskutována možnost řešení těchto netransparentně a nesystémově nastavených vztahů formou správních a dozorčích rad, a to především v souvislosti s připravovaným návrhem zákona o veřejné kulturní instituci, kde by měla být role dozorčích a správních rad již přesně definována a vymezena.⁶²

Konkrétním příkladem z praxe ohledně problematiky statutárních dokumentů a zakotvení správních rad může být komplikovaná situace České filharmonie, jejíž součástí je také Galerie Rudolfinum. Než se provozní struktura ČF ustálila, prošlo v průběhu devadesátých let vnitřní nastavení ČF několika změnami, jež byly doprovázeny širšími a dlouhými debatami. Mezi MK ČR jako zřizovatelem a vedením ČF byly intenzivně diskutovány především základní legislativně-provozní dokumenty, a to statut, zřizovací dekret, a nakonec zřizovací listina. Jasně totiž nebylo ani v tom, zda má být po roce 1989 sepsán statut, zřizovací listina anebo organizační řád. V roce 1995 v této souvislosti prošlo právním přezkoumáním znění samotného zřizovacího dekretu prezidenta Edvarda Beneše, a to z hlediska jeho souladu se zněním statutu ČF ze dne

⁶⁰ K zaniknutí rady docházelo většinou v případě názorových kolizí. Postupně tak zanikla například Rada Národní galerie za ministra J. Kabáta, Rada České filharmonie za ministra P. Tigrida a Rada Národního divadla za ministra P. Dostála. BARANČICOVÁ 2009, 61.

⁶¹ Roli vědecké rady a poradního sboru pro sbírkotvornou činnost vymezuje současný statut NGP ze dne 25. 5. 2018. Statut Národní galerie v Praze, 25. 5. 2018, https://www.ngprague.cz/userfiles/files/statut-ng_2018_05_25.pdf, vyhledáno 16. 3. 2020.

⁶² Ve fázi dokončování této práce v dubnu 2020 byl vydán nový statut NGP, který především nově vymezil roli Garanční rady NGP zřízené v roce 2019 ministrem kultury, s odpovědností za výběrové řízení na nového generálního ředitele a formulace vize nezbytné pro další fungování a směřování NGP. Zatímco již dříve existující vědecká rada a sbor pro akvizice jsou odpovědné generálnímu řediteli NGP, garanční rada je odpovědná ministru kultury a generální ředitel má povinnost některé důležité kroky s ní konzultovat. Statut NGP ze dne 21. 4. 2020, https://www.ngprague.cz/userfiles/files/statut-ngp_cz-2020.pdf, vyhledáno 16. 5. 2020.

25. května 1993. Dekret je velmi stručný, což dává prostor jeho různým výkladům, nebylo například výslovně stanoveno vymezení veřejného účelu ČF, neuvádí se nic ani o galerii či využití výstavních sálů.

Na základě objednávky MK ČR bylo v roce 1995 přezkoumáno, zda současná pozice příspěvkové organizace České filharmonie odpovídá platným zákonům České republiky. Lze se domnívat, že toto šetření vyvolala širší diskuse ohledně platnosti Benešových dekretů, která byla po roce 1989 aktuální především v souvislosti s otázkou odškodnění sudetských Němců.⁶³ Téma bylo v devadesátých letech ve společnosti velmi živé a věnovalo se mu i mnoho současných umělců, jako například Mark Ther nebo některé performance uměleckých skupin Pode Bal a Rafani.⁶⁴

Kromě samotné právní legitimnosti byla diskutována především formulace zřizovatelského dekretu, která o ČF mluví jako o „samostatném a samosprávním ústavu“. Jelikož současný právní řád pojem „ústav“ nezná, v dnes platné terminologii byl nahrazen termínem „právní osoba“, jež není v rozporu s dikcí dekretu. MK ČR došlo na základě tří vypracovaných právních posouzení k závěru, že z dekretu nevyplývá, že by ČF byla samosprávným tělesem korporativního typu, ale je veřejným ústavem sloužícím trvale veřejnému účelu.⁶⁵

⁶³ Václav Havel v prosinci 1989 prohlásil, že Česká republika je povinna se omluvit Němcům, kteří byli po druhé světové válce odsunuti, za akt velmi tvrdého odloučení několika milionů lidí od jejich domova. Česká republika se později odvolala na Ústavní soud ČR, který se v devadesátých letech opakovaně problematikou Benešových dekretů zabýval v souvislosti s řadou restitučních kauz, avšak nikdy nerozhodl o jejich protiústavnosti. Kromě toho bylo téma Benešových dekretů akcentováno zejména v souvislosti s přístupovým procesem ČR do EU, během něhož bylo požadováno, aby byly dekry jako akty potvrzující utrpení a poškození německy mluvících obyvatel prohlášeny za neplatné ještě před vstupem ČR, neboť je považovaly za neslučitelné s mezinárodním právem. Evropský soud pro lidská práva ve Štrasburku nakonec rozhodl, že ČR (respektive Československo) aplikací Benešových dekretů neporušila své mezinárodněprávní závazky v oblasti lidských práv. ZEMÁNEK 2002, 98.

⁶⁴ Nejvýrazněji tuto problematiku akcentovala akce Zimmer Frei skupiny Pode Bal, která se uskutečnila na Pražském hradě v květnu 2002 a o níž jsem se již podrobněji zmiňovala v podkapitole 2.2.1.

⁶⁵ V posudku děkana právnické fakulty prof. JUDr. Dušana Hendrycha ze dne 28. 4. 1995 se uvádí: „*To dokazuje, že nekompromisní aplikace dnešních legislativních pravidel a postupů na právní předpisy vydané před padesáti lety a za zvláštních okolností není vhodná. Ani to, že Česká filharmonie jako veřejný ústav v souladu s právem hospodaření k budově Rudolfinu vykonává dnes širší okruh činnosti, než se snad původně při tvorbě dekretu předpokládalo, není dostatečným argumentem pro rozpor mezi dekretem a dnešním statutem České filharmonie.*“ Posudek děkana právnické fakulty prof. JUDr. Dušana Hendrycha ze dne 28. 4. 1995 [1, 2]. Národní archiv v Praze.

Po ověření platnosti dekretu nastaly diskuse ohledně výkladu jeho obsahu. Jelikož dekret výslovně nestanovil vymezení činností veřejného účelu, neuvádí se tu ani základní principy fungování galerie či využití výstavních sálů zřízených v budově Rudolfinu. Z historického hlediska totiž v době vzniku dekretu v Rudolfinu již nějakou dobu výstavní činnost neprobíhala, jelikož zde od doby samostatného Československa sídlil parlament a dekrety se ve svém principu odvolávaly k navázání na předválečný stav v Československu. Z toho důvodu byly některé otázky, k nimž patří i fungování galerie uvnitř celku ČF, v dekretu opomíjené a po roce 1989 ošetřeny v rámci statutu České filharmonie.

Pozornost se tedy dále zaměřila na aktualizaci statutu ČF, který byl v letech 1989 až 1997 celkem čtyřikrát novelizován a mezi schváleními jednotlivých novelizací ještě mnohokrát dočasně upravován opatřeními z rozhodnutí ministra kultury. Problematika přesného nadefinování statutu přímo vycházela z okolností, které byly opakovaně během připomínkových řízení zmiňovány, a to například „*legislativní vakuum v postavení příspěvkových organizací a před přijetím zákona o neziskových právnických osobách*“⁶⁶ nebo „*očekávaného a nedostatečně vyváženého tlaku na komercializaci české kultury*.“⁶⁷

První statut ČF ze dne 24. 8. 1990 byl velmi stručným, spíše formálním prozatímním dokumentem, kde se o galerii ani účelu výstavních sálů stále ještě nehovořilo. V souvislosti s rozšířením působnosti ČF i na oblast výtvarnou,⁶⁸ ale především kvůli problematické situaci s volbou šéfdirigenta bylo zapotřebí stávající statut novelizovat.⁶⁹

⁶⁶ JUDr. Ing. Jiří Zemánek, poznámky ke koncepci statutu České filharmonie (6. a 8. verze), 20. 5. 1993 [3, 4]. Národní archiv v Praze.

⁶⁷ JUDr. Ing. Jiří Zemánek, poznámky ke koncepci statutu České filharmonie (6. a 8. verze), 20. 5. 1993 [3, 4]. Národní archiv v Praze.

⁶⁸ Nový statut z roku 1993 byl rozšířen o článek II.: „*Provozuje galerii výtvarného umění Rudolfinum a v jejím rámci organizuje, pořádá a spolupořádá výstavy ve výstavních prostorách Rudolfinu, zprostředkovává pořádání výstav v Rudolfinu pro jiné kulturní instituce.*“ Statut České filharmonie vydaný Ministerstvem kultury České republiky ze dne 25. 5. 1993 [5]. Národní archiv v Praze.

⁶⁹ Dalším faktorem, který podstatně přispěl k nutnosti intenzivního hledání fungujícího legislativního řešení, byla personálně-provozní krize, v níž se nacházel orchestr ČF, a to především kvůli sporům mezi odbory hráčů, vedením a volbou šéfdirigenta. Jasnější vymezení jednotlivých kompetencí a vytvoření precedentu těchto situací hrálo také významnou roli při procesu projednávání jednotlivých novelizací zakládajících dokumentů.

Následoval statut ČF schválený dne 25. 5. 1993, jehož vzniku ovšem předcházela vleklá diskuse, během níž bylo připomínkováno na devět verzí statutu.⁷⁰ Výsledný dokument byl koncipován jako kompromis s odkazem na „*plně odůvodněný předpoklad, že v dohledné době bude ČF transformována ze státní na veřejnoprávní instituci.*“⁷¹ Tato transformace měla především vymezit roli státu jako zřizovatele, který si podrží kontrolu pouze nad podmínkami transformace a plněním stanoveného poslání. Nový statut byl na doporučení ředitele odboru umění Bohumila Nekolného rozšířen o nový orgán správní rady a pokoušel se vymezit její postavení, což však s ohledem na platné předpisy šlo pouze nedokonale. Hlavní a zásadní námitkou vzešlou z většiny připomínkových verzí byla otázka stanovení kompetencí a pravomocí této správní rady. Ta byla v jednotlivých návrzích formulována jako správní rada v počtu 15–17 (17–19; 20) členů, jež jmenuje a odvolává ministr kultury, sestávajících ze zástupců zřizovatele, orchestru a odborů orchestru ČF, hudební a výtvarné veřejnosti a finančních okruhů. Členství v ní bylo čestnou funkcí, a tudíž nebyla stanovena žádná výkonná pravomoc, stejně jako fakt, komu se zodpovídá, kam směřuje své závěry, nejasně byl také nastaven vztah směrem ke generálnímu řediteli jako statutárnímu orgánu, kdy rozhoduje a kdy jen radí a komu MK ČR nebo generálnímu řediteli. Podle právního posouzení JUDr. Liškové z MK ČR v takto formulovaném návrhu činnosti správní rady chybělo nastavení odpovědnosti, jak jednotlivých členů, tak správní rady jako celku a fakticky se popsání jejího fungování blížilo spíše poradnímu orgánu.⁷²

Zajímavé je, že jeden z právních posudků došel k závěru, že naopak v rozporu s dekretem je existence správní rady ČF: „*Tato struktura orgánů je pro formu příspěvkové organizace v čele se statutárním orgánem zcela nesystémová a podle mého názoru i protiprávní. Není možné, aby uvnitř příspěvkové organizace, v jejímž čele stojí statutární orgán, existovaly ještě jiné nezávislé orgány, jejichž obsazování*

⁷⁰ Na výměně devíti verzí návrhů a sériích připomínkových řízeních se mimo jiné podíleli náměstek ministra Michal Prokop, dr. Kordač, a jednotliví reprezentanti odboru právního a legislativního Ministerstva kultury ČR.

⁷¹ JUDr. Ing. Jiří Zemánek, poznámky ke koncepci statutu České filharmonie (6. a 8. verze), 20. 5. 1993 [3, 4]. Národní archiv v Praze.

⁷² Připomínky k páté verzi návrhu statutu České filharmonie, 30. 4. 1993, JUDr. Stanislava Lišková, právní odbor MK ČR. Národní archiv v Praze.

*statutární orgán nemůže ovlivnit, a které se ze své činnosti zodpovídají subjektu stojícímu vně organizace.*⁷³ Dekret totiž hovoří o tom, že jediným statutárním orgánem je generální ředitel, kterého jmenuje a odvolává ministr kultury. Jako řešení této situace bylo navrhováno změnit právní formu existence ČF na jinou, například nadaci, kde je rozložení kompetencí a odpovědnosti jiné; odejmout generálnímu řediteli označení statutární orgán; anebo zrušit správní radu, kterou by šlo koncipovat vně ČF například jako poradní orgán MK ČR.

Tyto zdlouhavé peripetie jsou přetrvávajícím důsledkem legislativní neukotvenosti instituce typu příspěvkové organizace, jež podle platného právního řádu České republiky je spíše reziduem z minulých let a s jejíž transformací na veřejnoprávní instituci se počítalo, a proto byly nově vznikající dokumenty ošetřující stávající provoz často koncipovány jen jako kompromis či provizorní řešení. Stejně tak i v případě navrhovaného zákona o veřejnoprávní instituci je jedním z nejdiskutovanějších bodů existence správní a dozorčí rady u státních příspěvkových organizacích.⁷⁴

Přetrvávající netransparentní a autoritářský vztah MK ČR jako zřizovatele k samotným institucím v nedávné době kriticky hodnotili také někteří představitelé odborné veřejnosti, a to v souvislosti s kauzami náhlého odvolávání ředitelů PO. V souvislosti s vleklou institucionální krizí Národní galerie, přední instituce ponechané v gesci státu, bylo například jednomu z ministrů kultury v rámci nedávné diskuse vytýkáno, že *„se ovšem velmi úzkostlivě vyhýbá kulturnímu terénu i hodnocení činnosti NGP. Tak jako jeho předchůdci chce být ministrem kulturního managementu, ne ministrem kultury.*“⁷⁵ Odborná veřejnost soustavně poukazuje zejména na nedostatečnou informovanost a nešťastný způsob komunikace jednotlivých problémů ze strany zřizovatele. Opět v souvislosti s jednou z nedávných krizí uvnitř Národní galerie zaznělo: *„Alarmující je,*

⁷³ Posouzení právního stavu příspěvkové organizace České filharmonie, advokátní kanceláře JUDr. Šimák a JUDr. Šimáková, 28. 4. 1995 [6, 7]. Národní archiv v Praze.

⁷⁴ V současné době se Česká filharmonie odvolává ke zřizovací listině, jež byla vydána na základě rozhodnutí ministryně kultury č. 29/2011 ze dne 22. 12. 2011. Mezi definicí hlavní činnosti ČF se uvádí, že „provozuje galerii výtvarného umění Galerie Rudolfinum, organizuje, pořádá a spolupořádá výstavy v tuzemsku, zejména v budově Rudolfinu, i v zahraničí, a zprostředkovává pořádání výstav v budově Rudolfinu.“ Zřizovací listina ČF, <https://www.ceskafilharmonie.cz/kontakty/uredni-deska/>, vyhledáno 30. 3. 2020.

⁷⁵ HAVRÁNEK 2019.

že jediný, kdo dnes má skutečně relevantní informace, je MK ČR. Nemá je k dispozici vědecká rada NGP (která mlčí), zaměstnanci, novináři, odborníci. To ukazuje na vážný demokratický deficit. Současná krize je výzvou, která vede všechny, jimž osud a poslání NGP není lhostejný, k požadavkům na strukturální změnu.“⁷⁶ Ponechejme nyní stranou povahu požadovaných strukturálních změn a konstatujme na tomto místě pouze, že tento zmiňovaný nedostatek informací vyplývá z chybějících nástrojů v řízení institucí. Opět se tedy dostáváme k nutnosti pravomocně vymezit roli dozorčích a správních orgánů v legislativě a statutech jednotlivých organizací.

Dosavadní zkušenosti s fungováním příspěvkových organizací jsou odrazem toho, že byly od počátku chápány jako určité reziduum minulého režimu, které bylo třeba zákonně novelizovat, a tudíž byl jejich statut od začátku devadesátých let považován za dočasné provizorní řešení, čemuž odpovídá i jeho právní úprava. Jak bylo popsáno výše, jedním z hlavních nedostatků současného systému je vztah příspěvkové organizace a jejího zřizovatele, proto by měl nový legislativní rámec zajistit především odpolitizování, větší pružnost řízení kulturních institucí s možností užší spolupráce odborné veřejnosti. Vrátime-li se k nedávno požadovaným strukturálním změnám, dostaneme se k apelu na změnu „*pravidel jmenování a odvolání muzejních ředitelů ministrem prostřednictvím správních rad, jejichž členy by byli zástupci zřizovatele a reprezentanti vědeckých, vzdělávacích, neziskových a občanských struktur. Tyto rady, standardně fungující v evropských zemích, by vyvázaly muzea z ryze personální povahy vztahu mezi zřizovatelem a příspěvkovou organizací a mimo jiné by v budoucnosti byly orgánem, jenž musí dostat k dispozici a posoudit informace, které nám dnes v případě odvolání dvou ředitelů chybí.*“⁷⁷ V souladu s těmito požadavky by měl připravovaný návrh zákona o veřejnoprávních institucích v kultuře počítat se zřízením správní a dozorčí rady, jež by byly jmenovány a odvolávány zřizovatelem a dostaly by konkrétní zákonně definované pravomoci. Tento koncept byl tedy recentně prezentován jednou částí odborné veřejnosti jako východisko z vleklé krize naší přední sbírkové a výstavní instituce. V rámci dlouholeté diskuse, která bude touto prací mimo jiné rovněž

⁷⁶ HAVRÁNEK 2019.

⁷⁷ HAVRÁNEK 2019.

mapována, se však pravděpodobně nejedná o její závěrečnou část, která bude konečně následována kýženým řešením. Stabilizace stále zůstává v nedohlednu.

V současnosti je jediným prostředníkem mezi zřizovatelem a příspěvkovou organizací rada galerií, která se ve spolupráci s MK ČR podílí na vznášení podnětů k novelizaci zákonů a byla součástí připomínkového řízení.⁷⁸ Obavy z přetrvávající právní nestability galerií vedly Radu k zásadním připomínkám ministerského návrhu koncepce Transformace státních rozpočtových a příspěvkových organizací (ROPO).⁷⁹ Nicméně ministr kultury Pavel Dostál se v roce 1998 vyjádřil, že „na jednání vlády ministerstvo financí rozhodlo, že odkládá řešení otázky ROPO – tzn. řešení příspěvkových organizací.”⁸⁰ Ministr kultury se ovšem snažil řešit situaci vlastními silami a při MK ČR jmenoval pracovní skupinu, která se skládala z externích expertů na státní správu, zástupců národních kulturních institucí a náměstků ministerstva. Tato skupina měla vypracovat srovnávací studie o zákoně o obecně prospěšných společnostech a o tom, co by pomohlo transformovat instituce ROPO na veřejně právní instituce. Bohužel se však otázku nepodařilo vyřešit ani této pracovní skupině, ve stanoveném časovém horizontu do konce roku 1999. Z dnešního pohledu shrnuje JUDr. Renata Pešková z legislativního odboru MK ČR hodnocení problematiky následovně: „Pokud jde o transformaci příspěvkových organizací nebo vytvoření nové právní formy pro oblast kultury, jedná se o velmi složitou otázku, jejíž řešení není jednoduché, byť se jím ministerstvo zabývá řadu let. Ministerstvo kultury se v průběhu minulých let snažilo tuto problematiku různým způsobem řešit, nicméně vždy naráželo na mnoho problémů, které se týkaly nejen postoje Ministerstva financí a jiných resortů, ale i různých očekávání jak kulturní obce, tak požadavků zástupců odborů.”⁸¹ Z toho vyplývá, že tato problematika neúspěšné transformace je z pohledu MK ČR výsledkem souhry více faktorů, přičemž některé z nich nejsou plně v kompetenci MK ČR. Pešková se dále

⁷⁸ Podílela se například na návrhu zákona o ochraně předmětů kulturní hodnoty (1992–1994), zákona o neziskových a právnických osobách (1993), návrhu zásad o veřejnoprávních institucích nekomerčního charakteru (1993), na nepřijaté novele zákona č. 54/1959 Sb., o muzeích a galeriích. NEUMANNOVÁ 2016, 13, 24.

⁷⁹ NEUMANNOVÁ 2016, 13.

⁸⁰ LINDAUROVÁ 1998.

⁸¹ Emailová korespondence autorky s JUDr. Renatou Peškovou, vedoucí legislativního oddělení Odboru legislativního a právního Ministerstva kultury České republiky ze dne 20. 3. 2020.

odvolává na: „v rámci segmentu kultury natolik nejednotný postoj, názory jednotlivých aktérů byly a jsou zcela protichůdné a průběžná stanoviska Ministerstva financí byla a jsou odmítavá, že považuje ministerstvo za nutné dosáhnout nejprve shody v rámci kulturní obce, pracovního týmu RHSD pro kulturní otázky a teprve poté zvážit nezbytnost zamýšlené právní úpravy či způsob řešení.“⁸² Nutno dodat, že jsem se při přípravě této práce také setkala s různými občas protichůdnými názory na tuto problematiku, a to i od zaměstnanců jednotlivých příspěvkových organizací. Nemohu tedy říct, že by z mého výzkumu vyplýval jednoznačný závěr, který by postihoval jednotný konsenzus ohledně podoby zákona o veřejnoprávní instituci v kultuře.

Kromě legislativních otázek je ve vzájemném vztahu instituce a zřizovatele diskutabilní také způsob každoročního vyhodnocování činnosti PO. Ten dosud sleduje především hospodářský výsledek a rozpočtovou vyrovnanost, případně zisk a návratnost, nejsou zde ovšem vyvinuty mechanismy na hodnocení kvality výstavní dramaturgie, dalších programů a odborné činnosti. Sledované jsou pouze statistiky návštěvnosti, které nemůžeme považovat za vypovídající materiál o dramaturgické a umělecké kvalitě jednotlivých projektů. Vágnost nástrojů pro evaluaci činnosti můžeme považovat za jednu z příčin vyostřených názorových střetů v kulturní oblasti.

1.2. Transformace financování kulturního provozu

S výše popsanými dlouhodobě diskutovanými kroky veřejné reformy kulturní infrastruktury, směřující k naplnění institucionální transformace, souviselo také nastavení způsobu financování, umožňující transformaci ekonomickou. Financování kulturního sektoru pro oblast výtvarného umění je v České republice ošetřeno dvěma základními zákony, a to zákonem České národní rady č. 239/1992 Sb., o Státním fondu kultury České republiky a zákonem č. 203/2006 Sb., o některých druzích podpory kultury. Z toho finanční podpory státních příspěvkových organizací se v současnosti

⁸² RHSD ČR je Rada hospodářské a sociální dohody ČR, která je společným dobrovolným dohadovacím a iniciativním orgánem odborů, zaměstnavatelů a vlády České republiky, který spolupracuje na tvorbě právních předpisů, připravuje odborná stanoviska k nim a další podklady.
<https://www.vlada.cz/cz/ppov/tripartita/pracovni-tymy-rhsd/pracovni-tymy-rhsd-139314/>, vyhledáno 28. 3. 2020. Emailová korespondence autorky s JUDr. Renatou Peškovou, vedoucí legislativního oddělení Odboru legislativního a právního Ministerstva kultury České republiky ze dne 20. 3. 2020.

týká jen posledně jmenovaný zákon č. 203/2006 Sb., který vznikl jako kompromisní torzo původního nepřijatého návrhu zákona o veřejnoprávní instituci v kultuře.

Na začátku devadesátých let byl tedy popřen evropský standard vícezdrojového financování. Tato situace se zlepšila až novelou zákona č. 57/1995 Sb., která umožnila čerpat státní finanční podporu i ostatním právnickým a fyzickým osobám, nejen občanským sdružením.⁸³ Z pohledu problematiky rozpočtového hospodaření byl významný také zákon umožňující vznik obecně prospěšných společností, které mohou ze zákona svou činnost financovat také z tzv. doplňkové činnosti, například ze soukromých pronájmů reprezentativních prostor.⁸⁴

Po roce 1989 byly zrušeny do té doby existující fondy umožňující financování uměleckých projektů, a to bez zavedení náhradních mechanismů pro formu veřejné podpory živého umění a uměleckého provozu. Původní kulturní fondy byly nejprve právně přeměny do formy nadací, a to na základě nařízení vlády č. 58/1993 Sb.⁸⁵ a zákona č. 318/1993 Sb.,⁸⁶ kterým se upravila změna postavení kulturních fondů, a tím vznikla Nadace Českého fondu umění, která byla de facto nástupnickou organizací komunistického Svazu československých výtvarných umělců. Dosavadní výnosy z příspěvků za volné užití uměleckých děl byly základním kapitálem NČFU, nadále však byla možnost příspěvků tímto zákonem zrušena. Jelikož veřejné instituce i MK ČR jako zřizovatel tímto způsobem přišli o významnou část dosavadních prostředků, byl na podporu nadací vládou ustanoven Nadační investiční fond, který sliboval přísun finančních prostředků jako jednoprocentního podílu z privatizace. Podmínkou ovšem

⁸³ Novela zákona č. 57/1995 Sb., kterou se mění zákon České národní rady č. 576/1990 Sb., o pravidlech hospodaření s rozpočtovými prostředky České republiky a obcí v České republice (rozpočtová pravidla republiky), ve znění pozdějších předpisů.

⁸⁴ Zákon č. 248/1995 Sb., o obecně prospěšných společnostech a o změně a doplnění některých zákonů. O. p. s. je právnická osoba, která se zavazuje poskytovat veřejnosti obecně prospěšnou službu a v této době bylo její hlavní výhodou oproti příspěvkové organizaci, že mohla získávat finanční zdroje na svůj provoz i vedlejší činnosti. PO to bylo umožněno novelizací zákona až v roce 2001.

⁸⁵ Nařízení vlády České republiky, kterým se mění a doplňuje vládní nařízení České socialistické republiky č. 159/1969 Sb., o kulturních fondech, o příspěvcích příjemců autorských odměn a odměn výkonných umělců kulturním fondům, o příspěvcích za užití volných děl literárních, vědeckých a uměleckých a o příspěvcích uživatelů děl, ve znění nařízení vlády České socialistické republiky č. 20/1973 Sb. a nařízení vlády České republiky č. 342/1991 Sb.

⁸⁶ Zákon č. 318/1993 Sb., kterým se upravuje změna postavení kulturních fondů a mění zákon č. 35/1965 Sb., o dílech literárních, vědeckých a uměleckých (autorský zákon), ve znění zákona č. 89/1990 Sb. a zákona č. 468/1991 Sb.

bylo, že bude řádně dokončen transformační proces podle nového zákona č. 227/1997 Sb., o nadacích a nadačních fondech.⁸⁷ V této době NČFU disponoval poměrně velkým majetkem, a hlavně vlastnil řadu významných nemovitostí. Ovšem uzavíráním převážně nevýhodných smluv došlo k výraznému ztenčení původního kapitálu.

V roce 1998 bylo registrováno asi 4 500 nadací, z nichž ovšem většina sloužila jako zdroj finančních prostředků než jako sdružení majetku, což dokládá fakt, že asi jen 150 z nich poskytovalo finanční příspěvky.⁸⁸ Přestože podporu z NIF získaly i bývalé transformované kulturní fondy, z nichž byl pro výtvarné umění nejvýznamnější NČFU, nebyly nikdy dostatečně soběstačné na pokrytí potřeb kulturního provozu. Jelikož tedy některé nadace neplnily účel, k němuž byly zřízeny, proběhlo v rámci jejich koordinačního sdružení Fórum dárců zásadní prověření etického kodexu nadací, a to také s přihlédnutím k obdobným normám v zemích Evropské unie. Z toho vyplynulo zásadní zjištění o pochybení NČFU, který požadavky tohoto šetření neprošel, jelikož dlouhodobě neplnil své funkce v uměleckém provozu a podpoře rozvoje umění. Jedním z příkladů neetického jednání fondu byl téměř desetiletý restituční spor o budovu Mánesa se Spolkem výtvarných umělců Mánes, ve kterém fond zvítězil a veškeré umělecké instituce sídlící tradičně v Mánesu musely budovu opustit a uvolnit tak místo komerčním pronájmům.⁸⁹ Praxe nadace tak kulturní provoz spíše podkopávala, než podporovala, a podobný osud čekal také bývalé svazové galerie, jež přešly pod správu nadace. Mezi nejprestižnější z nich patřila Galerie Václava Špály, Nová síň, Galerie Vincence Kramáře, Galerie brí Čapků, Galerie mladých U Řečických nebo Galerie Čs. spisovatele. Většina těchto galerií byla převážně od přelomu tisíciletí pronajímána neziskovým institucím a nezávislým kurátorům, kteří si měli finanční prostředky na jejich chod zajišťovat samostatně, a navíc platit nadaci nájemné.⁹⁰ Tato situace vedla u mnohých z nich k postupnému zániku. Nefunkčnost a kauzy kolem NČFU měly

⁸⁷ Zákon č. 227/1997 Sb., o nadacích a nadačních fondech a o změně a doplnění některých souvisejících zákonů. BARANČICOVÁ 2009, 59.

⁸⁸ BARANČICOVÁ 2009, 61.

⁸⁹ Kromě Spolku výtvarných umělců Mánes sídlil tehdy v Mánesu také spolek Umělecká Beseda, redakce časopisu Ateliér, syndikát výtvarných umělců nebo sdružení kritiků a teoretiků. BARANČICOVÁ 2009, 96.

⁹⁰ Umělecká obce na tuto situace asi nejvýrazněji upozornila projektem 281 m², který se uskutečnil v GVŠ v roce 2003 a podrobněji o něm informuji na straně 128.

hluboký negativní dopad na polistopadový kulturní provoz a na místo transformace vedly k zániku původní sítě svazových galerií.

Od druhé poloviny devadesátých let se stát začal věnovat také programům grantové politiky, jež měly poskytnout finanční prostředky na rozvoj řady veřejných kulturních, uměleckých a vědeckých služeb, nad rámec resortních institucí. (Můžeme si připomenout, že pro oblast výtvarného umění jich existuje jen pět.) Mezi příjemce státních grantových programů patřily především neziskové organizace v kultuře a fyzické osoby. I přes tyto snahy se bohužel nepodařilo dostatečně podnítit rozvoj veřejných služeb, a to především kvůli malému objemu finančních prostředků, kterými stát na kulturu dlouhodobě přispíval. Je třeba také zmínit, že grantové programy MK ČR byly v letech 1992 až 1995 určeny jen pro občanská sdružení, okresy a obce a až od roku 1996 novelou zákona č. 57/1995 Sb., také pro fyzické a právnické osoby.⁹¹

Jako další forma veřejné podpory byl zákonem č. 239/1992 Sb. založen Státní fond kultury.⁹² Fond spravuje ministerstvo kultury České republiky, v jeho čele je ministr kultury, který odpovídá za hospodaření s jeho prostředky. Orgánem fondu, který rozhoduje o rozdělování příspěvků, je rada fondu, která je odpovědná České národní radě a jejíž členy volí Poslanecká sněmovna. Finanční zdroje fondu jsou tvořeny například výnosy z majetkových účastí České republiky na podnikání právnických osob v kultuře s výjimkou filmového průmyslu, výnosy z cenných papírů nabytých fondem od jiných subjektů, úvěry od právnických osob, úroky z návratných finančních výpomocí a půjček, poskytnutých fondem žadatelům, a úroky z prostředků fondu uložených v bance, výnosy z veřejných sbírek organizovaných fondem, 50 % podíly z výnosů nájmu předmětů kulturní hodnoty a movitých a nemovitých kulturních památek a dotace ze státního rozpočtu. Prostředky fondu lze poskytovat na konkrétní kulturní projekty, a to na podporu vzniku, realizaci a uvádění umělecky hodnotných děl, ediční počiny v oblasti neperiodických i periodických publikací, získávání, obnovu a udržování kulturních památek a sbírkových předmětů, výstavní a přednáškovou

⁹¹ Zákon č. 57/1995, kterým se mění zákon České národní rady č. 576/1990 Sb., o pravidlech hospodaření s rozpočtovými prostředky České republiky a obcí v České republice (rozpočtová pravidla republiky), ve znění pozdějších předpisů.

⁹² Zákon České národní rady č. 239/1992 Sb., o Státním fondu kultury České republiky.

činnost, propagaci české kultury v zahraničí, pořádání kulturních festivalů, přehlídek a obdobných kulturních akcí, podporu kulturních projektů sloužících k uchování a rozvíjení kultury národnostních menšin v České republice, podporu vysoce hodnotných neprofesionálních uměleckých aktivit, ochranu, údržbu a doplňování knihovního fondu.

Nicméně se ukázalo, že ani založení a slibné definování role státního fondu nepatřilo mezi funkční řešení financování kultury a po několika kontroverzních pokusech fond financovat ze systému loterie se zatím nenašel způsob bezproblémového fungování. Podstatná část příjmů fondu totiž měla být získávána projektem kulturní loterie tzv. Lotynky, ovšem ten záhy zbankrotoval a nezdařená investice naopak hospodaření jak fondu, tak samotného MK ČR zatížila.⁹³ Tato situace došla tak daleko, že musela být řešena zástavami státních nemovitých kulturních památek, jako tomu bylo v případě Domu U Černé matky Boží a Domu U Hybernů, kdy výnosy z jejich pronájmů, které byly původně určeny na podporu kultury, splácel fond dluh státu za zkrachovalou loterii až do roku 2016. Dlouhotrvající nefunkčnost fondu vedla ke kontrole jeho hospodaření v letech 2008 až 2010 Nejvyšším kontrolním úřadem. Navíc fond dlouhých šest let stagnoval také díky tomu, že Poslanecká sněmovna ne zvolila členy rady, k čemuž došlo až v roce 2011.⁹⁴ Nyní už fond opět relativně funguje a má zajištěné příjmy z televizní reklamy a pro kulturní subjekty představuje další možnost financování svých projektů. Výhodou existence státního fondu je jeho nezávislost na státním rozpočtu, na rozdíl například od grantového programu a zřizovatelského příspěvku MK ČR, což by mohlo zajistit určitou finanční stabilitu kulturního provozu.⁹⁵

Dalším příkladem snahy státu o získání pravidelného příjmu pro kulturu bylo uložení podmínek pro provozovatele výherních automatů a loterií o odvádění stanovené části výtěžku na tzv. veřejně prospěšný účel, tedy na sociální, zdravotní, ekologické, sportovní nebo kulturní projekty, a to dle zákona ČNR č. 202/1990 Sb., o loteriích a

⁹³ BARANČICOVÁ 2009, 60.

⁹⁴ Hodnotící zpráva k hospodaření Státního fondu kultury České republiky za rok 2012.

<https://www.mkcr.cz/vyrocní-zpravy-a-rozpocety-568.html>, vyhledáno 19. 3. 2020.

⁹⁵ Státní fond kultury v současnosti podporuje například výstavní činnost Galerie Hollar, vydávání výstavního přehledu Artmap, platformu pro studium vizuální kultury Fresh Eye, výstavní program Centra pro současné umění Praha, celoroční program uměleckého centra Pragovka, doprovodný program MeetFactory. <https://www.mkcr.cz/zadosti-o-dotace-sfk-na-rok-2020-2164.html>, vyhledáno 19. 3. 2020.

jiných podobných hrách.⁹⁶ Ovšem pro kulturní provoz se ukázalo, že v takto definovaných veřejně prospěšných činnostech dominovala z hlediska veřejného zájmu oblast sportu, která byla v letech 2006–2011 tímto způsobem podporována v podílu k ostatním typům účelů ve 45 % až 59,7 % rozmezí, zatímco kultura začínala na 2 % a skončila na 7,3 %.⁹⁷ Tato statistická data zcela vypovídají o velmi slabé míře kultivovanosti prostředí, ze kterého finanční prostředky pocházely. Navíc postupný nárůst podpory kulturní oblasti souvisel s korupční kauzou společnosti Synot Lotto, která provozovala síť sázkových kanceláří a hracích automatů a fotbalový klub FC Synot.⁹⁸ Po této kauze z roku 2004 se společnost Synot Lotto stala – ne z vlastní filantropické vůle, nýbrž pod společenským tlakem – mecenášem Národní galerie v Praze a posléze také Národního divadla v letech 2005–2010.⁹⁹ S účinností k 1. 1. 2012 došlo k novelizaci zákona č. 202/1990 Sb., o loteriích a jiných podobných hrách, kterou se především zásadně změnila odvodové povinnosti provozovatelů loterií a podobných her.¹⁰⁰ Od 1. 1. 2012 jsou odvody na veřejně prospěšný účel zrušeny a nahrazeny odvodem z loterií a jiných podobných her pro jednotlivé obce.

Ze soukromých nadací je třeba zdůraznit jedinečnou podporu, která byla poskytována současnému umění od roku 1997 Nadací a Centrem současného umění, jež se přetransformovaly z původního Sorosova centra. Grantový program této nadace pomohl realizovat řadu významných výstavních projektů, ale i rezidenčních pobytů a dalších uměleckých aktivit, které sledovaly nejaktuálnější vývoj umění. Ze zahraničních podporovatelů, jejichž činnost byla především v průběhu devadesátých let pro naše prostředí určující, můžeme jmenovat Česko-německý fond budoucnosti, Goethe Institut, ProHelvetia, British Council, Francouzský institut a první pilotní programy

⁹⁶ Zákon České národní rady č. 202/1990 Sb., o loteriích a jiných podobných hrách.

⁹⁷ KOP 2013.

⁹⁸ V této souvislosti je také zajímavé zmínit, že oblast sportovních aktivit byla tradičně více podporována i státem z veřejného rozpočtu. Z rozboru financování nestátních neziskových organizací z veřejných rozpočtů vyplývá, že sport byl u nás nejvíce dotovanou „neziskovou“ oblastí. A to na všech úrovních veřejných rozpočtů. Od státu sport dostává 34 % prostředků určených pro neziskovou sféru. Kultura jen 11 %, což znamená třikrát méně. NEKOLNÝ 2008.

⁹⁹ SKŘIVÁNEK 2009.

¹⁰⁰ Novelizace č. 458/2011 zákona č. 202/1990 Sb., o loteriích a jiných podobných hrách.

podpory z Evropské unie, které probíhaly v letech 1993–1999, mezi něž patřil zejména Kaleidoscope a Media.

Na přelomu tisíciletí byl v souladu s nezbytností přizpůsobit se právnímu řádu Evropské unie a potřebám zohlednění některých mezinárodních smluv vydán zákon umožňující změnu finančních pravidel příspěvkových organizací, které se nyní mohly samofinancovat z příjmů z vedlejší činnosti a z účelového využívání svěřeného majetku.¹⁰¹ To otevřelo nové možnosti spolupráce se soukromým sektorem, například formou pronájmů reprezentativních prostor, a takto generované výnosy mohly pokrýt náklady na provoz a výstavní činnost. Záhy se však ukázalo, že to může mít také negativní důsledky pro fungování a provoz výstavních institucí.¹⁰²

Další možnost v oblasti získávání zdrojů z veřejných rozpočtů přišla až se zákonem č. 130/2002 Sb., o podpoře výzkumu, který umožnil organizacím, jež prokazatelně vykonávaly výzkumnou činnost, rozšířit svůj statut zápisem do seznamu výzkumných organizací. Například Národní galerie, obdobně jako všechna ostatní muzea zřizovaná MK ČR, je vědeckou institucí podle zákona č. 130/2002 Sb., o podpoře výzkumu a je příjemcem institucionální podpory pro tzv. DKRVO – dlouhodobý koncepční rozvoj výzkumné organizace, a to podle rozhodnutí MK ČR na léta 2019 až 2023.¹⁰³ Do seznamu výzkumných organizací, který vede Ministerstvo školství, mládeže a tělovýchovy, byl v roce 2017 přidán například Památník národního písemnictví, jenž je také podporován MK ČR v rámci programu DKRVO.¹⁰⁴

¹⁰¹ Zákon č. 187/2001 Sb., kterým se mění zákon č. 218/2000 Sb., o rozpočtových pravidlech a o změně některých souvisejících zákonů (rozpočtová pravidla), ve znění zákona č. 493/2000 Sb. a zákona č. 141/2001 Sb.

¹⁰² Jeden z příkladů diskutabilní spolupráce soukromého a veřejného sektoru je projekt Artbanky v Colloredo-Mansfeldském paláci GHMP, kterému se podrobněji věnuji níže v této kapitole.

¹⁰³ Dokumenty jsou vzhledem k neustálým organizačním a personálním změnám v NGP dostupné pouze na webu MK ČR. <https://www.mkcr.cz/rozhodnuti-ministerstva-kultury-o-poskytnuti-institucionalni-podpory-dlouhodobeho-koncepcniho-rozvoje-vyzkumnych-organizaci-mk-na-leta-2019-2023-2043.html>, vyhledáno 11. 3. 2020.

¹⁰⁴ Rozhodnutí ministerstva školství, mládeže a tělovýchovy o zařazení PNP do seznamu výzkumných institucí: http://pamatniknarodnihopisemnictvi.cz/content/fck/files/514748514_0_27346_rozhodnuti_PNP.pdf, vyhledáno 13. 3. 2020; rozhodnutí o podpoře PNP v rámci programu DKRVO: <https://www.mkcr.cz/rozhodnuti-ministerstva-kultury-o-poskytnuti-institucionalni-podpory->

S ohledem na rozšíření podpory dlouhodobého koncepčního rozvoje výzkumných organizací vznikl také zákon č. 341/2005 Sb., o veřejných výzkumných institucích. Definuje pojem, zřízení a vznik veřejné výzkumné instituce, ukládá MŠMT vést rejstřík výzkumných institucí, vymezuje předmět její činnosti a pravidla pro hospodaření. Od roku 2007 má tento statut například Ústav dějin umění AV ČR, jehož zřizovatelem je Akademie věd ČR.

Na ideové bázi výzkumné instituce funguje také Vědecko-výzkumné pracoviště Akademie výtvarných umění v Praze, které bylo založeno v roce 1997 díky podpoře Ministerstva školství, mládeže a tělovýchovy ČR na posílení vědy a výzkumu na uměleckých vysokých školách. Svou činností doplňuje stávající nabídku okruhů vědecko-výzkumné činnosti Ústavu dějin umění Akademie věd ČR, kateder dějin umění na českých univerzitách i dalších státních a soukromých školách, muzejních a galerijních institucí a iniciativ.

Co se týká přístupu k financování kultury, byl dlouhodobě prosazován rozvoj spolupráce jednotlivých veřejných správních orgánů na financování kultury, nebo vypracování efektivnější a výhodnější daňové politiky pro kulturní oblast. Bohužel se u nás začal postupně prosazovat trend vzrůstajícího oslabování podílu finanční podpory kultury z veřejného rozpočtu tak, že oproti evropskému jednocentnímu standardu, rozsah rozpočtu MK ČR poklesl až na cca 0,6 %, a to včetně financování církví.¹⁰⁵ I když v poslední době výdaje veřejných rozpočtů v oblasti kultury nominálně sice rostou, reálně stagnují v poměru k celkovým výdajům veřejných rozpočtů (i k HDP). Problém s finančním zajištěním umění a kultury je nepochybně legislativního charakteru, ale tkví také v nedostatečné komunikaci jak státu, tak odborné veřejnosti.

[dlouhodobeho-koncepcniho-rozvoje-vyzkumnych-organizaci-mk-na-leta-2019-2023-2043.html](#), vyhledáno 13. 3. 2020.

¹⁰⁵ BARANČICOVÁ 2009, 64. Na základě zákona č. 428/2012 Sb., o majetkovém vyrovnání s církvemi a náboženskými společnostmi, jež vstoupil v účinnost 1. 1. 2013, je dotčeným církvím a náboženským společností, které uzavřely se státem smlouvu o vypořádání ze státního rozpočtu vyplácena finanční náhrada ve formě příspěvku na podporu činnosti po dobu 17 let od nabytí účinnosti zákona (tzv. přechodné období). Výroční zpráva MK ČR za rok 2019, 149.

1.3. Vývoj strategie státní kulturní politiky

Všechny výše popsané sporné oblasti kulturního provozu se pokoušely řešit strategické dokumenty státní kulturní politiky. Vývoj koncepce státní kulturní politiky v novodobém státě byl z počátku velmi složitým tématem, jelikož vztah kultury a státu byl po několik desetiletí značně ideologicky deformován. Z toho důvodu jsme se na počátku devadesátých let nacházeli v situaci, kdy byl postoj společnosti ke kulturní politice spíše odmítavý. O vyhocenosti dobové atmosféry vypovídá i fakt, že se dokonce diskutovalo o nutnosti existence samotného ministerstva kultury.¹⁰⁶ Bohužel ani v následujících letech se nepodařilo vytvořit jasnou, a hlavně v praxi aplikovatelnou vizi a strategii státní kulturní politiky, a to jak v rovině praktické, tak v rovině teoretických a ideových reflexí. Mezi hlavní otázky stále patří podfinancovaný rozpočet MK ČR, rychle se střídající (mnohdy nekompetentní) ministři, neschopnost efektivně čerpat evropské dotace, nepružnost a bezradnost v klíčových koncepčních otázkách, vleklé spory o tzv. živé umění, nebo dokonce politické ovlivňování jmenování ředitelů významných institucí.¹⁰⁷

Bohumil Nekolný, který působil v devadesátých letech jako dlouholetý ředitel odboru umění na Ministerstvu kultury, se podrobně věnoval problematice státní kulturní politiky a vstupní situaci shrnul následovně: *„Po roce 1989 byl v našem bývalém společném státním prostoru termín kulturní politika zatížen komunistickou indoktrinací, státním dirigismem, prostě něčím, co je neslušné. S vaničkou jsme vylili i dítě. Termín nešel nahradit např. kulturním plánováním, to se nám zdálo ještě horší, ani kulturní strategií, o té se nám ještě počátkem 90. naopak ani nezdálo. Přitom samotný rozpad Československa neměl na naše kultury přímý dopad, protože už ve federativním uspořádání, šlo stran financování i správy o dva oddělené kulturní systémy.“*¹⁰⁸ Vstupní pozice vzhledem k nastíněným historickým okolnostem a zaběhnutému způsobu chápání vztahu kultury a státu situaci od počátků velmi zatížila. Pro nový začátek bylo

¹⁰⁶ KONCEPCE 1999.

¹⁰⁷ MIKŠ 2015, 7. Sledování tématu kulturní politiky se dlouhodobě věnuje Institut umění – Divadelní ústav, jež se snaží seznamovat naše prostředí s příklady významných zahraničních studií v oblasti kulturní politiky, které jsou doporučovány Radou Evropy.

¹⁰⁸ NEKOLNÝ 2008.

nutné především ve společnosti nově definovat základní pojmy jako kultura, veřejná služba, umělec, galerie, státní kulturní politika. Tristní je, že zákonná definice řady z těchto základních pojmů chybí dodnes.

Kulturní politiky se shodně odkazují k pojetí kultury zakotvenému v tzv. Deklaraci z Mexico City, přijaté Světovou konferencí o kulturních politikách dne 6. 8. 1982 a znovu potvrzené v závěrečném dokumentu Mezivládní konference o kulturních politikách pro rozvoj ve Stockholmu dne 2. 4. 1998.¹⁰⁹ Dále vychází z Úmluvy UNESCO o ochraně a podpoře rozmanitosti kulturních projevů,¹¹⁰ jež je rovněž vztažena ke Všeobecné deklaraci lidských práv, dokumentům Rady Evropy, a to zejména Steering Committee for Culture, Heritage and Landscape.¹¹¹ Priority a podněty EU a UNESCO jsou tak přirozeně částečným východiskem a doporučením pro státní kulturní politiky.

V případě těchto zmíněných dokumentů se jedná o mezinárodní, obecně sdílené ideové konstanty. A však v kontextu kontinuity práce na základních dokumentech týkajících se reformované kulturní politiky českého státu státu v posledních třiceti letech je zajímavé uvést seznam střídajících se ministrů kultury, kterých bylo od roku 1990 jmenováno již celkem dvacet.¹¹² Je pochopitelné, že v tak rychle se střídajícím personálním obsazení vedení MK ČR se podařilo vládě schválit první oficiální koncepci státní kulturní politiky až v roce 1999, tedy deset let po revoluci, během kterých se ve funkci vystříдалo osm ministrů. S personální fluktuací souvisí také jistá nekonceptnost jednotlivých strategických dokumentů, jejichž vize se rozcházejí, a to zejména

¹⁰⁹ Tyto dokumenty kulturu definují následovně: „kultura [...] zahrnuje nejen umění a literaturu, ale i způsoby života, základní práva lidské bytosti, hodnotové systémy, tradice a přesvědčení.“ SKP 2016, 14.

¹¹⁰ Tato úmluva byla schválena na Generální konferenci Organizace spojených národů pro výchovu, vědu a kulturu ve dnech 3. až 21. 10. 2005 v Paříži. SKP 2016, 14.

¹¹¹ SKP 2016, 14.

¹¹² Seznam porevolučních ministrů kultury: Milan Lukeš (5. 12. 1989 – 29. 6. 1990); Milan Uhde (1990–1992); Jindřich Kabát (1. 1. 1993 – 17. 1. 1994); Pavel Tigrid (19. 1. 1994 – 4. 7. 1996); Jaromír Talíř (4. 7. 1996 – 2. 1. 1998); Martin Stropnický (2. 1. 1998 – 22. 7. 1998); Pavel Dostál (22. 7. 1998 – 24. 7. 2005); Zdeněk Novák (zastupující 1. náměstek, 24. 7. 2005 – 17. 8. 2005); Vítězslav Jandák (17. 8. 2005 – 4. 9. 2006, od 16. 8. vláda v demisi); Martin Štěpánek (4. 9. 2006 – 9. 1. 2007, od 11. 10. vláda v demisi); Helena Třeštková (9. 1. 2007 – 26. 1. 2007); Václav Jehlička (26. 1. 2007 – 8. 5. 2009); Václav Riedlbauch (8. 5. 2009 – 13. 7. 2010); Jiří Besser (13. 7. 2010, rezignace 8. 12. 2011); Alena Hanáková (12/2011 – 7/2013); Jiří Balvín (7/2013 – 1/2014); Daniel Herman (1/2014 – 5. 12. 2017); Ilja Šmíd (13. 1. 2018 – 27. 6. 2018); Antonín Staněk (27. 6. 2018 – 31. 5. 2019); Lubomír Zaorálek (27. 8. 2019 – dosud).

v případě dvou kulturních politik schválených krátce za sebou v letech 2006 a 2008 a té poslední z roku 2015. O nejasné strategii počátečních let svědčí také to, že samotný pojem kultura byl definován až dokumentem SKP schváleným v roce 2008.¹¹³

Jak už bylo naznačeno výše, kromě nedostatku kvalitního legislativního a ekonomického rámce jsou dlouhodobým problémem měnící se priority státních kulturních politik, které zpracovává a pravidelně aktualizuje Ministerstvo kultury České republiky.¹¹⁴ Předmětem veřejné debaty jsou jak hlavní stanovené cíle těchto závazných dokumentů, předkládané ke schválení vládě, tak definice samotného pojmu kultura, ale především zavedení efektivních nástrojů, kterými má být stanovených cílů dosaženo v praxi.¹¹⁵

1.3.1. Bílá kniha (1996)¹¹⁶

Z hlediska historického vývoje na prvních dokumentech státní kulturní politiky zahájil práci až ministr kultury Pavel Tigrid, který nechal v roce 1996 vypracovat tzv. Bílou knihu, tedy materiál oficiálně vedený pod názvem Vztah státu ke kultuře. Kulturní politika evropských zemí – poznatky a závěry, a mimo jiné tím napomohl také k rehabilitaci samotného pojmu kulturní politika.¹¹⁷ Šlo o první ucelený nástin koncepce kulturní politiky po listopadu 1989 v České republice, který vznikl na základě analýzy vzoru kulturní politiky evropských zemí a obsahoval kritéria pro tvorbu kulturní

¹¹³ Státní kulturní politika na léta 2009–2014 poprvé definovala kulturu následovně: „Kultura je významným faktorem života občanské společnosti, která podstatnou měrou pomáhá její integraci jako celku. Přispívá k rozvoji intelektuální, emocionální i morální úrovně každého občana a plní v tomto smyslu výchovně vzdělávací, socializační, enkulturační (vedoucí k osvojení kultury), významné kreativní a hodnototvorné funkce.“ SKP 2009, 29.

¹¹⁴ Dokumenty ke Státní kulturní politice jsou zveřejňovány na webových stránkách MK ČR.

<https://www.mkcr.cz/statni-kulturni-politika-69.html>, vyhledáno 13. 1. 2019.

¹¹⁵ Z veřejných debat věnovaných tématům kulturního provozu se uskutečnila například konference Muzeum a změna III. (17. – 19. 2. 2009), jejímiž pořadateli byli Asociace muzeí a galerií ČR, MK ČR, Národní muzeum, Český výbor ICOM; nebo diskusní fórum Umělecké vzdělávání a role kulturních institucí (22. – 23. 9. 2011) pod záštitou ministra kultury a české komise pro UNESCO, jehož organizátory byli Ministerstvo školství, mládeže a tělovýchovy ČR, MK ČR a NIPOS; dále mezinárodní konference o rozvoji kulturních zdrojů a kulturního kapitálu Ekonomika a kultura. Partnerství pro 21. století (22. – 23. 9. 2000).

¹¹⁶ První dva přípravné interní ministerské dokumenty Bílá kniha a Hlavní linie kulturní politiky jsou uloženy v Národním archivu v Praze. Jeho provoz byl v průběhu dokončování této práce omezen v souladu s nařízením Ministerstva zdravotnictví v době rozšíření nemoci covid-19. Za poskytnutí elektronické verze dokumentu, který shrnuje podstatné principy Bílé knihy a Hlavních linií, bych na tomto místě ráda poděkovala panu doc. Bohumilu Nekolnému.

¹¹⁷ KONCEPCE 1999, 5.

politiky a strategii rozhodování. Z opakovaně formulovaných cílů, které se v průběhu historie nedařilo naplnit, můžeme jmenovat například dosažení dotace na kulturu ve výši 1 % státního rozpočtu, princip vícezdrojového financování, premisu, že rozhodovací kritéria ve státních dotačních a grantových programech se mají opírat o názory nezávislých oborových odborníků nikoliv státních úředníků, a konečně implementaci programu daňových úlev sponzorům, donátorům a mecenášům umění. Naopak byl realizován cíl decentralizovat kulturní politiku s přenesením kompetencí na samosprávné články nebo vyzdvihnout (alespoň verbálně) význam památkové péče, knihoven a národních institucí (na úkor podpory živého umění). Doporučován byl také převážně liberální charakter kulturní politiky s nepřímými formami státní podpory prostřednictvím uměleckých rad na principu odstupu státu od kultury a umění. Bohumil Nekolný ve svém zhodnocení tohoto dokumentu uvádí, že: „*Studie nejen že dokumentovala kulturní politiku řady evropských zemí, ale začala nás uvádět i do kulturního prostoru Evropské unie s jejím akcentem propojování kulturní politiky státu s ekonomikou, vzděláváním i se sociální sférou.*“¹¹⁸ Z přehledu vyplývá, že principy Bílé knihy se opíraly především o zahraniční vzory kulturních strategií anglosaského prostředí. To se stalo v devadesátých letech přirozeným vzorem, ze kterého jsme se snažili poučit a dohnat, co jsme zameškali. Později se ukázalo, že některé aspekty ovšem nebyly převoditelné, a to především proto, že většinový vztah společnosti ke kultuře je v těchto státech odlišný a bohužel stále mnohem vyspělejší a odpovědnější než u nás.

1.3.2. Hlavní linie kulturní politiky (1998)

Na závěry Bílé knihy se snažil navázat ministr Jaromír Talíř, nicméně jeho kabinetem rozpracovaný materiál byl v roce 1997 ostře zkritizován a až s nástupem Martina Stropnického pokračovala práce na kvalitativně vyšší úrovni. Výsledkem byl dokument Hlavní linie kulturní politiky, jehož dopracování podpořil další ministr kultury Pavel Dostál. Cílem dokumentu bylo především vytvořit „základ k odborné a věcné diskusi“.¹¹⁹ Do diskuse přináší představu kulturní politiky státu, která je vázána

¹¹⁸ NEKOLNÝ 2008.

¹¹⁹ NEKOLNÝ 2008.

mezinárodním kontextem kulturně-politických principů Evropské unie, UNESCO či OSN. Poprvé také nahlíží kulturu v ekonomických souvislostech a snaží se klást důraz na rozvoj kulturního průmyslu a jeho narůstajícího přínosu pro hrubý domácí produkt. Dokument zakládal požadavky na účinnější zpětné vazbě, jako například vytvoření oborových databází, sociologických průzkumech, analýzách výdajů domácností na kulturu atd. Snažil se také o upření větší pozornosti na oblast živého umění oproti dosavadnímu favorizování péče o kulturní dědictví. Ohledně principů financování kultury se shodně opakují požadavky na srovnatelnost objemu rozpočtu na kulturu se zeměmi EU, vícezdrojovost, víceletost strategií a požadavek na posílení mimorozpočtového financování. Ohledně obzvláště naléhavých otázek institucionální transformace se předpokládal převod kulturních institucí na vyšší územní správní celky a byl vyhlášen legislativní záměr veřejnoprávní instituce, čímž měla být vytvořena více vyhovující právní forma pro stávající státní příspěvkové organizace, která měla umožnit především efektivnější financování kultury, jednak programem grantů, a jednak také možnostmi využívání vedlejších příjmů jako zdrojů pro plnění hlavní činnosti.

1.3.3. Koncepce kulturní politiky v ČR. Strategie účinnější státní podpory kultury (1999)¹²⁰

Jedná se o první dokument státní kulturní politiky schválený usnesením vlády č. 401 ze dne 28. 4. 1999, jenž vycházel především z Listiny základních práv a svobod, snažil se proto vytvořit pro občana prostor, v němž by mohl v kulturní oblasti realizovat svá práva zakotvená v tomto dokumentu. Z hlediska stanovených cílů a strategií v některých námětech a závěrech navazoval na předchozí podkladový dokument hlavních linií, přičemž kladl důraz na integraci občanské společnosti, výchovně-vzdělávací funkci kultury, garanci ochrany svobody tvorby umělců a svobodného přístupu občanů k informacím. Takto definované cíle v sobě jasně odrážely vymezení se vůči situaci minulého režimu, kdy musely být znovu definovány, formulovány a ve společnosti zakotveny základní lidská práva a svobody a s tím související přístup ke kultuře. Následujícím krokem bylo vytyčené cíle a definici veřejné služby státu v oblasti

¹²⁰ KONCEPCE 1999.

kultury zakotvit také v právním řádu nového státu prostřednictvím příslušné reformované legislativy.

Jak bylo uvedeno již v Bílé knize, i tento dokument vyjadřoval akutní potřebu efektivně naplnit program vícezdrojového financování s cílem dosažení 1 % výdajů státního rozpočtu na kulturu po vzoru ostatních evropských zemí.¹²¹ Tento cíl měl být ideálně realizován současně se vstupem ČR do Evropské unie, abychom v přístupu ke kultuře mohli být rovnocennými partnery s ostatními členskými zeměmi. Jak je známo, bohužel jsme tohoto objemu státní podpory kultury nedosáhli dodnes.¹²² Co se týká dalších ekonomických cílů, bylo nadále doporučováno dofinancovávat zejména oblast živého umění skrze veřejnoprávní fondy, o jejichž nepodařené transformaci jsem již psala výše. Nicméně se stále počítalo s tím, že se podaří zajistit jejich řádné fungování. Distribuce příspěvků měla být chápána jako „*svébytný rozhodovací proces, který by neměl být závislý na ingerenci státních orgánů, naopak by měl být výrazem samosprávy jednotlivých uměleckých skupin*“.¹²³ Bohumil Nekolný k tomu poukázal, že sice poprvé oficiálně zaznělo na státní byrokracii neuvěřitelně liberální heslo „*umělci rozhodují sami o sobě*“, avšak nadále se nerealizovalo.¹²⁴ Z této historie se ukazuje, že jedním z největších problémů strategie státních kulturních politik je fakt, že i když jsou definované cíle ve své podstatě správné a prospěšné, opakovaně ztroskotává jejich efektivní realizace.

¹²¹ Pro srovnání uvádím, že v roce 2015 tvořil v Německu podíl výdajů na kulturu 1,73 % z celkového objemu státního rozpočtu. Ve Švýcarsku to bylo 1,4 % za rok 2015. Zatímco výdaje MK ČR tvořily 0,89 % v roce 2015. Oproti tomu například Slovensko se pohybuje v ještě daleko nižších číslech, v roce 2006 to bylo jen 0,351 %, zatímco v ČR to bylo 0,69 %. V roce 2009 vydala Velká Británie 1,30 % podílu státního rozpočtu na kulturu. Zajímavé je, že Maďarsko ve stejném roce poskytlo podíl na kulturu ve výši 1,69 %. Komparace systémů finanční podpory kultury v ČR s vybranými vyspělými státy. Praha 2008, Projektová a rozvojová agentura, a. s., https://www.mkcr.cz/doc/cms_library/komparace-systemu-financni-podpory-kultury-v-cr-s-vybranymi-vyspelymi-stat-30.pdf, vyhledáno 20. 3. 2020. Podrobné statistiky kultury jednotlivých zemí poskytuje databáze The Compendium of Culture Policies and Trends. <https://www.culturalpolicies.net/>, vyhledáno 22. 3. 2020.

¹²² Pro přehled vývoje podílu výdajů veřejných rozpočtů na kulturu v poměru k HDP uvádím, že například v roce 2000 podíl činil 0,59 %, v roce 2004 při vstupu do EU to bylo 0,69 %, a následující rok ještě o něco méně 0,66 %. Navíc je třeba posuzovat tato čísla v kontextu toho, že součástí rozpočtů jsou i výdaje na církev a náboženské spolky, které také spadají do rezortu MK ČR. Komparace systémů finanční podpory kultury v ČR s vybranými vyspělými státy. Praha 2008, Projektová a rozvojová agentura, a. s., https://www.mkcr.cz/doc/cms_library/komparace-systemu-financni-podpory-kultury-v-cr-s-vybranymi-vyspelymi-stat-30.pdf, vyhledáno 20. 3. 2020.

¹²³ KONCEPCE 1999, 10.

¹²⁴ NEKOLNÝ 2008.

Podobně byl z předchozího dokumentu hlavních linií kulturní politiky převzat zásadní cíl pro legislativní transformaci, a to vytvořit nový zákon o veřejnoprávních institucích, jehož smyslem měl být vznik jiných a lépe vyhovujících právních forem pro některé příspěvkové organizace. Tento zákon měl stanovit především podmínky jmenování a odvolávání statutárů veřejnoprávních institucí, vymezení předmětu jejich činnosti, hospodaření, způsob vnitřní organizace, nakládání se svěřeným majetkem a kontrolu hospodaření.

Tento dokument poskytoval strategii pro období 1999–2005. Pro období 2006–2008 nebyl v platnosti žádný strategický dokument, jelikož probíhaly práce na dalším dokumentu Státní kulturní politiky na léta 2009–2014.

1.3.4. Koncepce účinnější podpory umění na léta 2007–2013 (2006)¹²⁵

Mezistupněm dalšího vývoje oficiálních strategických dokumentů, nastavujících pravidla vztahu státu a kultury, byl dokument Koncepce účinnější podpory umění na léta 2007–2013, schválený usnesením vlády č. 676 ze dne 31. 5. 2006. Jedním z cílů koncepce bylo definovat význam umění a jeho roli ve společnosti, přičemž důraz byl kladen především na jeho ekonomický potenciál s ohledem jak na rozvoj kulturního a kreativního průmyslu, tak i na multiplikační efekty související s poskytováním kulturních služeb. Kromě toho se ekonomický pohled zaměřil na nutnost především zefektivnit systém programového financování vynakládání veřejných prostředků.

Dokument byl rozdělen na dvě části: na obsáhlou analýzu vývoje v oblasti kultury od počátku devadesátých let, a dále samotnou koncepci dalšího směřování s vytyčenými cíli a navrženými nástroji řešení.

V průvodní analýze byl zhodnocen dosavadní proces odstátnění, nastartovaný na počátku devadesátých let, jako příliš pomalý. Nadále měl pokračovat v souladu s procesem vzniku vyšších územních samosprávných celků (krajů), jenž byl završen v roce 2002, a to v souvislosti s počátkem praktického fungování krajů. Důsledkem celkové reformy, která zákonem č. 157/2000 převedla odpovědnost na znovuzřízené

¹²⁵ KONCEPCE 2006.

kraje, tak bylo ukončení procesu odstátnění kultury. Tato poslední etapa transformace se týkala celkem devatenácti galerií a deseti muzeí.

Následovala tzv. swot analýza, která opět hodnotila na prvním místě jako nejslabší stránku nedostatek finančních prostředků na všech úrovních veřejné správy. Dále z této analýzy vyplynulo, že samosprávné kraje dostatečně nereflektovaly ve svých dotačních a podpůrných programech podporu uměleckých aktivit, které nově převzaly do své kompetence.

V samotné koncepci byly vytyčeny mimo jiné následující úkoly: snažit se dospět k návrhu řešení, jak posílit roli kultury ve společnosti, funkčně vyřešit otázky kooperativního financování, zefektivnit metodiku dotačních programů, posílit získávání mimorozpočtových zdrojů financování, podporovat projekty užití současného umění v rámci školního vzdělávání, realizovat vznik informační databáze pro lepší výměnu informací uvnitř kulturní scény. Z tohoto výčtu lze soudit, že se ve své podstatě potýkáme se stále stejnými nevyřešenými problémy, které jsou průběžně v jednotlivých dokumentech SKP analyzovány a formulovány, nicméně praktické nástroje pro jejich řešení se stále nedaří zcela aplikovat.

V této době už bylo jasné, že cíle kulturní politiky se nedaří plnit a tato problematika byla často reflektována v debatách kulturní obce. Ladislav Kesner se například v jedné z diskusí vymezoval vůči mýtu, že *„na kulturu je třeba si vydělat, který zastávali v minulosti i sociálnědemokratičtí ministři.“*¹²⁶ Tento názor podpořil argumentací, že *„přínosy kulturních aktivit (výstavba nových muzeí atp.) jsou nepřímé a vlivy kultury na ekonomiku komplikovaně zjištělné.“*¹²⁷ Za účelem vyjádřit pomocí finančních ukazatelů váhu kultury v ekonomice MK ČR zřídilo tzv. satelitní účet kultury, jehož realizací byl pověřen NIPOS. Cílem této databáze bylo zmapování všech finančních toků přicházejících do kultury z nejrůznějších zdrojů a stejně tak finančních toků z kultury vycházejících a napravit tak dosavadní nepřehlednost kulturních výnosů. Během mapování ekonomické evaluace kultury se hned na počátku ukázalo jako pro-

¹²⁶ VÍTKOVÁ 2011, 2.

¹²⁷ VÍTKOVÁ 2011, 2.

blémové samotné definování rozsahu kulturního sektoru.¹²⁸ Vymezen byl nakonec na základě mezinárodních dokumentů UNESCO jako následující oblasti: kulturní dědictví, interpretační umění, vizuální umění a řemesla, knihy a tisk, audiovizuální a interaktivní média, design a kreativní služby, provoz a správa.¹²⁹ Přičemž tento výčet zahrnoval pouze činnosti pro kulturu typické, poté zde byly ještě oblasti s kulturou související, které jsou těžko jednoznačně definovatelné. Druhým problémem, který při řešení nastal, byla dostupnost a využitelnost získaných dat. Statistická zjištění bojovala s vysokou mírou absence odpovědí, především od respondentů ze soukromého sektoru. Z makroekonomického pohledu se ukázalo, že kulturní podíl na ekonomice jako celku osciluje kolem 2 %.¹³⁰ Z pohledu této práce, která je primárně zaměřena na oblast galerií a výstavní činnosti, je ovšem třeba dodat, že tato statistika je poněkud zkreslená, jelikož její převážnou část tvoří odvětví kreativního průmyslu (audiovizuální oblast, knihy, design). Z výzkumu také vyplynulo, že činnosti orientované převážně na publikum (diváky, návštěvníky), mezi které patří tradiční umění či kulturní dědictví, dosahují méně příznivých výsledků než tržně zaměřené aktivity (kulturní média či kreativní audiovizuální průmysly). S tím souvisí také zdroje prostředků a jejich užití, přičemž se potvrdilo, že prostředky z veřejných rozpočtů směřují zejména do

¹²⁸ O problematice předmětu výzkumu, tedy kultury, bylo uvažováno následovně: „[...] jsou možné tři přístupy vycházející z rozdílných vymezení kultury. Prvý by mohl být založen na samotné definici kultury. Ta je však z pohledu kvantitativního (číselného) postižení příliš široká a neuchopitelná. Logicky by se také nabízel přístup odrážející aktivity spadající v našich národních podmínkách pod resort ministerstva kultury. Ten se však také jeví na straně jedné jako kulturu přesahující (např. problematika církví) a na straně druhé naopak některé z kulturních aktivit nepokrývající (např. umělecká řemesla). Vymezení kultury pro potřeby sestavení kulturního účtu bylo proto založeno na kompromisním přístupu, který nedosahuje šíře definičního pojetí a naopak – v oblasti vlastních kulturních aktivit – přesahuje striktní vymezení pojetí resortního.“ Vyhodnocení časové řady výsledků satelitního účtu kultury ČR za období let 2010–2015, https://statistikakultury.cz/wp-content/uploads/2017/11/Vyhodnoceni-casove_rady-vysledku-SUK-za-leta-2010-15-14_9_2017_NormStr.pdf, vyhledáno 23. 2. 2020.

¹²⁹ Výsledky účtu kultury ČR za rok 2009. https://statistikakultury.cz/wp-content/uploads/2017/11/Vysledek_uctu_kultury_CR_za_rok_2009.pdf, vyhledáno 22. 3. 2020.

¹³⁰ Přínosné je především vyhodnocení časové řady SUK sledovaného v letech 2010 až 2015, kdy se ukázalo, že hrubá přidaná hodnota vytvořená v kultuře se ve sledovaném období zvýšila o více než 13 mld. Kč (o 17,3 %, tj. ročně průměrně o 3,2 %). Nejvyššího přírůstku bylo dosaženo až v roce 2015. V porovnání s dynamikou HPH vytvořené v celé ekonomice bylo její průměrné roční tempo ve sledovaném období o 0,3 % vyšší a podíl kultury na tvorbě HPH se proto zvýšil z 2,13 % na 2,17 %. To svědčí o příznivějším ekonomickém vývoji v kultuře v porovnání s ostatními odvětvími ekonomiky. Vyhodnocení časové řady výsledků satelitního účtu kultury ČR za období let 2010–2015. Praha 2017, 34. https://statistikakultury.cz/wp-content/uploads/2017/11/Vyhodnoceni-casove_rady-vysledku-SUK-za-leta-2010-15-14_9_2017_NormStr.pdf, vyhledáno 22. 3. 2020.

kulturního dědictví, interpretačního umění, uměleckého vzdělávání a správy kulturních činností. Naopak prostředky z domácností nacházely uplatnění především v oblasti médií, méně již v kulturním dědictví, v živém umění a v uměleckém vzdělávání.

V roce 2005 se Institut umění – Divadelní ústav z iniciativy MK ČR zabýval vyhodnocením této koncepce. Dospěl k závěru, že nebyl splněn úkol zpracování podmínek a způsobů kooperativního financování, který mělo zajistit MK ČR ve spolupráci s Asociací krajů ČR a Svazem měst a obcí ČR. Tento bod byl tudíž zapracován do následující Státní kulturní politiky na léta 2009–2014.¹³¹

Další vymezení vůči dokumentům SKP přišlo ze strany kulturní obce od Mileny Bartlové, která poukázala na skutečnost, že formulovat kulturní politiku byl „český stát donucen až díky požadavkům Evropské unie“¹³² a poukazovala také na „úřednický metajazyk a úřednické myšlení a rozpor mezi praxí a smyslem dokumentů.“¹³³ Je bohužel pravdou, že slabou stránkou těchto dokumentů jsou opakující se vyprázdněné fráze, cíle, které se neustále vrací a nedaří se je naplnit, což má nepochybně souvislost s vnější motivací jejich vzniku, která spočívá ve splnění zadání a formálním naplnění požadavků Evropské unie. Tyto dokumenty nevznikají v přímé vazbě k situaci v praxi českého kulturního provozu, ale s ohledem na lokálně nereflektovanou a jen mechanicky a byrokraticky teoretizovanou nadnárodní kulturní politiku EU.

¹³¹ V rámci tohoto úkolu byla zpracována podkladová studie Komparace systémů finanční podpory kultury v ČR s vybranými vyspělými státy, kterou na objednávku MK ČR vytvořila Projektová a rozvojová agentura, a.s., <http://www.mkcr.cz/assets/kulturni-politika/Studie-a-analyzy/Komparace-systemu-financni-podpory-kultury-v-CR-s-vybranymi-vyspelymi-stat.pdf>, vyhledáno 22. 3. 2020.

¹³² VÍTKOVÁ 2011, 2.

¹³³ VÍTKOVÁ 2011, 2.

1.3.5. Státní kulturní politika České republiky 2009–2014 (2008)¹³⁴

Hlavní stanovené cíle dalšího dokumentu státní kulturní politiky schváleného usnesením vlády č. 1452 ze dne 19. 11. 2008, byly formulovány následovně:

CÍL 1 – EKONOMICKÁ A SPOLEČENSKÁ DIMENZE: Využít přínosů umění a kulturního dědictví a s nimi spojené kreativity pro zvýšení konkurenceschopnosti ostatních oborů a činností.

CÍL 2 – OBČANSKÁ DIMENZE – ROZVOJ OSOBNOSTI: Zvýraznit roli kultury v individuálním profesním a osobnostním růstu občanů, zejména pro rozvoj tvořivosti, kultivaci demokratických hodnot a individuálních postojů a pro posilování odpovědnosti za zděděné i vytvářené hodnoty.

CÍL 3 – ROLE STÁTU, KRAJŮ A OBCÍ PŘI PODPOŘE ZACHOVÁNÍ A TVORBY KULTURNÍCH HODNOT: Poskytovat přímou i nepřímou podporu uchování existujících kulturních hodnot a nakládání s nimi, stejně jako tvorbě hodnot nových.

CÍL 4 – ROLE STÁTU PŘI TVORBĚ PRAVIDEL: Vytvářet transparentní a nediskriminační prostředí pro kulturní aktivity a jejich podporu z úrovně státu, krajů a obcí.¹³⁵

Samotné vymezení cílů a jejich formulace se ve své podstatě opět zdají jako žádoucí a správné, nicméně jejich všeobecné vyznění vedlo k tomu, že zůstaly nesplněny. A to navzdory tomu, že ve snaze předejít nesplnění byly cíle rozpracovány do konkrétních opatření, jež měly být plněny v časově stanovených termínech v průběhu let 2009–2014. Konkrétní opatření převzala mnohé nezrealizované úkoly z předchozího strategického materiálu Koncepce účinnější podpory umění na léta 2007–2013.

Nově se v tomto dokumentu kladl důraz především na zdůraznění ekonomického potenciálu kultury, a to ve spojení s kulturním průmyslem a turismem. V souvislosti s tím se začala diskutovat témata jako propagace české kultury v zahraničí, snaha o integraci všech kulturních sil, posílení kulturní infrastruktury, nové způsoby financování a daňová politika. Co se týká uměleckohistorických témat, začíná se i

¹³⁴ SKP 2009.

¹³⁵ Definice cílů jsou citovány podle dokumentu SKP 2009, 12.

v těchto dokumentech více projevovat důraz kladený na multikulturalismus, postkolonialismus nebo pojem globální kultura.

Dalším z cílů, který se přibližně od roku 2008 objevuje v SKP, je rozvíjení mezinárodního kulturního dialogu a obecně budování vztahu se zahraničím. MK ČR ve spolupráci s Ministerstvem pro místní rozvoj, Ministerstvem zahraničních věcí a Ministerstvem průmyslu a obchodu si proto vytklo za cíl posilovat roli kultury v politice vnějších vztahů se záměrem podporovat zahraniční prezentaci českého umění a kulturního dědictví a zpřístupnit tak český trh zahraničním kulturním subjektům. Z pohledu výstavní praxe mohou být skvělým nástrojem například vernisáže, které jsou společenskou událostí a místem setkávání mezinárodních kulturních osobností. Za účelem splnění tohoto cíle zřídilo MK ČR prostřednictvím Institutu umění – Divadelního ústavu v roce 2017 Infopoint pro mobilitu umělců. Tento portál by měl posílit dotační programy podporující internacionální spolupráci a mobilitu umělců.¹³⁶

Opět se i zde objevuje úkol, který byl součástí už Bílé knihy: navrhnout funkční model kooperativního a víceletého financování, který mělo zajistit MK ČR ve spolupráci s kraji a obcemi. S hledáním nových finančních zdrojů souvisel také požadavek novely zákona o Státním fondu kultury. Namísto toho však byl usnesením vlády č. 839 ze dne 9. 7. 2008 fond zrušen. Mimorozpočtové zdroje financování se měly zaměřit na oblast posílení soukromé podpory kultury, k čemuž měly dopomoci vypracované podkladové studie na téma Daňové a finanční nástroje podpory aktérů památkové péče a návrh postupu pro zvýšení efektivity finanční podpory kultury v ČR.¹³⁷ Jedním z dalších nástrojů, který měl zlepšit spolupráci veřejného a soukromého sektoru byly projekty Public Private Partnership.

Nicméně mnoho záměrů této SKP bylo následně zrušeno usnesením vlády č. 823/2011, jež ministru kultury ukládalo zpracovat nový návrh aktualizace SKP na léta 2013 až 2014. Tímto způsobem se upustilo nejen od realizace projektů PPP, ale také od analýz současného stavu podpory a evaluace kulturních služeb, kulturní infrastruktury a

¹³⁶ Infopoint je dostupný na webové stránce <http://www.czechmobility.info/cs>, kde lze nalézt přehledné informace o praktických podmínkách mezinárodní spolupráce.

¹³⁷ <https://www.mkcr.cz/studie-a-analyzy-ke-kulturni-politice-112.html>, vyhledáno 22. 3. 2020.

zkušeností s fungováním programů a participativním financováním na úrovni krajů, možností tvorby mimorozpočtových zdrojů, nebo nových úprav podmínek pro fungování neziskových organizací v kultuře.¹³⁸

Nicméně dosavadní palčivý problém legislativně-provozního rámce pro současné umění, který by zajistil například principy financování, v přijatém strategickém dokumentu zohledněn nebyl, a to i přes doporučení, jež shrnula podkladová studie vypracovaná Filosofickou fakultou Univerzity Karlovy ve spolupráci s MK ČR.¹³⁹ Nesplněn zůstal také věcný záměr zákona o veřejnoprávních institucích nebo otázka zlepšení odměňování zaměstnanců v kultuře.

1.3.6. Státní kulturní politika České republiky 2015–2020 (2015)¹⁴⁰

Po sedmi letech došlo novým usnesením vlády č. 266 ze dne 15. 4. 2015 ke schválení aktualizované vize státu pro roky 2015–2020 (s výhledem do roku 2025) a úpravě stávajícího materiálu, a tedy i změně některých priorit, záměrů a opatření. Hned v úvodu dokumentu nalezneme novou definici pojmu kultura, kterou „*je nutné nově chápat v širším kontextu jejích provazeb na ekonomiku, vzdělávací systém a širší společenské souvislosti.*“¹⁴¹ Mezi klíčová témata patří důraz na národní identifikaci v době globalizace, rozvoj kulturních a kreativních odvětví, zlepšení kulturní infrastruktury.

Nově se také apelovalo na využívání moderních technologií a s tím spojenou digitalizaci kulturního obsahu, která je prezentována pod pojmem eCulture: „*Vláda se zaměří na dvě nové priority, jimiž se navrhovaná Státní kulturní politika České republiky na léta 2015–2020 (s výhledem do roku 2025) liší od předchozích dokumentů tohoto typu, a to rozvoj kulturních a kreativních odvětví a zavedení systému eCulture jako rovnocenné*

¹³⁸ Plnění úkolů nebylo zahájeno s vysvětlením, že „*s ohledem na výdajové možnosti státního rozpočtu v kapitole MK ČR není reálné plnění úkolu v časovém rámci vymezeném platností státní kulturní politiky zahajovat.*“ Vyhodnocení Státní kulturní politiky 2009–2014. MK ČR. <https://www.mkcr.cz/informace-o-plneni-statni-kulturni-politiky-2009-2013-1258.html>, vyhledáno 23. 3. 2020.

¹³⁹ Podkladová studie ke státní kulturní politice na léta 2009–2014. Katedra teorie kultury Filosofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze ve spolupráci s MK ČR, 2008. Citováno podle BARANČICOVÁ 2011, 10.

¹⁴⁰ SKP 2016.

¹⁴¹ SKP 2016, 11.

*součástí konzistentní eGovernment.*¹⁴² Termín eCulture vyjadřuje vztah mezi novými médii, uměním a kulturou. Z hlediska výstavního provozu patří mezi produkty a služby eCulture například galerijní aplikace k výstavám pro chytré telefony nebo virtuální prohlídky výstavou. Vzhledem k razantně postupující digitalizaci naší společnosti je logické, že splnění obdobných parametrů bude stále nutnější. Digitalizace kulturního dědictví má nepopiratelný archivní význam. Do jisté míry může mít i význam vzdělávací, ale pouze v rámci rešeršní fáze nebo referenčního druhu poznání. V žádném případě nemůže jakékoliv digitální médium nahradit estetický zážitek, který přináší setkání s originálním uměleckým dílem. Pokud budeme k plnění daného cíle přistupovat v tomto duchu, mohou být nástroje eCulture přínosné. V opačném případě se dočkáme spíše postupné ztráty kulturních kompetencí než jejich nárůstu. Současné vědecké teorie a studie prokázaly, že obohacení duchovního života člověka není možné skrze digitální média, která nás spíše ohlupují a zbavují nás nutnosti vykonávat duševní práci.¹⁴³

Klíčový důraz je také kladen na nutnost vytváření kulturních návyků už u mladé generace, záměrem vlády je tedy prosazovat zvýšení podílů umělecké a estetické výchovy na základních a středních školách.¹⁴⁴

Dalším úkolem je efektivněji využívat příležitosti evropských dotací pro podporu rozvoje kulturních a kreativních odvětví, a to prostřednictvím fondů jako je Kreativní Evropa, Evropa pro občany, Erasmus+, Horizont 2020, a k nim vytvořit komplementární mechanismy na národní úrovni.

Nicméně dosažení efektivního rozvoje kulturní infrastruktury je podmíněno zajištěním finančních prostředků, které v současnosti sotva pokrývají základní ekonomické požadavky jednotlivých institucí. Resort kultury trvale čelí politicko-správním

¹⁴² Státní kulturní politika České republiky na léta 2015–2020 (s výhledem do roku 2025), IV. Důvodová zpráva, <https://www.mkcr.cz/statni-kulturni-politika-69.html>, vyhledáno 18. 1. 2017.

¹⁴³ Ve své knize *Digitální demence* došel k obdobným závěrům německý neurovědec Manfred Spitzer: „[...] *Digitální média vedou k tomu, že mozek méně používáme, čímž jeho výkonnost časem klesá. U mladých lidí se tím opožďuje vývoj mozku, jejich duševní výkonnost tedy od počátku zůstává pod úrovní svých možností. To se netýká jen našeho myšlení, nýbrž i vůle, emocí, a především sociálního chování. [...] Přední mozek se vyvíjí sportem, hudbou, divadlem, uměním a vším, co děláme rukama.*“ SPITZER 2014, 289.

¹⁴⁴ Implementace cílů Soulského programu o uměleckém vzdělávání. SKP 2016, 11.

problematice svého vlastního financování s cílem dosáhnout oné symbolické hranice jednoho procenta výdajů státu na podporu kultury a usilování o tento stav je zakotveno i v tomto dokumentu na následující roky s odkazem na vládní programové prohlášení z roku 2014.¹⁴⁵ Dosažení tohoto cíle podmiňuje splnění předešlých cílů.

Neméně významným cílem tohoto programového prohlášení vlády je příslib, že „*vláda přijme zákon o kultuře, zákon o veřejnoprávní instituci v kultuře, který odstraní nedostatky dnešních příspěvkových organizací, odpolitizuje je a zajistí jejich stabilní financování* [...]“¹⁴⁶ Přestože byl tento záměr formulován přímo ve vládním prohlášení, dosud k realizaci nedošlo.

Navíc se zdá, že cíle a priority SKP 2015–2020 byly konkrétně vymezeny především tak, aby alibisticky odpovídaly požadavkům Evropské unie, a to navzdory specifickým naléhavým potřebám našeho kulturního provozu. V mezinárodní smlouvě o fungování Evropské unie EU deklaruje, že respektuje svou bohatou kulturní a jazykovou rozmanitost, a přispívá k rozkvětu kultur členských států, a přitom respektuje jejich národní i regionální různorodost.¹⁴⁷ V souladu s tím mezi cíle SKP 2015–2020 patří například podpora kulturní identity, kulturní rozmanitosti a mezikulturního dialogu, nebo uchování kulturního dědictví. Můžeme se zamyslet nad tím, proč je SKP formulována tak, aby vyhovovala více prioritám EU než aktuální situaci v ČR? Ve hře jsou zájmy politické a ekonomické, zatímco rozvoj především výstavní činnosti a současného umění je zde i nadále opomíjen.

Z přehledu výše vyplývá, že celkem byly vládou od roku 1989 schváleny čtyři dokumenty SKP, a to v letech 1999, 2006, 2008, 2015. Působnost dokumentů byla stanovena na pětileté období, přičemž některé z nich se vzájemně prolínaly. K výraznějšímu narušení kontinuity plnění cílů došlo v roce 2011, a to usnesením vlády

¹⁴⁵ V usnesení vlády č. 96 ze dne 12. 2. 2014 se uvádí: „*Vláda se chce přiblížit jednocentnímu podílu výdajů státního rozpočtu na oblast kultury jako veřejné služby, zajistit přímou vazbu mezi příjmy z turistiky a výdaji na záchranu a údržbu památkového fondu a důsledně využít fondů Evropské unie a norského finančního mechanismu na opravy památek.*“ SKP 2016, 13.

¹⁴⁶ SKP 2016, 14.

¹⁴⁷ Konsolidované znění Smlouvy o Evropské unii a smlouvy o fungování Evropské unie (2012/C 326/01) ze dne 26. 10. 2012, článek 167, <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/CS/TXT/PDF/?uri=CELEX:12012E/TXT&from=CS>, vyhledáno 17. 2. 2020.

č. 823/2011, v rámci něhož se od plnění vybraných úkolů upustilo s ohledem na nedostatek finančních prostředků. V souhrnu můžeme sledovat, že se postupem času z požadavků staly prázdné „úřednické“ fráze, které se opakovaně objevují v jednotlivých aktualizacích, aniž by byly úspěšně převedeny do praktické reálné situace.

1.4. Legislativně-provozní problematika v současné praxi

Po nastínění vývoje SKP a vzájemném porovnání těchto dokumentů zjistíme, že došlo k určité rezignaci na plnění role státu při tvorbě pravidel, a to především při vytváření transparentního a nediskriminačního prostředí pro kulturní aktivity novelizací stávajícího právního rámce a zlepšením finanční podpory z úrovně státu, krajů a obcí. Bez ohledu na trvalou nutnost legislativních úprav kulturního provozu se nyní pozornost přesunula na důraz podpory kulturní národní identity, uchovávání kulturního dědictví, a především rozvoj kulturních a kreativních průmyslů a čerpání evropských fondů, a tudíž na generování zisku a zvyšování podílu kultury na hrubém domácím produktu. Namísto systematického posilování role kultury a umění ve společnosti jsme svědky postupné komodifikace kulturních hodnot.

Rozvoj kulturního provozu stále naráží na složitost plnění cílů státní kulturní politiky v ekonomické realitě trvale podfinancovaného sektoru, přestože vymezeným úkolem státu je „[...] pečovat o uchování hodnot kulturního dědictví a jejich zapojení do současného života společnosti a legislativními prostředky, ekonomickými nástroji a daňovou politikou vytvářet takové společenské podmínky, které napomáhají rozvoji umění [...]“.¹⁴⁸ Vhodné podmínky ovšem k dispozici stále nejsou. Vymezený finanční plán se stále nedaří naplnit, a tak například v roce 2015 tvořily výdaje veřejného rozpočtu na kulturu jen 0,89 % v poměru k celkovému objemu státního rozpočtu.¹⁴⁹ V současné době MK ČR pracuje na implementaci plánu Státní kulturní politiky na léta 2015–2020 (s výhledem do roku 2025), který znovu slibuje optimistický rozvoj kulturní

¹⁴⁸ Státní kulturní politika České republiky na léta 2015–2020 (s výhledem do roku 2025), IV. Důvodová zpráva, <https://www.mkcr.cz/statni-kulturni-politika-69.html>, vyhledáno 18. 1. 2017.

¹⁴⁹ Výroční zpráva MK ČR za rok 2015, 14.

a umělecké oblasti, přičemž podstatné jsou především zvolené nástroje, kterými těchto cílů má být dosaženo.

Ovšem stále zůstává otázkou, proč se doposud nedaří tyto cíle plnit s takovým úspěchem, jaký bychom si přáli. Není pochyb, že svou úlohu tu sehrává také chybějící kontinuita státní správy, která je skutečně vážným problémem, jemuž musí resortní instituce opakovaně čelit a která mnohdy znemožňuje dokončení dlouhodobých projektů. Jednou z dalších trvajících problematik je konkrétní strategie při výběru podporovaných oblastí. Součástí odpovědnosti politické reprezentace by mělo být pochopení, že podpora uměleckých aktivit nemá být podmiňována osobním vkusem ani zájmy funkčního či komerčního využití aktivit. Hodnotou je zde především umělecká činnost sama o sobě. Bohužel jedním z problémů české společnosti v oblasti rozvoje podpory umění je nedostatek společenské odpovědnosti jak politické reprezentace, tak soukromého sektoru. Přesvědčení o tom, že investice do umělecké oblasti je přínosná, prospěšná a nutná nechybí v mnoha jiných evropských státech, které bychom si mohli vzít za vzor, ale které mají oproti nám mnohaletou tradici, a tudíž i náskok v podporování kultury ve spolupráci se soukromým sektorem.

Slabá pozice státních institucí s sebou přirozeně přináší nejistotu ve vyjednávání mimorozpočtového financování kultury z podpory soukromého sektoru. Jedním z cílů státní kulturní politiky bylo vytvořit komplementární mechanismy na národní úrovni například prostřednictvím programu PPP, které měly přinést velkorysejší možnosti v realizaci cílů SKP. Podpora soukromých investic do oblasti kultury, prostřednictvím tohoto programu, který by byl zastřešen transparentností a pravidly ze strany MK ČR, mohla být jedním z řešení získávání finančních prostředků nad rámec limitovaných veřejných zdrojů. Bohužel MK ČR na základě usnesení vlády opustilo od tohoto záměru, který mohl zajistit zvyšování kulturního standardu v České republice.¹⁵⁰

¹⁵⁰ Kultura doposud projekty typu PPP nevyužívala. Přitom jde o nástroj, který by v tomto oboru mohl mimo jiné umožnit transfer přínosů a zkušeností pro další navazující obory, zejména služby. MK ČR ve spolupráci s kraji a obcemi se zavázalo v roce 2008 na vybraných příkladech testovat potenciál PPP projektů v kultuře a zkušenosti měly být využity pro další obdobné případy. Bohužel, jak bylo uvedeno výše, tento záměr byl posléze zrušen usnesením vlády s odvoláním na výdajové možnosti státního rozpočtu.

Současná problematika kulturního provozu není, jak se na první pohled zdá, záležitostí pouze ekonomického rázu, ale i věcí aktivnější mezinárodní spolupráce a vzájemné otevřenosti českých institucí. Naše výstavní instituce jsou dnes nejen pod tlakem ekonomické situace, ale také obecně nízkého zájmu širší veřejnosti o jejich činnost, což odpovídá jejich složité pozici.¹⁵¹ To nás přivádí k závěru, že více jak třicet let po pádu totalitního režimu zůstávají výstavní instituce a další kulturní organizace na periferii politického a veřejného zájmu. Podobné názory zaznávají i z řad současné filosofie a sociologie. Karel Palek, významný samizdatový esejista, redaktor a editor, publikující pod pseudonymem Petr Fidelius, se například zamýšlí nad současnými nedostatky v přístupu ke kultuře: *„Ovšem co tady citelně chybí, to jsou soukromý sponzoři. Státní dotace jsou sice důležité, a zaplatěnámbu za ně, nicméně do budoucna by nebylo radno se na ně spoléhat. Ale i ten nedostatek mecenášů vypovídá o reálných poměrech ve společnosti: nevyrostla u nás dosud podnikatelská elita, pro niž by podpora kultury byla samozřejmou povinností. Pokud se podnikatel rozhodne podpořit, vybere si zpravidla nějakou akci, která mu přinese patřičné ‚zviditelnění‘: rockový koncert, výstavu, film ... Proč by měl strkat peníze do obskurního plátku s mizivým nákladem? Taková je realita.“*¹⁵² K tomuto nelichotivému závěru dospěl autor v roce 2000, bohužel ani v současnosti nemůžeme říct, že by jeho slova dnes už neplatila.

V souvislosti s těmito úvahami je nutné upozornit na složitou morální otázku vyváženosti hranice nezištné, a hlavně transparentní soukromé podpory, a naopak snahu tzv. artwashingu, tedy způsob očištění pošramoceného podnikatelského statutu získáním společenského renomé prostřednictvím propojení s kulturními iniciativami a uměleckými organizacemi. V současnosti například vzbuzuje podobné otázky projekt Kunsthalle Praha, za kterým stojí The Pudil Family Foundation, jež během stávající rekonstrukce budovy bývalé Zenglerovy trafostanice na pražském Klárově porušila

¹⁵¹ V roce 2013 se například na půdě tranzitdisplay uskutečnila debata na téma Je kultura zbytečná? Diskuse s představiteli opozičních politických stran o kulturní politice. Cílem diskuse bylo poukázat právě na vyprázdněnost dokumentů SKP a snažit se přimět jednotlivé představitelé politických stran k většímu zájmu o státní koncepci kulturní politiky. Samotný fakt, že se víc jak dvacet let po roce 1989 stále debatuje s politickými představiteli o ospravedlnění potřeby kultury, je alarmující. Je kultura zbytečná? Diskuse s představiteli opozičních politických stran o kulturní politice, 20. 2. 2013, http://cz.tranzit.org/cz/prednasky_diskuse/0/2013-02-20/je-kultura-zbytn/5, vyhledáno 24. 3. 2020.

¹⁵² REIFOVÁ/HANUŠ 2000, 24.

standardy zacházení s památkově chráněným objektem v centru města. Tyto kroky samozřejmě nezůstaly bez povšimnutí kulturní obce, jež k celé situaci zaujala jasně záporné stanovisko: „*Podobně jako v jiných sektorech ekonomického a společenského života je i na kulturním poli patrné oslabování veřejných a neziskových institucí, a naopak rostoucí vliv soukromých aktérů, kteří postupně privatizují a přivlastňují ochabující funkce státu.*“¹⁵³ Po té, co na postup The Pudil Family Foundation upozornili redaktoři Artyčok.tv, byl dále diskutován na Artalk.cz, kterému byla Pudilovou nadací v této souvislosti zaslána předžalobní výzva. Následně byla na Artyčok.tv zveřejněna omluva za hodnotový soud, který byl vyřčen bez ověření faktů.¹⁵⁴ Cílem redaktorů ovšem bylo obecněji podnítit odbornou diskusi o tématu fungování trhu s uměním z globální perspektivy, problematice soukromých nadací, fenoménu artwashingu a protestním iniciativám, které se staví proti financování uměleckých institucí z peněz těžařských nebo farmaceutických společností.

Následná památková inspekce ministerstva kultury v přezkumném řízení postupů rekonstrukce objektu dospěla k závěru, že „*v souladu s ust. § 94 odst. 4 správního řádu bylo zjištěno, že újma na právech vlastníka nabytých v dobré víře by byla ve zjevném nepoměru k újmě, která vznikla veřejnému zájmu, při čemž na základě těchto skutečností bylo přezkumné řízení v lednu 2018 zastaveno.*“¹⁵⁵ Činnost Kunsthalle Praha má být teprve oficiálně zahájena, zatím je tedy předčasné posuzovat kvalitu této aktivity, ovšem je jisté, že opodstatněné obavy kulturní obce vznikají jednak na základě předešlé špatné zkušenosti, ale především z nedostatečně nastavené právní a legitimní kontroly ze strany MK ČR, jelikož chybí legislativa, která by jasně stanovovala a vyvažovala vztah mezi veřejným a soukromým sektorem.

Můžeme se domnívat, že poměrně nízká kultivovanost soukromého typu podpory je stále ještě důsledkem dědictví komunistického režimu. Zdravé a fungující společenské prostředí a podnikatelská odpovědnost se teprve postupně budují a dosavadní zkušenosti jsou převážně špatné. Pokud se nepodaří udržet vyvážené partnerství, může

¹⁵³ DROZD s. d.

¹⁵⁴ Artyčok.TV, z.s. 2019.

¹⁵⁵ KAŠPÁRKOVÁ 2019.

se stát, že galerie příliš podlehne požadavkům privátního partnera, který je pak schopen zasáhnout i do výstavní dramaturgie, instalace výstavy či podoby vizuální prezentace. Galerie se pak podobají spíše showroomu dané společnosti než veřejnoprávní instituci.¹⁵⁶ Výstižným příkladem nepodařené spolupráce veřejného a soukromého sektoru z nedávné minulosti může být projekt Artbanka: Museum of Young Art, který se odehrával v letech 2011–2012 v Colloredo-Mansfeldském paláci, spravovaném GHMP [8]. Probíhal za velmi netransparentních podmínek: majitelé soukromé galerie Dvorak Sec Contemporary založili toto muzeum propojením několika dalších společností, z nichž jedna byla o. p. s, přes kterou proudily dotace z veřejného rozpočtu. Z toho byly ostatně financovány i údržba a energie objektu, který nadále zůstával ve správě GHMP jako městské příspěvkové organizace. Kromě toho zde existovalo také nestandardní a netransparentní vztahové propojení s majiteli galerie, městskými zastupiteli Prahy 1 a některými pracovníky kulturní sféry. Jedním z principů tohoto projektu měla být možnost pro firmy či jednotlivce pronajmout si za několik tisíc korun ročně vybraná díla k výzdobě svých kanceláří či bytů. Podle provozovatelů šlo o neziskový projekt, jelikož získané finanční prostředky měly sloužit k nákupu mladého umění. Nicméně diskutabilní zázemí tohoto projektu vyvolalo širokou odbornou diskusi, která nakonec vedla k uzavření muzea.¹⁵⁷

Spolupráce veřejného a soukromého sektoru v otázce financování kulturních projektů je stále živým tématem, o čemž svědčí i nedávná diskuse Peníze, nebo život? K etice financování umění, kterou uspořádal Artalk.cz společně s platformou Artyčok.tv v roce 2019.¹⁵⁸ Z diskuse vyplynulo, že otázky ohledně artwashingu jsou stále aktuální a zatím nebyla stanovena jasná kritéria spolupráce obou sektorů, která by byla nějakým způsobem garantována státem. Ze strany umělců opakovaně zaznělo, že v této situaci

¹⁵⁶ Výstava Rembrandt & Co. Příběhy umění ve století blahobytu, která se konala od 10. 2. do 27. 5. 2012 v Národní galerii, byla příkladem nešťastného mediálního uchopení projektu pod přílišným vlivem bankovního sponzora [9]. Již název výstavy obsahuje ekonomické konotace. K tomu naše přední historička umění Milena Bartlová uvedla: „*Víme snad již všichni, že kvalitní vědecká práce je pouze jednou stránkou naší činnosti, tou druhou je zprostředkování jejích výsledků veřejnosti. A domnívat se, že informování o činnosti historiků a muzeí umění zajistí PR specialisté, kteří zároveň udrží vše plně pod kontrolou, je iluzorní.*“ BARTLOVÁ 2012.

¹⁵⁷ SKŘIVÁNEK 2011; HAVLÍČEK 2012.

¹⁵⁸ Peníze, nebo život? K etice financování umění. In: Artalk.cz, 17. 10. 2019, <https://artalk.cz/2019/10/17/penize-nebo-zivot-k-etice-financovani-umeni/>, vyhledáno 24. 3. 2020.

čelí morálnímu dilematu, zda spolupracovat se soukromými dárci, na které se u nás často nahlíží s určitým typem podezření. Jistě tato apriorní nedůvěra souvisí i s naší zkušeností s nepovedenou tržně ekonomickou transformací, jež má kořeny v devadesátých letech. Jelikož podpora současného umění pořád ještě není prioritou státní kulturní politiky, je problém o to víc naléhavý. Pokud stát nemá finanční prostředky na podporu umění z veřejných zdrojů, nabízelo by se alespoň nastavit jasné mechanismy a principy pro oblast soukromého partnerství. To bylo také cílem navrhovaných projektů PPP, o kterých jsem se zmiňovala výše, jejichž realizace byla ukončena již ve zkušebním stádiu. Zatím je tedy na místě obezřetnost ohledně soukromého sponzorství kulturních institucí.

Přesto i bez opory v legislativě můžeme v poslední době nalézt příklady zvyšující se společenské odpovědnosti mnoha českých firem, které se snaží podporovat rozvoj kultury. Za tímto účelem si většinou firmy zřizují své vlastní nadace. Dobré výsledky má například spolupráce s Nadačním fondem Avast, který například dlouhodobě podporuje projekt volného vstupu na výstavy v Galerii Rudolfinum. Signálem zodpovědného partnerství je především to, o jaký typ reciproce má sponzor zájem. V současné době jsou výměnou za finanční podporu stále více žádané kulturní služby umožňující vzdělávání zaměstnanců či zajištění určité exkluzivity typu uzavřené předvernisaže (tzv. preview výstavy) nebo komentované prohlídky, oproti dříve více vyžadovanému partnerství v podobě reklamního umístění loga či jiného veřejného zviditelnění. V tomto smyslu by mohla být také motivující podpora z hlediska politiky daňových úlev. To ovšem opět souvisí s efektivnějším nastavením legislativních pravidel.

Otázka společenské odpovědnosti a investic do rozvoje kultury a umění je u nás stále ještě ve svých začátcích a mecenášská činnost v pravém slova smyslu je záležitostí jedinců. Dalším druhem podpory ze soukromých zdrojů jsou individuální členství v klubových programech kulturních institucí. Kulturní zařízení se proto aktivně snaží zvyšovat atraktivnost a motivace soukromé donace prostřednictvím svých klubových programů. Jedná se o vytvoření privátního okruhu zainteresovaných osob, kterým jsou v rámci členského poplatku nabídnuty určité výhody. Mezi opatření, která by vhodně motivovala soukromé subjekty k participaci na finanční podpoře kultury, patří

například daňové úlevy (ovšem jen v omezené míře dle současné legislativy), širší zapojení soukromých subjektů do podporovaných kulturních projektů, jako například možnost rozhodovat o přidělení prostředků na konkrétní projekt a podílet se na jeho realizaci. To ovšem přináší nebezpečí ovlivnění výstavní dramaturgie a pokles její odbornosti a nestrannosti, a je třeba s tímto nástrojem pracovat velmi opatrně. Nutno dodat, že zmíněné aktivity jsou přínosné spíše z edukativního hlediska, jelikož výnosy z této činnosti jsou poměrně nízké.¹⁵⁹ Podobná činnost má v současných podmínkách svůj význam spíše z hlediska edukace a zvyšování kulturní kompetence publika než jako účinný nástroj vícezdrojového financování.

Nejen s častými otázkami po řešení ekonomické situace v kultuře, ale také s potřebou větší provázanosti kulturního managementu a odborné obce souvisí jeden z nejpodstatnějších nedostatků v legislativním rámci kulturního provozu, a to přetrvávající absence zákona o veřejné kulturní instituci.¹⁶⁰ Bez přijetí tohoto zákona, nemůže být transformace reziduálních příspěvkových organizací zdárně dokončena. Ministr kultury Antonín Staněk proklamoval ještě v únoru 2019 přijetí tohoto zákona jako jednu ze svých hlavních priorit.¹⁶¹ Tehdy přislíbil, že ještě v roce 2019 předloží dlouho očekávaný věcný záměr zákona o veřejnoprávní instituci v kultuře, s nímž počítalo i programové prohlášení kabinetu Bohuslava Sobotky (ČSSD), ale MK ČR tehdy od jeho předložení ustoupilo, jelikož se podle něj nepodařilo najít takovou formu, která by vyhovovala všem třem desítkám různorodých příspěvkových organizací.¹⁶² Rezort

¹⁵⁹ V případě Galerie Rudolfinum výnosy z klubového programu činily za rok 2016 pouze 0,53 % z celkového rozpočtu. Za rok 2017 to bylo 0,7 % a za rok 2018 to bylo 0,34 %. Motivace předplatitelů se také snižuje s častějším zaváděním volného vstupu. Archiv GR.

¹⁶⁰ Dosavadní průběh legislativního procesu ve věci zákona o veřejné kulturní instituci zatím nejkompaktněji shrnula Markéta Štěpaníková ve své studii, v níž uvádí: „*Senát návrh zákona schválil dne 20. 4. 2016 na 22. schůzi usnesením č. 413 a předložil ho sněmovně dne 28. 4. 2016. Vláda k němu zaslala stanovisko 24. 5. 2016, přičemž toto stanovisko bylo nesouhlasné (tisk 797/1). Důvodem je podle něho především nedostatečná připravenost návrhu, který není podložen zhodnocením dopadů právní úpravy ani využitelností v praxi a který přitom zasahuje do komplexní problematiky právnických osob v právním řádu ČR, a dále vnitřní rozporuplnost nově navrhované právní normy, která se nachází na pomezí veřejného a soukromého práva. Přesto organizační výbor sněmovny projednání návrhu zákona doporučil, a to dne 25. 5. 2016 usnesením č. 283 a projednávání tisku bylo zařazeno na pořad 50. schůze, která začala od 18. 10. 2016. Ke dni dokončení a odevzdání tohoto textu (31. 10. 2016) nebyl návrh na schůzi projednán.*“ ŠTĚPANÍKOVÁ 2017, 32–33.

¹⁶¹ Prohlášení z tiskové konference v Nostickém paláci ze dne 6. 2. 2019. GRUBER 2019.

¹⁶² ČTK 2018.

kultury tenkrát svou liknavost zdůvodňoval tím, že cílů spojovaných se zákonem lze dosáhnout i jinými prostředky, ale nakonec s žádným řešením nepřišel.

Jedním z hlavních cílů zákona o veřejných kulturních institucích je umožnit příspěvkovým organizacím dobrovolnou transformaci na nově vzniklou právnickou osobu, které by byl svěřen státní majetek, nad jehož správou by dohlížela dozorčí rada, které by bylo zároveň umožněno vystupovat v obchodních vztazích na obdobném principu jako u společnosti s ručením omezeným. Tato změna by měla zajistit systémové předpoklady pro finanční stabilitu institucí a umožnit jejich vícezdrojové, střednědobé financování. Galerie a muzea by tak nemusely každý rok napjatě čekat, jak velký příspěvek na činnost dostanou tentokrát. Senátní návrh rovněž počítal se vznikem správních rad, které měly vytvářet koncepce institucí a stanovovat jejich umělecké cíle za účasti odborníků z řad představitelů kulturní obce.¹⁶³

Nutnost přijetí tohoto zákona vyjadřovali také jednotliví představitelé státních příspěvkových organizací. Například Jiří Fajt, tehdejší generální ředitel Národní galerie, dlouhodobě zdůrazňoval nutnost změny legislativního rámce. *„Vyjadřoval jsem opakovaně absolutní nutnost, existenční nezbytnost transformace Národní galerie na veřejnoprávní instituci v kultuře. Pokud by se to nestalo, nelze v důsledku hospodárně spravovat státní majetek a nelze mimo jiné ani zvýšit mzdy, které jsou v Národní galerii pod státním průměrem.“*¹⁶⁴ Argumentačně se opíral zejména o potřebu větší autonomie v mzdové politice a svobodnějšího nakládání s vlastními příjmy. Odmítl rovněž, že by problém spočíval v rozdílných potřebách a očekáváních různého typu institucí – velkých příspěvkových organizací ministerstva typu Národní galerie či Národního divadla oproti menším regionálním divadlům a muzeím nebo obecně divadel oproti muzeím umění.¹⁶⁵

¹⁶³ Konkrétně diskutované parametry zákona známe především ze senátního podkladu návrhu zákona o veřejných kulturních institucích z 20. 4. 2016. Náhled dokumentu: <https://www.senat.cz/xqw/xervlet/pssenat/historie?action=detail&value=3812>, vyhledáno 24. 3. 2020.

¹⁶⁴ Uvedl Jiří Fajt u příležitosti diskusního semináře konaného na Ministerstvu kultury v říjnu 2015. LEDVINA 2017.

¹⁶⁵ Vychází přitom z diskusí s kolegy z výtvarné obce, kteří se podíleli na připomínkovém řízení návrhu zákona, při nichž bylo hlavní snahou minimalizovat rozdíly mezi jednotlivými institucemi, tak aby zákon mohl být použitelný pro vícero typů institucí: „[...] s kolegy z dalších státních kulturních institucí [jsme]

V této souvislosti můžeme připomenout i to, že zákon by měl nechat na úvaze zřizovatelů a vedení kulturních institucí, zda je pro ně nově definovaná právní subjektivita vhodná a jestli na ni přestoupit. Vláda ale ve svém stanovisku s tímto postojem nesouhlasí a již na začátku legislativního procesu návrhu výrazně ztěžuje situaci. Je však třeba si uvědomit, že pokud vláda prohlašuje, že by dala přednost vládnímu návrhu obdobného zákona, poukazuje zároveň na svoji neschopnost takový návrh připravit.¹⁶⁶

Historii celé této problematiky se pokusil shrnout tehdejší ministr kultury Antonín Staněk na schůzi Poslanecké sněmovny ze dne 31. 1. 2019, kde uvedl: „*První úvahy [o zákonu o veřejných kulturních institucích] byly vedeny již ve druhé polovině 90. let. Věcný záměr o veřejnoprávní instituci v kultuře má skutečně vláda obsažen v plánu legislativních prací vlády na rok 2018 s termínem předložení vládě v říjnu. Jak jistě víte, v této vládě, kterážto neměla důvěru, byl pan ministr Ilja Šmíd. On převzal tento úkol po svém předchůdci Danielu Hermanovi, který vlastně tento zákon přinesl do Poslanecké sněmovny coby senátní podklad 28. 4. 2016. Pravděpodobně změny ministrů a otázka složitosti tohoto zákona vedly k tomu, že v okamžiku, kdy jsem přišel na ministerstvo, 27. 6. 2018, resp. po vyslovení důvěry vládě 12. 7. 2018, jsem měl na splnění tohoto legislativního úkolu v podstatě čtyři měsíce, což úplně nebylo reálné. Nicméně po svém příchodu na Ministerstvo kultury jsem zákon o veřejnoprávní instituci v kultuře pojal za svou hlavní prioritu, a to z jednoho důvodu, neboť zapadá do celkového koncepčního řešení podpory živé kultury.*“¹⁶⁷ Dále uvedl, že očekává předložení návrhu zákona v dubnu 2019, nicméně v této době po skandálu s odvoláním dvou ředitelů příspěvkových organizací byl ministr kultury po vlně nátlaku odborné veřejnosti nucen podat svou demisi. Budoucnost přijetí potřebné legislativy tedy opět závisí na uklidnění neutěšené personální situace v naší vládě.

vážili skutečně každou větu a vše diskutovali tak, aby rozdíl mezi divadlem a galerií nebo státní a regionální institucí byl minimalizován, respektive aby zákon reflektoval daná specifika, a byl tak dobře použitelný pro všechny.“ LEDVINA 2017.

¹⁶⁶ ŠTĚPANÍKOVÁ 2017, 33.

¹⁶⁷ Digitální knihovna Poslanecké sněmovny Parlamentu České republiky, stenoprotokoly, 26. schůze, 31. 1. 2019, <http://www.psp.cz/eknih/2017ps/stenprot/026schuz/s026282.htm>, vyhledáno 20. 5. 2019.

Naléhavost problému si MK ČR jistě uvědomuje, jak vyplývá z následujícího prohlášení: *„Kulturní instituce totiž skutečně čekají více než 28 let na potřebné změny. Oddalování vzniku této legislativní možnosti kooperativního zakládání kulturních organizací vedlo, jak ukazuje praxe, jen k dalšímu zakládání nesystémových společností typu s. r. o. nebo obecně prospěšných společností, a tím k prohlubování nejistoty a zmatku.“*¹⁶⁸ Nicméně zřejmě nedostatečná kultivace našeho politického prostředí doposud neumožnila vést konstruktivní dialog, který by přispěl ke zdárnému dořešení této situace.

Důvodová zpráva doprovázející návrh zákona uvádí, že: *„Cílem zákona je vytvořit podstatně stabilnější prostředí a tím také čelit opakujícím se krizím, které vedou k napětí mezi kulturními institucemi a politickými orgány, a tím destabilizují nejen uměleckou tvorbu a kulturní činnost, ale vyvolávají i krizi důvěry ve schopnost politického systému spravovat vlastní instituce podle obvyklých a ověřených pravidel v demokraticky a ekonomicky úspěšnějších zemích.“*¹⁶⁹ Přesto, že důvodová zpráva poměrně jasně definuje stav současné situace, zatím se stále nepodařilo tento návrh schválit.

Co se týká konkrétních změn, se kterými návrh zákona počítá, v první řadě by se jednalo o jiné principy volby statutárního orgánu organizace (ředitele), která by už nezávisela výhradně na zřizovateli (tedy MK ČR, magistrátu nebo kraji), ale na rozhodnutí správní rady, jejíž členy by jmenoval zřizovatel na funkční období šesti let. Tímto krokem by mělo být zajištěno především odpolitizování rozhodování o jednotlivých postech ve vedení a jejich větší stabilita. V zákoně ovšem není stanoveno, v jakém poměru v radě mají zasednout reprezentanti daných odborných kruhů, zástupci zřizovatele a třeba mecenáši.

¹⁶⁸ Digitální knihovna Poslanecké sněmovny Parlamentu České republiky, stenoprotokoly, 26. schůze, 31. 1. 2019, <http://www.psp.cz/eknih/2017ps/stenprot/026schuz/s026282.htm>, vyhledáno dne 20. 5. 2019.

¹⁶⁹ Senátní návrh zákona o veřejných kulturních institucích a o změně některých zákonů (zákon o veřejných kulturních institucích). Tisk č. 797, https://apps.odok.cz/veklep-detail?p_p_id=material_WAR_odokkpl&p_p_lifecycle=0&p_p_state=normal&p_p_mode=view&p_p_col_id=column-1&p_p_col_count=3&material_WAR_odokkpl_pid=KORNA9LJ3HPS&tab=versions, vyhledáno 24. 3. 2020.

Kromě toho by správní rada odpovídala zřizovateli za zachování účelu, k němuž byla instituce zřízena, za řádné hospodaření s majetkem a dále by rozhodovala o rozpočtu, plánech činnosti, mzdách, odvolání a jmenování ředitele. Navrhované řešení prostřednictvím nezávislé správní rady s patřičnou odpovědností a odborným zázemím, jmenované zřizovatelem, je systémovým řešením a současně obvyklým nástrojem, který samosprávy běžně využívají. Rozsah kompetencí správní rady a její složení je samozřejmě předmětem vážné diskuse, která může být jedním z důvodů – byť z časového hlediska stále méně obhajitelným –, proč zákon stále neprošel schválením.

Vedle správní rady by v rámci instituce měla působit také dozorčí rada, která by byla povinně zřizovaným kontrolním orgánem, a to z důvodů dohledu nad majetkem, který byl instituci svěřen státem nebo územně samosprávním celkem. Dozorčí rada dohlíží nad činností ředitele a správní rady, a to především na hospodárné nakládání s majetkem. Dozorčí rada by měla být nejméně tříčlenná a její členy jmenuje a odvolává zřizovatel. Funkční období je čtyři roky.

Další z hlavních nedostatků diskutovaných v souvislosti s tímto zákonem je nemožnost přímého kooperativního financování kulturních institucí s územními samosprávnými celky a státem za dopředu pevně dohodnutých podmínek. Je zářející, že tehdejší ministr kultury Daniel Herman vyjádřil pochybnosti k návrhu zákona, a to během senátní schůze dne 20. 4. 2016, kde uvedl: *„Nechci nyní zdržovat výčtem výhrad k jednotlivým ustanovením předloženého návrhu. Jen pro příklad bych chtěl zmínit nedotaženosti u možnosti více zřizovatelů, kdy hrozí riziko dvojkolejnosti a neshody v řízení organizace, nejasnosti institutu osoby s nominačním právem a další jednotlivosti. [...] I za stávajících podmínek se lze setkat s příklady, kdy je užíváno systému souvisejícího s hlavními body zmiňované právní úpravy o veřejné kulturní instituci, a to v podobě víceúrovňového financování. Jistým příkladem nám poslouží úspěšný model Muzea umění Olomouc, kde na fungování instituce participuje resort*

kultury, Olomoucký kraj a město Olomouc.¹⁷⁰ Předseda senátu Milan Štěch tehdy oponoval, že „od regionálních kulturních organizací, respektive lidí v nich pracujících v oblasti zejména živého umění dlouhodobě slyším, že takovýto typ právní úpravy nové právnické osoby v oblasti kultury potřebují. A to, co jste tady, pane ministře, říkal, to je sice pěkné, ale já bych k tomu rád slyšel, kdy tyhle představy, které jste řekl, že je potřeba do zákona zapracovat, aby byl konzumovatelný, aby byl tím, co potřebuje praxe, kdy to hodlá ministerstvo připravit a kdy to hodlá předložit vládě a kdy to hodlá předložit oběma komorám parlamentu?“¹⁷¹ Z představené situace v roce 2016 vyplývá, že zůstalo na MK ČR, aby předložený návrh dopracovalo do vyhovující podoby.

V současné době se stanovisko MK ČR přiklání k názoru, že zákonná úprava není nutná, jelikož má za to, že lze: „V případě státních příspěvkových organizací upravit vhodně pravidla pro výběr, jmenování a odvolávání jejich ředitelů, čímž by se zajistila větší stabilita a prostor pro výkon této funkce, což je řešitelné i mimo zákonnou právní úpravu. Ministerstvo dospělo k závěru, že toto opatření je jediné možné (a v současné době je již vyřešeno) a že zavádění nových typů orgánů (správní či dozorčí rada) není v případě státních PO žádoucí, s ohledem na nutný vztah mezi zřizovatelem a PO determinovaný povahou majetku státu.“¹⁷² Dále apeluje na kulturní obec, že v rámci případných diskusí nad tímto zákonem je důležité především argumentačně jasné formulování otázek, požadavků na novou právní úpravu, a toho, co se od nové formy očekává a jak to případně efektivně zajistit.

Kriticky můžeme zhodnotit celý proces transformace státní správy v oblasti kulturního provozu jako příliš pomalý, postrádající kontinuální kulturní strategii a v důsledku toho příslušnou legislativu. Nedostatečná je také kooperace veřejných rozpočtů a veřejných

¹⁷⁰ Návrh senátního návrhu zákona senátora Jiřího Šestáka a dalších senátorů o veřejných kulturních institucích a o změně a doplnění některých zákonů. Tisk č. 183, <https://www.senat.cz/xqw/xervlet/pssenat/hlasovani?action=steno&O=10&IS=5695&D=20.04.2016#b16812>, vyhledáno 24. 3. 2020.

¹⁷¹ Návrh senátního návrhu zákona senátora Jiřího Šestáka a dalších senátorů o veřejných kulturních institucích a o změně a doplnění některých zákonů. Tisk č. 183, <https://www.senat.cz/xqw/xervlet/pssenat/hlasovani?action=steno&O=10&IS=5695&D=20.04.2016#b16812>, vyhledáno 24. 3. 2020.

¹⁷² Emailová korespondence s paní JUDr. Renatou Peškovou, vedoucí legislativního oddělení Odboru legislativního a právního Ministerstva kultury České republiky ze dne 20. 3. 2020.

subjektů (státu, kraje, města), ale i spolupráce veřejného a soukromého sektoru. Chybějící stabilita a kontinuita ze strany jednání státu a budování koncepce kulturní politiky se odráží také navenek na poli internacionální spolupráce. Stále se tedy nacházíme v situaci, kdy garantem odpovídající úrovně spolupráce jsou pro zahraničního partnera jednotlivci, nikoliv stát a jeho kulturní instituce.

1.5. Edukace a vztah galerijních institucí k divákovi

K prosperitě galerií a k naplnění smyslu jejich práce kromě problematiky finanční a legislativní v současné době chybí také dostatečná podpora veřejného zájmu o kulturu, větší divácká účast a rozvoj kulturních dovedností a znalostí celé populace. Tuto problematiku také zohledňují dokumenty SKP, které nabádají k podněcování aktivní i pasivní účasti všech občanů na kulturním životě a prosazování zvýšení podílu umělecké a estetické výchovy na základních a středních školách, ovšem bez podpory v příslušné legislativě, upravující například školní osnovy.¹⁷³ Z dlouhodobé zkušenosti je zřejmé, že vzdělávací systém se musí nadále více otevírat dalším formám edukace, jakými jsou například zážitkové vzdělávací programy v muzeích, galeriích, památkových objektech, archivech a knihovnách, přímý kontakt s pamětníky a významnými osobnostmi v různých oborech lidské činnosti, výtvarné dílny, environmentální výchova atd. Věnovat umění větší pozornost v rámci školského systému je tak dalším dlouhodobým cílem v rámci kulturní infrastruktury, jelikož v současné době výuka dějin umění není součástí standardních osnov základních ani středních škol, nýbrž existuje pouze předmět výtvarná výchova, mnohde dokonce volitelný, jenž je založen na praktických dovednostech a v jehož rámci zcela chybí teoretická část.¹⁷⁴ Uznávaný německý psycholog umění Rudolf Arnheim, který se této problematice věnoval již v sedmdesátých letech 20. století, uvádí: „*Umění je opomíjené, protože je založené na vnímání a vnímání je opovrhované, protože se nepředpokládá, že obsahuje myšlenky. Ve skutečnosti, představitelé vzdělávacího systému nedokážou odůvodnit, proč nepřiznat umění důležitou úlohu, dokud nebudou chápat to, že umění je nejsilnějším*

¹⁷³ Státní kulturní politika České republiky na léta 2015–2020 (s výhledem do roku 2025), <https://www.mkcr.cz/statni-kulturni-politika-69.html>, vyhledáno 18. 1. 2017.

¹⁷⁴ BENEŠOVSKÁ 2009, 18.

*prostředkem pro posílení perceptuální složky, bez které by nebylo možné rozvíjet produktivní myšlení v žádné oblasti lidského úsilí.“*¹⁷⁵ Jinými slovy umění v nás podporuje kreativitu, která se může posléze projevit v dalších oblastech života a lidské činnosti. Podle výzkumu Rudolfa Arnheima je myšlení spojeno s obrazy, obrazy obsahují myšlení a umění v nás myšlenky rozvíjí a vyvolává. V případě současného umění je tato charakteristika ještě výstižnější, jelikož současní autoři často ve svých dílech reagují na aktuality svého okolí a ty pak mohou v divácích vyvolat diskuse a hlubší zamyšlení, jež mohou posunout řešení a vnímání dané problematiky v každodenním životě. Základem současné vzdělávací politiky základních a středních škol již nejsou jednotlivé předměty s pevně definovanými osnovami, ale rámcové vzdělávací programy vymezující klíčové kompetence, které si má žák na jednotlivých stupních školní docházky osvojit. Nejde o vymezení povinného penza informací, ale o obecné dovednosti, které má škola v žácích rozvíjet. Jde například o kompetenci k učení, řešení problémů, komunikativní, sociální a personální dovednosti a další. Konkrétní vzdělávací program umožňující rozvoj těchto schopností si zpracovává každá škola samostatně. Toto pojetí posiluje důležitost výchovy k umění a kultuře, neboť ty mohou být vhodnou cestou k získání a rozvíjení některých z požadovaných kompetencí. Praxe tomu však bohužel často neodpovídá. Problémem bývá nedostatečná časová dotace pro výtvarnou výchovu – na gymnáziích většinou nepřesahuje dvě hodiny týdně, na vyšších stupních se navíc často jedná pouze o volitelný předmět. Běžnou praxí také je, že výuka je svěřována pedagogům bez příslušné specializace. To pak mnohdy vede k redukci předmětu na pouhé tvůrčí dílny či naopak historický seminář.

V oblasti zlepšení vzdělávacího a školského systému mohou galerie a muzea hrát významnou roli a měly by navázat bližší spolupráci se vzdělávacími zařízeními. Většina současných galerií má své edukační oddělení specializující se právě na tuto oblast. Těmto snahám však chybí hlubší zázemí v legislativním rámci a výsledkem je nesystémovost spolupráce kulturních zařízení se školami. Pro výměnu zkušeností mezi muzei a galeriemi a rozmach jejich edukačních aktivit MK ČR ve spolupráci

¹⁷⁵ překlad autorky, ARNHEIM 1997, 3.

s Moravským zemským muzeem zřídilo edukační portál Muzeoedu, který měl přehledně informovat o možnostech vzdělávací programů, které pořádají muzea a galerie v České republice.¹⁷⁶ V praxi se ovšem ukázalo, že tento nástroj se nestal hlavním informačním zdrojem, který by jednotliví pracovníci edukativních oddělení galerií vyhledávali.

Významným faktorem v kontextu zvyšování kulturní kompetence obyvatel je možnost snadnějšího přístupu ke kulturním hodnotám. Jednu představuje například zavedení bezplatného vstupu do vybraných stálých expozic státních muzeí a galerií. Pro splnění této ambice je ovšem nutné nejprve najít náhradní zdroj výnosů ze vstupného, který je bohužel v době stále klesajícího zřizovatelského příspěvku předmětem existenciální nutnosti. Význam a aktuálnost otázky návštěvnosti a volného vstupu dokládá například diskuse o vstupu zdarma, kterou uspořádala Moravská galerie v Brně u příležitosti ročního zhodnocení zavedení volného vstupu do svých stálých expozic.¹⁷⁷ Cílem diskusního kolokvia bylo prohloubit debatu o vztahu umění a diváka v oblasti kulturního provozu a přinášet náměty a nalézt odpovědi na aktuální otázky ohledně problematiky návštěvnické odezvy.¹⁷⁸

Moravská galerie v Brně jako první veřejné muzeum v České republice volně zpřístupnila své stálé sbírky v prosinci 2013 všem návštěvníkům. Tato událost vyvolala širokou odezvu veřejnosti a rekordní nárůst návštěvnosti. Celková návštěvnost stálých expozic, výstav, doprovodných akcí a edukačních programů ve všech budovách Moravské galerie v Brně dosáhla v roce 2014 počtu 118 944 návštěvníků, což bylo o dva a půl krát více než dříve. Ředitel Moravské galerie v Brně Jan Press k tomu uvedl:

¹⁷⁶ <http://www.muzeoedu.cz/>, vyhledáno 30. 10. 2019.

¹⁷⁷ Moravská galerie v Brně zavedla volný vstup do všech svých stálých expozic v prosinci 2013. „Od zrušení vstupného očekáváme razantní nárůst návštěvnosti, ale také chceme, aby v Brně bylo umění dostupnější pro všechny,“ uvedl ředitel MG Jan Press, který při svém rozhodnutí vycházel ze zahraničních zkušeností, především z londýnských muzeí a galerií. „Nejde nám o pouhé vylepšení statistik návštěvnosti. Volný vstup usnadňuje například opakované návštěvy stálých expozic, díky kterým může divák proniknout hlouběji do historie umění,“ dodal ředitel MG, který věří, že se návštěva Moravské galerie může stát smysluplnou alternativou aktivního trávení volného času v centru města. VAŠKOVÁ 2013.

¹⁷⁸ Mezi účastníky kolokvia byli mimo jiné Anna Matoušková (MK ČR), Jan Press (ředitel Moravské galerie), Ondřej Chrobák (šéfkurátor Moravské galerie), Alexandra Kusá (ředitelka Slovenské národní galerie, kde volný vstup zavedli v roce 2014), představitelé organizací ICOM, Asociace muzeí a galerií a Rady galerií. Ohlášení zástupci NGP se omluvili. KORYČÁNEK 2015, 10.

„Volné vstupné do stálých expozic je zcela běžné v mnoha zahraničních institucích mezinárodního formátu. V Británii po zrušení povinného vstupného vzrostl počet návštěvníků o více než padesát procent. Nárůst, který zaznamenala Moravská galerie v Brně, ale předčil mnohonásobně i ta nejodvážnější očekávání! Potvrzuje se tedy, že je možné ze stálých expozic učinit živé a atraktivní místo pro širokou veřejnost, kde lze trávit volný čas, setkávat se před obrazy a kultivovat své vizuální vnímání.“¹⁷⁹

V souvislosti s tímto trendem vydala také UHS své stanovisko k volným vstupům do expozic galerií a muzeí ČR.¹⁸⁰ Kromě nesporného přínosu zavedení volného vstupu odborná obec poukázala především na systémovou nutnost a odpovědnost zřizovatele kompenzovat ušlé výnosy ze vstupného, aby nedošlo ke zhoršení kvality výstavní činnosti už tak podfinancovaných institucí.

Oproti tomu se můžeme setkat i se zcela opačným názorem, a to v kulturních rubrikách některých periodik. Například publicista Petr Fischer k problematice volných vstupů uvádí: „[...] ani velké světové galerie se nebojí za speciální výstavy účtovat nemalé peníze a nenabízejí výjimečné umění masově zdarma. Nemá to pouze finanční důvod, nemají tím jen částečně splatit náklady. Souvisí to s celkovým vztahem k umění, které má určitou cenu. Zkouší se tím skutečný zájem o umění (kdo je chce vidět, kdo to potřebuje, nebojí se obětovat i peníze, investovat), ale i kvalita výstavy, protože je-li opravdu výjimečná, musí ji vidět i lidé, kteří obvykle do galerie nechodí.“¹⁸¹ Tento názor možná může být relevantní, ovšem především v kontextu západních institucí s dlouholetou tradicí výchovy ke kultuře a umění, kde je naprosto odlišná divácká základna, kterou si státy bývalého komunistického bloku musí teprve vybudovat, a to právě podobnými nástroji jako je zavedení volného vstupu. Je třeba také rozlišovat vstup na krátkodobou výstavu a stálou expozici. Ve většině evropských metropolí je zcela běžné, že na krátkodobou výstavu je zavedeno vstupné, zatímco stálé sbírky, které jsou v majetku státu, potažmo jeho občanů, jsou z tohoto principu přístupné všem zdarma.

¹⁷⁹ BANZETOVÁ 2015.

¹⁸⁰ UHS 2015.

¹⁸¹ FISCHER 2017.

Budoucí rozvoj české umělecké scény ovšem není výhradně agendou Ministerstva kultury, ale řadou aktivit či přímou podporou ze svých dotačních programů k němu mohou přispět rovněž Ministerstvo školství, Ministerstvo zahraničních věcí, Ministerstvo pro místní rozvoj i Ministerstvo průmyslu. Ačkoli autoři Státní kulturní politiky, přijaté vládou v roce 2015, si byli významu spolupráce mezi jednotlivými rezorty vědomi, v praxi se zatím příliš neprojevuje, jelikož to ani legislativa v současné době neumožňuje.

Hlavním problémem kulturní sféry zůstává obecně nízká míra důležitosti přiznávané uměleckým, potažmo obecně kulturním aktivitám, a malá míra flexibility a spolupráce jednotlivých ministerstev, což se týká například rezortu financí, kultury nebo školství. Na druhé straně je třeba kriticky poznamenat, že problém obecně malého zájmu o současné výtvarné umění tkví také v sebezavřenosti umělecké scény, kdy kurátoři, teoretici umění a výtvarní kritici mnohdy pracují metodou, kterou bychom mohli s nadsázkou nazvat přesvědčováním přesvědčených. Výsledkem jsou nesrozumitelné koncepce výstav, texty plné „kunsthistorického žargonu“, který nemůže být pro laickou veřejnost poutavý, ani srozumitelný, nicméně se stal prostředkem konkurenčního boje v získání oborové prestiže či povrchní záruky odbornosti. V současnosti již probíhá kritický diskurz uvnitř umělecké scény a hledání cesty ven z této situace napomáhají například také konference a další veřejné oborové diskuse. Nad touto problematikou se zamýšlel rovněž publicista v kulturní rubrice Hospodářských novin, který přinesl zajímavou reflexi uměleckohistorické a kurátorské práce širší veřejnosti. Dospěl k závěru, že zmiňovaný kunsthistorický žargon někdy jen zakrývá nedostatek obsahu, a že vyhraněné formulace jen utvrzují v dojmu, že současné umění je nesrozumitelné.¹⁸²

I přes mnohdy neefektivní kroky MK ČR, v souladu s myšlenkou Hanse Beltinga, že *„krize instituce, jíž se to týká, se zde pojí s krizí, v níž se ocitla veřejnost jako fórum a nositelka konsensu,“*¹⁸³ je patrné, že problém spočívá také ve velmi malém zájmu o kulturu a umění ze strany naší společnosti jako celku. Povaha současné společnosti vytvořila situaci, kdy je velmi těžké dospět k jednoznačnému konsenzu, jednotnému

¹⁸² ČECHLOVSKÁ/HARTMAN 2017.

¹⁸³ BELTING 2000, 123.

většinovému názoru nebo společnému kolektivnímu vědomí, neboť společnost se naopak stále více rozděluje a její nedůvěra v jakékoliv autority roste.

2. VÝVOJ VÝSTAVNÍHO PROVOZU V LETECH 1989–2015

Po předchozím představení vývoje transformace legislativně-provozního rámce výstavní činnosti, se v následující kapitole zaměřím na praktickou transformaci institucionální sítě kulturního provozu s vymezením několika kritických momentů, které můžeme vnímat jako důsledky státem nastavovaných podmínek pro výstavní činnost ve dvou sledovaných obdobích let 1989–2000 a 2001–2015. Prostřednictvím institucionálního přístupu se snažím na výstavních aktivitách ukázat nejen provozní úskalí, ale i postoje oboru dějin umění k soudobému uměleckému vývoji a nová témata, tedy charakter výstavní dramaturgie, která byla rozvíjena v liberálně demokratické společnosti. Vycházím tedy z předpokladu, že obraz soudobého uměleckého dění lze částečně získat sledováním výstavních aktivit jednotlivých kulturních center.¹⁸⁴

Tato kapitola je psána z pohledu dění na kulturní scéně a po předchozím představení přístupu státu skrze strategické dokumenty a legislativní kroky, si můžeme všimnout odlišnosti obou přístupů (státu a samotných aktérů kulturního provozu). Existují sice paralelně vedle sebe, nejsou však v symbióze, naopak občas dojde k jejich vzájemnému nárazu, a to většinou ve velmi negativních konotacích.

2.1. Transformace kulturní situace 1989–2000

Možnosti výstavního provozu a dalšího uměleckohistorického vývoje byly po roce 1989 zásadně ovlivněny novým politickým směřováním. Pád berlínské zdi a následné události sametové revoluce se staly zlomovými momenty pro novodobý vývoj doposud rozdělené Evropy. Vzniklá situace uvedla naši společnost do nového prostoru,

¹⁸⁴ Podobný metodologický přístup v poslední době získává na oblibě také v rámci kurátorské výstavní praxe. Příkladem může být nedávná střednědobá expozice První republika 1918–1938 ve Veletržním paláci Národní galerie v Praze, která představila pomocí rekonstrukce institucionálního a topografického kontextu meziválečné umění v Československu. Kurátorka expozice, Anna Pravdová, ve spolupráci s Ladou Hubatovou-Vackovou a Hanou Rousovou, tímto přístupem přesáhla konvenční dělení na oficiální (ideologické/nekvalitní) a neoficiální (autonomní/kvalitní) „české“ umění a představila tak autentický multikulturní umělecký provoz první republiky. HUBATOVÁ-VACKOVÁ 2018. Takto pojatá expozice měla velmi dobrý ohlas u laické i odborné veřejnosti (viz například recenze výstavy JONÁŠOVÁ 2018).

ve kterém bylo nutné se postupně zorientovat, transformovat a znovu integrovat. Česká umělecká scéna tak dostala po dlouhé době šanci zařadit se do celoevropského kontextu. Transformativní charakter devadesátých let v této práci nahlížím jako komplexní fenomén, který se prolínal v kulturně-politické, umělecké a umělecko-historické oblasti.

Celospolečenský vývoj se odehrával v naprosto jedinečných dočasných podmínkách, které už nemohou být zopakovány a také proto jsou ze současného pohledu těžko představitelné a uchopitelné. Jednotlivá pravidla pro praktický provoz se vytvářela ve vzniklém vakuu po restartu společnosti, přičemž jediným přirozeným opěrným bodem se stala zahraniční praxe především západní Evropy, která ovšem vznikala ve zcela odlišném kontextu. Navíc tato fáze nového zrodu systému a jeho překotného vývoje nebyla v době svého vzniku přehledně dokumentována, tudíž je rekonstrukce jedinečnosti českého dobového kontextu mimořádně složitou disciplínou.

Obor dějin umění na změnu situace reagoval velmi záhy, nicméně už v počátcích se iniciativa opírala především o jednotlivce z řad odborné veřejnosti, nikoliv o cílenou strategii státní správy, která dospívala ke koncepci státní kulturní politiky velmi pomalu.¹⁸⁵ Umělecko-historická společnost jako profesní organizace sdružující české a zahraniční historiky umění a studenty dějin umění se zformovala už v roce 1990, což svědčí o velkém potenciálu a akceschopnosti oboru dějin umění a jeho významu pro transformaci společnosti.¹⁸⁶ UHS plánovala jednou za tři roky uspořádat odbornou konferenci, tzv. sjezd českých historiků umění, a dvakrát ročně vydávat Bulletin.¹⁸⁷ O tom, že začátky byly velmi náročné, svědčí také fakt, že první sjezd UHS se konal až

¹⁸⁵ „Postoj společnosti ke kulturní politice jako takové byl na počátku 90. let charakterizován jejím razantním odmítáním částí české kulturní veřejnosti i politické reprezentace. Pochybovalo se nejen o užitečnosti kulturní politiky, ale také o existenci Ministerstva kultury.“ Tento výrok pochází z předmluvy Strategie účinnější státní podpory kultury, vydané MK ČR v roce 1999 a přibližuje nám atmosféru dobové situace, kdy byl vztah státu, kultury a politiky zatížen optikou minulé doby. Přestože dnes už o potřebnosti silné a kontinuální státní kulturní politiky sice nikdo nepochybuje, v praxi se stále nedaří efektivně aplikovat teoreticky formulované cíle.

¹⁸⁶ Z legislativního hlediska je UHS občanské sdružení, podle jehož stanov je „dobrovolnou, neziskovou, nezávislou, nepolitickou organizací osob působících v oboru dějin umění. UHS je právnickou osobou.“ Stanovy UHS, čl. 2.

¹⁸⁷ Mezi tématy, která byla v Bulletinu diskutována během devadesátých let, patřila například problematika poklesu návštěvnosti kulturních institucí po roce 1989, rozpočtové problémy resortu kultury nebo také nesnadná možnost využití reklamních ploch pro kulturní účely v centru Prahy.

v roce 2003. Podle slov Marie Klimešové, která stála u zrodu organizace, v tomto mezidobí probíhala nutná vnitřní stabilizace UHS a ověření si její vlastní udržitelnosti. Nová doba s sebou přinesla nové problémy, jejichž řešení si žádalo určitý čas, avšak po nějaké době se smysl UHS definitivně potvrdil. Uspořádání sjezdu si žádalo velké vypjetí a osobní zainteresování, z počátku nebylo jednoduché sehnat dostatek kvalitních přednášejících pro rozličná témata a sekce každého sjezdu. Až později se podařilo prokázat, že UHS je schopná kvalitní kontinuální práce.¹⁸⁸ To potvrzuje také další ze zakládajících historiků umění Roman Prahel, když říká: „*Ta ‚prodleva‘ [...] souvisí s ruchem či zmatky 90. let; pro uskutečnění původního plánu pořádat sjezdy se až později našlo dost nadšenců, kteří sjezdům mimo své pracovní vytížení věnovali potřebnou energii.*“¹⁸⁹ Shodně také současný předseda UHS Radim Vondráček uvádí, že rozjezd všech aktivit nově založené společnosti byl postupný a vyžadoval si mimořádné osobní nasazení. Náročnost transformace tedy způsobila jisté časové zaostání za euroamerickým vývojem kritických úvah o oboru dějin umění, které se podařilo dohnat až později po přelomu milénia, kdy teprve mohla v Čechách začít hlubší revize oboru. Z hlediska galerijní praxe byly také důležité počáteční ambice výboru UHS působit jako poradní orgán MK ČR v záležitostech jmenování ředitelů veřejných kulturních institucí.¹⁹⁰ Pozvolný rozvoj UHS a jeho důvody můžeme vnímat jako jeden z příkladů porevoluční praxe v oboru, kdy se většina rehabilitujících aktivit odehrávala z iniciativ jednotlivců a jejich úspěch spočíval v tomto osobním nasazení. Strategická podpora ze strany státu chyběla. Nepochybně však bylo právě založení této společnosti významným počinem v nově se formujícím umělecko-historickém prostředí a její činnost pomohla a pomáhá i nadále posouvat oborové metody a přístupy, promítající se pochopitelně rovněž do výstavní aktivity.

¹⁸⁸ Ohledně zrodu UHS vycházím především z informací poskytnutých prof. Marií Klimešovou v emailu ze dne 2. 5. 2019.

¹⁸⁹ Emailová korespondence autorky s prof. PhDr. Romanem Prahlem, CSc., dřívějším předsedou Uměleckohistorické společnosti, pod jehož vedením se konal první sjezd, ze dne 27. 4. 2019.

¹⁹⁰ Požadavek o účast delegovaného zástupce v rámci procesu výběrového řízení byl vyslyšen v případě obsazování místa ředitele Moravské galerie v Brně v roce 1996. Výbor se také hodlal obrátit na MK ČR ohledně konzultací zásadních legislativních změn. SLAVÍČEK 1997, 1.

Na galerijní scéně se nejnaléhavějším úkolem po roce 1989 stala revize a kritická reflexe uplynulých přinejmenším dvaceti let, během nichž se česká kultura ocitla ve vynucené izolaci.¹⁹¹ Z perspektivy devadesátých let se zdálo, že normalizace přinesla ideologické zpřetrhání přirozeného vývoje a do výstavní dramaturgie porevolučních galerií a muzeí se záhy promítly snahy o „splacení těchto dluhů“. K tomuto úsilí přispěla řada významných historiků umění a výstavních institucí. Není ambicí této práce ukázat zde celou šíři těchto tendencí, proto se zaměřím jen na několik významných modelových příkladů výstav, symposií či publikačních počinů, které umožní naznačit charakter doby.

Ze souhrnného pohledu na celkový obraz výstavní činnosti v průběhu devadesátých let můžeme vyvodit několik hlavních tematických okruhů, k nimž můžeme také přiřadit jednotlivé instituce, které se jim nejvíce věnovaly. Jednalo se o výstavy, zaměřující se na:

1. starší generaci umělců (umění šedesátých a sedmdesátých let): GHMP, NGP
2. střední generaci umělců (umění osmdesátých let, především skupina Tvrdohlaví v první polovině devadesátých let): GHMP, NGP, GVŠ, MXM, Behémót
3. umění české avantgardy (nová reflexe kontextu): GHMP, NGP
4. umění z exilu (čeští emigranti): PH, GHMP, GR, Galerie Ruce
5. prezentaci nových stálých expozic umění 20. století: NGP, GHMP
6. zahraniční umění druhé poloviny 20. století: PH, GR, GHMP, NGP
7. mladou generaci umělců (nastupující na scénu kolem druhé poloviny devadesátých let; prezentace převážně až na konci devadesátých let): MXM, Behémót, GVŠ, GHMP, AVU, přechodně NGP

¹⁹¹ Významným krokem pro rehabilitaci oboru bylo například úsilí Jiřího Šetlíka, který představil samizdatovou odbornou literaturu v cyklu Poněkud skrytá literatura o výtvarném umění, který vycházel v časopise Ateliér. ŠETLÍK 1990a. Vyvrcholením snah o zhodnocení díla dříve proskribovaných umělců byly sborníky Zakázané umění z roku 1996. PÁNKOVÁ/SLAVICKÁ 1996a; PÁNKOVÁ/SLAVICKÁ 1996b.

Poslední dvě skupiny tematických okruhů se již vymykají retrospektivním tendencím a snaží se o představení aktuálního umění, a to v dílech mladých absolventů uměleckých škol a výrazných osobností nastupující umělecké generace.

Vývoj výstavní činnosti v devadesátých letech můžeme tedy volně rozčlenit do těchto skupin, přičemž jejich řazení pochopitelně není chronologické, to znamená, že například už na počátku devadesátých let se konaly výstavy mladých autorů, a naopak na konci devadesátých let se stále ještě konaly výstavy rehabilitující výrazné postavy českého umění druhé poloviny 20. století.¹⁹²

Jednou z tezí této práce je, že v efemérním prostředí rychle se měnícího desetiletí po roce 1989 můžeme považovat za hlavní výraz změny právě výstavní projekty a případy diverzifikace výstavního formátu, k nimž docházelo vlivem nových uměleckých forem a chápání uměleckého díla v širším společensko-kulturním kontextu. Na základě průzkumu několika výrazných „*archeologických stop*“¹⁹³ které můžeme chápat jednak jako konkrétní výstavy, ale také jako celé dramaturgické linie jednotlivých institucí, se snažím alespoň částečně rekonstruovat dobovou situaci a pokouším se načrtnout dějiny českého umění devadesátých let vyprávěné výstavami.¹⁹⁴

¹⁹² Z výstav, které byly už na počátku devadesátých let věnovány mladým autorům, jmenujme například: Tvrdohlaví (1991), NGP, Městská knihovna; 12/15 – Český globus (1991), NGP, Městská knihovna; Mezi Ezopem a Mauglím (1992), GVŠ; Tomáš Císařovský, Jiří David, Stanislav Diviš, Michal Gabriel, Jiří Kovanda, Jan Merta, Jaroslav Róna, Zorka Ságlová (1991), Galerie MXM; Milena Dopitová, Jiří Kovanda (1992), Galerie MXM; To, co zbývá (1993), Štencův dům. Naopak mezi výstavy, které se věnovaly retrospektivám starších autorů na konci devadesátých let, patří například: Libor Fára (1999), NGP, Jízdárna Pražského hradu; Milan Grygar (1999), NGP, VP; Jiří Sozanský (1999), NGP, palác Kinských; Jiří Kolář (2000), NGP, VP; Jitka a Květa Válový (2000), NGP, VP; Akce, slovo, pohyb, prostor (2000), GHMP, Městská knihovna.

¹⁹³ Nahlížení na výstavy jako archeologické stopy podávající svědectví o dobovém dění představil Christian Rattemeyer na kolokviu Začátek současnosti – 90. léta ve výtvarném umění. Jak se píše dějiny nové doby – české umění v letech 1990–2000, jež se konalo u příležitosti udílení Ceny Jindřicha Chalupeckého v roce 2013. <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10000000120-kolokvium-o-umeni/213251001100001-zacatek-soucasnosti-90-leta-ve-vytvarnem-umeni/>, vyhledáno 16. 4. 2020.

¹⁹⁴ Přibližně od přelomu tisíciletí sledujeme emancipaci nové umělecko-historické interpretační metody, kterou můžeme nazvat dějiny výstav (exhibition histories). „*Vychází z přesvědčení, že výstava je samostatným médiem, jež na výtvarné scéně a v dějinách umění hraje nejméně od poloviny 20. století výraznou roli při formování nových myšlenek a prosazování originálních výtvarných postupů.*“ MORGANOVÁ 2019, 3.

2.1.1. Veřejné instituce v kultuře

Výstavy jako „splátky dluhu“

Z institucionálního hlediska jsme mohli zaznamenat snahu doplnit chybějící kapitoly českých dějin umění v rámci výstavní činnosti především státních galerií. Jak oborová, tak veřejná diskuse o tomto období probíhala retrospektivně, a to především v první polovině devadesátých let, kdy byla znovuobjevována neprobádaná témata, umělci měli své obrazy převážně stále ve svých ateliérech a k jejich zhodnocování docházelo až nyní. Jako jedna z prvních k realizaci tohoto typu výstav přistoupila Galerie hlavního města Prahy. Její výhodou bylo, že v určitém smyslu mohla navazovat na progresivnější linii výstavní dramaturgie druhé poloviny osmdesátých let, která byla umožněna především díky příchodu ředitele Jaroslava Fatky,¹⁹⁵ poskytujícího relativní tvůrčí svobodu kmenovým i externím kurátorům. Výstavní historie GHMP dokládá, že galerie měla již tehdy velmi kvalitní tým historiků umění a kurátorů, kterým se navzdory cenzuře podařilo uspořádat několik výstav nonkonformních umělců.¹⁹⁶ V průběhu devadesátých let potom GHMP uspořádala několik větších monografických výstav věnovaných těmto tabuizovaným osobnostem.¹⁹⁷ Vyvrcholením těchto tendencí se stala skupinová výstava Ohniska znovuzrození. České umění 1956–1963 z roku 1994 [10].¹⁹⁸ Mimořádnost výstavy spočívala v její objektivnosti a syntetičnosti zpracování tématu, které bylo doposud na okraji zájmu, nebo bylo zpracované jen ve vztahu

¹⁹⁵ Jaroslav Fatka byl ředitelem GHMP v letech 1985–2005. Po svém nástupu příznivě ovlivnil výstavní činnost galerie a podporoval kvalitní program zaměřený na průzkum českého moderního a současného umění. ROUSOVÁ 2013, 36.

¹⁹⁶ Mezi významné historiky umění, kteří od osmdesátých let působili v GHMP patří Hana Rousová (1975–1996), Hana Larvová (od roku 1986), Marie Klimešová (1987–1997), Olga Malá (od roku 1987), Karel Srp (1988–2013). Mezi výstavy, které byly na svou dobu programově neobvyklé, patřily prezentace těchto umělců Ivan Ouhel (1985), Jiří Sopko (1986–87), Jiří Balcar (1988), Richard Fremund (1987), Jan Hendrych (1988), Petr Pavlík (1989) a Střední věk. Skupina 12/15 (1989).

¹⁹⁷ Například Marie Klimešová během svého desetiletého působení v GHMP připravila na dvacet výstav rehabilitující české umělce druhé poloviny 20. století. Do této dramaturgické linie patří například výstavy těchto autorů: Jaroslav Vožniak (1990), Jiří Načeradský (1990), Robert Piesen (1991), Jiří Sopko (1995), Čestmír Suška (1995) nebo Zbyněk Sekal (1997). Jiří Ševčík připravil výstavu emigranta Jana Knapa (1990); Hana Larvová výstavy Alena Kučerová (1990), Ve vztahu k prostoru (1991), Vladimír Boudník (1992); Jaromír Zemina a Hana Rousová výstavu Adrieny Šimotové (1990); Karel Srp výstavu Karla Malicha (1990), Karel Malich. Skicák 1964–1980 (1994); Marie Halířová výstavy Huga Demartiniho (1991), Karla Nepraše (1991/92), Olbrama Zoubka (1991); Mahulena Nešlehová a Hana Rousová připravily výstavu Český informel. Průkopníci abstrakce z let 1957–1964 (1991).

¹⁹⁸ Ohniska znovuzrození. České umění 1956–1963, GHMP, Městská knihovna, 28. 7. – 23. 10. 1994.

k vybraným osobnostem. Výstava prokázala, že modernistický výraz zkoumané umělecké generace se i přes historicko-politické okolnosti formoval už v letech 1956–1963. Její kurátorka Marie Klimešová k tomu řekla: „*Záměrem výstavy [...] bylo ukázat, že v období od roku 1956 do roku 1963, kdy ještě česká kultura trpěla relativně značnou izolací, se u nás formovala řada výrazných autorských osobností, které daly předpoklady k následnému silnému generačnímu nástupu.*“¹⁹⁹ Přínosem této výstavy byl také fakt, že se jednalo o jeden z prvních pokusů vytvořit ucelený kurátorský koncept skupinové výstavy, jelikož doposud byly prezentovány převážně jen samostatné výstavy jednotlivých osobností. Podobné výstavní projekty umožnily současným umělcům navazovat na starší uměleckou generaci a tradici, která byla násilně potlačena.

Také v Národní galerii se těsně po revoluci uskutečnilo několik významných výstav umělců starší generace české poválečné moderny. První událostí této dramaturgické linie byla monografická výstava Evy Kmentové, která se uskutečnila na přelomu let 1989 a 1990 a připravil ji Jiří Šetlík.²⁰⁰ Nové směřování uměleckého prostředí souviselo také s výrazným přihlášením se k odkazu Jindřicha Chalupického, který až do začátku normalizace kurátorsky vedl Galerii Václava Špály a pořádal zde progresivní výstavy kladoucí důraz na mezinárodní kulturní spolupráci.²⁰¹ Není proto divu, že již v roce 1990 se uskutečnila výstava Pocta umělců Jindřichu Chalupickému **[11,12,13]**,²⁰² která ovšem kromě uměleckohistorického odkazu měla jiný důvod, a to vážný zdravotní stav

¹⁹⁹ ROUSOVÁ 2013, 136.

²⁰⁰ Eva Kmentová (1928–1980). Výběr z životního díla, NGP, Městská knihovna 1989/1990. Soupis výstav NGP 1986–2000. Archiv NGP.

²⁰¹ Jindřich Chalupický úspěšně vedl Galerii Václava Špály v letech 1965–1970. Vyvrcholením jeho snah byla výstava Marcela Duchampa z roku 1969, která se stala pro české umělce a rozvoj dalšího konceptuálního myšlení klíčovou. Mimořádná výstavní historie byla připomenuta několikadenním projektem s názvem Marcel Duchamp. Předpona našeho času, který se uskutečnil v roce 2019, a to u příležitosti výročí padesáti let od konání původní výstavy. Koncepte výročního projektu spočívala v prezentování archivní kopie výstavního katalogu a v ponechání prázdného místa ve výstavě, které mělo zpřítomňovat umělce „v prázdnotě galerijního prostoru.“ Autorem takto pojaté expozice jako uměleckého gesta byl Jiří David. <https://www.galerievaclavaspany.cz/cs/vystava/predpona-naseho-casu>, vyhledáno 24. 11. 2018. Historii GVŠ a období vedení Jindřicha Chalupického zpracoval ve své disertační práci Alois Micka. MICKA 2019, 62–123.

²⁰² GHMP získala výstavní prostory v druhém patře Městské knihovny v roce 1992. Do té doby měla k dispozici pro vystavování současného a moderního umění pouze těžce uchopitelnou architekturu gotickou, barokní nebo secesní. ROUSOVÁ 2013, 39.

J. Chaloupeckého.²⁰³ V tiskové zprávě tvůrci zdůraznili další významný faktor této přehlídky: „Bez ohledu na specifickou účelu sbírky [...] spadá celá akce do rámce společenského pohybu, vedoucího ke změnám sociálního a duchovního klimatu v Československu ve jménu svobody a demokracie.“²⁰⁴ O silném společenském přesahu této výstavy svědčí také její chápání jako symbolického gesta morálního vzoru, který měl posílit občanskou soudržnost a vývoj mravních předpokladů nové demokracie. K tomu kurátor výstavy Jiří Šetlík uvedl: „Cílem výstavy je [...] především podtrhnout morální smysl celé akce jako příklad občanského uvědomění i ceny přátelství, jež jsou pro budoucnost této země jedněmi ze základních předpokladů jejího mravního vývoje.“²⁰⁵ Na výstavě byli zastoupeni umělci starší, střední²⁰⁶ i nejmladší generace. Opět zde byl kladen důraz na znovu propojování starší a mladší generace českých umělců, který by umožnil zacelit mezery uplynulých let. Jednalo se o jednu z prvních přehlídek současného českého umění po roce 1989, která představila umělce, jakými byli například Václav Stratil, Jiří Kovanda, Tomáš Císařovský, Jiří David, Stanislav Diviš, Michael Rittstein. Zajímavou souvislostí je, že tato výstava, tedy spíše sbírka děl, která tímto způsobem vznikla, stála u zrodu pozdějšího Múzea Kampa. Původně totiž měla být díla prodána a výtěžek z nich měl být darován na zdravotní vybavení, které by pomohlo zachránit život Jindřicha Chaloupeckého. Nakonec však bylo toto zařízení nemocnici věnováno sponzorsky, a tak se rozhodlo, že vzniklá sbírka zůstane v Praze jako součást „muzea střeoevropského a východoevropského umění současnosti (jejímž jádrem je kolekce Jana a Medy Mládkových).“²⁰⁷

K podobnému typu dramaturgie NGP můžeme dále přiřadit výstavy umělců, jakými byly Miloš Chlupáč (1990); Mikuláš Medek (1990); Pravoslav Kotík (1991); Jiří John

²⁰³ Pocta umělců Jindřichu Chaloupeckému, NGP, Český výbor PEN-klubu, Městská knihovna, 15. 1. – 4. 2. 1990, kurátor (tehdy označován ještě jako komisař): Jiří Šetlík. Archiv NGP.

²⁰⁴ ŠETLÍK 1990b, 1.

²⁰⁵ ŠETLÍK 1990b, 2.

²⁰⁶ Jmenujme například Jiří Anderle, Martin Balcar, Hugo Demartini, Bedřich Dlouhý, Miloš Chlupáč, Vladimír Janoušek, Čestmír Kafka, Ivan Kafka, Rudolf Sikora, Věra Janoušková, Jiří Sopko, Karel Nepraš, Karel Malich, Jiří Načeradský, Alena Kučerová, Zdeněk Beran, Jiří Kolář, Václav Boštík, Stanislav Kolíbal, Olbram Zoubek, Adriena Šimotová, Zdeněk Sýkora, Eva Kmentová, Kurt Gebauer, Theodor Pištěk, Aleš Veselý. Pocta umělců Jindřichu Chaloupeckému. Městská knihovna. Lokační seznam exponátů, 1–4, sign. OVI. Archiv NGP.

²⁰⁷ ŠETLÍK 1990b, 3.

(1991); Zdeněk Sklenář (1992); Jan Kotík (1992); Věra Janoušková (1992); Vysočanský okruh Vladimíra Boudníka (1992); Jiří Kolář (1993); Rudolf Steiner / Karel Malich (1994); Jan Smetana (1994); Čestmír Kafka (1994); Jiří Anderle (1995); Jan Kotík (1996); Zdeněk Pešánek (1997); Stanislav Kolíbal (1997); Libor Fára (1999); Milan Grygar (1999); Jiří Sozanský (1999); Jiří Kolář (2000); Jitka a Květa Válovy (2000).²⁰⁸ Výstavním počinem, který v této dramaturgické linii z institucionálního hlediska vynikal, byla výstava Záznam nejrozmanitějších faktorů. České malířství druhé poloviny 20. století ze sbírek státních galerií,²⁰⁹ kterou připravili zástupci Rady státních galerií v čele s Ivanem Neumannem z Národní galerie, jenž patřil mezi přední odborníky na problematiku regionálních galerií. Posláním výstavy bylo prezentovat dlouhodobou sbírkovou činnost těchto galerií a přiblížit tak jejich rozsáhlé fondy veřejnosti. Byl to především jeden z prvních veřejných kroků k rehabilitaci provozu regionálních galerií, jež byly v minulosti výhradním nástrojem ideologické popagandy. Nově vzniklá Rada státních galerií se tak snažila prostřednictvím výstavy napravit reputaci těchto institucí. I když akviziční politika těchto galerií byla před rokem 1989 v gesci ideologického svazového dohledu, některá neoficiální umělecká díla byla do sbírek přesto zakupována a před cenzory obhajována jako dokument či archivní doklad „nesprávného“ rozvoje. Právě na tato díla se zaměřila pozornost tvůrců výstavy, kteří se tak snažili o revizi nejen obrazu českého umění druhé poloviny 20. století, prostředkovaného sbírkovými fondy regionálních institucí, ale také role regionálních galerií.

Výstavní činnost NGP byla ovšem v průběhu devadesátých let narušována složitou reorganizací v nové politické éře. Vyplývající vnitřní nejistota se projevovala v menší bohatosti, kvalitě a původnosti výstavního programu, a především v menší schopnosti flexibilně reagovat na aktuální otázky současného uměleckého vývoje. Naopak některé výstavní projekty realizované sbírkami staršího umění si zachovaly i v devadesátých

²⁰⁸ Mezi významné historiky umění, kteří se podíleli na těchto výstavách, patřili Jaromír Zemina, Jiří Šetlík, Marcela Pánková, Petr Hartman, Jiří Zemánek, Václav Erben, Jiří Machalický, Eva Neumannová.

²⁰⁹ Záznam nejrozmanitějších faktorů. České malířství druhé poloviny 20. století ze sbírek státních galerií, Jízdárna Pražského hradu, 17. 12. 1993 – 6. 3. 1994.

letech vysokou odbornou úroveň.²¹⁰ Problematika vystavování starého umění však není předmětem zájmu této práce, která se zabývá zejména prezentací současného umění.

V otázce personální politiky se NGP od roku 1990, po odchodu Jiřího Kotalíka,²¹¹ potýkala s vleklými problémy se jmenováním a odvoláváním ředitelů. Dalším trvajícím problémem byl velký počet budov, rozvržení stálých sbírek a samozřejmě také přehodnocení jejich koncepce. Vnitřní odborná činnost se tedy soustředila především na vytváření nových stálých expozic, které by české umění zhodnotily v kontextu nové doby. K tomu se přidaly ještě vzrůstající finanční potíže, které vyvrcholily v roce 1997 výrazným rozpočtovým omezením, v jehož důsledku opustilo NGP velké množství dlouholetých odborníků.²¹²

Stálé expozice umění 20. století

Z hlediska prezentace a revize umění 20. století v oficiálních institucích byl klíčový vznik nových stálých expozic moderního a současného umění NGP. Ten částečně souvisel s nejmarkantnější kauzou celých devadesátých let, kterou byl případ Veletržního paláce. Již v roce 1992 se začalo diskutovat o umístění moderní sbírky a využitelnosti tohoto paláce, ve kterém probíhala od konce sedmdesátých let rekonstrukce po požáru, který budovu poničil v roce 1974.²¹³ Tehdejší ředitel Veletržního paláce Jiří Ševčík zadal práci na nové stálé expozici na konci roku 1993 hlavnímu kurátorovi

²¹⁰ Zde můžeme jmenovat například: *Gotika v západních Čechách 1230–1530*, NGP, Anežský klášter, 24. 10. 1995 – 28. 4. 1996, kurátor: Jiří Fajt, texty: Jiří Fajt, Jaromír Homolka; *restaurované deskové obrazy Mistra Theodorika*, NGP, Anežský klášter, přelom let 1997/1998; *Hans von Aachen, Bakchus a Silén*, NGP, Jiřský klášter, 17. 10. 1996 – 30. 3. 1997, kurátorka: Eliška Fučíková.

²¹¹ J. Kotalík byl ředitelem NGP od roku 1967, podařilo se mu i v době normalizace udržet alespoň část zahraničních kontaktů, díky čemuž bylo možné realizovat několik ojedinělých výstav zahraničního západního umění, a to například monografickou přehlídku Yvese Kleina, ale především výstavu *Zánik a znovuoobjevení obrazu: Americké malířství po roce 1945 ve Valdštejnské jízdárně* (1969). Je až neuvěřitelné, že se podařilo v této době v Praze prezentovat díla Jacksona Pollocka, Marka Rothka, Jaspera Johnse, Andyho Warhola nebo Roye Lichtensteina. Něco podobného se nezopakovalo ani v novodobé historii NGP. *PILKA 2015*, 32–36. Komplexní studii a mnoho nových poznatků o této výstavě přinesla v nedávné době Mária Orišková. *ORIŠKOVÁ 2019*, 44–62.

²¹² *mjk 1997*, 16.

²¹³ Využití a provoz Veletržního paláce patří dodnes mezi velmi problematické otázky NGP. Po vyhoření paláce se sice tehdejší ředitel Jiří Kotalík zasloužil o záchranu této jedinečné funkcionalistické památky, nicméně již tenkrát se pochybovalo o vhodnosti architektonicky výrazných prostor pro výstavní účely. Po dosavadních problematických zkušenostech se diskutuje o další rekonstrukci, jež by prostor lépe adaptovala pro účely prezentace moderního a současného umění.

Václavu Erbenovi, přičemž do realizačního týmu byli dále přizváni i externisté, a to Vojtěch Lahoda a Lenka Bydžovská (za Ústav dějin umění AV ČR) a Karel Srp (GHMP). Na stálou expozici moderního a současného umění nejpřednější veřejné instituce se čekalo celou první polovinu devadesátých let a reakce po jejím slavnostním otevření [14] na konci roku 1995 byly rozpačité.²¹⁴ Projekt byl zhodnocen jako nevyrovnaný a nedodělaný: „Po dvaceti letech příprav je tu prezentována práce velmi sporná, chatrná a (s výjimkou francouzské sbírky) narychlo spíchnutá, provizorní, nicméně zaplacená milióny.“²¹⁵ Řada polemických reakcí se dotýkala samotné koncepce expozice, již byly vytýkány zásadní mezery a nedostatky. Chybělo například reprezentativní zastoupení děl Alfonse Muchy, Josefa Váchala, Josefa Čapka nebo širší představení uměleckých skupiny jako SVU Mánes, Devětsil, Osma, Sursum, Umělecká beseda. Výběr současných umělců byl zase hodnocen jako subjektivní a disproporční.²¹⁶ Kromě toho projekt první stálé expozice mimo jiné poukázal na provozně-personální problematiku, a to nejen uvnitř NGP, ale současně i na Ministerstvu kultury. Konzistentnosti expozice jistě nepomohl fakt, že se jen po roce 1989 vystřídal pět ministrů kultury a čtyři ředitelé Národní galerie.²¹⁷ Složitých personálních okolností, které panovaly v době příprav nové expozice, si všímaly i dobové odborné kritiky: „*Dějiny NGP poslední doby, to je řetěz předávání pravomocí, často bez odpovědnosti, a zásadně bez kontinuity, kde bitva jednotlivců a zájmových skupinek o místo na slunci vylučuje možnost tolerantní kooperace [...]. Osobní zájmy a averze vítězí nad ohledy odbornými. Ti, kteří měli nejvíce zkušeností s koncepcí velkých retrospektivních cyklů (např. J. Zemina, J. Kříž,*

²¹⁴ Veletržní palác byl znovuotevřen 13. 12. 1995. Expozice moderního umění byla instalována ve třech patrech a rozdělena do dvou časových celků 1900–1960 a 1960–1990. Dále zde byl umístěn přehled francouzského umění 19. a 20. století a evropského umění 20. století. Kromě toho se otevřely také výstavní sály pro krátkodobé výstavy, a to zahajovací retrospektivou Otty Gutfreunda. BYDŽOVSKÁ 1995; TICHÁ 1995, 3.

²¹⁵ PEČINKOVÁ 1996, 1. Dokladem významnosti této události a velkého očekávání bylo také samostatné číslo časopisu *Ateliér* (7/1996) věnované znovuotevření Veletržního paláce, do něhož přispěli kritickými ohlasy mimo jiné Ladislav Kesner ml.: Budeme mít někdy radost z Veletržního paláce?; Tereza Bruthansová: Jak instalovat úzkost aneb O stavu prezentace umění ve Veletržním paláci; Josef Vomáčka: Nehotová expozice, nehotová doba; Vlasta Čiháková-Noshiro: Stav koncentrovaného rozptýlení; Petr Pavlík: Veletržní palác je obrazem stavu společnosti.

²¹⁶ PEČINKOVÁ 1996, 1.

²¹⁷ V naší novodobé historii byli ke dni otevření VP jmenováni tito ministři: Milan Lukeš (1989–1990); Milan Uhde (1990–1992); Jindřich Kabát (1993–1994); Pavel Tigrid (1994–1996); Jaromír Talíř (1996–1998) a generální ředitelé NGP: Jiří Kotalík (1967–1990); Lubomír Slavíček (1991–1993); Ladislav Daniel (1993–1994); Martin Zlatohlávek (1994–1998).

I. Neumann), z NGP odešli, a v nových týmech pořád platí zaběhané totalitní praktiky [...].“²¹⁸ Odhlédneme-li od osobních sporů, které vycházely z různých pohnutek, at už z mezigenerační výměny nebo institucionální fluktuace v řadách českých historiků umění,²¹⁹ můžeme většinový kritický postoj vůči NGP vidět spíše jako ukázkou soudobého stavu českého uměleckého provozu v komplikovaných transformačních letech a jako výsledek architektonicko-technických, finančně-provozních a personálních potíží. Podobně situaci zhodnotila také další umělecká kritika: „V konečném obraze [...] se prostě odráží stav pražské a české kulturní současnosti i nevyhraněný a difusní pohled na vlastní dějiny a na naše postavení v evropském kontextu.“²²⁰ O dalším osudu této expozice se rozhodlo velmi záhy po jejím slavnostním zahájení, když v roce 1996 odešel z postu ředitele SMSU Jiří Ševčík a na jeho místo nastoupil Jaroslav Anděl, který v lednu 1997 ustanovil nový kurátorský tým pro přípravu nové stálé expozice, jež měla být dokončena v roce 2000. Do zdárného dokončení tohoto úkolu ovšem zasáhly okolnosti další personální fluktuace ve vedení NGP a SMSU v důsledku finančně-provozní krize instituce.²²¹

Práce na druhé verzi stálé expozice znovu začala až po příchodu nového generálního ředitele NGP Milana Knížáka v roce 1999, kdy byla do čela týmu SMSU jmenována slovenská historička umění Katarína Rusnáková. Ta, byla ovšem záhy po sporech s generálním ředitelem vystřídána zastupující ředitelkou Marií Klimešovou (od září 2000 do ledna 2001), než post ředitele SMSU natrvalo zaujal Tomáš Vlček, jehož další působení v NGP se v podstatě překrývalo s ředitelováním Milana Knížáka.²²² Do podoby další stálé expozice, jež byla otevřena v roce 2000,²²³ se promítla především

²¹⁸ PEČINKOVÁ 1996, 1.

²¹⁹ Představený realizační tým Václava Erbena sestával z mladší generace historiků umění. Navíc Václav Erben byl původně kurátorem v GHMP, zatímco Karel Srp byl v té době kurátorem GHMP.

²²⁰ VOJTĚCHOVSKÝ 1996, 7.

²²¹ Z postu generálního ředitele odešel v roce 1998 Martin Zlatohlávek a následovalo přechodné vedení pověřenou ministerskou úřednicí Dagmar Ševčíkovou (1998–1999). Situace se z personálního hlediska stabilizovala s příchodem nového generálního ředitele Milana Knížáka (1999–2011).

²²² Pro lepší orientaci ve sledu střídajících se ředitelů sbírky moderního a současného umění uvádím souhrnný přehled: Jiří Ševčík (1993–1996), Jaroslav Anděl (1996–1998), Katarína Rusnáková (1999–2000), Marie Klimešová (zastupující ředitelka 2000–2001), Tomáš Vlček (2001–2011).

²²³ Stálá expozice byla otevřena veřejnosti ve dvou fázích. V červnu 2000 bylo zpřístupněno čtvrté a třetí patro (umění 1800–1930 a Francouzská sbírka), v říjnu následovalo druhé patro s expozicí bilancující vývoj českého umění od surrealismu po současnost.

ideová představa Milana Knížáka, který byl jejím hlavním kurátorem, přičemž architektonickou realizaci měl na starosti Stanislav Kolíbal. Kurátoři SMSU do koncepčního řešení nevstupovali, nýbrž byli pověřováni řadou úkolů vedoucích k finální podobě a vybavení expozice. Na podobě stálé expozice se podíleli rovněž kurátoři dalších institucí, zejména Iva Janáková (UPM), Jana Pauly (NTM), Petr Krajčí (NTM), Vlasta Koubská (NM), Jana Horneková (NPÚ), Věra Ptáčková a Jan Mlčoch (UPM). Zastoupení odborníků z širokého spektra kulturních institucí odpovídalo také hlavnímu rysu zvoleného metodologického přístupu, kterým bylo propojení více uměleckých druhů, a to především výtvarného a užitého umění. Interdisciplinární expozici tak například doplnily dobové artefakty zapůjčené Uměleckoprůmyslovým museem v Praze [15]. Mezi hlavní nedostatky této verze expozice patřil především kvalitativní výběr jednotlivých autorů, jenž byl z velké části odrazem subjektivního nahlížení generálního ředitele Milana Knížáka jako umělce tvořícího ve sledovaném období, a nikoliv jako kriticky hodnotícího kurátora.

O dva roky později po otevření Veletržního paláce připravila také GHMP stálou expozici České umění 1900–1990 [16],²²⁴ jejíž koncept vytvořili stejní historici umění, kteří spolupracovali na první expozici ve VP, a to Karel Srp, Lenka Bydžovská a Vojtěch Lahoda, kteří tak měli určitou výhodu předchozí zkušenosti. I v tomto případě se museli autoři expozice vypořádat s náročným úkolem prezentace moderního a současného umění v architektonicky ne zcela vyhovujícím prostoru. Nově otevřený středověký Dům U Zlatého prstenu byl charakteristický vnitřním dělením na jednotlivé menší místnosti. Také z toho důvodu prezentace rezignovala na tradiční chronologické pojetí, k čemuž nahrávala i fragmentárnost sbírkového fondu. Ve třech patrech vznikly tři tematické celky odpovídající jednotlivým průřezovým liniím českého umění 20. století, jejichž zaměření a koncepce zároveň určitým způsobem odrážely odborné specializace autorů expozice. Tento metodologický přístup znamenal posun ve vnímání tradičně pojatých lineárně chronologických expozic k „*estetice fragmentu zastupujícího celku*,”²²⁵ jenž na

²²⁴ České umění 1900–1990 ze sbírek Galerie hl. m. Prahy, GHMP, Dům U Zlatého prstenu, 4. 5. 1998 až do roku 2007. V roce 2009 byla nahrazena novou dlouhodobou expozicí Po sametu.

²²⁵ WITTLICH 1998, 1.

jedné straně očekával od diváka mnohem aktivnější zaujetí, ale na druhé straně umožnil větší interpretační svobodu.

Výstavy současného umění

Vedle retrospektivních projektů, které byly důležité z hlediska alespoň částečného doplnění komplexního uměleckohistorického obrazu českého umění, hrály ovšem stále větší roli výstavy věnující se současnému umění, které přirozeně odrážely dění ve společnosti a snažily se reagovat na přicházející změny. Soustavnému představování aktuální umělecké scény se věnovala především GHMP, a to jednak v dramaturgické linii monografických výstav v prostoru Staroměstské radnice, a dále především od roku 1994 v novém výstavním formátu bienále mladého umění Zvon, které se stalo jednou z prvních významných přehlídek umění nejmladší generace na půdě veřejných institucí.²²⁶ Presentace tvorby devíti umělců si kladla za cíl seznámit veřejnost s nejsoučasnějším uměním čerstvých absolventů uměleckých škol a v několika případech ještě studentů, kterým se již podařilo dosáhnout velmi osobitého uměleckého výrazu [17].²²⁷ Z institucionálního hlediska se jednalo o mimořádný krok v podpoře živého umění, kterému byly tímto otevřeny dveře přední veřejné instituce, což přispělo k ověření umělecké hodnoty vystavených děl. Představení těchto autorů v kontextu oficiální instituce sehrálo významnou roli na jejich další umělecké cestě, když potvrdili pozici vůdčích osobností nastupující generace.²²⁸ Význam projektu byl ovšem zlehčován ostrou kritikou autorů bienále Karla Srpa a Olgy Malé. Byli obviňováni, že svým zájmem o nejmladší umělce i způsobem jejich prezentace kopírují letitou kurátorskou praxi manželů Ševčíkových, kteří okruh „svých“ umělců střední i mladé generace systematicky představovali přibližně od roku 1991 především na výstavách v Mánesu a částečně v soukromé Galerii MXM.²²⁹ Odhlédneme-li od konfliktnosti jednotlivých osobních pozic, na situaci je zajímavé především to, že mladá generace byla nejprve představena a začleněna do uměleckohistorického kontextu,

²²⁶ ZVON '94. Bienále mladého umění, GHMP, Dům U Kamenného zvonu, 15. 12. 1994 – 28. 2. 1995.

²²⁷ Vystavující umělci: Milena Dopitová, Pavel Humhal, Kateřina Vincourová, Tomáš Hlavina, Veronika Bromová, Markéta Othová, Jiří Příhoda, Petr Svárovský, Federico Díaz.

²²⁸ Bienále zhodnotila jako „*institucionalizování mladého umění*“ v recenzi výstavy Tereza Bruthansová. BRUTHANSOVÁ 1995a, 12.

²²⁹ HOROVÁ 1997, 16.

buď v rámci nestátního neziskového sektoru nebo soukromé komerční instituce, a to v důsledku stávajících mezer v oficiálním kulturním provozu. Tato situace způsobená nesystémovostí a nedostatečnou flexibilitou českého kulturního provozu, kdy kulturní politika ještě neexistovala a důraz byl obecně kladen především na rozvoj tržních aktivit a omezování zdrojů pro veřejný sektor, vedla k přesouvání veřejně prospěšných služeb do soukromé sféry. Bez ohledu na to je ovšem nutné zmínit, že určitá monopolizace umělecké scény se stala jedním z obecných charakterů doby, kdy tato silná nastupující generace mladých umělců – převážně hledající svůj umělecký výraz v oblasti nových médií a vizuálně efektních instalací – byla dominantní po celá devadesátá léta a postupně vystavovala v mnoha typech jednotlivých institucí a stala se tak jedním z nejvýraznějších integrálních prvků institucionálního provozu.

Vedle krátkodobých výstav bylo zlomovou událostí otevření již zmíněné dlouhodobé expozice Současného umění v domě U Zlatého prstenu v roce 1998. Její součástí totiž byla výstava, umístěná v suterénních prostorech, snažící se o zformulování aktuálního vývoje tvorby hlavních představitelů generace devadesátých let, kteří se do velké míry překrývali s autory ověřenými na předchozích dvou bienále.²³⁰ Doprovodný katalog ukotvil pojetí expozice do filosofického rámce esejem Roviny umění; roviny skutečnosti: útěk nikam Miroslava Petříčka, v němž autor vystihl aktuální charakter doby, jenž umožnil pohled na umělecká díla v nové *rovině* a klíč k jejich interpretaci našel v důrazu na vzájemný dialog mezi uměním a společností. Definoval kontextuální charakter devadesátých let a související potřebu dívat se na umění jinak a nově, jelikož se změnilo prostředí kolem nás: *„Myšlení i umění, zdá se, otevřelo oblasti, s jejichž logikou i topografií si najednou nevíme rady, neboť je více než zřejmé, že navyklé způsoby orientace tu nefungují. A právě slovo rovina se zdá být dobrým průvodcem po tomto světě. Rovina může především znamenat kontext interpretace či rámec vidění.“*²³¹ Jedním z významných interpretačních momentů této nové expozice současného umění byl právě pokus o hodnocení uměleckého vývoje z pohledu jiného

²³⁰ Současné umění, GHMP, Dům U Zlatého prstenu, 4. 5. 1998 – 30. 4. 2001. Autoři expozice: Olga Malá, Karel Srp. Vystavující umělci: Krištof Kintera, Jiří Příhoda, Markéta Othová, Milena Dopitová, Lukáš Jasanský – Martin Polák, Veronika Bromová, Petr Pastrňák, Pavel Humhal, Federico Díaz, Silver, Kateřina Vincourová a Jiří Černický. PETŘÍČEK/MALÁ/SRP 1998.

²³¹ PETŘÍČEK 1998, 11–12.

oboru, tedy filosofie. Umění devadesátých let bylo charakteristické radikalizací postojů, kdy umělci pomocí nových a často i netradičních výrazových prostředků zpracovávali především sociální témata a snažili se přiblížit nové identity, které byly celospolečenským jevem devadesátých let. Výrazným rysem tohoto období byla práce s objektem a používání netradičních materiálů a výrazových prostředků, ať už to byla vlna u Mileny Dopitové, guma u Kateřiny Vincourové, peří u Veroniky Bromové **[18]** nebo styrofoam v případě Jiřího Příhody, ale také s novými médii jako v případě Federica Díaze **[19]**.²³² Z dnešního odstupu můžeme tuto expozici zhodnotit jako průkopnický počín, prezentující na institucionální bázi mnohdy díla záhy po jejich dokončení, přičemž tehdejší kurátorský výběr by v mnohém obstál i dnes.

Co se týká prezentace současného umění v Národní galerii z počátku devadesátých let, docházelo k představování zejména střední umělecké generace například výstavami Tvrdohlaví (1991) nebo 12/15 – Český globus (1991). Dále se zde uskutečnil festival akčního umění Factum I. (1992), ale pravidelněji se začínáme s výstavami současného umění v NGP setkávat až po příchodu nového ředitele Veletržního paláce Jaroslava Anděla v roce 1996, který se snažil svůj přístup k prezentování současného umění manifestovat specifickým dlouhodobým výstavním projektem Jitro kouzelníků. Umění, věda a společnost na přelomu tisíciletí, který probíhal v letech 1996–1997.²³³ Výstava reflektovala vztah umění a vědy, a kromě současného umění sice prezentovala i starší umělce, nicméně především v otázce využití nových technologií a médií, se jednalo o jeden z prvních pokusů přenést alternativní způsob prezentování umění známý především z výstav mladého umění do oficiálního galerijního prostoru. Netradiční formu dostal také doprovodný leták k výstavě **[20,21]**, který zastupoval klasický katalog a vynikal svým hravým grafickým zpracováním.

Po roce 1998 se v NGP uskutečnilo několik dalších výstav současného umění, a to díky kurátorské práci historiků umění, jakými byli například Tomáš Pospiszyl, který zde

²³² ŠVÁCHA/PLATOVSKÁ 2007, 929. Podobnou cestu si zvolili umělci také záhy po jiném dějinném zlomu, a to po konci druhé světové války, kdy hledali nový řád po zhroutilí dosavadních hodnot a nechtěli se vracet k tradičním technikám, nýbrž začali používat řadu různých objektů, vytvářely assembláže, performance či jiné formy experimentálních uměleckých gest.

²³³ Jitro kouzelníků. Umění, věda a společnost na přelomu tisíciletí, NGP, VP, 18. 10. 1996 – 28. 9. 1997.

představil umělce jako Markétu Othovou (1998), Petra Nikla (1998–99), Kateřinu Štenclovou (1999), a dále Marek Pokorný, jenž připravil prezentaci Krištofa Kintery (1999), nebo Radek Váňa, který připravil například výstavu Tomáše Císařovského (2000). Přes ojedinělé projekty se širším přesahem můžeme obecně říct, že během devadesátých let se NGP věnovala převážně monografickým výstavám jednotlivých výrazných osobností současného umění, nicméně chyběla syntetizující snaha zhodnotit a vyzdvihnout hlavní události dosavadního vývoje. Událostí, která ovšem narušila vztah NGP se současnými mladými umělci se stalo finále Ceny Jindřicha Chalupického v roce 1999, jehož průběh byl poznamenán konfliktním postojem nového ředitele NGP Milana Knížáka nejen k jednotlivým laureátům, ale k instituci ceny jako takové.²³⁴

Další z významných dramaturgických linií sledovaných galerijními institucemi spočívala v představování zahraničního umění. V první polovině devadesátých let uspořádal Jiří Ševčík spolu s Dieterem Bognerem pro GHMP společné výstavy rakouských umělců Franze Westa a Heimo Zoberniga (1990)²³⁵ a Olga Malá prezentaci italského umělce Maria Merze (1995),²³⁶ který pro expozici vytvořil site specific díla komunikující přímo s gotickou architekturou výstavního prostoru domu U Kamenného zvonu. Spíše, než o promyšlenou dramaturgickou linii se však v případě těchto výstav jednalo o projekci osobních zájmů a zúročení zahraničních kontaktů jednotlivých kurátorů. Mezi náročnější skupinové projekty, které měly v našem prostředí velký ohlas, patřily výstavy *Odveta Veroniky*²³⁷ nebo *Close Echoes*.²³⁸ Především *Close Echoes* se stala jedním z prvních velkorysých projektů po roce 1989 zahrnujících také mimořádnou zkušenost zahraniční spolupráce. Byla uspořádána spolu s rakouskou Kunsthalle Krems, a prezentovala jak díla českých a rakouských umělců, tak především tvorbu v devadesátých letech vůdčí britské generace tzv. Young British Artists, kteří se u nás

²³⁴ Výstava laureátů byla doprovázena osobní rozepří generálního ředitele NGP a umělce Davida Černého, ten nakonec převzal cenu před budovou VP. O rok později se do konfliktu s vedením NGP dostala samotná Cena a musela také opustit výstavní prostory NGP. LINDAUROVÁ 2014, 197.

²³⁵ Franz West – Heimo Zobernig, GHMP, Staroměstská radnice, 16. 5. – 1. 7. 1990.

²³⁶ Mario Merz, GHMP, Dům U Kamenného zvonu, 26. 10. 1995 – 22. 1. 1996.

²³⁷ *Odveta Veroniky*. Od Man Raye k Matthew Barney (Lambert Collection, Switzerland), GHMP, Městská knihovna, 23. 6. – 6. 9. 1998. Kurátoři: Paolo Colombo, Olga Malá, Karel Srp.

²³⁸ *Close Echoes*. Veřejné tělo & Umělý prostor, GHMP, Městská knihovna, 6. 3. – 31. 5. 1998. Autoři: Olga Malá, Wolfgang Denk, Karel Srp.

v tomto rozsahu představili poprvé. Jednotlivá díla se vyznačovala působivou vizualitou, která vzbuzovala silnou emocionální odezvu a svou provokativností byla někdy až na hranici kontroverze. Mezi takové patřily především práce Jaka a Dinose Chapmanových, Douglase Gordona, Mata Collishaw [22] nebo Sam Taylor-Wood. Kromě představení aktuálních tendencí zahraničního umění byla výstava ceněna především pro zařazení českých umělců, jakými byli například Veronika Bromová [23], Jiří Příhoda nebo Kateřina Vincourová, jež tak dostali jedinečnou příležitost přímé konfrontace děl v mezinárodním měřítku.

Uvádění zahraničních projektů sledujících vývoj aktuálních tendencí v rámci výstavní dramaturgie NGP bylo v devadesátých letech spíše ojedinělé než systémově a programově nastavené. Výstavy se omezily na občasné monografické přehlídky jako byla například prezentace grafik Andyho Warhola,²³⁹ díla Josepha Beuyse²⁴⁰ nebo britského sochaře Tonyho Cragga [24].²⁴¹ Mezi ojedinělé ambicióznější projekty, které se odehrávaly spíše ke konci devadesátých let, patřila například přehlídka *Dimensions Variable*. Současné umění z Velké Británie ve Veletržním paláci z roku 1998.²⁴² Jednalo se o putovní výstavu akvizic sbírky British Councilu. Ovšem na rozdíl od zmíněného projektu *Close Echoes*, který se uskutečnil ve stejném roce a vyznačoval se jasnou kurátorskou koncepcí zaměřenou na problematiku tělesnosti v dílech britských umělců, navíc se zařazením také českých umělců, se výstava *Dimensions Variable* soustředila na prezentaci akviziční činnosti British Councilu.

I přes mnohé pokusy se bohužel situaci kolem NGP dodnes nepodařilo úspěšně stabilizovat. Například množství spravovaných objektů a umístění stálých sbírek je stále nevyjasněnou otázkou, která může brzdit vývoj výstavních záměrů, stejně tak jako s sebou nákladný provoz všech objektů přináší i rozpočtové a hospodářské otázky. Při zběžném vyjmenování všech těchto nových a závažných úkolů je pochopitelné, že rozvoj výstavní činnosti nebyl vždy na prvním místě. V této situaci proto poněkud udiví hodnocení situace ze strany MK ČR z roku 1999: „*Vývoj českého muzejnictví v letech*

²³⁹ Andy Warhol. Grafika, NGP, Valdštejská jízdárna, 24. 9. – 18. 11. 1990.

²⁴⁰ Joseph Beuys. Kresby, objekty, grafika, NGP, palác Kinských, 4. 12. 1991 – 5. 1. 1992.

²⁴¹ Tony Cragg. Sochy, NGP, Valdštejská jízdárna, 20. 6. – 23. 7. 1995.

²⁴² *Dimensions Variable*. Současné umění z Velké Británie, NGP, VP, 11. 9. – 1. 11. 1998.

1991–1997 lze hodnotit jako příznivý. Především proto, že se podařilo vyřešit některé desetiletí trvající problémy prostorové a podařilo se také výrazně zlepšit technickou vybavenost muzeí a galerií.²⁴³ O rozporuplnosti tohoto vyjádření svědčí řada debat a vyjádření ze strany odborné veřejnosti, které neustále poukazyvaly na problém, že „[...] u nás nedošlo v 90. letech k žádné restrukturalizaci velkých institucí. To se týká všech ostatních velkých institucí, včetně velkých festivalů atd.“²⁴⁴ Mluvílo se o neudržitelnosti funkčního vztahu státu a kultury za „[...] situace, kdy stát svou úlohu v kultuře, vědě a vzdělání plnil jen částečně, a přitom si ji ponechával.“²⁴⁵ Přes veškeré snahy MK ČR se v průběhu devadesátých let nepodařilo najít řešení této chronicky nepříznivé situace a v jejím důsledku stále „velké instituce fungují podle starých pravidel.“²⁴⁶ Můžeme dojít k závěru, že z dobových debat jasně vyplývalo, že společným jmenovatelem jednotlivých diskutovaných témat byla nedostatečná legislativní úprava stávajícího provozu. Nicméně i přes evidentní snahy MK ČR o prosazení novelizace legislativy bylo v roce 1998 řešení tzv. otázky ROPO, tedy řešení transformace příspěvkových organizací, ministerstvem financí na jednání vlády odloženo.²⁴⁷ I přes tuto dlouhodobě neutěšenou situaci se NGP podařilo v těchto letech uspořádat několik významných výstav současného umění, a to například ve spolupráci s jinými institucemi.²⁴⁸

Do situace restrukturalizace kulturního provozu s jistou výhodou vstupovaly nově vzniklé instituce nezatížené reorganizačními problémy a mohly tak rovnou reagovat na ustanovující se pravidla nového výstavního provozu. Z veřejných institucí to byla

²⁴³ SBORNÍK MKČR 1999, 42.

²⁴⁴ LINDAUROVÁ 1998.

²⁴⁵ DUFEK 1998, 5.

²⁴⁶ LINDAUROVÁ 1998.

²⁴⁷ Nadále se ovšem MK ČR snažilo o nápravu situace vlastními silami. Připomeňme že, ministr Pavel Dostál jmenoval pracovní skupinu, která se skládala jednak z externích expertů na státní správu, zástupců národních kulturních institucí, náměstků ministerstva a členů Asociace muzeí a galerií. Skupina začala diskutovat návrh neschváleného zákona z roku 1995 a možnosti jeho novelizace, která by usnadnila transformovat příspěvkové organizace na veřejně právní instituce. Časový horizont řešení byl stanoven na konec roku 1999. Nicméně k přijetí zákona nebo jiné novelizaci v tomto smyslu dosud nedošlo.

²⁴⁸ Velmi úspěšné byly například projekty spolupřipádané se Sorosovým centrem, které se zabývaly nejaktuálnějšími tématy současného umění. Jednalo se například o přehlídku Orbis Fictus. Nová média v současném umění ve Valdštejnské jízdárně (1995/96) a Umělecké dílo ve veřejném prostoru ve Veletržním paláci (1997).

především Galerie Rudolfinum, zřizovaná Ministerstvem kultury od roku 1994. Mezi ostatními institucemi, které se snažily vypořádat se se svou vlastní historií a přizpůsobit se nové politické i kulturní situaci, měla výhodu, že si jako nově ustavená galerie, osvobozená od sbírkotvorné činnosti mohla definovat jasnou hlavní koncepční linii, sledující především pořádání krátkodobých výstav současného českého a zahraničního umění Galerie, která by nespravovala sbírky, ale zabývala by se čistě výstavní činností s důrazem na současné umění, byl v kontextu dobového galerijního provozu typ instituce, který zde chyběl a byl tedy žádoucí. Koncepčně se pojetí galerie přibližuje formátu instituce typu Kunsthalle.²⁴⁹ Tento typ výstavní síně má silnou tradici především v německém kulturním prostředí, odkud také čerpal ředitel GR inspiraci při definování koncepce galerie. Obecně můžeme říct, že mezi nejčastější znaky klasické Kunsthalle patří orientace převážně na současné umění a nekomerční statut městského nebo státního zřízení.²⁵⁰ Tento typ instituce dobře zapadal do nově vznikající sítě porevolučních kulturních institucí, kde sbírkotvorné instituce sloužily především pro uchovávání sbírek a vystavovaly již prověřené umění, a to především na

²⁴⁹ Z muzeologického hlediska sleduje počátky pořádání výstav mimo prostředí klasického muzea Francis Haskell ve své knize *The Ephemeral Museum*. Nejstarší podobné výstavy byly pořádány v 17. století v Římě. V průběhu 19. století se počet časově omezených výstav výrazně zvyšoval. V německém prostředí přitom hrály při jejich pořádání významnou roli umělecké spolky – Kunstvereiny. Tyto spolky organizovaly výstavy, prodej a poskytovaly také příležitost pro rozvoj umělecké kritiky soudobého umění. Potřeba prostor pro tyto výstavy vedla v polovině 19. století ke vzniku zcela nových výstavních institucí: tzv. Kunsthalle (Hamburg, Drážďany atd.). Tím se v podstatě etablovala paralelní struktura výstavního prostředí, která nabízela možnost výzkumu především měnící se povahy soudobého umění. Značný význam a obliba nového způsobu vystavování se staly patrnými od konce 19. století až po celé 20. století. Důležitost a zajímavost krátkodobých výstav nakonec vyvolala novou potřebu zřídit také v dosud tradičních muzejních budovách další prostory pro krátkodobé výstavy. HASKELL 2000; ŠPĚT 2003.

²⁵⁰ Obdobný model funguje například u SchirnKunsthalle ve Frankfurtu nad Mohanem, kde se věnují především retrospektivám významných umělců od sedmdesátých let po současnost. Programově se věnují převážně současnému umění. Z londýnských institucí podobného typu můžeme jmenovat ještě Serpentine Gallery, kterou zřizuje město. V jejím čele stál dlouholetý tandem ředitelky Julie Peyton-Jones a kurátora Hanse-Ulricha Obrista, přinášející bohatě koncipovaný program, složený z toho nejzajímavějšího ze současného umění. Vliv zřizovatele byl například uplatněn, když městští reprezentanti odvolali Adama Szymczyka, tehdejšího ředitele Kunsthalle Basel, pro nesrozumitelnost výstavního programu. Souvislost s okolnostmi zřízení instituce se ukázala klíčová také na příkladu Kunsthalle Wien, kde její ředitel Gerald Matt prezentoval současné umění provázané s historií, a tamější směřování instituce se vyznačovalo kvalitním badatelským způsobem kunsthistorické práce. Po dvaceti letech byl ovšem z politických důvodů odvolán. Z dalších evropských institucí, jež mají podobnou profilaci jako Galerie Rudolfinum, můžeme jmenovat například Deichtorhallen Hamburg, Konsthalle Rotterdam nebo Bundeskunsthalle Bonn.

výstavách typu syntézy nebo retrospektivy, zatímco komerční galerie se snažily vytvořit umělecký trh, oslovit nové sběratele a zprostředkovat sobě i umělci živobytí.

Nicméně i přes svou programovou orientaci na zahraniční umění především v první polovině devadesátých let GR částečně plnila roli instituce přispívající k připomenutí nekonformních autorů či českých umělců z řad emigrantů.²⁵¹ Na první pohled v poněkud opačném duchu se nesla první výstava GR s názvem *Agitace ke štěstí [25,26]*,²⁵² jež sice ukazovala umění poplatné minulému režimu, ale její hlavní cíl směřoval k přehodnocení ikonografie reprezentativních forem uměleckých děl, jimiž se tento režim prezentoval. Nutno dodat, že snaha historizovat danou produkci tak krátce po revoluci a bez žádoucího časového odstupu, byla velmi odvážná, až trochu provokativní.²⁵³ Pevný rámec dramaturgie se začal později rozvolňovat, a to především po roce 2000, v důsledku hledání nových forem prezentování současného umění a stále více společensky angažovaných témat.

Akademie výtvarných umění v Praze v devadesátých letech a výstavní provoz

V souladu s demokratizací společnosti byl kladen důraz na svobodu vyjádření, což v oblasti umění, jeho teorie a dějin souviselo nejen s vnitřní revizí oboru historie umění 20. století, ale také s deklarací nutnosti obnovy svobodných uměleckých přístupů k tvorbě, a to jak po tematické, tak formální stránce. Z tohoto pohledu byla pro mladou generaci umělců nejvýznamnější transformace Akademie výtvarných umění. Hned v roce 1990 se zde zásadně obměnil profesorský sbor.²⁵⁴ Když vedení převzal Milan Knížák, těšil se zprvu podpoře mladých studentů a do čela jednotlivých ateliérů pozval Stanislava Kolíbalu, Huga Demartiniho, Zdeňka Berana, Karla Nepraše nebo Jiřího Sopka. Oproti tradiční výstavě absolventských prací v budově školy se akademie rozhodla prezentovat své nové zaměření veřejně prostřednictvím výstavy v Domě

²⁵¹ Mezi tyto výstavy patřily například Václav Stratil: *Zatoulaný pes* (1994), Jiří David: *Skryté podoby* (1995), Vladimír Škoda: *Konstelace* (1995), Zbyšek Sion: *Obrazy 1958–1966* (1996).

²⁵² *Agitace ke štěstí*. Sovětské umění stalinské éry, GR, 13. 7. – 25. 9. 1994.

²⁵³ Absence odstupu se projevila specificky v některých reakcích obecnosti. Ty byly buď zcela odmítavé, nebo naopak překvapivě vstřícné, obojí však svědčily o neschopnosti kritického odstupu. To dokládá také vzpomínka ředitele GR, který uvedl, že se během konání výstavy setkal se situací, kdy jeden z návštěvníků přišel položit před obraz znázorňující Apoteózu Stalina rudý karafiát. Rozhovor autorky s Petrem Nedomou ze dne 10. 4. 2017.

²⁵⁴ ŠVÁCHA/PLATOVSKÁ 2007, 929.

U Hybernů v roce 1991.²⁵⁵ Záměr výstavy v úvodu katalogu přiblížil vedoucí katedry teorie a dějin umění Jaroslav Rataj: „*Hlavním cílem této výstavy je snaha publikovat výsledky celoroční práce a poskytnout tak veřejnosti ucelenější představu o kvalitativní proměně, která bezprostředně souvisí s reformou pedagogického procesu navrženou po listopadové revoluci rektorem Milanem Knížákem [...].*“²⁵⁶ Mimořádný přínos reformovaného pedagogického sboru hodnotila kladně u příležitosti této výstavy také Jana Ševčíková: „*její pedagogický sbor je složen z umělců, kteří drželi neoficiální kulturu od 60. let, nikdo z nich není zatížen pedagogickou rutinou [...].*“²⁵⁷ O vypjatosti doby svědčí také vyjádření naděje Jany Ševčíkové, že se „*i uvnitř naší kulturní veřejnosti překlenou osobní averze a stále vyvolávaná nepřátelská atmosféra.*“²⁵⁸ Z výrazných absolventů Akademie výtvarných umění, kteří byli na výstavě zastoupeni, můžeme jmenovat například Jiřího Příhodu, Milenu Dopitovou [27], Petra Pastrňáka, a nebo Federico Díaze. Z dochované fotodokumentace si můžeme všimnout převahy skulpturálních objektů a celkově vyznívajících atmosféry sebevědomého hledání nových uměleckých forem a experimentálnějšího charakteru instalace, která dokládá onu kvalitativní proměnu [28,29].

Absolventi a dokonce ani studující umělci se však záhy neomezovali jen na prezentaci spojenou s prostředím Akademie. Nově se nabízel také veřejný prostor, který začínal fungovat jako další otevřená umělecká platforma. Ikonickým dílem otevírajícím problematiku komunikace umění a veřejného prostoru, které vzbudilo široké diskuse, byl Smíchovský tank Davida Černého přetřený na růžovo v květnu 1991 [30]. Umění ve veřejném prostoru se stalo nejvýmluvnějším symbolem svobodného projevu, který byl ovšem v tomto případě narušen kontroverzními reakcemi, a dokonce autorovým trestním stíháním. Vášnivé debaty kolem tohoto díla odrážely zmatek doby a vystihovaly období hledání nové identity, ale také nepřipravenost divácké recepce uměleckých děl ve veřejném prostoru.

²⁵⁵ Školní výstava U Hybernů, AVU, Dům U Hybernů, 4. 7. – 28. 7. 1991.

²⁵⁶ RATAJ 1991, 210.

²⁵⁷ ŠEVČÍKOVÁ 1991, 210.

²⁵⁸ ŠEVČÍKOVÁ 1991, 210.

Sugestivně atmosféru a dění kolem této umělecké akce později vylíčil její přímý účastník historik umění Tomáš Pospiszyl: *„Ve zprávách mluví o vandalech. Není snad vidět, že je to umění? Není to dokonce podepsané? Nevíme co dál. Od příštího dne se rozjíždí kampaň. Píšu prohlášení a odnáším ho do Rádia 1. Chceme vysvětlit, že nejsme vandalové, že je to umění. [...] David se radši moc neukazuje, je v ilegalitě [...] Jdeme s Davidem na Malou Stranu. Všude jsou mladí lidé s růžovými stuhami na oblečení. [...] Kolem tanku je permanentní Hyde Park. Lidé se hádají, občas se i perou. [...] najednou je tu pocit strašně silné svobody. Sovětské velvyslanectví protestuje. Armáda nabarví tank zase nazeleno, ale pro většinu lidí zůstal růžový.“*²⁵⁹ O významném přesahu tohoto uměleckého gesta svědčí také jeho pozdější připomenutí jako jednoho z prvních ikonických děl ve veřejném prostoru na výstavě Kmeny 90, kterou pořádala Moravská galerie v Brně v roce 2017.²⁶⁰ Silně politicky a sociálně angažované dílo rezonovalo ve společenském prostoru ještě dlouho poté.²⁶¹

2.1.2. Původní svazové galerie

V dobách státního socialismu komunistického Československa bylo vybudováno několik výstavních prostor, které fungovaly pod správou Svazu československých výtvarných umělců a po roce 1989 přešly pod právně nástupnickou organizaci Unie výtvarných umělců.²⁶² Tuto transformaci ovšem doprovázely potíže spojené s hospodařením s původně svazovým majetkem a správou jednotlivých galerií, jejichž nezávislá výstavní činnost byla postupně ohrožována nedostatkem finančních prostředků a rezignováním na udržení kvality výstavní dramaturgie. Bohužel se tyto galerie staly ukázkou komercializace české kultury následující po zavedení tržního prostředí v oblasti kultury, které *„nebylo zároveň provázeno uplatněním mechanismů, jež by neziskovou kulturu ochránily a pomohly jí obstát v podmínkách, které ji předem diskvalifikují.“*²⁶³

²⁵⁹ POSPISZYL 2009, 30.

²⁶⁰ Kmeny 90, Moravská galerie v Brně, 14. 5. – 1. 10. 2017. VLADIMÍR 518 2016.

²⁶¹ Tank byl v různých obměnách na náměstí Kinských v Praze několikrát znovu umístěn a posléze odstraněn, a to v letech 1991, 2001, 2008, 2011, 2018.

²⁶² Unie vznikla 28. 2. 1990, a to podle zákona o sdružování občanů a dnes je evidována jako profesní organizace zapsaná v rejstříku spolků. <http://www.uvucr.cz/>, vyhledáno 13. 4. 2020.

²⁶³ Zpráva vlády o stavu české společnosti 1999, 201.

Mezi nejvýznamnější svazové a následně unijní výstavní síně patřily Výstavní síň Mánes, Galerie Václava Špály, Nová síň a Štencův dům na Praze 1.²⁶⁴

V průběhu devadesátých let tyto galerie ještě hostily několik významných výstavních počinů, jež trvale ovlivnily další umělecký vývoj a zapůsobily především na nastupující generaci. Co se týká převládajících drama-turgických tendencí, byl ve výstavní činnosti těchto galerií zachycen vývoj dvou hlavních uměleckých proudů, a to postmodernismu, který byl na domácí scéně reflektován od poloviny osmdesátých let především v dílech autorů mladé, respektive v devadesátých letech už spíše střední generace,²⁶⁵ a umění nových médií a instalace generace let devadesátých. Tyto výstavní prostory na přechodnou dobu reagovaly na aktuální artikulaci nových uměleckých forem flexibilněji než oficiální veřejné výstavní instituce, a proto jejich existence v rámci institucionálního provozu byla v těchto formativních letech zásadní. Po roce 2000, kdy postupně zanikla nezávislá výstavní činnost i u těch posledních z nich, se tento vývoj přesunul více do alternativních nezávislých prostor, jež si budovali umělci a teoretici převážně sami z vlastních iniciativ.

Do skupiny výstav, které se jako jedny z prvních snažily zaplnit prázdná místa našich dějin umění, můžeme zařadit výstavu Umění akce v Mánesu, kterou koncipovala Vlasta Čiháková-Noshiro.²⁶⁶ V úvodu katalogu kurátorka vysvětlila charakter projektu: „*Tato výstava měla být v domácích podmínkách uspořádána už dávno, patrně v jisté časové posloupnosti, a ne naráz po dvaceti letech jako jedna velká retrospektiva. Ale stalo se, že naši autoři v minulých dobách nesvobody museli vystavovat převážně na podobných výstavách v zahraničí, pokud se to vůbec povedlo, a všechny tematické prezentace*

²⁶⁴ Z dalších původních prostor již v roce 1990 zanikla Galerie Vincence Kramáře, i když se ji někteří umělci snažili zachovat, v restituovaném domě ji nahradil autosalon. DOX v roce 2012 uspořádal výstavu o historii této galerie. <https://www.dox.cz/program/galerie-vincence-kramare-1964-1972>, vyhledáno 17. 4. 2020. Zdokumentování její činnosti se také věnovala diplomová práce Galerie Vincence Kramáře Aloise Micky. MICKA 2013.

²⁶⁵ Problematice teoretické i praktické recepce postmodernismu v Čechách se ve své disertační práci věnoval Josef Ledvina. LEDVINA 2019.

²⁶⁶ Umění akce, Výstavní síň Mánes, 9. 7. – 11. 8. 1991, ve spolupráci s MK ČR, MK SR, Uníí výtvarných umělců, Povážskou galerií v Žilině. Vystavující umělci: Vladimír Ambroz, skupina Aktual, Eugen Brikcius, Ján Budaj, Pavel Büchler, Stano Filko, Milan Grygar, Olaf Hanel, Dalibor Chatrný, Milan Knížák, Ivan Kafka, Július Koller, Křížovnická škola, Jiří Kovanda, Milan Kozelka, Vladimír Merta, Jan Mlčoch, Rudolf Němec, Peter Rónai, Tomáš Ruller, Zorka Ságlová, Rudolf Sikora, Jiří Sozanský, Miloš Šejn, Petr Štembera a další.

*doma měly buď poloilegální nebo ilegální charakter.*²⁶⁷ Pro akční umění byla vždy příznačná revolta vůči jakémukoliv omezování a nesvobodě, a proto se dostávalo velmi často do konfliktů s režimem. Jednalo se tedy o jednu z nejexponovanějších uměleckých poloh, které byly odsouvány do ilegality nebo zakazovány. Tato výstava měla především velký formativní význam pro mladou generaci umělců, nastupující na uměleckou scénu na přelomu milénia.²⁶⁸ Výstava byla doprovázena netradičně pojatým katalogem, který tvořily volné autorské listy [31], sloužící k tomu, aby „jednotliví autoři mohli být samostatně komunikováni [...] a eventuálně řazeni do chronologického pořádku dle úvahy každého z nás.”²⁶⁹ Zatímco v instalaci výstavy byla díla řazena v souladu s ideou kurátorů, katalog ponechával větší svobodu pro přehodnocení předkládaných úvah a možnost otevírání nových interpretací. Tento přístup můžeme chápat jako jeden z pokusů o hledání hravých otevřených forem prezentace umění.

Dalším příkladem může být výstava *Situace '92*,²⁷⁰ jejímiž kurátory byli Mahulena Nešlehová, Antonín Hartmann, Milena Lamarová a Petr Wittlich, se konala u příležitosti kongresu AICA ve Vídni. Představila díla Václava Boštíka, Zdeňka Sýkory, Věry Janouškové, Milana Grygara, Dalibora Chatrného, Karla Malicha, Huga Demartiniho, Karla Nepraše, Vladimíra Kopeckého, Aleše Veselého, Kurta Gebauera, Jiřího Sopka, Mariana Karla, Jiřího Sozanského, Michaela Rittsteina jako představitelů starší generace a dále tvorbu autorů ze střední a mladší postmoderní generace, jakými byli František Skála, Martin Mainer, Vladimír Kokolia, Jan Ambrůz nebo Michael Gabriel. Pokusila se tedy propojit umění starší generace s mladým a zformovat určitou kontinuitu českého umění [32,33]. Výstava se snažila „ukázat, jak dnes tvoří umělci, kteří již v šedesátých letech položili základy k významné obrodě českého moderního umění a v tom smyslu vytvořili i základ k nynější české umělecké situaci. Kromě nich jsou zde prezentováni i umělci mladší, zejména ovšem z toho hlediska, jak dále rozvíjejí

²⁶⁷ ČIHÁKOVÁ-NOSHIRO/JIROUSOVÁ/SKALNÍK 1991, 1.

²⁶⁸ Dané téma se později dočkalo pozoruhodné syntetizující reflexe v rámci výstavy *Akce, slovo, pohyb, prostor*, kterou pro GHMP v roce 1999 připravil kurátor Vít Havránek. *Akce, slovo, pohyb, prostor*, GHMP, Městská knihovna, 24. 11. 1999 – 26. 3. 2000.

²⁶⁹ ČIHÁKOVÁ-NOSHIRO/JIROUSOVÁ/SKALNÍK 1991, 1.

²⁷⁰ *Situace '92*, Výstavní síň Mánes, 26. 5. – 21. 6. 1992. Viz dále: WITTLICH 1992.

*a obohacují tu dispozici, kterou už české umění má a vlastní.*²⁷¹ Vyzývání českého umění k hledání specifik a k hrdému přihlášení se k vlastní identitě souviselo s překonáváním dosavadní kulturní izolace a s prosazováním sebevědomého zaujetí svébytného místa na mezinárodní umělecké scéně.

Výjimečné postavení mezi někdejšími svazovými galeriemi si po dlouhou dobu uchovávala především Galerie Václava Špály v Praze, která mohla navázat na svou slavnou výstavní historii z šedesátých let 20. století.²⁷² Především pod vedením Jaroslava Krbůška v letech 1995–2002 se galerie znovu zapsala do povědomí jako progresivní výstavní síň zaměřená na současné české umění.²⁷³ Důležitou roli hrála GVŠ také pro nově založenou Cenu Jindřicha Chalupického, jelikož až do roku 2000 hostila výstavy vítězů.²⁷⁴ V průběhu devadesátých let se tedy galerie vyprofilovala jako významná platforma pro současné tuzemské umění s občasnými přesahy k představování také starší a střední generace umělců. Z výstav, které se věnovaly kontextualizaci českého a exilového umění padesátých až osmdesátých let se současnou situací, jmenujme například výstavu Český informel (1991); Václav Stratil (1991); Jiří Načeradský. Současná tvorba (1993); Bedřich Dlouhý (1993); Exil v N.Y. (1993); Karel Nepraš / Jan Steklík (1994); Jitka Válková; Květa Válková (1996); Milan Grygar, Antifony (1997); Milan Knížák. Prázdniny s vetřelcem (1998); Hugo Demartini. Práce z let 1965–1975 (1999); Ludmila Padrtová. Obrazy a kresby 1955–1960 (1999); Stanislav Kolíbal. Akvarely, objekty, instalace 1998–1999 (1999). Těžištěm výstavního programu GVŠ se ovšem stalo sledování aktuálního umění mladých autorů spojeného s uměním instalace a nových médií a jeho názorovým protipólům spočívajícím ještě v postmoderním uvažování střední generace umělců.

²⁷¹ WITTLICH 1992, nepag.

²⁷² Tak jako v ostatních svazových galeriích se i v GVŠ po nuceném odchodu Jindřicha Chalupického konaly především výstavy oficiálního umění, které byly pro tehdejší politický režim přijatelné.

²⁷³ V letech 2003 až 2007 převzala správu galerie Nadace Český fond umění, která v zaběhnutém výstavním programu nepokračovala a začala galerii volně pronajímat, což tehdy vyvolalo protesty umělecké veřejnosti. V roce 2007 byl vyhlášen konkurz na nového provozovatele, který vyhrála reklamní agentura Semma; koncepci a program vypracoval umělec Pavel Humhal. Už po dvou letech však agentura činnost ukončila. V roce 2010 proto Praha 1 vyhlásila nové výběrové řízení, v němž zvítězil projekt společnosti PPF Art, která se tak stala na následujících deset let provozovatelem této galerie.

²⁷⁴ Na podporu nejmladšího umění v roce 1990 vznikla Společnost Jindřicha Chalupického, a to z podnětu Václava Havla, Jiřího Koláře a Theodora Pištěka, která každoročně udělovala cenu pro umělce do 35 let. Tento krok se stal dalším výrazným počinem raných devadesátých let.

V GVŠ se v roce 1992 konala při příležitosti vídeňského kongresu AICA s hlavním tématem Centrum – periférie²⁷⁵ výstava Mezi Ezopem a Mauglím.²⁷⁶ Výstava, která se snažila „postihnout právě krystalizující jevy“²⁷⁷, představila především umělce z prostředí dvou nejvýraznějších pražských soukromých galerií, a to z Galerie MXM (Jiří David, Milena Dopitová, Michal Nesázal, Petr Nikl, Petr Písařík) a z Galerie Behémót (Vladimír Merta, Viktor Pivovarov, Vladimír Skrepl a Kateřina Vincourová). Katalog k výstavě [34,35] byl uveden citátem umělce Josepha Kosutha: „Vaše země se nyní nachází ve zvláštní situaci: je současně starým moudrým člověkem a naivním dítětem.“²⁷⁸ Citát samotný vystihoval schizofrenní a neurotickou atmosféru dobové situace. Odkaz na slova Josepha Kosutha symbolizoval přihlášení českého umění k tradici konceptuálních tendencí a naznačoval tak další směřování uměleckého vývoje. Z hlediska umělecko-historického přístupu výstava zkoumala rehabilitaci pojmů romantismus a intimita, kterými charakterizovala právě transformativní devadesátá léta: „Na prahu devadesátých let jsme svědky aktualizace romantismu. [...] současný romantismus [...] je svým způsobem reakcí na ‚osvícenství‘ osmdesátých let, na intelektuální distanci, sebereflexi, na hru, citaci, na historismus.“²⁷⁹ Podoba tohoto romantismu „je dána skutečností, že jsme svědky rozpadu dvou důležitých společenských komponent romantismu, totiž měšťanské kultury a modernismu.“²⁸⁰ S tím dále souvisí vznik „nového vztahu mezi privátním a veřejným,“²⁸¹ který je charakterizován novým individualismem, jenž je neveřejný a intimní.²⁸² Právě pojetí nové intimnosti a zaměření se na okamžiky a předměty všedního dne se staly jedním

²⁷⁵ Kromě této výstavy měl kongres ještě jiný přesah do českého dění – již zmíněnou výstavu Situace '92.

²⁷⁶ Mezi Ezopem a Mauglím, GVŠ, 1. 6. – 26. 6. 1992.

²⁷⁷ ČIHÁKOVÁ-NOSHIRO/SLAVICKÁ/PIVOVAROV 1992, 9.

²⁷⁸ ČIHÁKOVÁ-NOSHIRO/SLAVICKÁ/PIVOVAROV 1992.

²⁷⁹ ČIHÁKOVÁ-NOSHIRO/SLAVICKÁ/PIVOVAROV 1992, 5–6.

²⁸⁰ ČIHÁKOVÁ-NOSHIRO/SLAVICKÁ/PIVOVAROV 1992, 6.

²⁸¹ ČIHÁKOVÁ-NOSHIRO/SLAVICKÁ/PIVOVAROV 1992, 6.

²⁸² Pojem nová intimita představila Milena Slavická už na stejnojmenné výstavě ve výstavní síni ÚLUV, tedy Ústředí lidové umělecké výroby, na Národní třídě v Praze. Novou intimitu definovala jako reakci na postmoderní posuny myšlení, když řekla, že: „Nová intimita, zdá se, nejvíce reaguje na postmoderní „My“, na záměnu subjektu umělce za kolektivní vědomí.“ SLAVICKÁ 1991, nepag. Mezi vystavujícími umělci byli Jiří David, Jiří Kovanda, Pavel Pepperstein, Viktor Pivovarov, Václav Stratil, Antonín Střížek a skupina Pondělí. Nová intimita, Výstavní síň ÚLUV, leden 1991.

z hlavních znaků některých umělců nastupující mladé generace, a to především těch sdružených ve skupině Pondělí.²⁸³

Z teoretického hlediska byla výstava Mezi Ezopem a Mauglím jistým pokračováním kurátorské práce Mileny Slavické, kterou začala již v roce 1991 založením Galerie Pi-Pi-Art (název je zkratkou ze slov Prague Project for the Art) jako další instituce, jež byla ve správě Unie výtvaných umělců a původně sídlila ve Výstavní síni ÚLUV (Národní třída 36), načež byla po skončení první výstavy Nová intimita, přestěhována do budovy Topičova salonu také na Národní třídě. Fungovala jako nekomerční experimentální prostor pod vedením kurátorek Mileny Slavické a Ivony Raimanové ve spolupráci s umělci Viktorem Pivovarovem, Adrienou Šimotovou a Václavem Stratilem. Existence galerie se omezovala pouze na přibližně šest měsíců a v této krátké době zde bylo představeno celkem osm výstavních projektů, přičemž jak už bylo zmíněno, první z nich se konal jinde a také poslední přehlídka díla Václava Stratila proběhla již v Galerii Václava Špály. Za tuto krátkou dobu galerie představila například dílo Jiřího Davida, Miloše Šejna, Michala Gabriela nebo tajnou uměleckou organizaci B. K. S.²⁸⁴

Dodnes mimořádnou výpověď o uměleckých přístupech, společenském kontextu a souvislostech uměleckého provozu vytváří trojice výstav českého současného umění, kterou připravili Jana a Jiří Ševčíkovi: To, co zbývá (1993), Zkušební provoz (1995) a Snížený rozpočet (1997/1998). Jana a Jiří Ševčíkovi zorganizovali během devadesátých let řadu výstav, které se snažily zhodnotit umělecký vývoj po roce 1989. Nutno dodat, že tyto projekty nesledovaly pouze estetickou podstatu děl, ale stejně jako umění začínalo být vnímáno a vytvářeno ve stále širším společenském kontextu, tak se i ony pokoušely zaujmout jasné postoje a tematizovat prožívání aktuální dobové situace. Nejen kurátorská koncepce, ale i samotná umělecká díla vyjadřovala kritický názor, a to často prostřednictvím ironického komentáře naší doby. Jako například dílo Milana

²⁸³ Skupina Pondělí vznikla již v roce 1989 a mezi její členy patřila Milena Dopitová, Pavel Humhal, Petr Lysáček, Michal Nesázal, Petr Písařík a Petr Zubek. Typické pro ně bylo vytváření instalací za použití různých uměleckých médií v kombinaci s obyčejnými objekty.

²⁸⁴ K historii této galerie srov.: SLAVICKÁ 1995, 201–202; PIVOVAROV 1991, 5.

Saláka Civil, které s určitou nadsázkou zobrazuje reprezentativní typologii diverzifikace porevoluční společnosti [36].

První z této skupiny, výstava *To, co zbývá*, se uskutečnila v roce 1993 ve Štencově domě,²⁸⁵ kde představila dvacet dva českých a slovenských autorů v rámci koncepce manželů Ševčíkových a umělce a historika umění Vladimíra Skrepla. V katalogu výstavy se kurátoři snažili shrnout překotnost soudobého dění a formulovat možnosti další cesty: *„Je nutné najít jen správné otázky, abychom zachytili tu nepatrnou změnu, proč cítíme zbytečné dělat přehlídky skupin nebo generačních vrstev a výstavy, jejichž celistvost je zaručena tématem. Proč nám připadají najednou statické a necítíme v nich atmosféru zneklidňujících změn kolem nás? Je chyba v nás, nebo v dílech samotných? Máme v sobě už novou citlivost, která tato díla odsouvá do muzejních prostorů? [...] Skutečnost, že sami reagujeme jinak na změny, které i v našem nejosobnějším životě vznikají, nás uvádí do situací, ve kterých jsme nezkušení, odhalení, znejistění. Je tomu tak proto, že potřebujeme najít stabilitu a vyvarovat se falešných představ?“*²⁸⁶ Tím, že se výstava vzdala ambice předložit tematicky ucelený pohled na uměleckou tvorbu, apelovala na větší otevřenost vůči nově přicházejícím uměleckým tendencím, které nebyly jasně tematicky ohraničeny. Umění rozšiřovalo svůj kontext, žádalo od diváka aktivnější přístup a začínalo otevírat možnosti mnohosti různých interpretací. Tato výstava jasně vyzývala k přehodnocení dosavadní situace, k nutnosti posunů uvažování nejen o uměleckých dílech, ale také o celospolečenské situaci související s nutností přijetí nových přístupů k interpretaci umění.²⁸⁷

Další výstava *Zkušební provoz* (1995) v Mánesu [37,38] navázala na předchozí přehlídku ve Štencově domě a *„testovala senzibilitu současného výtvarného umění.“*²⁸⁸

²⁸⁵ *To, co zbývá*, Štencův dům, Praha, 1. 11. – 30. 11. 1993. Vystavující umělci: Tomáš Císařovský, Jiří David, Milena Dopitová, Robert Huja, Pavel Humhal, Lukáš Jasanský, KW (Igor Korpaczewski), Jiří Kovanda, Denisa Lehocá, Petr Lysáček, Pavel Nádvorník, Petr Nikl, Boris Ondreička, Ivan Píchal, Petr Písařík, Martin Polák, Robert Portel, Milan Salák, Vladimír Skrepl, Jiří Surůvka, Štěpánka Šimlová, Blanka Valchářová. Většina autorů patřila do okruhu soukromé Galerie MXM, u jejíhož zrodu manželé Ševčíkovi stáli a jejichž dílo zde také vystavovali už od roku 1991. LAHODOVÁ 2017, 29.

²⁸⁶ NEKVINDOVÁ 2010, 245.

²⁸⁷ NEKVINDOVÁ 2010, 245–246.

²⁸⁸ *Zkušební provoz*. Má umění mladé?, Výstavní síň Mánes, 25. 4. – 17. 5. 1995. Kurátoři Jana a Jiří Ševčíkovi, Vladimír Skrepl. Vystavující umělci: Michaela Absolonová, Jan Bačkovský, Daniel Balabán,

Výstava se snažila přinést obraz dobové atmosféry, která se vyhraněně projevovala právě v umění nejmladších autorů, a to většinou ještě studentů uměleckých škol. Koncept výstavy sledoval nejaktuálnější principy fungování scény, a proto „*K zachycení současného pocitu byla vedle již známých jmen poprvé představena řada zcela neznámých osobností mladé generace.*“²⁸⁹ Kurátorský výběr Jany Ševčíkové a Vladimíra Skrepla prezentoval oproti předchozímu projektu mnohem větší množství autorů a vyvolal polemické diskuse ohledně hodnocení a interpretací nejmladšího umění. Předmětem kritiky se stal také určitý „pragoAVUcentrismus“,²⁹⁰ jelikož většina mladých umělců, kteří vystavovali opakovaně jak na těchto přehlídkách, tak i na výstavách v Galerii MXM, představovala studenty nebo absolventy pražské AVU, která byla také teoretickou základnou manželů Ševčíkových. Nicméně ve snaze rozšířit tento kontext byly na výstavu výběrově zařazeny také práce studentů z Brna, Ostravy a Olomouce. Záměrná atematicnost výstavy vyvolávala nejistotu a neuchopitelnost také do jejího dobového hodnocení, což ovšem korespondovalo s měnící se efemérní atmosférou devadesátých let. Výstava mimo jiné předznamenala budoucí sociálně-kritický vývoj v díle nejmladších autorů (J. Černický, K. Kintera, P. Lysáček a dalších), kteří stále častěji reflektovali i mimoumělecké otázky jako je politika, ekologie, problematika menšin a další dobově aktuální společenská témata.

Završením této výstavní řady byl projekt *Snížený rozpočet v Mánesu (1997/98)*, který více než otázky interpretačně-estetické zkoumal postavení umělce ve společnosti, roli kurátora jako zprostředkovatele současného umění divákovi a otázky politiky a komerce v umění [39].²⁹¹ Samotný název výstavy obsahoval jasné kriticky ironické

Veronika Bromová, Tomáš Císařovský, Jiří Černický, Ladislav Daněk, Jiří David, Federico Díaz, Stanislav Diviš, Vladimír Goralčík, Tomáš Hlavina, Pavel Humhal, David Janeček, Lukáš Jasanský, Jan Kadoun, Michal Kalhous, Krištof Kintera, Zdena Kolečková, Pavel Kopřiva, Jiří Kovanda, KW, Petr Lysáček (+ David Horan, USA), František Matoušek, Jan Merta, Zdeněk Mezihorák, Michal Nesázel, Petr Nikl, Robert Novák, Markéta Othová, Petr Pastrňák, Pedro Penilo, Petr Písařík, Jan Pištěk, Eliška Pokorná, Marek Pražák, Míla Preslová, Jan Procházka, Lukáš Rittstein, Šárka Sedláčková, Lucie Seifertová, Silver, Vladimír Skrepl, Antonín Střížek, Jiří Surůvka, Štěpánka Šimlová, Dita Štěpánová, Pavel Šuba, Markéta Vaňková, Kateřina Vincourová, René Vlasák, Ivan Vosecký.

²⁸⁹ ŠEVČÍKOVÁ/ŠEVČÍK/POKORNÝ 1995, 3.

²⁹⁰ BRUTHANSOVÁ 1995b, 1.

²⁹¹ *Snížený rozpočet*, Výstavní síň Mánes, 30. 12. 1997 – 8. 2. 1998. Vystavující umělci: Daniel Balabán, Stanislav Cigoš, Tomáš Císařovský, Jiří Černický, Pierre Daguin, Jiří David, Richard Fajnor, Jitka Géringová, Per Gylfe, Tomáš Hlavina, Vilém Kabzan, Michal Kalhous, Krištof Kintera, Zdena Kolečková, KW,

sdělení o soudobé ekonomické situaci kulturního provozu, kdy mimo jiné došlo k výraznému poklesu financí v oblasti grantové politiky MK ČR. Jedním z hodnotících záměrů výstavy bylo vyjádření k situaci „v *posttotalitním mezistavu, kdy je třeba znovu uvažovat o pojmu a funkci umění ve společnosti.*“²⁹² Výstava zkoumala vztah umění a politiky v novém společenském systému především z pohledu vyvažování dvou extrémních zkušeností naší situace: striktní ideologické kontroly v minulosti a bezbřehé svobody odmítající politické konotace v současnosti. Podařilo se zachytit posun a rozšiřování kontextu, v němž jsou umělecká díla vnímána v novém pojetí estetických norem. Do nich byl nově zahrnut také myšlenkový koncept, prezentovaný formou všednodenní objektovosti. Právě toto rozlišení estetického a společensko-politického rozměru umění se stalo jedním z hlavních témat, diskutovaných většinou polemik, jež výstava vyvolala.

Zatímco první přehlídka prezentovala umění střední generace spolu s několika mladými talenty a naznačila další možnosti uměleckého vývoje, druhá již tyto možnosti dále rozváděla a potvrzovala. Poslední výstavní projekt se pak už mohl zaměřit také na širší interpretaci komplexních vztahů kulturního provozu. Všechny tři výstavy vytvářely pro generaci mladých nastupujících umělců mimořádnou příležitost vystavovat v rámci ambiciózně pojatého výstavního konceptu, kladoucího si současné otázky a také to pro ně byla zkouška, jak obstát v tak architektonicky monumentálních výstavních prostorech. Jedná se o důležité prvky pro rozvoj výtvarné scény, kterým bohužel zanedlouho už budova Mánesu nemohla sloužit v důsledku komercializace jejího provozu.²⁹³

Jiří Kovanda, Petr Lysáček, skupina Luxus, František Matoušek, Jan Merta, Zdeněk Mezihorák, Petr Nikl, Markéta Othová, Petr Pastrňák, Pedro Penilo, Petr Písařík, Tomáš Polcar, Marek Pražák, Míla 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.

²⁹² ŠEVČÍKOVÁ/ŠEVČÍK 1998, nepag.

²⁹³ O podrobnostech prohraného restitučního sporu Spolku výtvarných umělců Mánes s Nadací Českého fondu umění jsem informovala na straně 39.

2.1.3. Soukromé komerční galerie

Po roce 1989 se rychle měnil také sociálně-ekonomický statut všech oblastí kultury. Spolu s rozpadem „kontrolní“ funkce státního sektoru v rámci uměleckého trhu se otevřely možnosti soukromého podnikání a obchodování s uměním, spojené mimo jiné s výstavní činností. Tím se dostáváme ke vzniku prvních soukromých komerčních galerií, které pomalu nastartovaly znovu se rozvíjející trh s uměním a z umělecko-historického hlediska pomohly vyplnit mezeru chybějící dostatečné prezentace současného umění oficiálními institucemi. Tyto soukromé instituce kolem sebe vytvářely výrazné názorové okruhy a soustřeďovaly specifické skupiny autorů. Z těch nejvýznamnějších uveďme Galerii MXM Tomáše Procházky a později Jana Černého, Galerii Behémót Karla Babíčka,²⁹⁴ Via Art Radky Freislebenové,²⁹⁵ Galerii Ruce Jaroslava Krbůška²⁹⁶ nebo Galerii Jiřího Švestky.²⁹⁷

Jak už bylo řečeno, výrazná generace umělců osmdesátých a devadesátých let si od roku 1991 vytvořila zázemí pro vystavování a další prezentaci především v Galerii MXM pod kurátorskou záštitou manželů Ševčíkových. V letech 1990–1991 diskutoval právník Tomáš Procházka s teoretiky Ševčíkovými ideu založení soukromé galerie.²⁹⁸ Záhy po jejím otevření v roce 1991 se kolem ní vyprofilovala skupina výrazných umělců (Stanislav Diviš, Jiří David, Tomáš Císařovský, Jaroslav Róna, Jan Merta, Jiří Kovanda nebo Michal Gabriel) a také okruh významných teoretiků, mezi něž patřil například Martin Dostál, Marek Pokorný nebo Radek Váňa, kteří se podíleli na koncepci

²⁹⁴ Galerie Behémót vznikla v roce 1991 pod vedením galeristy Karla Babíčka a teoretickou záštitou Vlasty Čihákové-Noshiro. Mezi umělce, které zastupovala, patřil například Jiří Příhoda nebo Kateřina Vincourová.

²⁹⁵ Zahájila činnost v roce 1991 a dodnes sídlí v Resselově ulici v Praze. Via Art se zaměřovala především na umění tzv. nové figurace a grotesky. Teoreticky výstavní činnost galerie zaštiťovali historici umění Ivan Neumann a Věra Jirousová. Via Art představovala například expresivní malby Michaela Rittsteina a umělce ze skupiny 12/15 (Kurt Gebauer, Jiří Načeradský, Jiří Sopko a další). Od roku 1993 se okruh galerie rozšířil také o mladší generaci umělců.

²⁹⁶ Jaroslav Krbůšek v roce 1994 založil soukromou Galerii Ruce, která se orientovala na mladé české a slovenské umění. V letech 1990–1991 pokračoval v organizování výstav v Galerii Opatov a navázal tak na slavnou éru výstavní činnosti, jež připravoval ještě v tehdejšímu Kulturním středisku Opatov v osmdesátých letech.

²⁹⁷ Vznikla v roce 1995 a zaměřovala se především na zahraniční umění, přičemž projevila soustavnou dramaturgickou snahu o zařazení českého umění do mezinárodního kontextu. Její historii se dosud nejnepřehledněji věnovala bakalářská práce Markéty Sedlmayerové. SEDLMAYEROVÁ 2012.

²⁹⁸ LAHODOVÁ 2017, Příloha II., 15.

některých výstav. Právě z prostředí MXM vznikl také časopis Detail, který ve své době zprostředkoval významné diskuse o současném umění a jehož šéfredaktorem byl Marek Pokorný.²⁹⁹

Z toho vyplývá, že výstavy v MXM nebyly pouze komerčního nebo prodejního charakteru, ale jednalo se mnohdy o kurátorsky koncipované výstavy [40,41] pojednávající o dobově aktuálních fenoménech, a to spíše experimentálnějšího charakteru. To dokládá i fakt, že se výstav často účastnili čeští i zahraniční umělci, kteří nebyli přímo zastupováni Galeríí MXM.³⁰⁰

Jednalo se o zcela výjimečný typ instituce, který přinášel dnes už těžce představitelnou formu vzájemného propojení nezávislých a komerčních zájmů. Na přelomu tisíciletí ovšem ve stále rychleji se rozvíjejícím tržním a konkurenčním prostředí nebylo možné tento hybridní formát galerie udržet.

2.1.4. Zahraniční kulturní subjekty

Pád totalitního režimu znamenal zcela zásadní a přelomovou výzvu pro české výstavnictví také z pohledu ustanovení nových mezinárodních kulturních vztahů. Mladé demokratické republiky bývalého východního bloku se v těchto raných letech těšily nevídanému zájmu západoevropských států, které se snažily podpořit rozvoj kulturního života v našem regionu. V souladu s touto vlnou mezinárodní solidarity pomáhaly zavedené světové kulturní instituce nastartovat umělecké dění také v Čechách. Prvotní zahraniční zájem o spolupráci, který pomáhal pozdvihnout úroveň kulturního života, se týkal především pražských výstavních institucí, které byly nejvíce exponovány. Nejvýznamnější podporu uměleckých aktivit představovalo Sorosovo centrum současného umění, založené v New Yorku v roce 1992 ze soukromé iniciativy mecenáše George Sorose s cílem obnovit kulturní aktivity a principy otevřené

²⁹⁹ LAHODOVÁ 2017, 22.

³⁰⁰ Mezi tyto výstavy patří například Až (Stanislav Diviš, Vladimír Skrepl, Václav Stratil, Antonín Střížek), Galerie MXM, 10. 8. – 28. 8. 1994; Čistý zisk, reklama jako strategie stylu, Galerie MXM, 4. 5. – 4. 6. 1995; Mrkačka, Galerie MXM, 8. 2. – 25. 2. 1996; Okamžik zaostření, Galerie MXM, 29. 5. – 23. 6. 1996. LAHODOVÁ 2017, 83.

společnosti v postkomunistických zemích.³⁰¹ Rozhodujícím orgánem centra byla rada složená z pěti historiků umění, která se vždy po několika letech obměňovala.³⁰² Tato nezávislá nestátní instituce poskytovala jak individuální stipendia, tak granty, věnovala se dokumentaci současného umění a každý rok pořádala jednu výroční výstavu v duchu svého programového prohlášení: „*Jednotlivé programy byly navrženy jak k podpoře svobodné tvořivosti individuálních umělců, tak k posílení sociální role výtvarného umění v období rychlých změn probíhajících v oblasti politiky a ekonomie, ale také v sociální a kulturní sféře.*“³⁰³ Důležitým rysem nejen výstavních aktivit, ale i celé programové dramaturgie byla orientace na „*současné umění, to znamená ne na potvrzené hodnoty minulosti, nýbrž na samu svobodnou tvořivost, na nerozhodnutou přítomnost, otevřenou budoucnost a na toleranci k novým a jiným názorům.*“³⁰⁴ V průběhu devadesátých let činnost SCSU představovala významnou podporu v oblasti rozvoje především mladého současného umění, a to například prostřednictvím příspěvků na realizaci uměleckých děl nebo systematickými intervencemi, které pomáhaly nastavit rámec fungování výstavního provozu. Konkrétní podobu a formu podpory v praxi zpětně popsal někdejší ředitel SCSU Ludvík Hlaváček: „*Hned po zahájení [činnosti SCSU] jsme dostali vynikající vybavení, detailně vypracované instrukce a pravidelný přísun peněz. [...] Nakonec jsme dostali všichni manuál, ve kterém bylo podrobně popsáno, jak realizovat program. Ten spočíval v zásadě v pořádání výroční výstavy, v průběžném dokumentování současného umění, v udělování grantů na podporu konkrétních uměleckých projektů a v budování specializované knihovny.*“³⁰⁵ To dokresluje systémově promyšlené postupy v budování strategického kulturního provozu, které naprosto chyběly ze strany státu.

³⁰¹ Hlavním sponzorem Sorosova centra byl Open Society Institute, Inc. New York zřízený Georgem Sorosem. HLAVÁČEK 1998, 7.

³⁰² Složení Rady v letech 1993–94: Ludvík Hlaváček, Mahulena Nešlehová, Jiří Ševčík, Jiří Valoch, Tomáš Vlček, 1995–97: Lenka Bydžovská, Ludvík Hlaváček, Magdalena Juříková, Michal Koleček, Vladimír Skrepl, 1998: Václav Erben, Ludvík Hlaváček, Radek Horáček, Terezie Petišková, Radek Váňa. NIKLOVÁ/KASTNER/BUKOVINSKÁ 2000, 11.

³⁰³ NIKLOVÁ/KASTNER/BUKOVINSKÁ 2000, 9.

³⁰⁴ NIKLOVÁ/KASTNER/BUKOVINSKÁ 2000, 10.

³⁰⁵ MORGANOVÁ 2011, 214.

Výroční výstavy Sorosova centra se staly otevřeným prostorem pro prezentaci nejsoučasnějšího umění a nejaktuálnějších dobových témat a jejich cílem bylo upozornit na podstatné rysy uměleckého vývoje, které nemohly být rozvíjeny a sledovány před rokem 1989. První z výročních výstav s názvem *Krajina?* [42]³⁰⁶ se konala v roce 1993 v Domě U Kamenného zvonu a věnovala se fenoménu krajinomalby v různých výrazových prostředcích (malba, video, instalace, objekty, fotografie), přičemž se snažila v současné podobě tradičního malířského námětu hledat nová východiska a interpretační možnosti. Výstavu připravili kurátoři Ludvík Hlaváček a Marta Smolíková, nicméně se nejednalo o klasický kurátorský koncept, který je běžný dnes, jelikož umělci se do výstavy přihlašovali na základě inzerce ve čtrnáctideníku *Ateliér* nebo někteří také na základě přímého oslovení kurátorů. Tento koncept prosazovalo americké vedení Sorosovy nadace, aby byl umožněn co nejvíce demokratický a transparentní přístup k prezentování současné umělecké tvorby. Stalo se zvykem, že Sorosova nadace finančně přispěla k zakoupení díla z výroční výstavy pro spolupořadatelskou instituci, v jejíchž prostorách se výstava konala. V tomto případě bylo zakoupeno dílo Petra Lysáčka *Rozcestí* [43] do sbírek GHMP.³⁰⁷

Nicméně průlomovou se stala především druhá výstava *Orbis Fictus. Nová média v současném umění*³⁰⁸ ve Valdštejnské jízdárně na přelomu let 1995 a 1996 [44], která hbitě reagovala na aktuální otázky nových technologických možností, představila videoart, manipulovanou fotografii, počítačové instalace, práci s virtuálním prostorem a laserem, a stala se tak jednou z prvních výstav na toto téma u nás, navíc mimořádnou svým rozsahem i koncepcí. Z vystavujících jmenujme například Veroniku Bromovou, Ellen Řádovou, Davida Černého, Federica Díaze, Roberta Nováka, Tomáše Rullera, Zdeňka Sýkoru, a Miloše Vojtěchovského.³⁰⁹ Z tohoto výčtu můžeme vidět, že se podařilo vybrat kvalitní umělce, kteří na umělecké scéně obstáli i v dalších letech a

³⁰⁶ *Krajina?*, první výroční výstava Sorosova centra Praha, GHMP, Dům U Kamenného zvonu, 22. 6. – 29. 8. 1993. Mezi vystavujícími umělci byli například Jiří Černický, Miloš Šejn, Stanislav Diviš, Michal Gabriel, Milan Knížák, Vladimír Kokolia, Martin Mainer, Jiří Kovanda a další. NIKLOVÁ/KASTNER/BUKOVINSKÁ 2000, 80.

³⁰⁷ HLAVÁČEK 2013.

³⁰⁸ *Orbis Fictus. Nová média v současném umění*, druhá výroční výstava Sorosova centra Praha, NGP, Valdštejnská jízdárna, 30. 11. 1995 – 1. 1. 1996.

³⁰⁹ NIKLOVÁ/KASTNER/BUKOVINSKÁ 2000, 82.

někteří z nich se řadí mezi jedny z našich současných nejvýznamnějších umělců. Nová média byla v této době velmi diskutovaným tématem, o čemž svědčí i řada dalších akcí na dané téma, jejichž uskutečnění podnítila právě výstava Orbis Fictus.³¹⁰ Výstava se stala jakousi „interaktivní laboratoří“³¹¹ – místem, které nemělo ambici hodnotit, nýbrž se snažilo ukázat nové formy komunikace uměleckého díla s divákem a rozšířené možnosti lidského vnímání. Výstava tak skrze umělecká díla reagovala na stále větší převahu vizuální informace, která se v běžném životě výrazně přesouvala do sféry virtuální reality.

Formou třetí výroční výstavy se stalo spolupořadatelství druhého ročníku přehlídky Bienále mladého umění Zvon, kterou v roce 1996 uskutečnila GHMP [45].³¹² Dvanáct zde představených absolventů českých uměleckých škol, – mezi nimi byli například Milan Cais, Jiří Černický, Krištof Kintera, Roman Franta nebo Irena Jůzová, – se snažilo o přiblížení umění veřejnosti.³¹³ Paradoxně ovšem bylo vyznění výstavy spíše odcizující a jednotlivá díla se podle názoru publika vyznačovala především nesrozumitelností. I v této výstavě tak byl naznačen posun od vytváření estetických objektů ke smyslovým událostem skrývajícím hlubší konceptuální ideu. V souladu s tím v textu doprovodného katalogu Miroslav Petříček vyslovil myšlenku, že „současného umění je od estetiky osvobozeno.“³¹⁴ U příležitosti tohoto projektu byla vyhlášena také Cena Sorosovy nadace, kterou získal Jiří Černický s dílem Fotoflash.

Čtvrtá výstava Umělecké dílo ve veřejném prostoru³¹⁵ představila v roce 1997 ve Veletržním paláci [46] soubor různých návrhů uměleckých projektů pro veřejný prostor, z nichž se některé v následujícím roce realizovaly. Podobně jako výstava

³¹⁰ Tato výstava se stala iniciačním momentem několika dalších událostí. Nově příchozí ředitel Veletržního paláce Jaroslav Anděl se také zaměřil na prezentaci nových médií, a to v již zmíněném projektu Jitro kouzelníků (1996–1997), v jehož rámci byla také otevřena tzv. laboratoř nových médií. Z dalších akcí jmenujme například sympozium Umění a kultura 90. let. Rozptýlená koncentrace, které uspořádala na konci roku 1995 AVU a jež diskutovalo funkci technických obrazů v umělecké tvorbě.

³¹¹ BRUTHANSOVÁ 1996, 7.

³¹² Bienále mladého umění Zvon II., třetí výroční výstava Sorosova centra Praha, GHMP, Dům U Kamenného zvonu, 17. 12. 1996 – 23. 2. 1997.

³¹³ PETŘÍČEK/HLAVÁČEK 1996.

³¹⁴ PETŘÍČEK/HLAVÁČEK 1996, 7.

³¹⁵ Umělecké dílo ve veřejném prostoru, čtvrtá výroční výstava Sorosova centra Praha, NGP, VP, 2. 10. – 2. 11. 1997 a veřejné prostory v České republice v roce 1998.

videoartu i tato přehlídka se stala průkopnickou svým námětem, který se snažil podnítit diskusi o vztahu umění, veřejného prostoru a diváka, jež nemohla být v období komunismu příliš reflektována.³¹⁶ Tento výstavní projekt měl ve skutečnosti dvě etapy: první z nich byla prezentace padesáti návrhů uměleckých projektů a druhá spočívala v samotné realizaci vybraných třiceti sedmi děl. V doprovodné publikaci Ludvík Hlaváček reflektoval dobový vztah nejen veřejnosti, ale i vládní reprezentace k umění a kultuře: „Umění [...] zůstává mimo pozornost jak široké veřejnosti, tak vlády a jiných oficiálních orgánů. [...] je stále na okraji převážně ekonomických starostí. Neexistují výchovné programy, které by zprostředkovaly uměleckou tvorbu veřejnosti, neexistuje kulturní politika, neexistuje daňový zákon, který by usnadnil soukromou podporu kultury a umění.“³¹⁷ Stejně tak byl i jedním z principů umění ve veřejném prostoru kritický postoj vůči institucionálnímu systému. Řada prezentovaných projektů se přibližovala východiskům amerického hnutí New Genre Public Art, jehož počátky se sice rozvíjely už v sedmdesátých letech především jako sociálně kriticky laděné performance uskutečňované často v přírodě mimo prostor oficiálních výstavních struktur na téma války ve Vietnamu, rasismu nebo feminismu, nicméně neméně aktuální byly také na počátku devadesátých let. Průkopnicí tohoto směru byla umělkyně Suzanne Lacy, která ho v roce 1995 také teoreticky definovala v knize Mapping the Terrain: New Genre Public Art.³¹⁸ Takto pojaté umělecké projekty se otevírají novým formám experimentu (mimo dosavadní zaběhnuté praktiky veřejných instalací soch například na náměstí), s cílem reaktivovat propojení kultury a společnosti, přičemž v tomto procesu byl důležitější divák než instituce.

Činnost SCSU a s tím také pořádání výročních výstav však pomalu končily, jelikož zakladatel sítě těchto center v postkomunistických zemích, mecenáš George Soros, doufal, že centra začnou být postupně samostatná a finančně nezávislá. Již od roku

³¹⁶ Jedním z výjimečných výstavních projektů ve veřejném prostoru, který mohl být realizován ještě jako dozvuk pražského jara v roce 1969, byla skupinová akce Socha a město, kterou kurátorsky připravily Hana Seifertová a Ludmila Vachtová pod záštitou tehdejší krajské galerie v Liberci. Hlavní ideou výstavy bylo hledání možností integrace sochy v prostoru města a vztahu uměleckého díla k architektuře. Mezi zúčastněnými umělci byli například Miroslav Chlupáč, Věra a Vladimír Janouškovi, Karel Nepřaš, Eva Kmentová, Aleš Veselý a další.

³¹⁷ HLAVÁČEK 1997, 7.

³¹⁸ LACY 1995.

1997 se objevovaly signály o chystaném ukončení této podpory. Mecenáš dával najevo, že by jeho iniciativu měly pozvolna převzít nové místní finanční elity. Ohlásil proto přechodové období tzv. matching funds, kdy mělo platit pravidlo, že bude poskytována finanční dotace ve stejné výši, v jaké si centrum sežene podporu samo. Bohužel se záhy ukázalo, že ani tento model nefungoval. Jednak George Soros již ztrácel naději v efektivitu podpory regionů, jelikož zřejmě ne všechny finanční prostředky byly využity pro daný účel.³¹⁹ Podpora z fondů George Sorose byla ukončena v roce 2002 a bohužel se na ni nepodařilo navázat lokální iniciativou z řad domácího mecenátu tak, jak bylo původním cílem.³²⁰

Přesto dodnes fungují dvě nástupnické instituce, a to Nadace a Centrum pro současné umění ovšem za méně efektivních podmínek fungování a zejména způsobů financování. Překážkou byly také české zákonné normy, kterým se musela nadace přizpůsobit po transformaci z původní instituce fungující v rámci americké legislativy. Nástupnická organizace se musela adaptovat ve smyslu znění zákona o nadacích a nadačních fondech, který například nadacím neumožňoval soustřeďovat dokumentaci nebo vést knihovnu.³²¹ Z toho důvodu bylo nově založeno Centrum pro současné umění Praha ve formě právního statutu obecně prospěšné společnosti, jež umožnil navázat na původní činnost, a to zejména výstavami v Galerii Jelení³²² při svém sídle a spoluprací na festivalu Umění ve veřejném prostoru (naposledy v Praze v roce 2000). Nicméně bez výrazné finanční podpory se tyto aktivity přesunuly do více alternativního prostoru zasahujícího jen malou část publika, především z řad odborné divácké obce.

Činnost Sorosova centra hrála významnou roli ve formativních letech českého kulturního provozu. Přinášela do našeho prostředí aktuální dobová témata a napomáhala tak nasměrovat odbornou debatu k mezinárodnímu přesahu upřením pozornosti k otázkám, které byly souběžně diskutovány i v zahraničí (videoart, nová média, umění ve veřejném prostoru...). Velmi důležitou součástí činnosti centra byly

³¹⁹ MORGANOVÁ 2011, 217.

³²⁰ HLAVÁČEK 2008–2010.

³²¹ Zákon č. 227/1997 Sb., o nadacích a nadačních fondech a o změně a doplnění některých souvisejících zákonů (zákon o nadacích a nadačních fondech).

³²² K činnosti této galerie více v podkapitole 2.2.3. Nestátní neziskové organizace.

různé grantové projekty poskytované jak umělcům za účelem rezidenčních pobytů, tak teoretikům na realizaci zahraničních výzkumů. Tato činnost měla samozřejmě přesah v navázání důležitých mezinárodních kontaktů, které dále napomáhaly našemu výstavnímu provozu. Program SCSU byl obecně kladně hodnocený: „*Tato podpora projektů zároveň umožňuje galeriím s kvalitní výstavní dramaturgií, aby se výrazně profilovaly, a v případě mladého, neetablovaného umění pomáhá ekonomicky zajistit praktickou stránku uměleckého provozu a překonat jeho obtíže.*“³²³ Bohužel se po ukončení činnosti tohoto centra nepodařilo na všechny aktivity v budoucnosti navázat a vytvořit tak dlouhodobě fungující projektové linie.

Dalším příkladem trvalejší zahraniční spolupráce byla podpora české kultury British Councilem; s ohledem na výstavní činnost to byl zejména projekt Window Gallery, který v letech 1993–2003 pod kurátorským vedením umělkyně Andrée Cook uskutečňoval výstavy v devíti výlohách budovy tehdejšího sídla British Councilu na Národní třídě v Praze [47]. Výstavní dramaturgie propojovala české autory se zahraničními, z nichž byli prezentováni například Liam Gillick, Mark Wallinger, Michael Bracewell and Linder Sterling, Vivienne Westwood.

Místem setkávání se zahraničním uměním se po celá devadesátá léta stala také Gandy Gallery, která byla otevřena v roce 1992 nejprve v Roztokách u Prahy a po roce se přestěhovala do centra Prahy. Představeni tu byli například Daniel Buren, Brian Wood, Nan Goldin, Wim Delvoye, Jonas Mekas nebo Douglas Gordon.³²⁴

2.1.5. Závěrem

Historicky výjimečná situace po roce 1989 sice znamenala po provozní stránce velmi náročný začátek, ale právě tyto převratné sociálně-politické události umožnily českým kulturním institucím, galeriím a muzeím realizovat dosud nevídané výstavní projekty. Pro vývoj uměleckého provozu v devadesátých letech byla charakteristická určitá míra improvizace, dočasnosti, neřízenosti a kontextuální specifičnosti, která byla z velké

³²³ JIROUSOVÁ 2000, 23.

³²⁴ Gandy Gallery ukončila činnost v Praze a přestěhovala se do Bratislavy v roce 2005, kde realizovala projekty se stejným dramaturgickým zaměřením, a to rozšiřovat kontext západního umění o reflexi kulturního prostředí bývalého sovětského vlivu a vytvářet zde dynamické zóny přinášející novou zkušenost, pluralitu a experimentální možnosti výstavní a umělecké tvorby.

části důsledkem právě absence systematického nastavení státní kulturní politiky. Jednotlivé instituce vznikaly živelně, aniž by jejich provozně správní zázemí podléhalo jasnému státnímu definování priorit, společným pravidlům, smysluplnému rozvrstvení či vzájemné kooperaci. Z tohoto důvodu jsme v této době sice mohli zaznamenat kvalitní výstavní projekty, ovšem problém přetrvával v nestabilitě a kolísavosti jak dramaturgické kvality, tak finančních zdrojů a s tím souvisejících nařízeních, dotýkajících se provozu výstavních institucí.

Z dramaturgického hlediska na počátku a v první polovině devadesátých let převažovaly výstavy rehabilitující tabuizované domácí i zahraniční autory, snažící se o jejich zasazení do nově interpretovaného příběhu dějin umění 20. století. Retrospektivní hledisko se uplatnilo nejviditelněji při koncipování prvních stálých expozic moderního a současného umění v druhé polovině devadesátých let, které otevřely další diskuse nad českým uměním a jeho zařazením do mezinárodního kontextu. Formotvorný potenciál výstavní činnosti se stal jedním z hlavních nástrojů nové umělecké situace, pomohl překlenout mezery v historii a prezentovat nové návaznosti a souvislosti, a mnohdy umožnil dialog mezi umělci starší, střední a mladé nastupující generace. Počátky porevolučního kulturního provozu tak měly velký význam mimo jiné pro nástup a profilování budoucí umělecké generace.

Na konci devadesátých let už začínalo být jasné, že nutná transformace se v uplynulém desetiletí na oficiální rovině plně nezdařila. Především státní instituce se i nadále potýkaly s vleklými provozně-organizačními problémy, na které nebyla státní správa schopná adekvátně zareagovat. K širší novelizaci legislativních podmínek pro provoz veřejnoprávních institucí docházelo až na přelomu milénia v souvislosti se vstupem do Evropské unie. Ovšem ani tato zákonná novelizace situaci nestabilizovala, v mnohých ohledech ji spíše ještě více znesnadnila, například decentralizací zřizovatelské základny. V důsledku tohoto vývoje se na přelomu milénia začínají spontánně utvářet nové alternativní výstavní prostory, sloužící k prezentaci zejména aktuální domácí a světové scény, které stále nebyla věnována dostatečná pozornost ze strany oficiálních státních institucí.

2.2. Problematika galerijní scény v letech 2001–2015

Začátek nového tisíciletí by se dal charakterizovat jako doba vystřízlivění, v jehož důsledku přichází rozčarování nad stále neuspokojivou kulturně-politickou situací. S desetiletým odstupem od revolučních událostí, které spustily proměnu společenských poměrů, už bylo možné částečně zhodnotit některé aspekty uplynulého vývoje.³²⁵ Z hlediska kulturní oblasti stále zoufale chyběl řádně nastavený legislativní rámec, který by zajistil rovné, efektivní a transparentní podmínky fungování výtvarné scény. Dalším dlouhodobým problémem byla podfinancovanost státního rozpočtu vymezeného pro kulturu.³²⁶ Společnost byla navíc na přelomu tisíciletí konfrontována s hned několika zásadními událostmi, které globálně změnily dosavadní vnímání světa. Z těch nejzásadnějších můžeme zmínit 11. září 2001, v našem kontextu pak povodeň v roce 2002³²⁷ nebo odchod Václava Havla z funkce prezidenta ve stejném roce.³²⁸ Od tohoto okamžiku si nejen česká společnost, ale i celý globální svět uvědomuje, že vstupuje do nové etapy lidské civilizace, která je plná nejistoty, *identitární* či *morální paniky*, jak tento stav popsal filosof Václav Bělohradský.³²⁹ Dalším potvrzením tohoto vývoje byla celosvětová ekonomická krize, která k nám dorazila v roce 2009 a s přihlédnutím k tomuto kontextu je přirozené, že umění v tomto období nestálo na prvním místě zájmu veřejnosti.

Institucionální kulturní scéna se začíná vymezovat vůči nefunkčnímu systému, který je nastaven státem. Aktivity, které byly typické pro devadesátá léta 20. století, po roce

³²⁵ Jako reakce na vzrůstající občanskou nespokojenost s výsledky politické transformace vznikají iniciativy jako Děkujeme, odejděte!, Impuls 99 nebo Dřevíčská výzva, žádající demisi vlády.

³²⁶ K výraznějšímu propadu výdajů na kulturu došlo mezi rokem 2000 a 2001, kdy podíl výdajů na kulturu z celkového objemu státního rozpočtu klesl z 0,85 % na 0,69 %. V následujícím roce 2002 tento trend pokračoval, když podíl tvořil jen 0,64 %, což byl vůbec jeden z nejnižších výsledků. Výroční zpráva MK ČR za rok 2002, 11.

³²⁷ Povodně například ukončily činnost Galerie MXM na pražské Kampě, nebo výrazně poškodily nově zrekonstruovanou budovu Sovových mlýnů, ve kterém o rok později zahájilo svou činnost Museum Kampa.

³²⁸ V této době byla politická stabilita země a dosavadní ideály symbolizované osobností Václava Havla otřeseny. Výsledkem předčasných voleb v roce 1998 bylo uzavření tzv. opoziční smlouvy zvolenými nejsilnějšími stranami ČSSD a ODS, jež platila až do roku 2002 a de facto znamenala rozdělení moci mezi těmito stranami se zárukou nevyvolání hlasování o nedůvěře vládě. Toto období nechvalně proslulo mnohými hospodářskými a ekonomickými kauzami, a v důsledku toho vedlo k dalšímu propadu České republiky, jak z hlediska hospodářského, tak z pohledu morálního, což samozřejmě ovlivnilo i situaci v kultuře. Podrobně toto téma zpracoval politolog Lubomír Kopeček. KOPEČEK 2015.

³²⁹ BĚLOHRADSKÝ 2014, 91–96.

2000 pomalu končily.³³⁰ Hybridní charakter některých počinů vzniklých krátce po dějinném zvratu v roce 1989 zachytil ve svých úvahách filosof Miroslav Petříček: *„Změna poměrů by byla fatální, kdyby přinesla pouhé převrácení hodnot (namísto okraje střed, namísto sklepa galerie). Naštěstí ji překryla síla kontinuity, totiž právě ona schopnost tvořit atopie, třebaže teď ve zcela jiném kontextu.“*³³¹ Mezi tyto „atopie“ patřily v institucionálním kontextu především soukromé galerie, které měly v prvních formativních letech specifické postavení, jelikož se pohybovaly na pomezí komerční a nezávislé kulturní sféry. I když fungovaly primárně jako komerční galerie, vytvořil se kolem nich okruh umělců a teoretiků, který zajišťoval záruku kvality výstavní dramaturgie. Výstavní činnost těchto galerií můžeme zhodnotit jako jeden z nejdůležitějších momentů v povelučním životě umělecké scény. Svým způsobem nahrazovaly činnost nefungujících oficiálních institucí. Tyto galerie byly nositelkami aktuálního dění a po jejich zániku zůstala v institucionálním provozu mezera, kterou se posléze snažili zaplnit svými aktivitami především studenti uměleckých škol.

Spolu s postupným koncem jednotlivých aktivit, jejichž kořeny sahaly především do první poloviny devadesátých let, mizely také ideály spojené s touto dobou a naděje v úspěšnou transformaci uměleckého provozu podle zahraničního vzoru. Vystřízlivění se projevilo v politickém vzdoru, který byl patrný napříč společenským spektrem a nejsvobodněji se vyslovoval právě ve světě umění prostřednictvím výstav a uměleckých děl. V tomto duchu se o situaci zmiňuje také Ivan Mečl, zakladatel časopisu *Divus* a jeden z činných aktérů kulturního přerodu devadesátých let: *„Všechny nezávislé galerie a jiné aktivity vzniklé v devadesátých letech zanikly. [...] Co zbylo z nekritického kopírování modelů fungování a vzorů tvorby. Nic, protože už tehdy byly zaostalé a překonané. [...] Žádnou instituci se nepodařilo koncepčně reformovat a nepodařilo se ani vytvořit takovou, která by splňovala potřeby změněného fungování kultury. [...] Struktura kulturního provozu se nebudovala od základů. Nemyslelo se na její zárodky*

³³⁰ V roce 2002 zanikla Galerie MXM, následovně také Galerie Behémót Karla Babíčka (1991–2003), Galerie Tvrdohlaví Václava Marhoulá (2000–2004), Galerie Ruce (1994–1997) nebo Gandy Gallery (1995–2004).

³³¹ PETŘÍČEK 2009b, 6.

[...] *bylo to jako stavět drahé motoresty, když ještě nevíme, kudy povede silnice.*³³² Mečlova slova vypovídají o tom, že zde sice existovaly záslužné iniciativy, ovšem tyto vesměs individuální snahy většinou zanikly, jelikož nedošlo k dostatečné systémové reformě kulturního provozu ze strany státu, a to k nastavení příslušné legislativy nebo reformy veřejného financování, jež by vytvářely vhodné a nápomocné podmínky pro rozvoj výstavní činnosti.

2.2.1. Veřejné instituce v kultuře

Se vzrůstající nespokojeností s oficiálním vývojem získalo mladé umění aktivistický a politický ráz. Na výtvarné scéně se vyprofilovalo několik uměleckých skupin, jejichž umění dostalo ráz protestní performance. Patří sem například umělecké skupiny *Pode Bal* (od 1998), *Rafani* (od 2000), *Guma Guar* (od 2001) nebo *Ztohoven* (od 2003).³³³

Teoretik umění Karel Císař dal akce těchto skupin do souvislostí s kritikou neutěšené situace uměleckého provozu: „[...] *intervence uměleckých skupin lze považovat za příznak skepse k existujícímu institucionálnímu rámci umění, neboť členové těchto skupin na sebe berou roli umělce, kurátora i producenta, a udržují si tak odstup od uměleckých institucí, jejichž funkce nahrazují.*“³³⁴ Jednou z uměleckých reakcí na nefungující institucionální zázemí české galerijní scény, a v tomto konkrétním případě především na politiku generálního ředitele NGP Milana Knížáka, byla guerilla instalace **Institucionální umění [48,49]** skupiny *Pode Bal* u vstupu do sbírky moderního a

³³² MEČL 2006, 23.

³³³ Z významných akcí jmenujme například akci *Láska* skupiny *Rafani* z konce roku 2000, která spočívala v přetření Lennonovy zdi a následném umístění nápisu *Láska*. S odkazem na společenský význam, který toto místo získalo v éře totality jako symbol svobody, lásky, míru a dalších hodnot, vyvolala akce silný ohlas v kontextu dobového politického dění. FALTÝNOVÁ 2012, 65. Dalším výmluvným komentářem dobové situace byla intervence skupiny *Ztohoven* z roku 2002 do díla Jiřího Davida *Srdce nad Hradem*, které bylo symbolem konce prezidentského období Václava Havla, a které přetvořili v otazník. Skupina *Ztohoven* dále provokovala projektem *Mediální realita Atomový hřib* ve vysílání České televize (17. 6. 2007), který se stal protestem proti manipulaci reality v médiích a stoupajícímu vlivu politických stran na veřejnoprávní média. Kořeny politického přístupu k umění v devadesátých letech zmapovala například Pavlína Morganová. MORGANOVÁ 2010.

³³⁴ CÍSAŘ 2010, 16. Mnohočetnost rolí, které na sebe umělci brali, jsme si mohli všimnout například v projektu skupiny *Rafani* *CO14*, který představil konceptuálně-performativní pojetí výstav. Mezi roky 2002–2005 zorganizovali cyklus akcí, které byly na pomezí přednášek a veřejné prezentace děl současných umělců, jenž se konal na půdě Filozofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze, záměrně mimo zavedené prostory uměleckého provozu. FRANTA/MEDUNA/MOTEJZÍK/RATHOUSKÝ/ŠEVČÍK/VÍTKOVÁ 2010.

současného umění ve Veletržním paláci v únoru 2002. Akce byla reakcí na veřejné prohlášení Milana Knížáka, „že ho názory veřejnosti na fungování veřejné instituce Národní galerie nezajímají.“³³⁵ Členové skupiny tehdy nalepili cihlu z vnější a vnitřní strany výlohy Veletržního paláce tak, že byla vytvořena iluze průniku cihly sklem. Snažili se tak ironickou formou upozornit, „že NG není hermeticky uzavřenou nádobou, která by měla podléhat autoritě jednoho muže.“³³⁶ Národní galerie byla jako naše nejvýznamnější sbírková instituce nejvýmluvnější příkladem selhávajících pokusů o transformaci, nicméně stejně tak i v případě většiny dalších státních sbírkových a výstavních institucí, docházelo i nadále k jejich trvajícím stagnacím, a to především z důvodů nesystémového vedení státní kulturní strategie.³³⁷

Národní galerie jako naše nejreprezentativnější státní sbírková instituce čelila nejen v období od roku 2001 do 2015, ale v podstatě i v celých devadesátých letech, dlouhodobým personálním problémům v souvislosti s často se střídajícím obsazením funkce generálního ředitele.³³⁸ Tyto problémy souvisely se snahou vnitřně i navenek se transformovat, což se ovšem v důsledku přetrvávajících nedostatečně nastavených legislativních podmínek a trvalého podfinancování přes veškeré snahy nedařilo. Systémové řešení, jež by nabídlo východisko z této situace, dosud chybí.³³⁹ Nutno

³³⁵ PODE BAL 2008, 49.

³³⁶ PODE BAL 2008, 199.

³³⁷ Připomeňme si, že z iniciativy ředitelů regionálních galerií, byla krátce po revoluci v roce 1990 založena Rada státních galerií České republiky, která měla především zaujmout pozici prostředníka mezi státními kulturními institucemi a Ministerstvem kultury. Suplovala tak roli nezávislého poradního orgánu, který je v návrhu zákona o veřejnoprávní instituci definován jako dozorčí rada. O historii a působení rady více na <http://rgcr.cz/o-rade-galerii-cr/z-historie/rada-galerii-1990-2016/>, vyhledáno 3. 2. 2020.

³³⁸ Ve sledovaném období 2001–2015 byla NGP dlouhou dobu vedena Milanem Knížákem (1999–2011). Po jeho odchodu dochází opět k většímu střídání jednotlivých ředitelů a zatím se situace dodnes neustálila. Dalšími řediteli byli: Vladimír Rösel (2011–2013); Vít Vlnas (2013–2014, dočasně pověřen vedením); Jiří Fajt (2014–2019); Anne-Marie Nedoma (2019, dočasně jmenována ředitelkou). https://cs.wikipedia.org/wiki/N%C3%A1rodn%C3%AD_galerie_Praha#Seznam_%C5%99editel%C5%AF, vyhledáno 25. 1. 2020.

³³⁹ Umělecká scéna nejvíce diskutovala působení Milana Knížáka, který byl jmenován generálním ředitelem NGP v roce 1999 a již v roce 2000 došlo k protestům studentů AVU proti jeho vedení v souvislosti s CJCH. Situace vyvrcholila otevřeným dopisem Čas změny ze dne 9. 4. 2008, v němž odborná veřejnost žádala ministra kultury o odvolání Milana Knížáka a vyhlášení otevřeného mezinárodního konkurzu na nového generálního ředitele. Knížákova kritika sílila především po vstupu do EU v souvislosti s trvajícím izolací NGP v oblasti evropského kulturního dialogu. Zahraniční spolupráce NGP nadále spočívala jen v nevyrovnané výměně jednotlivých zápůjček, nikoliv v tvůrčím oborovém dialogu. Pokračovala také nákladná politika rozšiřování expozičních prostor ve státem financovaných objektech.

dodat, že s častými personálními změnami ve vedoucích postech jednotlivých institucí souvisí také časté výměny a nedostatečná kontinuita na samotném Ministerstvu kultury. Uvnitř jednotlivých institucí pak nové vedení přinášelo nejen programově-dramaturgické, ale i provozní změny, které byly navíc často protichůdné či jinak se navzájem vylučující. V devadesátých letech například k hlavním projektům NGP patřila problematická rekonstrukce Veletržního paláce a vnitřní transformace směrem k větší autonomii jednotlivých sbírek, což vedlo až k omezení vzájemné spolupráce, ztížení vnitřní komunikace a podle vyjádření tehdejších vedoucích pracovníků NGP v diskusi s ministrem kultury také k netransparentnímu vnitřnímu přerozdělování finančních prostředků mezi jednotlivými sbírkami.³⁴⁰ Závěrem této diskuse byl požadavek na aktualizaci zákonného nastavení veřejné instituce v kultuře, a za tímto účelem ministr kultury Pavel Dostál sestavil pracovní skupinu, která ovšem – jak již bylo řečeno na jiném místě této práce – své poslání nedokončila. Vlastní výstavní aktivity se v této situaci příliš nerozvíjely. Ke konci sledovaného období v roce 2014 se vedení NGP ujal Jiří Fajt, který jako hlavní negativa uměleckého provozu NGP vytyčil silnou podfinancovanost v oblasti mzdových, provozních a investičních prostředků, slabou akviziční politiku současného umění, nedostatečnou motivaci zaměstnanců, slabou vizuální identitu, dislokaci sbírek v šesti budovách, která neúměrně zvyšuje provozní náklady, nebo nevhodnou právní formu příspěvkové organizace, které dostatečně pružně neumožňuje využívat vícezdrojové financování.³⁴¹ Národní galerie byla zřízena

V čele iniciativy Čas změny stáli Tomáš Císařovský a Lenka Lindaurová, kteří dopis prezentovali na tiskové konferenci v pražské kavárně Montmartre dne 17. 4. 2008. OUJEZDSKÝ 2008.

³⁴⁰ Časopis Umělec uspořádal diskusi na téma problémů Sbírký moderního a současného umění Národní galerie ve Veletržním paláci, ale i obecnějších otázek kolem národních kulturních institucí. Debaty, která se uskutečnila 1. 10. 1997, se zúčastnili: ministr kultury Pavel Dostál, Jana a Jiří Ševčíkovi, Martina Pachmanová, tehdejší odborná náměstkyně sbírky moderního umění Národní galerie, Petr Nedoma, Marta Smolíková a Lenka Lindaurová. Jiří Ševčík, který v letech 1993–1996 působil jako ředitel SMSU NGP, uvedl: „V době mého působení se nejvíc projevovaly problémy neprůhledného přelévání peněz v centrální části Národní galerie a nemožnost relativní autonomní existence jednotlivých sbírek. Jako ředitel jsem neměl možnost, abych se kromě původního výstavního programu, plánovaného ještě před otevřením, prezentoval nějakou koncepcí sbírky a stálé expozice.“ K aktuální problematice financování doplnila za NGP Martina Pachmanová, že „to je otázka nejenom toho, že je nutné, aby každá sbírka měla svoje účty, ale i toho, aby se peníze velmi průhledně přelévaly z centra do sbírek, a to se tak nedělá.“ LINDAUROVÁ 1998.

³⁴¹ Koncepce rozvoje Národní galerie v Praze na léta 2015–2020, 9. <https://www.ngprague.cz/vyrocnizpravy>, vyhledáno 12. 1. 2019.

zákonem č. 148/1949 Sb., o Národní galerii v Praze³⁴² a funguje jako muzeum ve smyslu ustanovení zákona 122/2000 Sb., o ochraně sbírek muzejní povahy a vyhlášky č. 275/2000 Sb., kterou se provádí zákon č. 122/2000 Sb., o ochraně sbírek muzejní povahy ve znění pozdějších předpisů.³⁴³ Z hlediska legislativního je tedy provoz NGP řízen především vyjmenovanými zákony a předpisy, které ovšem již nejsou ve všem odpovídající době, a to především v otázce efektivního využívání jejího financování. Na případnou novelizaci zákona z roku 1949, která by mohla pomoci tyto dlouhotrvající problémy řešit, se stále čeká. Legislativa zasáhla do provozu NGP naposledy krátce po vstupu do nového tisíciletí, a to uvedením v platnost zákona č. 157/2000 Sb., o přechodu některých věcí, práv a závazků z majetku České republiky do majetku krajů, čímž byla zrušena její úloha koordinátorky činnosti regionálních galerií.³⁴⁴ V praxi regionálních galeriím dříve NGP pomáhala hlavně metodicky prostřednictvím pracovníků oddělení regionálních galerií. Síť regionálních galerií tak vzájemně spolupracovala, například na pořádání společných výstav a v NGP fungovala lístková Centrální kartotéka, jež přinášela přehled o sbírkovém fondu jednotlivých galerií v regionech.³⁴⁵ Jako určitá forma náhrady metodické koordinace regionálních

³⁴² Zákon č. 148/1949 Sb., o Národní galerii v Praze.

³⁴³ Tento zákon vymezuje pojem muzeum následovně: „*Muzeem je instituce, která získává a shromažďuje přírodniny a lidské výtvořiny pro vědecké a studijní účely, zkoumá prostředí, z něhož jsou přírodniny a lidské výtvořiny získávány, z vybraných přírodnin a lidských výtvořin vytváří sbírky, které trvale uchovává, eviduje a odborně zpracovává, umožňuje způsobem zaručujícím rovný přístup všem bez rozdílu jejich využívání a zpřístupňování poskytováním vybraných veřejně prospěšných služeb, přičemž účelem těchto činností není zpravidla dosažení zisku. Galerii je muzeum specializované na sbírky výtvarného umění.*“ Koncepce rozvoje Národní galerie v Praze na léta 2015–2020, 7. <https://www.ngprague.cz/vyrocnizpravy>, vyhledáno 12. 1. 2019.

³⁴⁴ Tato úloha NGP byla formulována ve statutu z roku 1951, kde se uvádí: „[...] *spolupůsobí při zřizování krajských a jiných veřejných galerií a kontroluje jejich činnost po vědecké, umělecké a výstavní stránce.*“ Statut Národní galerie v Praze ze dne 10. 3. 1951, Věstník Ministerstva školství, věd a umění, 1951, 7, 69–71. Citováno podle NEUMANNOVÁ 2016, 8. Do určité míry se právě Rada galerií snažila tuto roli převzít a pomáhat regionálním galeriím, kterým v některých případech hrozil i zánik nebo sloučení s jinou institucí.

³⁴⁵ NEUMANNOVÁ 2016, 8. Po legislativní změně správy regionálních galerií Centrální kartotéka zanikla a byla nahrazena elektronickou evidencí sbírek výtvarného umění v systému PROMUS [50], jež zajišťuje Rada galerií. I přes proklamovanou snahu „soudobou přitažlivou formou“ seznamovat nejširší veřejnost se sbírkami, má bohužel tento systém nedostatky, a to jak technologické, vizuální, tak obsahové, například v často chybějící fotodokumentaci děl. Ve srovnání s obdobnými databázemi stále neobstojí. Například Moravské galerie v Brně zdařile a vlastní iniciativou prezentuje své sbírky on-line v rámci kvalitně graficky zpracovaného internetového portálu [51], odpovídajícího specifickým požadavkům práce s výtvarným materiálem.

galerií vzniklo v roce 2001 metodické centrum pro muzea výtvarného umění v NGP, o kterém jsem se podrobněji zmiňovala v podkapitole 1.1.³⁴⁶

Důsledkem výše zmíněné problematiky se česká galerijní scéna potýkala s absencí původních výstavních projektů, týkajících se moderního a současného umění, připravených ve spolupráci se zahraničními institucemi. Národní galerie byla v rámci prezentace moderního a současného umění více než deset let po roce 1989 stále nehybná a v mezinárodním měřítku neviditelná a často bývala kritizována, že pořádá málo výstav zahraničního umění. Nenavázala dlouhodobá a pravidelná partnerství se zahraničními institucemi na přípravě výstavních projektů, které by pomohly domácím divákům udržovat přehled o vývoji světové umělecké sféry a také představovat české umění v širším mezinárodním kontextu. Za tímto účelem se Národní galerie například ve spolupráci s magazínem Flash Art snažila v roce 2003 založit nový výstavní formát pražského bienále, na němž se měli po vzoru Benátského bienále konfrontovat současní čeští a zahraniční autoři. Ovšem i tento projekt byl posléze odsouzen k zániku vinou neprofesionality a osobních sporů organizátorů.

K problematice stagnující výstavní činnosti NGP je nutné dodat, že podle stávajícího legislativního nastavení sbírkové instituce je péče o sbírky fakticky jedinou hlavní činností, na níž jsou vynakládány veřejné prostředky. Pokud se v zákoně mluví o výstavní činnosti, tak jen ve smyslu prezentace sbírek. Výstavní činnost by tedy měla být vázána na sbírky, případně na strategii akviziční politiky. V této situaci jsou potom jiné výstavy realizovány nad rámec zákonných povinností a finančních prostředků, a jsou v podstatě vázány na zajištění ze soukromých zdrojů.

Činnost druhé nejvýznamnější pražské výstavní instituce, Galerie hlavního města Prahy, se vyznačovala poměrně stabilní výstavní dramaturgií širokého záběru, kterou galerie dále rozvíjela i po roce 2000. Objevovaly se tu především výstavy umění druhé poloviny 20. století s přesahy do avantgardy, okrajově starého umění, a v neposlední

³⁴⁶ Dnes patří do osmičlenné skupiny muzejních center, která poskytují pomoc a odbornou podporu podle zákona 122/2000 Sb., o ochraně sbírek muzejní povahy, všem vlastníkům a správcům sbírek zapsaných v Centrální evidenci sbírek na MK ČR. Kooperuje také s Radou galerií ČR a Asociací muzeí a galerií. <https://www.ngprague.cz/metodicke-centrum-1-1>, vyhledáno 3. 2. 2020.

řadě stále častěji i nejmladších současných autorů. Výstavní dramaturgie pokračovala pravidelným představováním mladého umění na Bienále mladých Zvon, výstavní řadou ve druhém patře Staroměstské radnice a od roku 2009 byla doplněna dlouhodobým cyklem Start-Up. Z mimořádně významných výstavních počinů GHMP můžeme zmínit dlouhodobou expozici Po sametu. Současné české umění s přesahy do minulosti, která byla otevřena v roce 2009 v Domě U Zlatého prstenu [52], a jež do určité míry suplovala stále nedůsledně koncipované a obměňované expozice sbírky současného a moderního umění ve Veletržním paláci NGP.³⁴⁷ Expozice byla navíc doplněna zajímavým formátem doprovodného programu cyklem Za barem, v němž jednotliví vystavující umělci přibližovali své dílo [53].

Podobně jako Národní galerie i GHMP se potýkala s finančně náročnou správou sedmi objektů, a také v průběhu její historie došlo ke krizovým situacím a personálním sporům, a to především v souvislosti s projektem Artbanka³⁴⁸ nebo s tendencemi Magistrátu sloučit galerii s Muzeem hlavního města Prahy.³⁴⁹ Nicméně přesto byla její personální situace stabilnější oproti NGP až do roku 2005, kdy odešel dlouholetý ředitel Jaroslav Fatka, který se zasloužil o kontinuální kvalitu výstavní dramaturgie především v transformačním období devadesátých let. Následovalo přechodné období sedmi let (během kterého byl ředitelem krátce Karel Srp a následně ekonom Milan Bufka), než se vedení GHMP opět stabilizovalo zvolením ředitelky Magdaleny Juříkové.³⁵⁰

GHMP se podařilo zrealizovat několik projektů, prezentujících českému publiku zahraniční umění, a to především na začátku nového tisíciletí. V roce 2001 to byly hned čtyři zajímavé zahraniční výstavy: představení německého umění druhé poloviny 20. století; americké fotografie ve spolupráci s londýnskou galerií White Cube; kontroverzního fotografa Andrese Serrana nebo mladých umělců z Německa, Belgie a

³⁴⁷ Po sametu. Současné umění s přesahy do minulosti, GHMP, Dům U Zlatého prstenu, 17. 11. 2009 – 2016. Ukončena poté, co správu objektu převzalo Muzeum hl. města Prahy. BABOROVSKÁ/SRP 2009.

³⁴⁸ Případu Artbanky z let 2011–2012 jsem se v této práci podrobněji věnovala v první kapitole o legislativně-provozních podmínkách výstavního provozu na straně 64.

³⁴⁹ ROUSOVÁ 2013, 40.

³⁵⁰ Během tohoto přechodného období se na postu ředitele vystřídali: Karel Srp (2005–2007); Petra Hoftichová (2007–2008, v pověření); Milan Bufka (2008–2012); Magdalena Juříková (2012–dosud).

Rakouska.³⁵¹ Další významný projekt se zahraničním přesahem přišel v roce 2004, jednalo se o výstavu současného britského umění *Other times*.³⁵² Ta dramaturgicky navazovala na předchozí úspěšný projekt představující britské umění *Close Echoes* z konce devadesátých let. Obě výstavy byly oceněny odbornou veřejností, především jako projev kontinuální snahy o představení britského současného umění a zařazení českých umělců do mezinárodního kontextu. Tato strategie pokračovala ještě v roce 2006 s uvedením další výstavy britského současného umění: geometrické abstrakce s názvem *Supernova*.³⁵³ Období následujících přibližně šesti let bylo charakteristické útlumem projektů se zahraniční spoluprací, kdy se galerie soustředila spíše na produkčně méně náročné výstavy českých umělců. Tento „úsporný“ chod se překrývá s dobou častých personálních změn ve vedení galerie a nižších finančních prostředků.³⁵⁴

Galerie se k zahraniční spolupráci vrátila v roce 2012 symbolicky opět projektem mapujícím současnou britskou scénu, *London Twelve – Současné britské umění*, který pomohl opět zvýšit zájem veřejnosti a vrátit ji tak do povědomí pražského publika [54].³⁵⁵ Obnovený zájem veřejnosti byl následně potvrzen v roce 2014 mimořádným ohlasem, který vyvolalo představení filmové a výtvarné tvorby amerického umělce Tima Burtona [55].³⁵⁶ Tímto úspěchem GHMP definitivně prokázala obnovení své stability v institucionálním rámci a v tomto ohledu byla také významná bilanční výstava *Život Galerie hlavního města Prahy 50*, která při příležitosti padesátiletého výročí instituce vyznačila v její historii klíčové projekty a dramaturgické linie jednotlivých

³⁵¹ Sběrka *Berlinische galerie / Baselitz, Gabo, Höch, Hausmann, Schwitters, Kienholz, Kirschner, El Lisickij, Moholy-Nagy...*, GHMP, Městská knihovna, 1. 11. 2001 – 6. 1. 2002; *Settings & Players / Divadelní mnohoznačnost v americké fotografii*, GHMP, Staroměstská radnice, 22. 6. – 16. 9. 2001; *Andres Serrano. Podoby zla*, GHMP, Dům U Zlatého prstenu, 22. 6. – 16. 9. 2001; *Prostor a čas v megalopolí. Mladí umělci z Německa, Belgie a Rakouska*, GHMP, Městská knihovna, 27. 4. – 1. 7. 2001.

³⁵² *Other times. Současné britské umění*, GHMP, Dům U Kamenného zvonu, 23. 4. – 22. 8. 2004.

³⁵³ *Supernova. Nový pohled na geometrickou abstrakci*, GHMP, Dům U Zlatého prstenu, 3. 3. – 1. 5. 2006.

³⁵⁴ Rozpočet GHMP jako příspěvkové organizace Magistrátu hl. m. Prahy je z velké části tvořen ročním neinvestičním zřizovatelským příspěvkem. Z přehledu vývoje jeho výše lze vyčíst výraznější pokles v letech 2008–2009, kdy musel být nakonec uzavřen provoz budovy Trojského zámku. Příznivějšími hospodářskými výsledky se GHMP vykazovala přibližně od roku 2014. Výroční zprávy GHMP pro roky 2007–2015, <http://www.ghmp.cz>, vyhledáno 17. 5. 2020.

³⁵⁵ *London Twelve – Současné britské umění*, GHMP, Dům U Kamenného zvonu, 29. 7. – 23. 9. 2012.

³⁵⁶ *Tim Burton a jeho svět*, GHMP, Dům U Kamenného zvonu, 28. 3. – 3. 8. 2014.

období, čímž prohloubila základy stávající dramaturgie a otevřela možnosti reinterpretací jednotlivých výstavních projektů [56].³⁵⁷ Úspěšné vyvedení instituce z krize a obnovení jejího chodu v intencích původní výstavní dramaturgie soustřeďující se na umění druhé poloviny 20. století a současné české umění bylo završeno změnou vizuální identity v roce 2017.

Co se týká výstavní politiky další z oficiálních kulturních institucí, tedy Pražského hradu, s odchodem Václava Havla, i zde skončilo dramaturgické období úspěšných zahraničních výstav moderního a současného umění³⁵⁸ a trend se obrátil spíše ke konzervativnější linii prezentace kultury. Jednou z posledních progresivnějších výstavních akcí byla v roce 2002 výstava uspořádaná Centrem pro současné umění, Politik-um / New Engagement, které se zúčastnila většina výrazných autorů nejmladší generace (například M. Dopitová, D. Černý, A. Kotzmannová).³⁵⁹ Součástí této výstavy byla také provokativní umělecká performance Zimmer frei skupiny Pode Bal [57,58],³⁶⁰ která reflektovala události odsunu sudetských Němců a odkazovala k dobově aktuální diskusi o právní platnosti Benešových dekretů, přičemž potřeba vyjasnění této otázky vyvstala v průběhu našeho vstupního procesu do EU. Přestože politický odbor Správy Pražského hradu instalaci na poslední chvíli zakázal, Pode Bal ji i tak zrealizoval a následovalo odstranění díla Policií ČR. Tato veřejná cenzura byla zdůvodněna v oficiálním stanovisku PH tím, že: „[...] hrad funguje jako cíl návštěvníků ze všech končin světa vybavených nepředvídatelnou mírou tolerance i jako pracoviště několika stovek lidí placených z velké části daňovými poplatníky disponujícími kritickým konzervativním názorem.“³⁶¹ Podle další výstavní historie PH, která byla soustředěna především na projekty klasického umění, můžeme toto prohlášení vnímat jako vyjádření budoucí kulturní strategie Pražského hradu, kde převládal „kritický

³⁵⁷ Život Galerie hlavního města Prahy 50, GHMP, Dům U Zlatého prstenu, 25. 9. 2013 – 6. 4. 2014.

³⁵⁸ Výstavní dramaturgii Pražského hradu vytvářela v letech 1991–1994 kurátorka Ivona Raimanová, která zde představila například Antoniho Tapiese, Christiana Boltanski, Jamese Turella nebo Josepha Kosutha. RAIMANOVÁ 1991; RAIMANOVÁ 1992; RAIMANOVÁ 1994.

³⁵⁹ Politik-um / New Engagement, Centrum pro současné umění Praha, Pražský hrad, 15. 5. – 10. 6. 2002.

³⁶⁰ Pode Bal, Zimmer Frei, nádvoří Pražského hradu, květen 2002.

³⁶¹ PODE BAL 2008, 62.

konzervativní názor“. Tato i další akce vyvolaly oprávněnou skepsi současných umělců ohledně budoucí výstavní politiky Pražského hradu.³⁶²

2.2.2. Původní svazové galerie

Kromě hlavních sbírkotvorných institucí stagnovaly také původně svazové výstavní prostory, z nejvýznamnějších to byly Galerie Václava Špály, Mánes a Nová síň, jejichž kvalitní výstavní program postupně skončil a nahradilo ho pouhé pronajímání výstavních prostor.³⁶³ Instruktivním příkladem krizové situace, ve které se síň, spravované nyní Nadací Český fond umění, ocitly, je osud Galerie Václava Špály. Prestižní galerie s historií sahající až ke sklonku padesátých let 20. století si vybudovala výjimečnou pozici nezávislé instituce představující současné české i zahraniční umění.³⁶⁴ Druhá slavná éra galerie nastala pod vedením kurátora Jaroslava Krbůška v letech 1995–2002, ve kterých zde byla uspořádána řada progresivních výstav moderního a současného umění.³⁶⁵ Velký rozruch ovšem vyvolal politicky angažovaný výstavní projekt skupiny Pode Bal s názvem Malik Urvi (GEN) [59,60], který se uskutečnil v roce 2000 a upozorňoval na přítomnost morálně pokřivených osobností, jež byly spojovány

³⁶² Do tohoto kontextu patří i již zmíněná intervence skupiny Ztohoven do díla Srdce nad Hradem Jiřího Davida v roce 2002, které změnila ve výmluvný vznášející se otazník nad Pražským hradem. Otázku pokládala ve smyslu politickém i kulturně-politickém.

³⁶³ Jako příklad můžeme uvést dění v Nové síni, kde až do roku 1998 výstavní dramaturgii úspěšně vytvářel Karel Babíček. Za účelem udržení kontinuity po jeho odchodu vzniklo sdružení Artlab (Milena Slavická, Martin Dostál, Milan Salák, Jan Kadlec), které představilo NČFU projekt prezentující současné umění v souvislostech aktuálních témat a s mezinárodním přesahem. Projekt Artlabu ovšem nebyl přijat a galerie Nová síň se rozhodla prezentovat výstavy pouze na základě uhrazeného poplatku, čímž bylo v podstatě rezignováno na kritérium umělecké kvality.

FRANTA/MEDUNA/MOTEJZÍK/RATHOUSKÝ/ŠEVČÍK/VÍTKOVÁ 2010, 51.

³⁶⁴ Galerie Václava Špály vznikla na konci padesátých let minulého století v bývalých prostorách prvorepublikového nakladatelství a knihkupectví J. R. Vilímek. Vrcholným obdobím její činnosti byla léta 1965–1970 pod vedením teoretika Jindřicha Chaloupeckého. Následovalo dvacetileté mezidobí normalizačního úpadku a další vzestup přišel až v letech 1995–2002 pod vedením kurátora Jaroslava Krbůška. Dosud neexistuje publikace, která by se podrobně věnovala celé historii Galerie Václava Špály po roce 1989. Některé aspekty historie GVŠ v šedesátých letech zpracoval Alois Micka ve své disertační práci. MICKA 2019.

³⁶⁵ V tomto období se v GVŠ konalo na 145 výstav. Mimo jiné zde vystavovali Milan Grygar, Viktor Pivovarov, Hugo Demartini, Antonín Střížek, Vladimír Kokolia, Markéta Othová, David Černý, Jiří Černický, Krištof Kintera nebo skupina Pode Bal. K významným patřily také například expozice zahraničních fotografů Ralpha Gibsona a Andree Müllera-Pohleho. Seznam výstav je k dispozici v archivu institucí na VVP AVU. <https://vvp.avu.cz/archivy/archiv-instituci/3/?table=institute>, vyhledáno 3. 2. 2020.

s bývalým režimem, v českém veřejném životě.³⁶⁶ Výstava vyvolala nebývalý společenský a mediální ohlas. Za ohrožení nezávislosti této instituce lze považovat následné neprodloužení smlouvy šéfkurátorovi této galerie, navíc v období tzv. opoziční smlouvy, respektive v jeho závěru. V roce 2002 tedy NČFU, která jako nástupnice Svazu zdělila nájemní smlouvu s městem na provoz galerie, zásadně změnila dosavadní výstavní praxi této instituce. Doposud to byl kurátor, který si vybíral umělce a sehnal na jeho prezentaci sponzorské peníze, nyní ovšem měli umělci předkládat nadaci projekt ke schválení, jehož financování měli sami zajišťovat.³⁶⁷ Tato praxe přirozeně vedla k tomu, že nadace začala galerii v podstatě volně pronajímat, což vyvolalo protesty umělecké veřejnosti. Svůj odchod z vedení galerie pojal Krbůšek symbolicky uspořádáním výstavy Vykoupení, která byla ve své podstatě transformací prostoru galerie na prodejnu Levných knih. Toto gesto mělo podle Krbůška „vyjadřovat situaci, v níž se české umění ocitlo“.³⁶⁸

Nejvýraznějším vystoupením proti této „kulturní politice“ se stal výstavní projekt 281 m² studentů AVU a VŠUP, kteří si na čtrnáct dní pronajali prostor Špálovy galerie.³⁶⁹ Samotný projekt spočíval v symbolickém rozdělení prostoru galerie červenou páskou podle výše zaplaceného příspěvku každého z umělců [61].³⁷⁰ Ve svém tiskovém prohlášení organizátoři akce uvedli: „Za zásadní problém současné scény považujeme to, že je zde nedostatek institucí schopných fungovat svobodně, nezáužatě a v mezinárodním kontextu. V poslední době je znatelný výrazný kvalitativní pokles aktivit některých výstavních institucí, popř. až jejich zánik. Pokládáme to za

³⁶⁶ Pode Bal: Malík Urvi / GEN – Gallery of Established Nomenclature, GVŠ, 6. 1. – 30. 1. 2000. O tom, že se situace příliš nezlepšila ani v budoucnu svědčí pokračování projektu Malík Urvi II. v DOXu v roce 2010, který se tentokrát zaměřil na situaci v české justici, kde se stále aktivně angažovali představitelé z politických procesů minulého režimu. <https://www.dox.cz/cs/vystavy/pode-bal-malik-urvi-ii>, vyhledáno 3. 2. 2020.

³⁶⁷ LABUDA 2003.

³⁶⁸ Jaroslav Krbůšek: Vykoupení, GVŠ, 3. 12. 2002 – 5. 1. 2003. WANATOWICZOVÁ 2003, 30.

³⁶⁹ Projekt 281 m², GVŠ, 15. 1. – 30. 1. 2003. Organizátoři: Tamara Moyzes, Kateřina Fojtíková, Richard Wiesner, Anetta Mona Chiša, Radim Labuda, Kateřina Závodová. Dokumentace projektu vyšla na CD jako příloha časopisu Umělec, 3/2003 a je dále k dispozici v Archivu institucí na VVP AVU. LABUDA 2003.

³⁷⁰ „Tímto se výstavní prostor rozdělí na přesně ohraničené plochy, označené jménem umělce, který si danou část pronajímá. Jednotlivé plochy nebudou určeny k osobní prezentaci, jedná se spíše o jakési gesto, vyjadřující zájem o tento prostor a zachování jeho využití jako galerie.“ LABUDA 2003.

znepokojující a vážný problém české umělecké scény.“³⁷¹ To se týkalo především bývalých svazových galerií, které pod správou NČFU kvalitativně upadaly ve prospěch často neprůhledných komerčních zájmů. Soukromé komerční zájmy se zde staly hlavním cílem, což sekundárně ovlivnilo podobu uměleckého a výstavního provozu. To vše bylo možné právě proto, že tyto vazby fungovaly ještě na podkladě smluv z doby socialismu.³⁷² Cílem projektu bylo otevřít odbornou diskusi o budoucnosti této kdysi prestižní a nezávislé výstavní instituce, která jako jedna z mála hrála důležitou roli v procesu etablování mladých umělců, kteří měli v této galerii možnost vystavovat již v průběhu studia nebo záhy po absolvování. Jelikož mladí umělci o tuto nezávislou platformu skutečně přišli, začali si zakládat již zmíněné alternativní výstavní prostory.

Součástí projektu 281 m² bylo diskusní fórum, které se dotýkalo obecné problematiky galerií, jejich vzniku a zániku, fungování příspěvkových i komerčních galerií v postkomunistických zemích, získávání grantů atd. NČFU a městská část Prahy 1 nebyli diskusím nakloněni, kritika tudíž nebyla reflektována a daný stav přetrvával až do roku 2007, kdy městská část Praha 1 vyhlásila poprvé konkurz na provoz galerie.³⁷³ Nicméně další nájemce, kterým se stala agentura Semma, ukončil činnost už po dvou letech. V roce 2010 proto bylo vyhlášeno nové výběrové řízení. Zvítězil v něm projekt

³⁷¹ LABUDA 2003.

³⁷² V souvislosti s projektem 281 m² přiblížila Marta Smolíková soudobý statut GVŠ s ohledem na historické vazby: „Špálova galerie je ve skutečnosti v majetku OPBH Prahy 1, v likvidaci. Galerie nepatří Nadaci Český fond umění ani magistrátu, jak se někdy mylně uvádí. NČFU získala nájemní smlouvu převodem závazků při transformaci Českého fondu výtvarných umělců v roce 1994. Již od 60. let hradil komunistický Fond na základě této smlouvy v galerii výstavám nájem – za výstavy pak odpovídal Svaz umělců. NČFU však, žádný nájem za výstavy neplatila, pronajímala pouze prostor galerie dál občanskému sdružení, které vše finančně, organizačně i koncepčně zajišťovalo. Nájemní smlouva Prahy 1 s tehdejší Fondem tedy vznikla ze 40 let starých pragmatických důvodů – byla to instituce, která od umělců vybírala procenta z jejich honorářů a z toho pak v tehdejší státě hradila různé náklady s uměním spojené, jako například výstavní síně; Svaz umělců v té době vytvářel ideologii a vystavoval.“ LABUDA 2003.

³⁷³ Oficiální stanovisko NČFU ke Smlouvě o uspořádání výstavy s názvem 281 m²: „Nadace Český fond umění uzavřela smlouvu se skupinou mladých umělců, s jejichž koncepcí výstavy byla srozuměna a souhlasila s ní. Organizátoři ovšem nedostáli předloženému popisu projektu, jejich koncepce se stala jednostranným útokem na princip fungování galerijních prostorů, které spravuje NČFU. Diskuse s názvem „Situace současných výstavních a galerijních prostorů v Praze“, která se měla stát onou proklamovanou „platformou pro kritickou reflexi role současného umění“, se tematicky zúžila v momentě, kdy ji moderátor Vít Havránek údajně bez vědomí organizátorů výstavy svévolně přejmenoval na „Nadace Český fond umění a situace výtvarných nadací, spolků a občanských aktivit. Bilance a perspektivy“. Nadace Český fond umění zaujala veřejné stanovisko k nastalé situaci, v němž se její zástupci a později i organizátoři výstavy od diskuse se změněným názvem distancovali.“ LABUDA 2003.

společnosti PPF Art, která se tak stala na následujících deset let provozovatelem této galerie.³⁷⁴

2.2.3. Nestátní neziskové organizace (NNO)

Stagnace oficiální výstavní politiky velké většiny státních institucí ve vztahu k současnému umění a neaktuálnějším uměleckým tendencím vyvolala vznik velkého množství nestátních neziskových institucí, které mají různé formy právního statusu a širokou zřizovatelskou základnu. Jejich zřizovatelem může být fyzická osoba, právnická osoba nebo i sdružení osob. NNO jsou zpravidla částečně financovány z veřejných rozpočtů, a to především prostřednictvím grantového programu MK ČR nebo krajských či magistrátních grantů. Přičemž jako kontrolní orgán hospodárnosti s veřejnými prostředky může být uplatněna povinnost auditu, ale většinou postačí povinnost zveřejňování výroční zprávy.

Za účelem provozování neziskové kulturní činnosti byla převážně zakládána občanská sdružení, která definujeme například jako spolky, svazy, kluby a hnutí, a to nejčastěji ve formě zapsaného spolku.³⁷⁵ Další formou nestátní neziskové organizace je obecně prospěšná společnost, která je zakládána za účelem poskytování veřejnosti obecně prospěšné služby, které jsou definovány i jako kulturní služby. Případný zisk společnosti musí být použit ve prospěch služeb, pro které byla společnost založena.³⁷⁶

³⁷⁴ Ve své výstavní dramaturgii se GVŠ pod vedením PPF Art věnuje především představování střední generace etablovaných českých umělců. Ve výčtu výstavní historie najdeme jména jako František Skála, Jiří Černický, Tomáš Císařovský, Martin Mainer, Stanislav Diviš, Kateřina Vincourová nebo Josef Bolf. I když můžeme říct, že svou dramaturgií PPF v podstatě navazuje na představování významných osobností českého umění, dochází zde převážně k výstavám umělců ze střední generace, a nikoliv té nejmladší. Tímto charakterem výběru, který do určité míry odpovídá i akvizičním preferencím PPF Art, se galerie posunula spíše do kategorie výstavního prostoru pro již zavedené umělce, než aby objevovala a rozvíjela nové mladé talenty. Kromě provozu GVŠ zajišťuje společnost PPF Art také výstavní činnost Ateliéru Josefa Sudka.

³⁷⁵ Založit sdružení mohou nejméně tři občané a jeho právní úprava je ošetřena zákonem č. 83/1990 Sb., o sdružování občanů.

³⁷⁶ O.p.s. může založit jak jednotlivec, tak více fyzických či právnických osob. Právní úprava je ošetřena zákonem č. 248/1995 Sb., o obecně prospěšných společnostech.

Do platformy NNO patří dále nadace nebo nadační fondy, které vznikají jako účelová sdružení majetku pro dosahování obecně prospěšných cílů.³⁷⁷ Základním posláním nadace je poskytování nadačních příspěvků, nicméně novelizace zákona z roku 2000 jim umožnila také pořádat kulturní činnost. Stejně tak tato novelizace poskytla prostor pro čerpání státních dotací.³⁷⁸

Představené iniciativy vytvořily poměrně hustou institucionální síť tzv. off-space umělecké scény, v níž velké množství právních subjektivit ovšem způsobuje určitou roztříštěnost a nepřehlednost. Ve velkém množství právních forem se z pohledu veřejnosti těžko rozlišuje mezi nestátní neziskovou organizací a soukromým komerčním subjektem. Nečitelnost popsané institucionální sítě navíc může zapříčinit nelehkou orientaci ministerských úředníků nebo členů grantových komisí při posuzování kvality a kontinuity výstavní dramaturgie a činnosti těchto institucí. Jedním z důsledků této dlouhodobé situace je prohloubení propasti mezi státní a uměleckou platformou a nárůst vzájemné kritiky a nedůvěry. Výstavní činnost nestátního sektoru by v ideálním případě měla sloužit jako doplnění širokého spektra garantované výstavní činnosti zajišťované státem. Na místo oficiálních struktur tedy převzaly větší iniciativy jednotlivci z NNO, kteří se snažili kultivovat prostředí výtvarné scény.

Off-space umělecká scéna

Zapsané spolky

Jak bylo popsáno výše, důsledkem krize veřejné institucionální sféry byl vznik mnoha alternativních výstavních a komunitních prostorů, jež zakládali buď mladí umělci (někdy označovány jako tzv. artist-run space) nebo teoretici, kteří neměli příležitost nebo vůli se za stávajících podmínek zapojit do oficiálního nefungujícího systému kulturního provozu. Většina z nich měla právní subjektivitu zapsaného spolku, které postupně převzaly roli garanta progresivního výstavního provozu. Tento vývoj byl zároveň reflektován uvnitř umělecké obce, a to především formou diskusí a konferencí.

³⁷⁷ Nadace může být založena jednotlivci i více fyzickými či právními osobami nebo také může vzniknout závětí. Právní úprava je ošetřena zákonem č. 227/1997 Sb., o nadacích a nadačních fondech.

³⁷⁸ Novela zákona č. 218/2000 Sb., o rozpočtových pravidlech.

Jan Zálešák v jednom příspěvku do diskuse shrnul tento fenomén následovně: „Vstup do nového milénia se nesl ve znamení zakládání nezávislých galerijních a produkčních jednotek samotnými umělci. V Praze pak éru umělci provozovaných galerií postavených na étosu DIY iniciovala v roce 2000 galerie Display; skutečný rozmach ale nastal až po roce 2003. [...] Specifickou roli v tomto procesu sehrály Nadace pro současné umění nebo organizace tranzit.“³⁷⁹ Spontánně vznikající zázemí mladé generace přirozeně vytvářelo opozici vůči nefungujícím oficiálním strukturám. Obzvláště po roce 2002 tak vznikala nová síť tzv. off-space galerijních prostorů a DIY komunitních aktivit.

Z těch hlavních jmenujme například rozsáhlý experimentální prostor věnovaný současnému umění Universal NoD (2000, kurátoři Krištof Kintera, Tamara Moyzes, Zuzana Blochová, Dita Lamačová, Lucie Čermáková),³⁸⁰ Display (2001, Zbyněk Baladrán, Ondřej Chrobák, Tomáš Svoboda, David Kulhánek),³⁸¹ Galerie kritiků (2001, Vlasta Čiháková-Noshiro),³⁸² Galerie Home (2002–2005, založili Veronika Bromová, Veronika Drahotová, Aleksandra Vajd), CO14 (2002–2003, existovalo bez stálého prostoru, poté od 2003–2005 na půdě FF UK, Rafani), Centrum současného umění Futura (2003, Alberto Di Stefano), galerie A.M. 180 (2003, Štěpán Bolf, Dan Dudarec, Anežka Hošková, Jakub Hošek, Markéta Wilemsa Pecková), ETC. (2004, Jiří Franta, Jiří Skála), Karlin Studios (2005, založila Futura), Entrance (2005, Tereza Velíková, Tereza Severová),³⁸³ Trafačka (2006–2014),³⁸⁴ C2C (2006–2007, Zuzana Štefková, Denisa Kera, Pavel Sedlák).³⁸⁵

³⁷⁹ ZÁLEŠÁK 2014, 146.

³⁸⁰ Prostor funguje jako projekt občanského sdružení DEAI (Setkání) o.s., který podporuje Linhartova nadace.

³⁸¹ Později v letech 2007–2016 vytvořil display společnou organizaci s tranzitem a působil pod názvem tranzitdisplay v čele s kurátory Vítem Havránkem a Zbyňkem Baladránem. Od roku 2016 se Display oddělil a působí samostatně jako sdružení pro výzkum a kolektivní praxi.

³⁸² Sdružení výtvarných kritiků a teoretiků, z.s. zajišťuje funkci národní sekce AICA a ve svém sídle v pražském paláci Adria provozuje Galerii kritiků a každoročně pořádá Cenu kritiky za mladou malbu.

³⁸³ Spolek Entrance Gallery sdružuje mladé umělce, kurátory, absolventy a studenty vysokých škol s humanitním a kulturním zaměřením. Cílem spolku je popularizace současného českého a zahraničního výtvarného umění, a to pořádáním besed, diskusních fór, výstav jak českých, tak zahraničních umělců.

³⁸⁴ Tento multikulturní prostor byl spojen především se scénou graffiti a street artu. Od svého založení sloužila Trafačka jako inspirativní a otevřený prostor, který byl principiálně i mezinárodní a stal se důležitým místem setkávání. Společně s MeetFatory také patřila mezi průkopnické projekty v trendu přetransformování zchátralých industriálních objektů. ČERMÁKOVÁ/VITVAR 2015. Street art jako jednu

Pro tyto instituce je charakteristická orientace na mladé právě vznikající umění, v souladu s okruhem mladých umělců, kurátorů a studentů uměleckých škol, kteří se podílejí na jejich provozu. Tyto iniciativy navíc usilují o zapojení odborné i laické veřejnosti do současného kulturního dialogu. Takto vymezené cíle se shodují s oblastí problematiky „živého umění“, které je ze strany státu věnována nejmenší podpora a zájem, čemuž napovídá i to, jak jsou definovány priority v dokumentech státní kulturní politiky.

Velice originální druh mimogalerijního výstavního prostředí svou podstatou zasahující do veřejného prostoru je galerie Artwall, jež byla založena v roce 2005 původně v rámci Centra současného umění (nástupnice Sororova centra), dnes je provozována prostřednictvím sdružení C2C.³⁸⁶ Výstavní plochu tvoří niky opěrné zdi pod Letenskými sady na frekventované dopravní tepně na nábřeží kpt. Jaroše a Edvarda Beneše v Praze. Pozoruhodná je ovšem historie tohoto místa. Zeď původně sloužila k propagaci komunistického režimu. S nápadem realizovat zde výstavní projekty přišla americká umělkyně Barbara Benish na konci devadesátých let. První výstavní projekt Flower Power se tu uskutečnil ještě za podpory Sorosova centra současného umění Praha v roce 2000. Po zániku Sorosova centra se podařilo díky iniciativě Davida Wallikera zajistit potřebné finanční prostředky na provoz galerie až v roce 2005, který byl nadále realizován pod organizační správou Centra pro současné umění Praha (o.p.s.) a kurátorským vedením tehdejšího ředitele centra Ludvíka Hlaváčka. Pravidelný provoz ukončil v roce 2008 zákaz magistrátu, který byl reakcí na výstavu skupiny Guma Guar: Kolektivní identita [62], jež sestávala z portrétů korupčníků tehdejší podnikatelské sféry (R. Krejčíř, V. Kožený a další), které byly doplněny o slogan „Všichni jsme

z nejmladších uměleckých forem u nás a důležitý příznak transformačních let mapovala výstava Městem posedlí, GHMP, Městská knihovna, 10. 10. 2012 – 27. 1. 2013, kurátor: Radek Wohlmuth.

³⁸⁵ Galerie C2C v současnosti neprovozuje výstavní prostor, nicméně spolupracuje s jinými galeriemi při organizování výstav. Cílem spolku C2C je podporovat činnost sdružených kurátorů, kritiků a umělců v oblasti současné vizuální kultury, a to zejména zprostředkováním kontaktů s kurátory, kritiky, umělci a institucemi doma i v zahraničí, vytvářením platformy pro diskusi o vizuálním umění, jeho teorii a kritice, ať už na webových stránkách či prostřednictvím přípravy výstavních projektů, publikačními počiny a archivací výtvarné kritiky současného umění, pořádáním veřejných debat.

<https://or.justice.cz/ias/ui/rejstrik-firma.vysledky?subjektId=753071&typ=UPLNY>, vyhledáno 6. 4. 2020.

³⁸⁶ Zapsaný spolek C2C – Kruh kurátorů a kritiků, z.s. organizuje provoz s podporou hl. m. Prahy a MK ČR. Současný výstavní program kurátorsky připravují Zuzana Štefková a Lenka Kukurová.

v národním týmu“, jenž ironicky narážel na další problematiku ohrožující principy demokratické společnosti, a to ovlivňování veřejného mínění skrze manipulativní kampaně, které jsou realizovány ve veřejnoprávním prostředí a s použitím veřejných finančních prostředků.³⁸⁷ V tomto případě se jednalo o diskutabilní finančně náročnou kampaň magistrátu hl. m. Prahy o uspořádání olympijských her v Praze v roce 2016. Vzniklý spor magistrátu a provozovatelů galerie vedl k odstoupení od smlouvy o zapůjčení zdi, čímž galerie zanikla.³⁸⁸ V reakci na to kurátoři galerie na svých webových stránkách zveřejnili prohlášení, že *„uzavření Artwall se tak stalo prvním polistopadovým případem, kdy politické rozhodnutí maskované za uplatnění právních předpisů vedlo k faktické likvidaci galerie.“*³⁸⁹ Po personální obměně na magistrátu byla na podzim 2011 činnost galerie obnovena, a to pod záštitou tehdejšího primátora Bohuslava Sobotky. Tato situace dokládá existenci alarmující regulace obecně prospěšné činnosti politickými zájmy, což můžeme hodnotit jako reziduum z dob minulých, kdy byla podobná praxe běžná.

Obecně prospěšné společnosti

Další zákonnou formou založení instituce využívané pro výstavní účely byla o.p.s., obecně prospěšná společnost. Jednou z prvních galerijních institucí tohoto druhu byla MeetFactory, kterou v roce 2001 založil umělec David Černý původně v pražských Holešovicích jako široce dramaturgicky profilovou platformu, jež neprovozuje pouze výstavní činnost, ale pořádá také koncerty, divadelní představení a program rezidenčních pobytů pro umělce. Činnost MeetFactory byla po povodni obnovena v roce 2007 v nově zrekonstruovaném industriálním objektu na Smíchově.³⁹⁰ Ve svém rámci provozuje dva galerijní prostory: Galerii MeetFactory, která se zaměřuje na kritické konfrontace tuzemské a mezinárodní umělecké scény v původních kurátorských konceptech a Galerii Kostka, představující zejména samostatné výstavy

³⁸⁷ Guma Guar: Kolektivní identita, Artwall, 16. 5. – 15. 6. 2008. Během výstavy došlo také k poškození projektu od vandala [63].

³⁸⁸ FOSCHIOVÁ 2011, 59.

³⁸⁹ Citováno podle FOSCHIOVÁ 2011, 75.

³⁹⁰ Dlouhodobé plánování činnosti MeetFactory je schvalováno správní radou, jejíž členy jsou David Černý, David Koller a Alice Nellis.

začínajících umělců, kterým poskytuje prostor pro umělecké experimenty a site-specific instalace.

Další o.p.s. v naší institucionální síti je již zmíněné Centrum současného umění Praha, které vzniklo transformací z původního Sorosova centra současného umění. Na činnost SCSU navázala nově vzniklá Nadace pro současné umění, která je zakladatelem Centra pro současné umění Praha. Vznik nástupnických organizací SCSU provázely poměrně složité provozně-legislativní podmínky, vyplývající z nastavení zákona č. 227/1997 Sb., o nadacích a nadačních fondech.³⁹¹ Jelikož až do doby novelizace zákona v roce 2000, nadace nemohla provozovat kulturní služby, byla nucena se rozštěpit na více institucí, a z toho důvodu v roce 1999 založila za účelem pořádání výstavní činnosti Centrum pro současné umění Praha. Tentýž rok začal také fungovat výstavní a residenční prostor Galerie Jelení, jehož programem bylo soustavné mapování pražské umělecké scény. Zpočátku byly výstavní sály situovány při sídle Nadace v přízemí činžovního domu v ulici Jelení 9, kde bylo k dispozici také místo pro ubytování účastníků residenčních programů. Od podzimu 2014 přesídlila do nových prostor v Drtinově ulice, kde pořádala výstavy až do počátku roku 2016, následně našla své nové trvalé sídlo v ulici Dukelských hrdinů na pražské Letné, kde funguje dodnes. Galerie Jelení se stala důležitou platformou pro mladé umělce jako místo, kde mohli prezentovat své dílo, experimentovat s médiem výstavy a vést dialog se zahraničními umělci, kteří byli zapojeni do residenčního programu. Uskutečnilo se zde několik projektů, které výrazně narušily dosavadní běžné představy o výstavě. Kolem této galerie se soustředili umělci „[...] vystupující [...] proti běžnému uměleckému provozu [...]“³⁹² a snažící se dokázat, že „[...] galerijní prostředí je pro umění škodlivé, umrtvující jeho strukturovanost [...]“³⁹³ což prokázali například výstavou Slepěná intimita, jejíž instalace připomínala běžně zařízené domácí prostředí, ve kterém byla infiltrována fiktivní umělecká díla, a celý

³⁹¹ SCSU během své působnosti v letech 1992–1998 měnilo svého provozovatele. V roce 1992 založené SCSU až do června 1994 patřilo pod Středoevropskou univerzitu, od července 1994 do dubna 1997 bylo součástí Nadace Open Society Fund Praha, od května 1997 bylo samostatnou nadací podle zmíněného zákona č. 227/1997 Sb. Zahraniční finanční podpora ovšem doznívala až do roku 2002.

<https://fca.fcca.cz/o-organizaci/>, vyhledáno 13. 5. 2020.

³⁹² BUKOVINSKÁ 2001, nepag.

³⁹³ BUKOVINSKÁ 2001, nepag.

výstavní koncept tak narážel na otázku, co je umění, a současně na otázku aktuálního rozšiřování hranic umění [64].³⁹⁴

V roce 2017 navíc zahájila provoz další výstavní instituce NCSU Galerie Kurzor určená pro hostující kurátory, která má za cíl poskytnout po dobu jednoho roku vybranému kurátorovi zázemí a zdroje etablované umělecké organizace pro vytváření ucelené výstavní dramaturgie.

Jako o.p.s. byla dále založena Michalem Mánekem Galerie SVIT v roce 2010. Mánek spolu se Zuzanou Blochovou od počátku vytvářel kvalitní výstavní činnost prezentující české i zahraniční umění.³⁹⁵ Představili například uměleckou skupinu Rafani, Ursulu Mayer, Bena Riverse, Marka Medunu, Matěje Smetanu nebo Habimu Fuchs. Specifikem je, že zároveň zastupují umělce na trhu s uměním, zúčastňují se významných zahraničních uměleckých veletrhů. Podobně jako v devadesátých letech, i nadále se některé soukromé iniciativy vyznačovaly velmi kvalitním zázemím kurátorského týmu, a z toho vyplývající hodnotnou výstavní dramaturgií. Přesun odborníků do soukromé sféry souvisel s krizí velkých veřejných institucí, kde buď nenašli uplatnění anebo způsob a možnosti práce neodpovídaly specifikům pro prezentaci současného umění.

Nadace a nadační fondy

V roce 1997 definoval český legislativní systém dotýkající se kulturního provozu také zřizování nadací a nadačních fondů. Jednou z prvních institucí tohoto typu u nás byla již zmíněná Nadace pro současné umění Praha, přičemž souvislosti jejího vzniku jsem již popsala výše, a tomto místě bych jen dodala, že nově byla jejím jediným programem

³⁹⁴ Slepená intimita, Galerie Jelení, 6. 6. – 15. 6. 2001. Vystavující umělci: Jasanský/Polák, Krištof Kintera, Jiří Černický, Roman Ondák, Tomáš Vaněk, Ján Mančuška, Josef Bolf, Maxim Velčovský, Lenka Klodová. BUKOVINSKÁ 2001, nepag.

³⁹⁵ Galerii Svit byla založena v srpnu roku 2010 v areálu Libertas ve Štefánikově ulici na Praze 5, nedaleko etablovaných výstavních prostor Galerie Jelení a Futury. V dozorčí radě působí výrazné osobnosti z celého uměleckého spektra: Michal Mánek, Zuzana Blochová, Pavel Sterec, Zdeněk Felix, Charlotta Kotíková. Tato mezigenerační platforma kombinující mladistvý elán a dlouholeté zkušenosti byla založena úmyslně tak, aby její členové byli schopni spoluvytvářet smysluplný program zahrnující převážně prezentace zahraničních autorů.

každoroční distribuce grantů, zaměřených na podporu tvůrčích, a především prezentačních uměleckých projektů.

Podobně také Museum Kampa bylo založeno Nadací Jana a Medy Mládkových, jež byla zřízena v roce 1999 za účelem podpory výtvarného umění a zpřístupňování sbírky moderního umění shromažďované manželi Mládkovými od padesátých let 20. století. Museum bylo zpřístupněno veřejnosti v roce 2003 po rekonstrukci budovy Sovových mlýnů s cílem seznamovat veřejnost s moderním a současným výtvarným uměním. Výstavní činnost se opírá o klíčové umělce dané sbírky, tedy především české a zahraniční umělce druhé poloviny 20. století, a je s ní dramaturgicky propojena. Poměrně úzce profilovaná oblast zájmu umožňuje instituci sledovat tyto fenomény kontinuálně a hlouběji.

Do této skupiny institucí patří také v současné době vznikající projekt Kunsthalle Praha, jehož zakladatelem je The Pudil Family Foundation, o kterém jsem se již zmiňovala v podkapitole 1.4., zabývající se současnými legislativně-provozní problémy.

2.2.4. Komerční subjekty

Společnosti s ručením omezeným

Vedle nestátních neziskových organizací došlo zejména po roce 2002 ke druhé vlně zakládání soukromých komerčních galerií a jejich síť se pomalu zahušťuje.³⁹⁶ Tyto galerie mají obvykle právní subjektivitu společnosti s ručením omezeným a mezi nejvýznamnější z nich patří Hunt Kastner (2005), Lucie Drdova Gallery (2016), Nevan Contempo (2014), Galerie Petr Novotný (2011), Polansky Gallery (2012). Tyto soukromé komerční galerie hrají významnou úlohu při procesu etablování absolventů uměleckých škol na domácí a zahraniční scéně. Pro začínajícího umělce je v dnešním uměleckém světě nezbytné, aby ho zastupovala kvalitní a seriózní soukromá galerie, díky které postupně získává možnost vystavovat.³⁹⁷ Soukromý sektor by tedy měl

³⁹⁶ Z první vlny zakládání soukromých galerií v devadesátých letech nadále pokračovala jen Galerie Jiří Švestka, což mimo jiné svědčí o velikosti trhu s uměním.

³⁹⁷ S činností soukromých galerií se pojí také umělecké veletrhy, které slouží jako prezentační platforma galerií a jejich umělců, jako místo domlouvání obchodů a budoucích spoluprací. Navíc je mezinárodní veletrh umění společenskou událostí, která neslouží jen obchodu, ale i vzájemnému propojování a

optimálně rozšiřovat možnosti výdělků pro umělce. V současné situaci, kdy v mnoha případech chybí kvalitní státní výstavní činnost, nutně dochází k hybridnímu stavu, kdy činnost NNO nebo ryze soukromých organizací, nahrazuje veřejné kulturní služby, protože je to mnohdy jediná forma prezentace, která u nás existuje.

Akciová společnost

Z hlediska právně-zřizovatelské subjektivity má mezi pražskými kulturními institucemi výjimečné postavení Centrum současného umění DOX, které založil Leoš Válka v roce 2008 jako akciovou společnost. Tato právní forma se svou strukturou a složitostí se jeví jako vhodná varianta pro případ provozování kulturní činnosti pouze pro silné kapitálové partnery. V současné době je většinovým vlastníkem finanční skupina RSJ. Přesto se DOX snaží působit jako „*nezávislá instituce zaměřená na současné umění*,“³⁹⁸ nicméně uměleckou obcí je vnímána spíše jako soukromá iniciativa, na jejímž chodu se podílí více donátorů. V architektonicky kvalitně zrekonstruovaném prostoru bývalé továrny v Holešovicích byly postupně vybudovány výstavní prostory, multifunkční sál, vzducholoď Gulliver,³⁹⁹ design shop, knihkupectví.⁴⁰⁰ DOX měl velmi slibný začátek provozu, kdy prezentoval například skupinu Pode Bal, Mateje Kréna, Michaela Bielického, ale také významné zahraniční umělce jako Douglase Gordona, Andyho Warhola nebo Roberta Mapplethorpa. Později ovšem přišla série popularizačních výstav a s nimi i určitá ztráta jasné kurátorské koncepčnosti a kontinuální

prohlubování mimo obchodních známostí. Je zvykem, že jsou tyto umělecké události sledovány a navštěvovány také pracovníky mezinárodních státních galerií a muzeí. Skladba prezentovaných děl na významných zahraničních veletrzích (Frieze, Art Basel, Fiac Paris) odpovídá tomu nejkvalitnějšímu ze současného umění. Zastoupení umělci patří ke světové špičce, většinou už byli představeni v reprezentativní muzeální instituci. V roce 2001 byl u nás po vzoru světových veletrhů založen první porevoluční veletrh umění Art Prague, jenž se ovšem marně snažil dosáhnout prestiže svých vzorů a zůstal spíše lokální událostí bez výraznějšího mezinárodního přesahu. Paradoxem je, že nejprogresivnější české soukromé galerie jako například Hunt Kastner, Drdova Gallery, Nevan Contempo, se ho neúčastní, jelikož soustředí své síly spíše na prezentace na zahraničních veletrzích.

³⁹⁸ Oficiální informace na webu DOXu uvádí, že se „*jedná se o nestátní, neziskovou a nesebírkovou instituci.*“ <https://www.dox.cz/o-nas>, vyhledáno 5. 4. 2020.

³⁹⁹ V roce 2016 vznikla na střeše Centra DOX architektonická intervence Martina Rajniše v podobě funkčního objektu vzducholodi, která se stala místem pro setkávání současného umění a literatury.

⁴⁰⁰ V budově DOXu sídlí ještě Archiv výtvarného umění (dříve Studijní archiv Galerie H), který v roce 1984 založil Jiří Hůla v návaznosti na činnost Galerie H v Kostelci nad Černými Lesy. Od roku 2003 má Archiv výtvarného umění právní formu občanského sdružení. <https://www.dox.cz/archiv-vytvarneho-umeni>, vyhledáno 16. 5. 2020.

dramaturgické kvality. Obdobně jako v jiných institucích, i zde tento útlum souvisel s dlouhodobou personální krizí, do níž se DOX dostal po odchodu historika umění Jaroslava Anděla z pozice uměleckého ředitele. Současný program je často vyhraněně orientován na aktuální politicko-společenská témata a vyznačuje se určitou roztříštěností, což zřejmě souvisí také s rozšiřováním původního konceptu o sledování dalších uměleckých druhů a fenoménů propojování a překračování žánrů vizuálního umění, literatury, divadla a soudobé hudby.

2.2.5. Zahraniční kulturní subjekty

V období po roce 2000 již pomalu doznávala podpora a pozornost zahraničních institucí, které se v devadesátých letech snažily nastartovat a úspěšně obnovit činnost kulturních institucí v Česku. Byli to především British Council, který v roce 2003 ukončil provoz své úspěšné Window Gallery, jejíž činnost byla zahájena v roce 1993 pod vedením kurátorky a umělkyně Andrée Cooke⁴⁰¹ nebo Sorosovo centrum současného umění, které existovalo do roku 1998, přičemž některé aktivity ještě doznávaly až do roku 2002, ale v omezenější míře.

Od roku 2004 podporu zahraničních institucí nahradila možnost čerpání fondů Evropské unie. V letech 2007–2013 bylo MK ČR příjemcem podpory z tzv. strukturálních fondů, která se primárně týkala oblasti památkové péče a rozvoje lidských zdrojů, managementských dovedností a obecně zaměstnanosti, což můžeme sice hodnotit jako kladnou snahu vyřešit neuspokojivou personálně-organizační otázku v mnoha především státních kulturních institucích, kde přetrvávaly staré hodnoty a způsoby práce.⁴⁰² Nicméně pro rozvoj výstavní činnosti takto vymezená programová témata neměla přílišný dopad.

⁴⁰¹ Archivní materiály mapující výjimečný projekt Window Gallery jsou uloženy v archivu institucí ve VVP AVU. <http://vvp.avu.cz/archivy/archiv-instituci/13/?table=institute>, vyhledáno 10. 11. 2019.

⁴⁰² V této souvislosti je také důležité zmínit, že dlouhodobou personální problematiku v oblasti kulturního provozu se snažil systematicky vyřešit až vznik nového oboru managementu umění, který byl založen v roce 2007 na Vysoké škole ekonomické pod vedením doc. Jiřího Patočky, CSc., bývalého náměstka ministra pro místní rozvoj.

2.2.6. Revizionistické snahy

Na konci tisíciletí se objevilo několik výstavních projektů, které se snažily kriticky zhodnotit uplynulý institucionální vývoj a způsob transformace kulturního provozu. Revizionistické snahy přirozeně vyplývaly z přležitosti dvacetiletého výročí sametové revoluce. Patří sem například Monument transformace, který uspořádala GHMP. Výstava byla vyústěním čtyřletého grantového projektu iniciativy tranzitdisplay.⁴⁰³ Na počátku tohoto projektu byla touha zjistit, „*Co se s námi stalo v průběhu dvaceti let po pádu komunistického režimu (1989–2009)?*“⁴⁰⁴ Před samotnou výstavou se uskutečnil diskusní panel, kde odpovědi na tuto otázku hledali významní umělci, politici, filozofové, sociologové a ekonomové, mezi nimiž byli Tomáš Ježek, Jiří Havel, Miroslav Petříček, Tomáš Sokol, Jiří David, Vladimíra Dvořáková, Václav Žák, Ladislav Jakl, Linda Sokačová, Jiřina Šiklová, Pavla Jonssonová.⁴⁰⁵ Výstupem projektu byla publikace a internetový portál Atlas transformace, jež se staly průvodcem po transformačních procesech, které tvoří „*pomocí strukturovaných hesel a uměleckých grafů nástroj pro uchopení procesů společenských a politických změn*“.⁴⁰⁶ Jak samotný projekt, tak i jeho výstupy mají spíše umělecký a především konceptuální charakter. Publikace a internetová databáze Atlas transformace [65] obsahuje nejen textové, ale i obrazové definice jednotlivých klíčových pojmů a fenoménů sledovaného období od českých i zahraničních odborníků z různých oborů a umělců a má tak interdisciplinární přesah, který si celospolečenské téma transformace žádá. Tak jako u většiny projektů, které se snažily zhodnotit vývoj situace, i tento vzešel v podstatě ze soukromé iniciativy jednotlivců sdružených v tranzitdisplay, kteří výstavu pro GHMP realizovali jako externisté. Oficiální státní instituce se zhodnotit aktuální situaci nijak navenek nesnažily, možná právě proto, že jejich problematická transformace stále probíhala.⁴⁰⁷

⁴⁰³ Monument transformace, GHMP, Městská knihovna, 28. 5. – 30. 8. 2009, autoři projektu: Vít Havránek, Zbyněk Baladrán.

⁴⁰⁴ <http://www.monumenttotransformation.org/atlas-transformace/vety-o-transformaci.html>, vyhledáno 9. 11. 2019.

⁴⁰⁵ Diskuse se konaly v tranzitdisplay, 12. 3. – 26. 3. 2009.

⁴⁰⁶ <http://www.monumenttotransformation.org/atlas-transformace/>, vyhledáno 23. 11. 2019.

⁴⁰⁷ Výjimkou byla snad jen expozice Po sametu, která se snažila zhodnotit vývoj umělecké scény posledních dvaceti let, a to v konceptu hledání návazností a přímé konfrontace mladých umělců s hlavními představiteli umění druhé poloviny 20. století. BABOROVSKÁ/SRP 2009.

Již z formulace úvodní položené otázky je zřejmé, že tento projekt neměl ryze umělecko-historické ambice, ale v popředí zájmu byly především globálně pojaté otázky společenské transformace.

To, že se výroční rok 2009 stal příležitostí k hodnocení uplynulého vývoje, dokládala další výstava s názvem *Formáty transformace 89–09*. Sedm pohledů na novou českou a slovenskou identitu, která se uskutečnila v Domě umění města Brno [66,67].⁴⁰⁸ Výstavní část, již připravil Vladimír Beskid, se zabývala tématem „*od politického k veřejnému prostoru*“, přičemž jednou z hlavních otázek bylo, „*proč se nám stále nedaří definovat současný výtvarný jazyk ve veřejném prostoru*“. Pojem veřejný prostor byl v rámci tohoto projektu definován jako „*politika, komerce, kultura a umění*“.⁴⁰⁹ Autoři upozorňovali na stále větší politický tlak autoritativního ovládnutí veřejného prostoru.⁴¹⁰ Projekt se také věnoval zhodnocení dosavadního vývoje transformace galerijního provozu, a v tomto případě došel k závěru, že „*se nám za posledních dvacet let nepodařilo radikálně změnit, transformovat především samotné kulturní instituce. V Čechách i na Slovensku fungují – s velkými výhradami k oběma – významné galerie, avšak mladá a odborná scéna se k jejich činnosti staví značně kriticky. Vypadají jako velcí mastodonti, kteří nevědí, neumí se orientovat, neumí se zapojit do [...] mezinárodní komunikace. A na druhé straně je tu celá síť menších, lokálních galerií, regionálních muzeí atd., které nedokážou úplně reflektovat aktuální výtvarné myšlení, protože k tomu nemají kapitál.*“⁴¹¹ Oproti Monumentu transformace, který měl celospolečenskou a především politickou ambici, byl tento projekt zaměřen více na problémy uměleckého provozu a jeho fungování ve společnosti. Závěry diskusí odpovídaly stále trvající neuspokojivé situaci kulturních institucí, kde byly kromě neúspěšných transformací kritizovány také nedostatečně transparentní procesy v rozdělování finančních prostředků, jmenování vedoucích pracovníků, rozhodování grantových a akvizičních komisí atd. V rámci tohoto projektu byl problém

⁴⁰⁸ *Formáty transformace 89–09. Sedm pohledů na novou českou a slovenskou identitu*, Dům umění města Brna, 17. 11. 2009 – 17. 1. 2010.

⁴⁰⁹ KOWOLOWSKI 2009, 8.

⁴¹⁰ Jedním z příkladů dokazující tyto tendence může být již zmíněné ukončení činnosti galerie Artwall v roce 2008 v souvislosti s výstavou *Kolektivní identita* skupiny Guma Guar.

⁴¹¹ KOWOLOWSKI 2009, 11.

pojmenován jako atomizace, což „[...] je zásadní problém postoje výtvarné nebo obecně umělecké obce vůči nějakému systémovému řešení, vůči institucím. Problémem je nejen nejednotnost, ale také zásadní nekonceptnost definování [...]“⁴¹² Toto všechno jsou problematiky, jejichž rámec dostatečně pevně a přehledně nenastavil především stát, a samotné instituce se tedy zmítaly v jakémsi vakuu. Zmíněná nesystémovost legislativně-provozních podmínek pak vedla v důsledku k nedůvěře jednotlivých umělců a teoretiků vůči institucím, které mnohdy nejsou ani plně odpovědné za situaci, ve které se nacházejí.

Krise muzeí a „konec dějin umění“

Mezitím se dobové oborové diskuse vztahovaly k Beltingově konceptu „konce dějin umění“, který předznamenal i krizi muzeí, proměnu formátu výstavy a výstavní politiky.⁴¹³ Mezi jednotlivými sekcemi prvního sjezdu UHS v roce 2003 byla také část věnovaná společenské zodpovědnosti dějin umění a krizi muzeí a výstavní činnosti. Obor začínal reflektovat sám sebe odlišně a vznikl tak prostor mimo jiné ke kladení otázek, jak nahlížet na problematiku muzea umění a institucionálního provozu.⁴¹⁴ Z pohledu této práce je podstatná především část diskuse, která se věnovala krizi muzeí a výstavní činnosti. Hned v úvodu této sekce se setkáváme s informací, že *„Ačkoliv se v České republice nachází kolem pětadvaceti muzeí umění [...] nesešlo se v sekci věnované problémům muzeí a výstav příspěvků příliš mnoho. Bylo by přitom jistě nanejvýš žádoucí, aby se především historici umění, pracující v těchto institucích pokusili o reflexi postavení muzea umění v dnešní, možná krizové situaci, a v neposlední řadě také o reflexi poslání oboru a postavení historika umění v těchto institucích.“*⁴¹⁵ Můžeme se domnívat, že toto prohlášení svědčí o jistém nedostatečném sepětí historiků a teoretiků umění z akademického prostředí s těmi z praktické oblasti galerijního a výstavního provozu.

⁴¹² KOWOLOWSKI 2009, 14.

⁴¹³ Esej Konec dějin umění vyšel v českém překladu v roce 2000. BELTING 2000.

⁴¹⁴ První sjezd českých historiků umění, 25. – 26. 9. 2003, Praha. <http://www.dejinyumeni.cz/1-sjezd-historiku-umeni-413>, vyhledáno 16. 3. 2019.

⁴¹⁵ BARTLOVÁ 2004, 219.

Mezi aktivními účastníky panelu byla dlouholetá ředitelka Uměleckoprůmyslového muzea v Praze Helena Koenigsmarková, která svůj příspěvek zaměřila na problematiku vztahu muzea a diváka. Navrhovala zatraktivnit stálé expozice i výstavy při zachování dostatečné odbornosti v souladu s požadavky laické veřejnosti nebo také sponzorů. Uvedla, že: „*Muzea se tedy začínají návštěvníkům podbízet, někdy zcela zapomínají na vlastní sbírky.*“⁴¹⁶ Dále se zmiňovala o volném vstupu jako účinném nástroji kultivace širšího publika a jako vzor uváděla Victoria and Albert museum v Londýně. Příspěvek vyzněl jako obhajoba existence muzeí jak před širokou veřejností, tak před zřizovateli. Apeloval na nutnost „*po letech nevnímané existence potvrdit své místo ve společnosti a přesvědčit ji, že se vyplatí do nás investovat.*“⁴¹⁷ Reflekoval také problematiku neaktuálního právního statutu našich institucí, jež má dopad na efektivnost hospodaření: „*Světová muzea (míněna zejména západní část Evropy a USA) mezitím zažila širokou podporu politických a finančních kruhů, výstavbu nových budov podle návrhů slavných architektů, byla uznána jako nezbytné generátory kultury. Následně v rychlém vývoji začala měnit i svůj právní status, měnit se na veřejnoprávní instituce, zejména nadace, které mohou využívat více finančních zdrojů.*“⁴¹⁸ Přesto, že více státních institucí v podobných diskusích zmiňovalo potřebu provozně-legislativní reformy, reakce v politických kruzích byla spíše liknavá a problematika kultury se nedostala do sféry priorit. Víme, že jednotliví ministři kultury se snažili dosáhnout změn a zákonných novelizací, ale bohužel se to zatím nepodařilo plně zrealizovat.

Marcel Fišer, tehdejší ředitel progresivní Galerie Klatovy / Klenová,⁴¹⁹ vystoupil na sjezdu hned v úvodu svého příspěvku Muzeum v reálném čase s metaforickým

⁴¹⁶ BARTLOVÁ 2004, 221.

⁴¹⁷ BARTLOVÁ 2004, 222.

⁴¹⁸ BARTLOVÁ 2004, 221.

⁴¹⁹ Okresní galerie Klenová byla založena v roce 1964. V roce 1973 ztratila samostatnost a stala se součástí Okresního muzea v Klatovech. Akviziční i výstavní činnost galerie byla v té době omezena, navíc zde chyběli odborní pracovníci. Významný se stal nákup velkého souboru děl umělců tehdejší střední generace už v letech 1987 a 1988 (J. Sopko, I. Ouhel, M. Rittstein, V. Novák, J. Sozanský, V. Bláha, F. Hodonský a další), který ve svém rozsahu a kvalitě neměl v Čechách obdoby. Mimo jiné se o něj zasloužila Eva Neumannová, tehdejší pracovnice regionálního oddělení NGP. Tento počín pak předznamenal činnost galerie po roce 1989. Pro stále větší velkorysost výstavních projektů byly nakonec prostory bývalého klatovského městského muzea spojeny s galerií na zámku Klenová, čímž vznikla samostatná instituce s novým názvem Galerie Klatovy / Klenová, která přešla pod nového zřizovatele Ministerstvo kultury. Galerie se začala orientovat na současné umění a snažila se o mezinárodní přesah

shrnutím soudobých poměrů v uměleckém provozu: „*Situace, v níž se dnes nacházejí muzea, by se dala přirovnat k jedoucímu vlaku. Průvodčí i mašinfýra se vezou spolu s pasažéry po stanovené trase, která byla pevně určena už kdysi dávno, a jejich jediným úkolem je zajišťovat hladkou cestu. Ovšem krajina, jíž vlak projíždí, se mění, ba co víc: mění se stále rychleji.*“⁴²⁰ Komentuje tak neaktuálnost a nedostatečnou pružnost provozního systému, tedy podmínek, které nastavuje stát a které byly často koncipovány ještě v dobách socialismu.

Z výše popsaného vývoje výstavního provozu po roce 2000 vyznívá jako největší problém nedostatečně silná role státu jako garanta a zřizovatele nezávislé a transparentní podpory umělecké a výstavní aktivity, která je měřítkem vyspělosti každé společnosti.⁴²¹ Tyto podmínky by měly být zajištěny a udrženy i v případě, kdy se umění provokativním způsobem vyjadřuje k aktuálnímu politickému a veřejnému životu či k otázkám zdravé vnitřní institucionální kritiky. Z těchto důvodů soukromé instituce často splývají s veřejnými a snaží se nahradit jejich funkce. S podobnou vizí vznikl například DOX jako soukromá iniciativa „*založená na přesvědčení, že Praha patří na mezinárodní mapu současného umění.*“⁴²² V úvodu inaugurační publikace se iniciátoři zmínili o tom, jak vnímají situaci v kulturním provozu: „*Současné české prostředí je charakterizováno krátkodobými zájmy a privatizací věcí veřejných, kde umění a kultura, pokud nefigurují jako součást bezprostředního obchodního a politického zisku, jsou odsouvány na okraj ‚společenského‘ zájmu. Svědčí o tom stagnující rozpočet státu na kulturu (patřící k nejnižším v Evropě), dlouhodobě neuspokojivý stav bývalých státních*

svých aktivit. Od roku 1991 do roku 1994 pořádala proslulou sérii výstav Šedá cihla (kurátorka Helena Hrdličková). Byly to reprezentativní přehlídky tvorby žijících autorů, jež ve své době neměly obdobu. Kromě výstav odborně zajištěných z vlastních zdrojů galerie spolupracovala s nejvýznamnějšími českými kurátory (Jaromír Zemina, Jiří Zemánek, Jiří Valoch, Mahulena Nešlehová, Jana a Jiří Ševčíkovi). Marcel Fišer pracoval v Galerii Klatovy / Klenová v letech 1996 až 2009, přičemž od roku 2000 byl ve funkci jejího ředitele. <http://www.gkk.cz/cs/o-galerii/historie/>, vyhledáno 29. 4. 2019.

⁴²⁰ BARTLOVÁ 2004, 224.

⁴²¹ Větší transparentnost ve vydávání veřejných finančních prostředků mělo zajistit přijetí zákona o zadávání veřejných zakázek č. 134/2016 Sb., o zadávání veřejných zakázek. Bohužel se však v praxi ukázalo, že tato snaha má svou odvrácenou stranu v poklesu kvality služeb, kdy pro zakázky nad 50 000,- Kč musí být vyhlášena veřejná soutěž, se kterou se pojí povinnost přijetí nejlevnější nabídky.

⁴²² ANDĚL/VÁLKA 2008, 11.

kulturních institucí stejně jako marginální postavení České republiky na mezinárodní mapě současného umění.“⁴²³

Česká výtvarná scéna je sice poměrně bohatá na velké množství různorodých aktivit, ovšem chybí jí jednotící garant kvality a systémový prvek, který by sehrával centralizační a komunikační roli mezi jednotlivými aktéry výstavního provozu. Tato velká roztříštěnost, která je dědictvím transformace s její decentralizační tendencí rozbití dřívějších struktur, dnes ovšem paradoxně brání vzájemnému dialogu, který by naši uměleckou scénu dále rozvíjel a umožnil trvalé zapojení do mezinárodní diskuse. V současné situaci se i nadále setkáváme s jednotlivými významnými a kvalitními výstavními počiny, ovšem jedná se spíše o iniciativy jedinců než výsledek propracovaného fungujícího systému, který by byl zárukou trvalejší hodnoty.

⁴²³ ANDĚL/VÁLKA 2008, 14.

Závěr

Ráda bych závěr předkládané disertační práce rámovala následující myšlenkou Georga Kublera:

„[...] nemůžeme vnímat žádnou událost v její plnosti, dokud se neodehraje, dokud se nestane historií, dokud se nestane popelem a prachem oné kosmické bouře, kterou nazýváme přítomností [...].“⁴²⁴

Věřím, že tento citát velmi dobře vystihuje situaci transformačních procesů kulturního provozu, které byly nastartovány po roce 1989, ale v mnoha podstatných bodech ještě nebyly dokončeny. V souladu s tímto tvrzením bych ráda přistoupila také k závěrečnému hodnocení daného tématu. Jelikož transformace především legislativních podmínek a otázek financování veřejných kulturních institucí nebyla dokončena, je těžké ji hodnotit, právě proto, že *„nemůžeme vnímat žádnou událost v její plnosti, dokud se neodehraje“*. Především z tohoto důvodu bylo zpracování tématu velmi náročné. Přesto jsem se snažila problematiku nahlédnout ze současné pozice, tak, jak ji vidíme dnes a došla jsem k některým poznatkům, jak byla výstavní činnost limitována v důsledku nedokončených transformačních procesů.

Ze shrnutých informací vyplývá několik podstatných sdělení neboli signálů, které upozorňují na opakovaně se vyskytující problémové oblasti, pro něž se za více jak třicet let nepodařilo najít řešení. Na tomto místě bych zdůraznila, že se jedná především o oblast legislativy, financování a obecného vztahu veřejnosti ke kultuře a umění, které jsou navzájem provázány a jedna je do určité míry důsledkem druhé. Dle mého názoru je třeba hledat komplexní řešení, které by poskytlo zlepšení všech těchto oblastí najednou. Přestože se o to jednotliví političtí představitelé spolu s dalšími oborovými specialisty dlouhodobě snažili, názory se natolik různily, že se nepodařilo najít konsenzus. K tomu zřejmě přispívá samotná podstata předmětu dané oblasti – umění a kultury –, jež je sama o sobě těžko definovatelná a specifická mnohostí přístupů a názorů. Když se k tomu přidá obecně nízký zájem o umění a kulturu, který je bohužel v naší novodobé společnosti pevně zakotven, připadá nám jako logický důsledek fakt,

⁴²⁴ KUBLER 2018, 57.

že tyto problémy nejsou prioritou. S tím souvisí také otázka vynakládání finančních prostředků nejen z veřejných, ale i soukromých zdrojů. Těžko se bude ministru kultury ve vládě prosazovat zvýšení podílů výdajů na kulturu ze státního rozpočtu, když si kultura v očích mnohých vládních představitelů nezasluhuje takovou důležitost jako jiné oblasti, a navíc je možné se v tomto přístupu opřít také o preference veřejnosti, kde obliba kultury a umění také zaostává.

Ukázalo se, že nejproblematičtější kritické momenty byly spojeny se státními příspěvkovými organizacemi, regionálními galeriemi a původně svazovými výstavními prostory. Tedy všechny instituce spadající do veřejného sektoru, jejichž transformace po roce 1989 byla buď v rozporu s veřejným zájmem (Mánes, GVŠ...) nebo strategicky nedokončená (NGP a její vztah se zřizovatelem, časté odvolávání ředitelů PO, decentralizace sítě regionálních galerií...). Můžeme tedy říct, že došlo k určité rezignaci na plnění role státu při tvorbě pravidel, a to především při vytváření transparentního a nediskriminačního prostředí pro kulturní aktivity novelizací stávajícího právního rámce a zlepšení finanční podpory z úrovně státu, krajů a obcí.

Z toho vyplývá, že jedním z největších nedostatků dosavadního legislativního nastavení kulturního provozu, je chybějící zákon o veřejnoprávní instituci v kultuře, kterým měla být dokončena transformace státních příspěvkových organizací, jejichž stávající nastavení je stále ještě reziduem z období před rokem 1989. S tím souvisí také ošetření financování kulturního provozu, jelikož stávající podoba neumožňuje efektivní vícezdrojové financování, spolupráci veřejných rozpočtů (státu, krajů a měst) nebo flexibilnější nastavení daňové politiky pro oblast veřejně prospěšných služeb. Zároveň pokud nejsou nastaveny tyto dva základní předpoklady úspěšného galerijního provozu, je obtížné pracovat na neustálém rozvoji kulturních kompetencí publika a souvisejících edukativních aktivitách, které by mohly docílit většího zájmu veřejnosti o kulturu a umění.

Dále ze studia dokumentů státní kulturní politiky vyplývá problém aplikovatelnosti definovaných cílů, tedy zejména účinnosti zvolených nástrojů, které jich mají dosáhnout. Témata uměleckohistorických problémů, která se nijak zvlášť neprolínala se strategií SKP, jsou motivována izolovaným děním na výtvarné scéně. Státní kulturní politika tedy do praxe nezasahovala po dramaturgicko-programové stránce, ale spíše

přinášela organizačně-provozní překážky v důsledku nedokončené transformace institucí, zákonů a vzájemných vztahů institucí se zřizovateli.

Můžeme říct, že vztah galerie a jejího zřizovatele má v praxi rozměr především v otázkách finanční podpory, kontroly hospodárnosti a jmenování a odvolání statutárního orgánu. Zřizovatel nijak nezasahuje do výstavní dramaturgie ani umělecké profilace jednotlivých institucí. Stejně tak ani nevydává žádné strategické dokumenty, které by byly platné pro strategii v oblasti umělecko-teoretického a programového směřování.

Na konci tisíciletí přišlo vystřízlivění z vývoje let devadesátých, vyprchala také vlna zahraniční solidarity, která do určité míry vyplňovala mezery ve státní infrastruktuře (například Sorosovo centrum fungovalo na bázi americké legislativy a po přechodu na českou se ocitlo v pozvolném úpadku, jelikož zákon o nadacích neposkytoval vhodné podmínky pro další úspěšnou činnost). Galerijní scéna se ocitla v krizi, jež byla důsledkem především nedostatečného provozního nastavení ze strany politické reprezentace, což se odrazilo na velmi problematické situaci sbírkotvorných institucí jako například Národní galerie v Praze, Galerie hlavního města Prahy nebo regionálních galerií.

Důsledkem takto popsané situace bylo, že nejsvětější momenty ve vývoji výstavní činnosti za posledních třicet let se odehrály především zásluhou jednotlivců, kteří svými schopnostmi dokázali improvizovaně a fakticky provizorně fungovat i přes absenci systémových nastavení, která doposud chybějí. Dynamický vývoj výstavní činnosti zaměřené na současné umění se tak přesunul do off-space výstavních a komunitních prostorů, jež zakládali převážně studenti uměleckých vysokých škol a také řady soukromoprávních institucí. Z toho vyplývá, že se jednalo opět o nesystémové spontánní řešení, které nebylo iniciováno podporou státu. V této době došlo také ke schválení prvních koncepčních strategických dokumentů státní kulturní politiky, která ovšem reflektovala aktuální diskusi v době svých příprav, kdy byl přirozeně kladen důraz na lidskoprávní problematiku, ale v roce 1999 přicházela s určitým zpožděním, jelikož na kulturní scéně začínaly být v tu dobu aktuální zcela jiné otázky.

Mezitím se v západním světě odehrávala diskuse o roli výstavy a instituce muzea, která nás důsledně nezasáhla, a jejíž dozvuky se v českém prostředí promítají až v posledních několika letech. Nicméně situace je dnes již mnohem otevřenější a postupně se stává i přehlednější. Některé složky spektra uměleckého provozu, jako například soukromé galerie, umělecký trh nebo aukce, u nás působí na mezinárodní úrovni teprve v posledních pár letech a na jejich plnohodnotné fungování je třeba ještě počkat. Jako přínos lze hodnotit samotnou jejich existenci, dokazující pokročilejší kulturní a ekonomickou vyspělost našeho prostředí. Na druhou stranu se stále nacházíme v situaci, kdy progresivní rozvoj zaznamenávají především soukromé iniciativy narozdíl od těch veřejných, a tudíž dochází k jejich vzájemně nevyrovnanému a nevyjasněnému vztahu. Velké množství nestátních neziskových organizací a soukromých institucí, které se do určité míry snaží nahrazovat zaostávající funkce institucí veřejných, přispívá k roztříštěnosti a špatné čitelnosti celkového obrazu naší galerijní scény.

V současnosti sledujeme nejen u nás, ale především v zahraničí postupný nárůst významu výstavy jako společenského fenoménu. Nynější důraz, kladený na interaktivní formy prezentace umění, interdisciplinaritu témat a větší edukativní charakter uměleckého prostředí, vypovídá o stále větší orientaci na diváka jako hlavního aktéra ve vztahu umění a společnosti v kontextu výstavní činnosti. Výstavní prostředí tak umožňuje zrcadlit pestrou mozaiku lidské společnosti, pro kterou je kultura pevnou a trvalou hodnotou a stává se tak jejím duchovním základem a měřítkem vyspělosti. Výstava jako praktický výsledek odborné činnosti má mimořádný potenciál spojovat napříč vědním a oborovým spektrem.

Jelikož kultura a umění jsou důležitými prvky společnosti, kterou nejen obohacují a rozvíjejí, ale navíc spoluurčují její utváření, jeví se současná situace jako začarovaný kruh. Těžko může prospívat galerie, která nemá dostatek finančních prostředků nejen na samotný provoz, ale také na kvalitní výstavní program, čímž jí je v podstatě znemožněno plnit svou důležitou funkci: snažit se kultivovat kulturní život každého města, regionu i státu pomocí výstav výtvarného umění, jež mohou do společenského prostoru přinášet mnoho nových podnětů pro veřejnou diskusi a zlepšovat tak obecný přístup k umění a kultuře.

Přílohy

Obrazová příloha

Seznam vyobrazení

Seznam použitých zkratek

Seznam použité literatury a pramenů

Obrazová příloha

DĚKAN PRÁVNICKÉ FAKULTY
UNIVERSITY KARLOVY

Příloha č. 2



DU

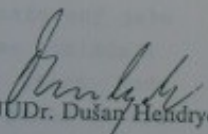
V Praze dne 2. 5. 1995

PF/481/95

Vážený pane náměstků,

v příloze Vám zasílám posudek ve věci vztahu dekretu presidenta republiky č. 129/1945 Sb. k platnému statutu České filharmonie, který jsem vypracoval ve smyslu Vaší žádosti ze dne 12. dubna 1995, č.j. 4817/95.

S pozdravem

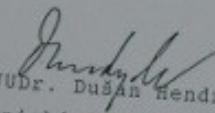

Prof. JUDr. Dušan Hendrych

Vážený pan
Mgr. Michal Prokop,
náměstek ministra kultury ČR

1. Posudek děkana právnické fakulty prof. JUDr. Dušana Hendrycha ze dne 28. dubna 1995

neexistovalo jasné vymezení účelu, který nutně organizaci předchází. To jen dokazuje, že nekompromisní aplikace dnešních legislativních pravidel a postupů na právní předpisy vydané před padesáti lety a za zvláštních okolností není vhodná. Ani to, že Česká filharmonie jako veřejný ústav v souladu s právem hospodaření k budově Rudolfiny vykonává dnes širší okruh činnosti než se snad původně při tvorbě dekretu předpokládalo, není dostatečným argumentem pro rozpor mezi dekretem a dnešním statutem České filharmonie.

V Praze dne 28.4.1995


Prof. JUDr. Dušan Hendrych
právnícká fakulta UK

2. Posudek děkana právnické fakulty prof. JUDr. Dušana Hendrycha ze dne 28. dubna 1995

Poznámky
ke koncepci Statutu České filharmonie
(6. a 8. verze)

Při koncipování nového Statutu ČF v době

- krátce po ustanovení nového (pověřeného) ředitele
- legislativního vakua v postavení příspěvkových organizací a před přijetím zákona o neziskových právnických osobách
- očekávaného a nedostatečně vyváženého tlaku na komercializaci české kultury

je namístě vycházet kromě vyhodnocení praktických zkušeností s uplatňováním vnitřní struktury a chodu ústavu v posledních 3 1/2 letech i z těchto zásad:

1. Je plně odůvodněný předpoklad, že v dohledné době bude ČF transformována ze státní na veřejnoprávní instituci. Přitom lze očekávat, že základním obsahem této transformace bude

- vymezení role státu jako zřizovatele ČF, který si podrží kontrolu pouze nad podmínkami transformace a plnění stanoveného poslání (popř. včetně kontroly nad nezczizitelností nemovitého majetku - Rudolfína)

- optimalizaci míry účelného spojení a potřebné samostatnosti umělecké a správní složky

- posílení samosprávné povahy ČF, tzn. stanovení takové soustavy pravomocí orgánů ČF a jejich vzájemných vztahů, která by zaručovala rovnovážný chod instituce bez nutnosti vnějších zásahů

- restrukturalizace zdrojů financování instituce s důrazem na zvýšení podílu prostředků mimo státní rozpočet.

2. S tímto výhledem do budoucna nelze proto spojit v podstatě oběma verzím Stanov vlastní hierarchické vnitřní uspořádání, přičinajícím spíše státní podnik.

Naopak se ukazuje vzhledem k nadcházející transformaci ČF potřeba posílit horizontální prvky jejího vnitřního uspořádání, a to zejména v těchto směrech:

a) má-li si ČF zachovat nezaměnitelnost svých uměleckých záměrů a přitom minimalizovat náklady na správní aparát, ukazuje se jako hlavní nezastupitelný slánek její vnitřní struktury osa šéfdirigent-správní rada resp. ředitel galerie-správní rada s tím, že

* správní rada schvaluje návrh dramaturgie orchestru předložený šéfdirigentem resp. návrh plánu výstav předložený ředitelem galerie; tyto schválené návrhy jsou závaznou směrnicí i pro další orgány a složky ČF

* alternativou by bylo postavení intendanta s větší volností v rozhodování, avšak voleného eprávní radou

3. Celkově by neměl Statut vnitřní uspořádání a chod organismu ČF příliš sešněrovat, neboť vzhledem k mezinárodním zkušenostem nového šéfdirigenta G. Albrechta lze očekávat řadu prospěšných návrhů z jeho strany, pro jejichž ověření by měl Statut ponechat dostatečný prostor ještě před tím, než dojde k transformaci ČF na instituci veřejnoprávního typu.

V Praze dne 20. května 1993

JUDr. Ing. Jiří Zemánek

Advokátní kancelář
Hornová-Hrudka-Rípa a partneři
Štěpánská 61, Praha 1
tel. 22 87 34

4. JUDr. Ing. Jiří Zemánek, poznámky ke koncepci statutu České filharmonie (6. a 8. verze), 20. 5. 1993

Statut České filharmonie

Článek I.

Základní ustanovení

1. Česká filharmonie je uměleckým ústavem zřízeným dekretem presidenta republiky č.129 ze dne 22.října 1945.
2. Funkci zřizovatele České filharmonie plní ministerstvo kultury České republiky.
3. Česká filharmonie je samostatná právnická osoba - příspěvková organizace, která může svým jménem nabývat práv a zavazovat se.
4. Sídlem organizace je Praha 1, Alšovo nábřeží 12.
5. IČO organizace: 023 264
6. Název organizace v cizích jazycích je :
CZECH PHILHARMONIC ORCHESTRA
TSCHSCHISCHE PHILHARMONIE
PHILHARMONIE TCHEQUE

Článek II.

Poslání a předsaň činnosti

Česká filharmonie, jako umělecký ústav s právem hospodaření k budově Rudolfinu, vykonává tyto hlavní činnosti:

1. provozuje symfonický orchestr Česká filharmonie, který vycházejí ze svých bohatých uměleckých tradic, interpretuje českou i světovou hudební tvorbu doma i v zahraničí,
2. provozuje galerii výtvarného umění Rudolfinum a v jejím rámci organizuje, pořádá a spolupřádá výstavy ve výstavních prostorách Rudolfinu, zprostředkovává pořádání výstav v Rudolfinu pro jiné kulturní organizace,
3. Pořádá veřejné koncerty, festivaly a umělecké soutěže a sjednává, popř. zprostředkovává smlouvy o jejich rozhlasovém a televizním vysílání, popř. o pořizování jejich zvukových a zvukově obrazových záznamů.

Advokátní kancelář JUDr.Šimák a JUDr.Šimáková
370 01 Č.Budějovice, U Malše 12, tel. 73 12 567

Posouzení právního stavu příspěvkové organizace Česká filharmonie

Zadání : Na základě písemné objednávky ministerstva kultury ČR ze dne 25.4.1995 se požaduje, aby právní posouzení zhodnotilo, zda současná pozice příspěvkové organizace Česká filharmonie odpovídá či neodpovídá platným zákonům České republiky / zejména dekret prezidenta republiky č.129 z 22.října 1945, zákon č.563/1990Sb. a vyhláška ministerstva financí ČR č.205/1991Sb. /. Jako podklad byl předán Statut České filharmonie a opatření ministerstva kultury č.4/1994.

K věci :

I.

Česká filharmonie byla zřízena dekretem prezidenta republiky č.129 ze dne 22.října 1945 ve formě samostatného a samosprávného ústavu se sídlem v Praze. Tento dekret nabyl účinnosti dnem vyhlášení, tj. dne 20.listopadu 1945 a tohoto dne také Česká filharmonie vznikla. Jelikož náš současně platný právní řád pojem "ústav" ve vztahu k subjektivitě nezná, je třeba vyjít ze skutečnosti, že dle Statutu České filharmonie ze dne 25.května 1993, čl.I. odst.3 je Česká filharmonie samostatnou právnickou osobou - příspěvkovou organizací, která může svým jménem nabývat práv a zavazovat se. Podstatné právní náležitosti, související s její možností a schopností projevovat se navenek ve vztahu k třetím osobám jsou statutem též řešeny. Především potvrzuje vznik subjektivity odkazem na dříve zmíněný dekret prezidenta republiky č.129 z 22.10.1945.

6. Posouzení právního stavu příspěvkové organizace České filharmonie, advokátní kanceláře JUDr. Šimák a JUDr. Šimáková, 28. dubna 1995

Co je statutární orgán, řeší občanský zákoník stejně, jako tuto otázku upravoval dříve hospodářský zákoník. To znamená, že statutární orgán má rozsah jednatelelského oprávnění určen přímo zákonem (navenek neomezeně): jedná ve všech věcech právníké osoby. Nese také za veškerou činnost odpovědnost.

Obecně řečeno, veškeré kompetence uvnitř subjektu jsou odvozeny od kompetence statutárního orgánu a je na jeho vůli a odpovědnosti, komu a jaké svěří dál.

V daném případě však v rozporu s touto premisou zde existují další orgány, které se ze své činnosti do určité míry zodpovídají statutárnímu orgánu, v ostatních oblastech někomu jinému, mimo subjekt stojícímu (zde ministroví kultury).

Statutární orgán nemá vliv na obsazování těchto orgánů (jmenuje je ministr, který stojí vně subjektu).

Z kompetence statutárního orgánu se zcela vymyká další orgán - byt je součástí subjektu, a to správní rada.

Tato struktura orgánů je pro formu příspěvkové organizace v čele se statutárním orgánem zcela nesystémová a podle mého názoru i protiprávní. Není možné, aby uvnitř příspěvkové organizace, v jejímž čele stojí statutární orgán, existovaly ještě jiné nezávislé orgány, jejichž obsazování statutární orgán nemůže ovlivnit, a které se ze své činnosti zodpovídají subjektu stojícímu vně organizace. Řešení tohoto stavu je možné ve 3 alternativách:

- ad a) změnit formu existence subjektu z příspěvkové organizace na jinou, např. na nadaci, kde je dělba kompetencí a odpovědností jiná, a kde je na místě i existence správní rady uvnitř této formy.
- ad b) odejmout generálnímu řediteli označení statutární orgán a nové vyzetit dělbu kompetencí a odpovědností ostatních vedoucích pracovníků.

7. Posouzení právního stavu příspěvkové organizace České filharmonie, advokátní kanceláře JUDr. Šimák a JUDr. Šimáková, 28. dubna 1995



8. Artbanka: Museum of Young Art, Colloredo-Mansfeldský palác, 2011–2012,
instalace: David Černý, Žralok, 2005



9. Výstava Rembrandt & Co. Příběhy umění ve století blahobytu, NGP, Šternberský palác, 10. 2. – 27. 5. 2012, propagační materiály k výstavě: leták a pozvánka



10. Ohniska znovuzrození. České umění 1956–1963, GHMP, Městská knihovna, 28. 7. – 23. 10. 1994



11. Pocta umělců Jindřichu Chalupckému, NGP, Český výbor PEN-klubu, Městská knihovna, 15. 1. – 4. 2. 1990, Jiří Šetlík, zahájení výstavy, dílo v popředí: Eva Kmentová, Muž terč, 1968



12. Pocta umělců Jindřichu Chalupckému, NGP, Český výbor PEN-klubu, Městská knihovna, 15. 1. – 4. 2. 1990



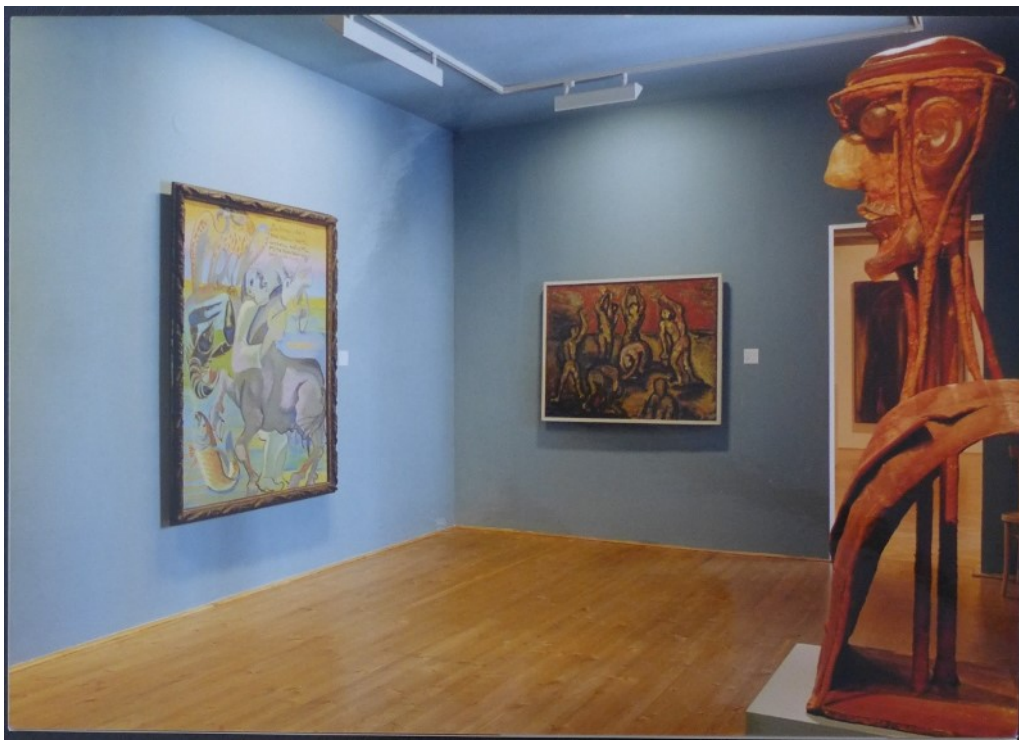
13. Pocta umělců Jindřichu Chalupckému, NGP, Český výbor PEN-klubu, Městská knihovna, 15. 1. – 4. 2. 1990



14. Slavnostní otevření Veletržního paláce, NGP, 13. 12. 1995 za přítomnosti prezidenta republiky Václava Havla a premiéra Václava Klause



15. Josef Gočár, Sofa, 1912, ukázka ze stálé expozice České moderní a současné umění 1800–1930, NGP, VP, 6/2000



16. České umění 1900–1990 ze sbírek Galerie hl. m. Prahy, GHMP, Dům U Zlatého prstenu, 4. 5. 1998 – 2007, dílo v popředí: Karel Nepraš, Busta, 1968



17. ZVON '94. Bienále mladého umění, GHMP, Dům U Kamenného zvonu, 15. 12. 1994 – 28. 2. 1995



18. Současné umění, GHMP, Dům U Zlatého prstenu, 4. 5. 1998 – 30. 4. 2001,
Veronika Bromová, Kokon, 1997



19. Současné umění, GHMP, Dům U Zlatého prstenu, 4. 5. 1998 – 30. 4. 2001,
Federico Díaz, 7, 1998, zvuková instalace

Tyto stránky jsou vykládány při příležitosti výstavy Jitro kouzelníků? Národní galerie v Praze, Sklepy moderního a současného umění, Volební palác, Praha 1, tel.: +422 24201957, fax: +422 24201986, e-mail: jitro@fgs.cz

JITRO KOUZELNÍKŮ?

I. Od mediálních kreseb k cyberprostoru

Konec roku a století je vždy doprovázeno náplavou novosti a pohledy do budoucnosti se vrací k otázkám, jak se budou věci dělat.

Konec dvacátého století je také koncem prvního tisíciletí, který otáčí kulturní zrcadlo a směřuje zpět k základním charakteristikám západní civilizace. Právě se v posledních letech objevily nepřehlédlné znaky nové doby, které přechází nové fáze, přelomové epochy nebo vskazy před občasnou „postmoderní“ budoucností.

„Dobře, komplexnějším způsobem dotknout se konce přelomového století, je v tomto podtitulu výhledem napřes přelom, jenž v sobě zahrnuje i novou začátku. Konec a začátek postmoderní kultura tohoto postmoderní v umění, ke kosmologickým a kosmologickým přehledům. Tyto jsou pak základními charakteristickými systémy a reakce a jsou také vzhledy na nás vzhled k přelomu. Vytváření tohoto vztahu je v umění a na je zase více spjata s technologií. Přelom přelomu tak v sobě zahrnuje též vztah k konce, kromě toho, spiritualitě, přírody, vědy a technologie. Vytváření a reakce jsou doplněnými programy prezentací, avšak naproti v mediálně mediálně, vzájemně vztahy těchto věcí, a to jakási zjednotření a se v nich prostředků chce projekt postmoderní na současnosti mezi postmoderními jednotlivými obory v různých zruzích i v různých oborech, a tím umožní na dynamické vztahy mezi mediálními, přelomovými a budoucnosti, mezi kulturní a globální. Výhledem je také projekce, představením rozvíjí

Podvojný atraktor
Atraktor, který má fraktální rozměr. Jeho rozměr není celé číslo, ale dá se vyjádřit jako podíl dvou celých čísel, event. ještě fraktálním číslem. Podvojný atraktor představuje chování disipativního dynamického systému. **Fraktální geometrie** – Geometrie sloužící k popisu nepravidelých tvarů, které vykazují vlastnost zvanou soběpodobnost. Stejně tvary v těchto útvarcích nalézáme i při zvětlení jejich různých částí (Mandelbrotova množina). **Chaos** – Termín používaný pro popis nepředvídatelného a jevně náhodného chování dynamických systémů, projevových deterministických rovnicemi. **Nelineární systémy** – Veliká reálných systémů se řídí nelineárními procesy, tzn. je odezva není přímo úměrná příčině. **Disipativní nelineární systémy** mohou vykazovat chování, které vede k samoorganizaci nebo chaosu. **Samoorganizace** – Jev, při kterém dochází k samovolnému vytvoření struktur systému. Jedná se o struktury v čase nebo v prostoru (křivky, vlny, obrazce). Toto chování se může objevit v nelineárních disipativních dynamických systémech. **Zpětná vazba** – Je to vztah mezi dvěma veličinami nebo vztah vývoje jedné veličiny v čase, kdy původní malá odchylka je zesilována někdy nad všechny meze, jindy omezoována. Např. zpětná vazba v mikrofonu se dá vyvolat přiblížením k reproduktoru se kterýž zvuk z mikrofonu zesiluje.

Konec roku a století je vždy doprovázeno náplavou novosti a pohledy do budoucnosti se vrací k otázkám, jak se budou věci dělat.

Konec dvacátého století je také koncem prvního tisíciletí, který otáčí kulturní zrcadlo a směřuje zpět k základním charakteristikám západní civilizace.

Právě se v posledních letech objevily nepřehlédlné znaky nové doby, které přechází nové fáze, přelomové epochy nebo vskazy před občasnou „postmoderní“ budoucností.

„Dobře, komplexnějším způsobem dotknout se konce přelomového století, je v tomto podtitulu výhledem napřes přelom, jenž v sobě zahrnuje i novou začátku. Konec a začátek postmoderní kultura tohoto postmoderní v umění, ke kosmologickým a kosmologickým přehledům. Tyto jsou pak základními charakteristickými systémy a reakce a jsou také vzhledy na nás vzhled k přelomu. Vytváření tohoto vztahu je v umění a na je zase více spjata s technologií. Přelom přelomu tak v sobě zahrnuje též vztah k konce, kromě toho, spiritualitě, přírody, vědy a technologie. Vytváření a reakce jsou doplněnými programy prezentací, avšak naproti v mediálně mediálně, vzájemně vztahy těchto věcí, a to jakási zjednotření a se v nich prostředků chce projekt postmoderní na současnosti mezi postmoderními jednotlivými obory v různých zruzích i v různých oborech, a tím umožní na dynamické vztahy mezi mediálními, přelomovými a budoucnosti, mezi kulturní a globální. Výhledem je také projekce, představením rozvíjí

Podvojný atraktor
Atraktor, který má fraktální rozměr. Jeho rozměr není celé číslo, ale dá se vyjádřit jako podíl dvou celých čísel, event. ještě fraktálním číslem. Podvojný atraktor představuje chování disipativního dynamického systému. **Fraktální geometrie** – Geometrie sloužící k popisu nepravidelých tvarů, které vykazují vlastnost zvanou soběpodobnost. Stejně tvary v těchto útvarcích nalézáme i při zvětlení jejich různých částí (Mandelbrotova množina). **Chaos** – Termín používaný pro popis nepředvídatelného a jevně náhodného chování dynamických systémů, projevových deterministických rovnicemi. **Nelineární systémy** – Veliká reálných systémů se řídí nelineárními procesy, tzn. je odezva není přímo úměrná příčině. **Disipativní nelineární systémy** mohou vykazovat chování, které vede k samoorganizaci nebo chaosu. **Samoorganizace** – Jev, při kterém dochází k samovolnému vytvoření struktur systému. Jedná se o struktury v čase nebo v prostoru (křivky, vlny, obrazce). Toto chování se může objevit v nelineárních disipativních dynamických systémech. **Zpětná vazba** – Je to vztah mezi dvěma veličinami nebo vztah vývoje jedné veličiny v čase, kdy původní malá odchylka je zesilována někdy nad všechny meze, jindy omezoována. Např. zpětná vazba v mikrofonu se dá vyvolat přiblížením k reproduktoru se kterýž zvuk z mikrofonu zesiluje.

Konec roku a století je vždy doprovázeno náplavou novosti a pohledy do budoucnosti se vrací k otázkám, jak se budou věci dělat.

Konec dvacátého století je také koncem prvního tisíciletí, který otáčí kulturní zrcadlo a směřuje zpět k základním charakteristikám západní civilizace.

Právě se v posledních letech objevily nepřehlédlné znaky nové doby, které přechází nové fáze, přelomové epochy nebo vskazy před občasnou „postmoderní“ budoucností.

„Dobře, komplexnějším způsobem dotknout se konce přelomového století, je v tomto podtitulu výhledem napřes přelom, jenž v sobě zahrnuje i novou začátku. Konec a začátek postmoderní kultura tohoto postmoderní v umění, ke kosmologickým a kosmologickým přehledům. Tyto jsou pak základními charakteristickými systémy a reakce a jsou také vzhledy na nás vzhled k přelomu. Vytváření tohoto vztahu je v umění a na je zase více spjata s technologií. Přelom přelomu tak v sobě zahrnuje též vztah k konce, kromě toho, spiritualitě, přírody, vědy a technologie. Vytváření a reakce jsou doplněnými programy prezentací, avšak naproti v mediálně mediálně, vzájemně vztahy těchto věcí, a to jakási zjednotření a se v nich prostředků chce projekt postmoderní na současnosti mezi postmoderními jednotlivými obory v různých zruzích i v různých oborech, a tím umožní na dynamické vztahy mezi mediálními, přelomovými a budoucnosti, mezi kulturní a globální. Výhledem je také projekce, představením rozvíjí

20., 21. Jitro kouzelníků. Umění, věda a společnost na přelomu tisíciletí, NGP, VP, 18. 10. 1996 – 28. 9. 1997, leták k výstavě



22. Close Echoes. Veřejné tělo & Umělý prostor, GHMP, Městská knihovna, 6. 3. – 31. 5. 1998, instalace: Mat Collishaw, *Ideal Boys*, 1997



23. Close Echoes. Veřejné tělo & Umělý prostor, GHMP, Městská knihovna, 6. 3. – 31. 5. 1998, Veronika Bromová, *Pohledy*, 1996



24. Tony Cragg. Sochy, NGP, Valdštejnská jízdárna, 20. 6. – 23. 7. 1995



25. Agitace ke štěstí. Sovětské umění stalinské éry, GR, 13. 7. – 25. 9. 1994



26. Agitace ke štěstí. Sovětské umění stalinské éry, GR, 13. 7. – 25. 9. 1994



27. Školní výstava U Hybernů, AVU, Dům U Hybernů, 4. 7. – 28. 7. 1991, pohled do instalace, dílo na zadní stěně: Milena Dopitová, Twins (Me and my sister), 1991



28. Školní výstava U Hybernů, AVU, Dům U Hybernů, 4. 7. – 28. 7. 1991, pohled do instalace



29. Školní výstava U Hybernů, AVU, Dům U Hybernů, 4. 7. – 28. 7. 1991, pohled do instalace



30. David Černý: Růžový tank, 1991



UMĚNÍ AKCE

Dezider Tóth

narozen 13. 3. 1947, bydlí na Moskovské 1, 811 08 Bratislava

... som to já ... okienkom expresného autobusu vidím v predjarnom lese zakvitnuté mlad'a víšne v ružových lupeňoch ... som to já ... šoféra prosím: zastav! predstieram krčie chytám sa za žalúdok keď ma vyhodí kývnem mu: nečakaj chod! ... som to já ... v rucksaku hľadám nôž pl'úžim sa tlejúcim lístím za ružovým svetlom ... som to já ... ktorého stretnem s tvárou oproti v rukách palicu prikazuje mi: pod! odvádza ma chodníčkami lesnej zveri ďalej a ďalej od kvitnúcej víšne ... som to já ... ktorý sa na seba vrhnem uštedrím si pár bodných rán nožikom vytaseným na kvitnúcí konárik ... som to já ... ktorý tie rany prijímam s láskou ... som to já ... v utrpení že predčasne vykvitol som ružovými lupienkami ... 1990

Púť k milosrdným putám

bosé nohy
semená trávy
med

natri si nohy medom
obuj sa do semien

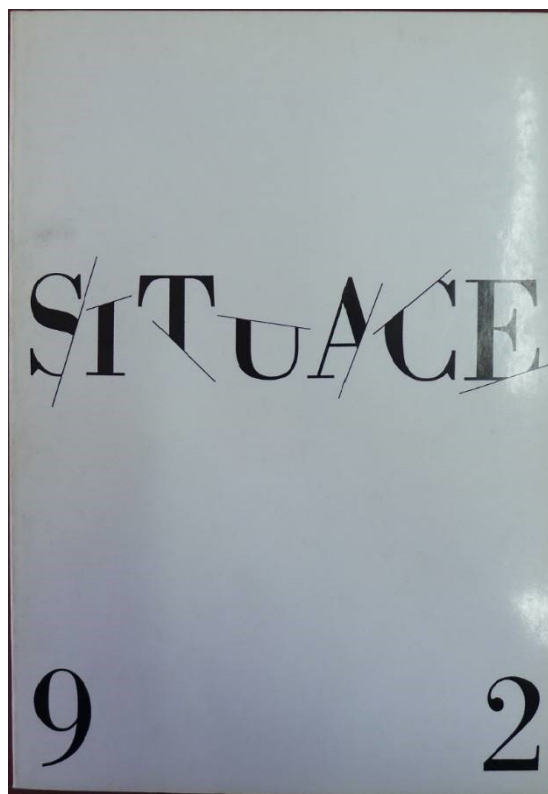
spojený semenami
spojený so zemou
putuj k prírode

1984

31. Umění akce, Výstavní síň Mánes, 9. 7. – 11. 8. 1991, Dezider Tóth, Púť k milosrdným putám, 1984 (výstavní katalog, autorský list)



32. Situace '92, Výstavní síň Mánes, 26. 5. – 21. 6. 1992, pohled do instalace, Zdeněk Beran, Hra s obrazy, 1988–1990



33. Situace '92, Výstavní síň Mánes, 26. 5. – 21. 6. 1992, obálka katalogu výstavy

Tato nová solidarita se světem a s životem odporuje platónovsko-křesťanskému antropocentrismu, podlé něhož svět je jen předmětem, kterému člověk vládne tím, že ví, „co je první“. Když svět se stane pro člověka něčím více než pouhým předmětem, je třeba ho vyplnit, jak nás učí „dobrý kníže Bretislav Mladší“, protože jinak by lidé byli jen tráva.

Vlasta Čiháková - Noshiro ČAS NOVÉ MLUVY

„Dobrý lovi!“ pozdravil Mauglí, který měl zdvořilá slova vždycky pohotově jako svůj lovecký nůž. „Co nového v městě?“ řekl Bílý brejlovec, aniž odpověděl na pozdrav. „Co je nového ve velkém městě s vysokými hradbami, kde žije na sto slonů, na dvacet tisíc koní a dobytka bezpočtu - v městě krále dvaceti králů? Ztrácím zde pomalu sluch a je tomu už dávno, co jsem naposled slyšel jejich válečné gongy“. „Nad našimi hlavami je džungle“, řekl Mauglí. „Ze slonů znám jen Háthiho a jeho tři syny. Koně zabil Baghéra všechny v jedné vesnici - a - a co je to král?“

„Říkal jsem ti už“, pravil Ká laskavě k bílé kobře, „řikal jsem ti už před čtyřmi měsíci, že město dávno zaniklo“.

„Město - veliké město v lesích, jehož brány střeží královské věže - nemůže nikdy zaniknout. Bylo vystaveno dřívě, nežli se otec mého otce vyhlíhl z vejce a přetrvá déle, nežli synové mých synů zbělají jako já! Sálamdhí, syn Čandrabidže, syna Vidžajova, syna Jegasuriova, vystavěl je za časů Bappa-Rávála. A čí dobytek jste vy?“

„Je to ztracená stopa“ řekl Mauglí, obrácejí se ke Káovi. „Nerozumím mu ani za mák“.

„Já také ne. Je hrozně starý. Otče brejlovců, tady není nic než džungle, která tu byla od počátku“.

„A kdopak je on“, řekla Bílá kobra, „který tu bez bázně přede mnou sedí, neví co je to král, a mluví naši řečí lidskými ústy? Kdo je ten tvor s nožem a hadím jazykem?“

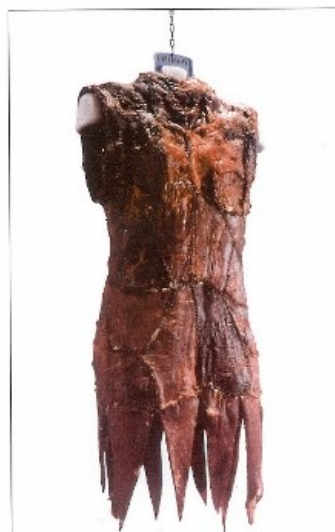
„Říkají mi Mauglí“, zněla odpověď, „Jsem z džungle a vlci jsou mým národem. Tuhle Ká je mým bratrem. A kdo jsi ty, Otče brejlovců?“

„Jsem strážcem králova pokladu. Kara Rádža mě zadržel kamenem nade mnou v dobách, kdy jsem měl ještě tmavou kůži, abych seznámil se smrtí každého, kdo by sem přišel krást. Potom spustil poklad klenbou a já slyšel zpěv brahminů, svých učitelů“.

„Hm!“ řekl Mauglí. „S jedním brahminem jsem už taky měl co dělat v lidské smečce - a mám své zkušenosti. Co nevidět sem zavítá neštěstí.“

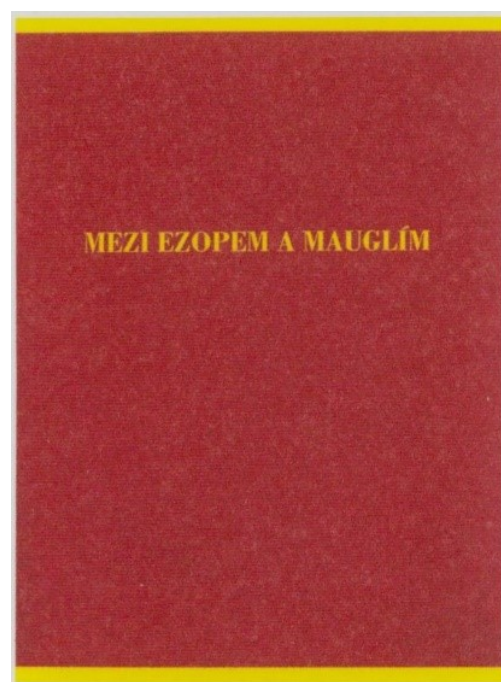
„Pětkrát od té doby co hlídám poklad zdvihli kámen, ale vždycky jen proto, aby sem přidali, nikoli ubrali. Není na světě většího bohatství - nežli jsou tyto poklady sta králů. Ale už je tomu dávno a dávno, co byl kámen naposledy vytažen, a proto si myslím, že moje město zapomnělo“.

„Není tu žádné město. Podívej se nahoru, jak kořeny velkých stromů trhají kamenné klenby. Stromy a lidé nerostou pohromadě“, stál na svém Ká.



Jana Sterbak
Vanitas: Šaty z masa pro Albine Anorectic
1987

34. Mezi Ezopem a Mauglím, GVŠ, 1. 6. – 26. 6. 1992, ukázka z katalogu



35. Mezi Ezopem a Mauglím, obálka katalogu výstavy



36. Milan Salák: Civil, vystaveno na výstavě Snížený rozpočet, Výstavní síň Mánes, 30. 12. 1997 – 8. 2. 1998



37. Zkušební provoz. Má umění mladé?, Výstavní síň Mánes, 25. 4. – 17. 5. 1995, pohled do instalace, v popředí objekt Šárky Sedláčkové



38. Zkušební provoz, obálka katalogu výstavy



39. Snížený rozpočet, Výstavní síň Mánes, 30. 12. 1997 – 8. 2. 1998, objekt v popředí: Krištof Kintera, Bez názvu



40. Zorka Ságlová, Galerie MXM, 26. 8. – 13. 9. 1992



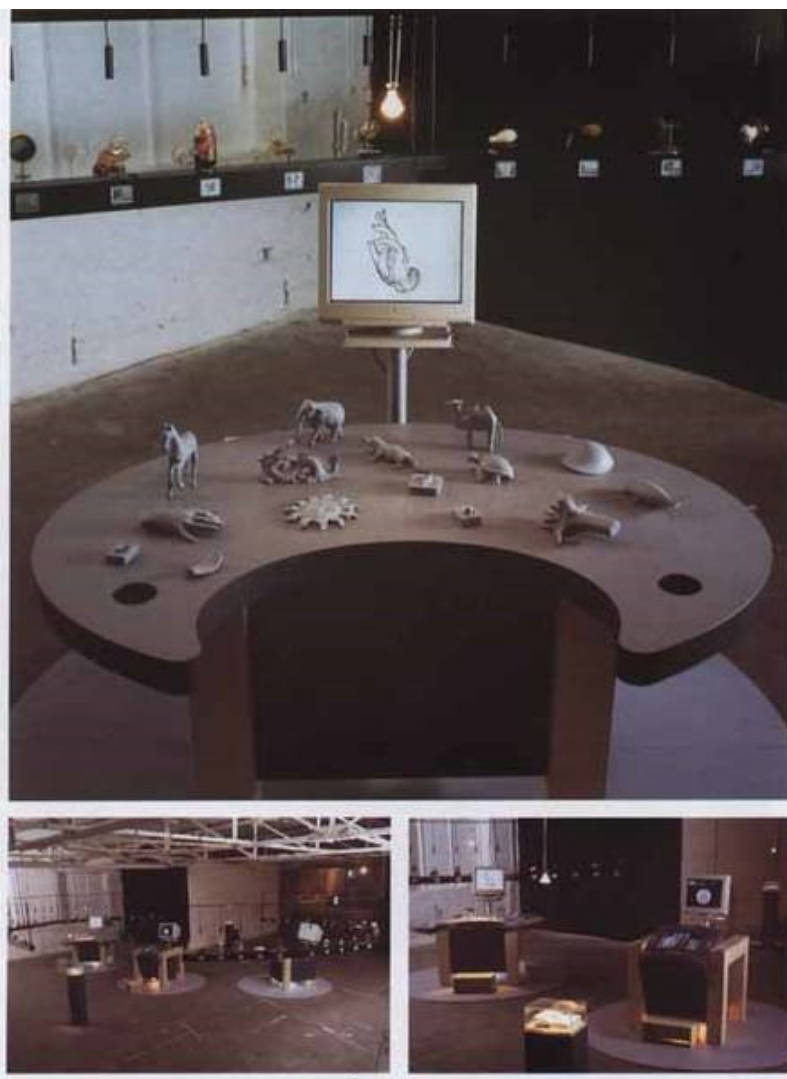
41. Okamžik zaostření, Galerie MXM, 29. 5. – 23. 6. 1996



42. Krajina?, první výroční výstava Sorosova centra Praha, GHMP, Dům U Kamenného zvonu, 22. 6. – 29. 8. 1993, pohled do instalace, Jiří Černický, Fontána na odlévání ran z červánků, 1993



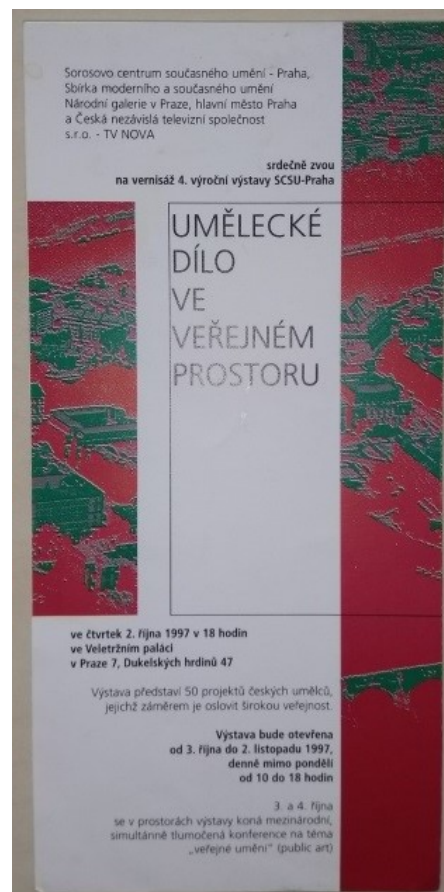
43. Krajina?, první výroční výstava Sorosova centra Praha, GHMP, Dům U Kamenného zvonu, 22. 6. – 29. 8. 1993, pohled do instalace, Petr Lysáček, Rozcestí, 1993



44. Orbis Fictus. Nová média v současném umění, druhá výroční výstava Sorosova centra Praha, NGP, Valdštejnská jízdárna, 30. 11. 1995 – 1. 1. 1996, pohled do instalace, Miloš Vojtěchovský



45. Bienále mladého umění Zvon II., GHMP, třetí výroční výstava Sorosova centra Praha, 17. 12. 1996 – 23. 2. 1997, pohled do instalace, Krištof Kintera, To, 1996



**46. Umělecké dílo ve veřejném prostoru,
čtvrtá výroční výstava Sorosova centra
Praha, NGP, Veletržní palác, , 3. 10. – 2. 11.
1997, leták k výstavě**



47. Window Gallery, výlohy budovy tehdejšího sídla British Councilu na Národní třídě v Praze, 1993–2003, výstava Markéty Othové



48. Pode Bal: Institucionální umění, guerilla instalace u vstupu do sbírky moderního a současného umění ve Veletržním paláci, 2002



49. Pode Bal: Institucionální umění, guerilla instalace u vstupu do sbírky moderního a současného umění ve Veletržním paláci, 2002

Registr sbírek výtvarného umění
Elektronický katalog sbírek výtvarného umění

Tabulka: Sbírky Záznamy 1 - 15 z 41569
Filtr: Správce = 'ZOC'
Řazení: Autor vzestupně

<< Předchozí záznamy 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 Další záznamy >> >|

Zobrazení všech záznamů

	Správce	Skupina	Inv. číslo	Autor	Titul	Datace	RokOd	Technika, materiál	
<input type="checkbox"/>	ZOC	Kr	K-15695	(Adamec)	bez názvu, medijní kresba	(počátek 60. let 20. stol.)	1960	pastelka, papír	
<input type="checkbox"/>	ZOC	Kr	K-15696	(Adamec)	bez názvu, medijní kresba	9. 1. 1960	1960	tužka, papír	
<input type="checkbox"/>	ZOC	Kr	K-15697	(Adamec)	bez názvu, medijní kresba	11. 5. 1960	1960	tužka, papír	
<input type="checkbox"/>	ZOC	Kr	K-15698	(Adamec)	bez názvu, medijní kresba	(počátek 60. let 20. stol.)	1960	tužka, papír	
<input type="checkbox"/>	ZOC	Kr	K-15699	(Adamec)	bez názvu, medijní kresba	(počátek 60. let 20. stol.)	1960	tužka, papír	
<input type="checkbox"/>	ZOC	Kr	K-15700	(Adamec)	bez názvu, medijní kresba	(počátek 60. let 20. stol.)	1960	tužka, papír	
<input type="checkbox"/>	ZOC	Fo	F-5049	(Goetzlinger Kurt)	(Jihoslovenská vesnice)	20.-30. léta 20. století	1920	fotografie černobílá, papír s emulzí	
<input type="checkbox"/>	ZOC	Ji	UŽ-3	(Hoffmann Josef)	Křeslo podkovitého tvaru Křeslo podkovitého tvaru	(1905)	1905	vyplétání, ohýbání, dřevo bukové	
<input type="checkbox"/>	ZOC	Kr	K-15701	(Janiček?)	bez názvu, medijní kresba	(20. léta 20. stol.)	1920	tužka, papír	

50. PROMUS, elektronická evidence sbírek výtvarného umění



51. Moravské galerie v Brně, on-line katalog



52. Po sametu. Současné české umění s přesahy do minulosti, GHMP, Dům U Zlatého prstenu, 17. 11. 2009 – 2016, pohled do instalace, Ján Mančuška



53. Po sametu. Současné české umění s přesahy do minulosti, GHMP, Dům U Zlatého prstenu, 17. 11. 2009 – 2016, pozvánky na doprovodný cyklus Za barem



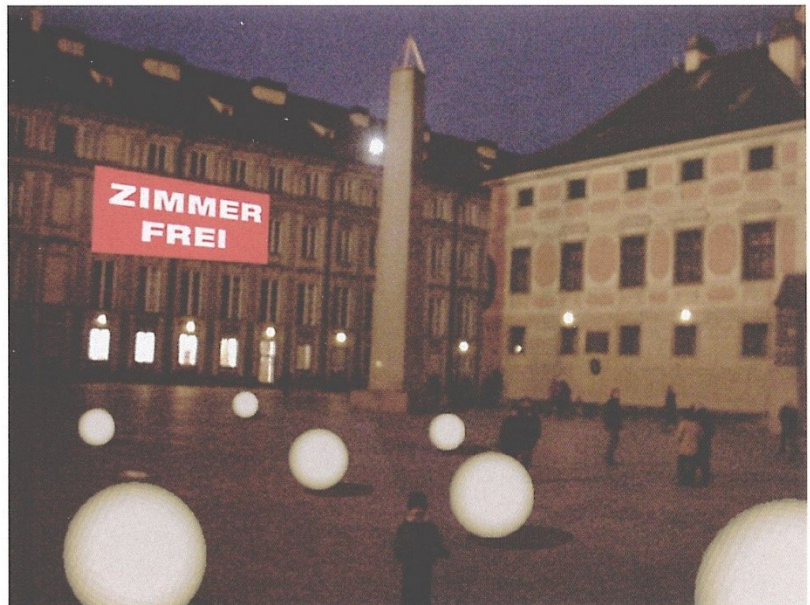
54. London Twelve – Současné britské umění, GHMP, Dům U Kamenného zvonu, 29. 7. – 23. 9. 2012, pohled do instalace, napravo: Zak Ove, Nubian Princess, 2010



55. Tim Burton a jeho svět, GHMP, Dům U Kamenného zvonu, 28. 3. – 3. 8. 2014, pohled do instalace



56. Život Galerie hlavního města Prahy 50, GHMP, Dům U Zlatého prstenu, 25. 9. 2013 – 6. 4. 2014, Milena Dopitová, Not for Sale, 1996



57., 58. Politik-um / New Engagement, Pražský hrad, připravilo Centrum pro současné umění Praha, 15. 5. – 10. 6. 2002, umělecká performance Zimmer frei skupiny Pode Bal



Oskar Krejčí:
za mimofilmového režiséra premiéra Ladislava Adámce. Sbě žebříček nejrve jako diváků, ale nakonec evidentně v kategorii soudců („Oskar“, „Kaleš“). V devadesátých letech člen CSDD.

Jan Křivánek:
před r. 1989 působil ve vysokých stranických a státních funkcích. Na volném trhu OUV KSC studoval obor metodiky politické agitace. Neustál občanský za sociálně státníku výchovu. V 90. letech pražským státním zastupov. zároveň působil v rámci tzv. akce Čistě ruče.



12 obrázků z cyklu **Malík Urvi**, elektrostátnický transfer na plátně, formát 100 x 120 cm, 2000

Zdeněk Ševcman:
od r. 1982 do r. 1989 člen KSČ. V devadesátých letech místopředseda CSDD a poslanec.

Vojtěch Filip:
v roce 1983 vstoupil do KSČ. Ragožtoven jako spiklárka-ovněk SDB II. spiklár. V devadesátých letech v parlamentu. Šel poslancem KSČM.

**59., 60. Pode Bal: Malík Urvi / GEN –
Gallery of Established Nomenclature, GVŠ,
6. 1. – 30. 1. 2000**



61. Projekt 281 m², GVŠ, 15. 1. – 30. 1. 2003



62. Guma Guar: Kolektivní identita, Artwall, 16. 5. – 15. 6. 2008



63. Guma Guar: Kolektivní identita, Artwall, 16. 5. – 15. 6. 2008, poškození



64. Slepená intimita, Galerie Jelení, 6. 6. – 15. 6. 2001

ATLAS TRANSFORMACE

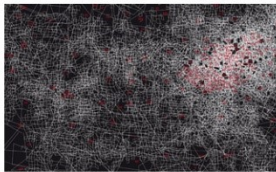
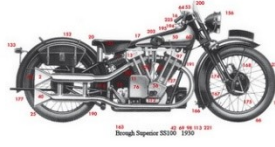
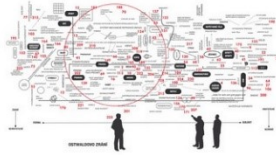
A B C D E F G H Ch I J K L M N O P R S T U V Z

O autorech

Atlas Transformace

Atlas Transformace je globálním průvodcem po transformačních procesech. Tento „slovník“ tvoří pomocí strukturovaných hesel a uměleckých grafů nástroj pro uchopení procesů společenských a politických změn v zemích, které samy přijaly adjektivum „transformační“, anebo jsou tímto termínem označovány. Atlas transformace shrnuje více než 200 základních „hesel“ a klíčových termínů transformace. Vznikl za přispění několika desítek autorů z celého světa a jsou v zde znovu publikovány některé zásadní dobové texty.

[Věty o transformaci...](#)



65. Atlas transformace, publikace a internetová databáze



66., 67. Formáty transformace 89–09. Sedm pohledů na novou českou a slovenskou identitu, Dům umění města Brna, 17. 11. 2009 – 17. 1. 2010, pohledy do instalace

Seznam vyobrazení

1. **Posudek děkana právnické fakulty prof. JUDr. Dušana Hendrycha ze dne 28. dubna 1995.** Foto: Národní archiv v Praze, číslo listu NAD: 1576, značka: MK ČR, název archivního souboru: Ministerstvo kultury ČR, Praha, karton 29
2. **Posudek děkana právnické fakulty prof. JUDr. Dušana Hendrycha ze dne 28. dubna 1995.** Foto: Národní archiv v Praze, číslo listu NAD: 1576, značka: MK ČR, název archivního souboru: Ministerstvo kultury ČR, Praha, karton 29
3. **JUDr. Ing. Jiří Zemánek, poznámky ke koncepci statutu České filharmonie (6. a 8. verze), 20. 5. 1993.** Foto: Národní archiv v Praze, číslo listu NAD: 1576, značka: MK ČR, název archivního souboru: Ministerstvo kultury ČR, Praha, karton 10, 2/2
4. **JUDr. Ing. Jiří Zemánek, poznámky ke koncepci statutu České filharmonie (6. a 8. verze), 20. 5. 1993.** Foto: Národní archiv v Praze, číslo listu NAD: 1576, značka: MK ČR, název archivního souboru: Ministerstvo kultury ČR, Praha, karton 10, 2/2
5. **Statut České filharmonie vydaný Ministerstvem kultury České republiky ze dne 25. 5. 1993.** Foto: Národní archiv v Praze, číslo listu NAD: 1576, značka: MK ČR, název archivního souboru: Ministerstvo kultury ČR, Praha, karton 10, 1/2
6. **Posouzení právního stavu příspěvkové organizace České filharmonie, advokátní kanceláře JUDr. Šimák a JUDr. Šimáková, 28. dubna 1995.** Foto: Národní archiv v Praze, číslo listu NAD: 1576, značka: MK ČR, název archivního souboru: Ministerstvo kultury ČR, Praha, karton 10, 2/2
7. **Posouzení právního stavu příspěvkové organizace České filharmonie, advokátní kanceláře JUDr. Šimák a JUDr. Šimáková, 28. dubna 1995.** Foto: Národní archiv v Praze, číslo listu NAD: 1576, značka: MK ČR, název archivního souboru: Ministerstvo kultury ČR, Praha, karton 10, 2/2
8. **Artbanka: Museum of Young Art, Colloredo-Mansfeldský palác, 2011–2012,** instalace: David Černý, Žralok, 2005. Reprodukce z: <http://www.designmag.cz/umeni/25582-v-praze-otevreno-provokativni-museum-of-young-art.html>, vyhledáno 7. 5. 2020

9. **Výstava Rembrandt & Co. Příběhy umění ve století blahobytu**, NGP, Šternberský palác, 10. 2. – 27. 5. 2012, propagační materiály k výstavě: leták a pozvánka. Foto: Archiv Národní galerie v Praze, dokumentace výstav, Rembrandt & Co. Příběhy umění ve století blahobytu, 2012
10. **Ohniska znovuzrození. České umění 1956–1963**, GHMP, Městská knihovna, 28. 7. – 23. 10. 1994. Foto: Archiv GHMP
11. **Pocta umělců Jindřichu Chalupckému**, NGP, Český výbor PEN-klubu, Městská knihovna, 15. 1. – 4. 2. 1990, Jiří Šetlík při zahájení výstavy, dílo v popředí: Eva Kmentová, Muž terč, 1968. Foto: Archiv Národní galerie v Praze, dokumentace výstav, Pocta umělců Jindřichu Chalupckému, 1990
12. **Pocta umělců Jindřichu Chalupckému**, NGP, Český výbor PEN-klubu, Městská knihovna, 15. 1. – 4. 2. 1990. Foto: Archiv Národní galerie v Praze, dokumentace výstav, Pocta umělců Jindřichu Chalupckému, 1990
13. **Pocta umělců Jindřichu Chalupckému**, NGP, Český výbor PEN-klubu, Městská knihovna, 15. 1. – 4. 2. 1990. Foto: Archiv Národní galerie v Praze, dokumentace výstav, Pocta umělců Jindřichu Chalupckému, 1990
14. **Slavnostní otevření Veletržního paláce**, NGP, 13. 12. 1995 za přítomnosti prezidenta republiky Václava Havla a premiéra Václava Klause. Foto: Archiv Národní galerie v Praze, dokumentace výstav, stálá expozice Veletržního paláce, 1995
15. **Josef Gočár, Sofa, 1912**, ukázka ze stálé expozice České moderní a současné umění 1800–1930, NGP, VP, 6/2000. Reprodukce z: DOLANSKÁ 2010, 11
16. **České umění 1900–1990 ze sbírek Galerie hl. m. Prahy**, GHMP, Dům U Zlatého prstenu, 4. 5. 1998 – 2007, dílo v popředí: Karel Nepraš, Busta, 1968. Foto: Archiv GHMP
17. **ZVON '94. Bienále mladého umění**, GHMP, Dům U Kamenného zvonu, 15. 12. 1994 – 28. 2. 1995. Foto: Archiv GHMP
18. **Současné umění**, GHMP, Dům U Zlatého prstenu, 4. 5. 1998 – 30. 4. 2001, Veronika Bromová, Kokon, 1997. Reprodukce z: PETŘÍČEK/MALÁ/SRP 1998, 75 (bohužel v katalogu expozice byla otištěna fotografie instalace z jiného výstavního prostoru)

19. **Současné umění**, GHMP, Dům U Zlatého prstenu, 4. 5. 1998 – 30. 4. 2001, Federico Díaz, 7, 1998, zvuková instalace. Reprodukce z: PETŘÍČEK/MALÁ/SRP 1998, 103
20. **Jitro kouzelníků. Umění, věda a společnost na přelomu tisíciletí**, NGP, VP, 18. 10. 1996 – 28. 9. 1997, leták k výstavě. Foto: Archiv Národní galerie v Praze, dokumentace výstav, Jitro kouzelníků. Umění, věda a společnost na přelomu tisíciletí, 1996/1997
21. **Jitro kouzelníků. Umění, věda a společnost na přelomu tisíciletí**, NGP, VP, 18. 10. 1996 – 28. 9. 1997, leták k výstavě. Foto: Archiv Národní galerie v Praze, dokumentace výstav, Jitro kouzelníků. Umění, věda a společnost na přelomu tisíciletí, 1996/1997
22. **Close Echoes. Veřejné tělo & Umělý prostor**, GHMP, Městská knihovna, 6. 3. – 31. 5. 1998, instalace: Mat Collishaw, Ideal Boys, 1997. Foto: Archiv GHMP
23. **Close Echoes. Veřejné tělo & Umělý prostor**, GHMP, Městská knihovna, 6. 3. – 31. 5. 1998, Veronika Bromová, Pohledy, 1996. Foto: Archiv GHMP
24. **Tony Cragg. Sochy**, NGP, Valdštejnská jízdárna, 20. 6. – 23. 7. 1995. Foto: Archiv Národní galerie v Praze, dokumentace výstav, Tony Cragg. Sochy, 1995
25. **Agitace ke štěstí. Sovětské umění stalinské éry**, GR, 13. 7. – 25. 9. 1994. Foto: Archiv GR
26. **Agitace ke štěstí. Sovětské umění stalinské éry**, GR, 13. 7. – 25. 9. 1994. Foto: Archiv GR
27. **Školní výstava U Hybernů**, AVU, Dům U Hybernů, 4. 7. – 28. 7. 1991, pohled do instalace. Foto: Archiv Akademie výtvarného umění v Praze
28. **Školní výstava U Hybernů**, AVU, Dům U Hybernů, 4. 7. – 28. 7. 1991, pohled do instalace. Foto: Archiv Akademie výtvarného umění v Praze
29. **Školní výstava U Hybernů**, AVU, Dům U Hybernů, 4. 7. – 28. 7. 1991, pohled do instalace, dílo na zadní stěně: Milena Dopitová, Twins (Me and my sister), 1991. Foto: Archiv Akademie výtvarného umění v Praze
30. **David Černý: Růžový tank**, 1991. Reprodukce z: POSPISZYL 2009, 27
31. **Umění akce**, Výstavní síň Mánes, 9. 7. – 11. 8. 1991, Dezider Tóth, Půť k milosrdným putám, 1984 (výstavní katalog, autorský list). Reprodukce z: ČIHÁKOVÁ-NOSHIRO/JIROUSOVÁ/SKALNÍK 1991, nepag

32. **Situace '92**, Výstavní síň Mánes, 26. 5. – 21. 6. 1992, pohled do instalace,
Zdeněk Beran, Hra s obrazy, 1988–1990. Reprodukce z: WITTLICH 1992, nepag
33. **Situace '92**, Výstavní síň Mánes, 26. 5. – 21. 6. 1992, obálka katalogu výstavy.
Reprodukce z: WITTLICH 1992, nepag
34. **Mezi Ezopem a Mauglím**, GVŠ, 1. 6. – 26. 6. 1992, ukázka z katalogu.
Reprodukce z: ČIHÁKOVÁ-NOSHIRO/SLAVICKÁ/PIVOVAROV 1992, 12
35. **Mezi Ezopem a Mauglím**, obálka katalogu výstavy. Reprodukce z: ČIHÁKOVÁ-NOSHIRO/SLAVICKÁ/PIVOVAROV 1992
36. **Milan Salák: Civil**, vystaveno na výstavě Snížený rozpočet, Výstavní síň Mánes,
30. 12. 1997 – 8. 2. 1998. Reprodukce z: ŠEVČÍKOVÁ/ ŠEVČÍK 1998, nepag
37. **Zkušební provoz. Má umění mladé?**, Výstavní síň Mánes, 25. 4. – 17. 5. 1995,
pohled do instalace, v popředí objekt Šárky Sedláčkové.
Reprodukce z: ŠEVČÍKOVÁ/ŠEVČÍK/POKORNÝ 1995, 22
38. **Zkušební provoz**, obálka katalogu výstavy.
Reprodukce z: ŠEVČÍKOVÁ/ŠEVČÍK/POKORNÝ 1995
39. **Snížený rozpočet**, Výstavní síň Mánes, 30. 12. 1997 – 8. 2. 1998,
objekt v popředí: Krištof Kintera, Bez názvu. Reprodukce z: ŠEVČÍKOVÁ/ ŠEVČÍK
1998, nepag
40. **Zorka Ságlová**, Galerie MXM, 26. 8. – 13. 9. 1992.
Reprodukce z: LAHODOVÁ 2017, 74
41. **Okamžik zaostření**, Galerie MXM, 29. 5. – 23. 6. 1996.
Reprodukce z: LAHODOVÁ 2017, 87
42. **Krajina?**, první výroční výstava Sorosova centra Praha, GHMP, Dům
U Kamenného zvonu, 22. 6. – 29. 8. 1993, pohled do instalace, Jiří Černický,
Fontána na odlévání ran z červánků, 1993. Foto: Archiv GHMP
43. **Krajina?**, první výroční výstava Sorosova centra Praha, GHMP, Dům
U Kamenného zvonu, 22. 6. – 29. 8. 1993, pohled do instalace, Petr Lysáček,
Rozcestí, 1993. Foto: Archiv GHMP
44. **Orbis Fictus. Nová média v současném umění**, druhá výroční výstava Sorosova
centra Praha, NGP, Valdštejnská jízdárna, 30. 11. 1995 – 1. 1. 1996, pohled
do instalace, Miloš Vojtěchovský. Reprodukce z: <https://cca.fcca.cz/projekty-akce/1995/orbis-fictus/>, vyhledáno 16. 5. 2020

45. **Bienále mladého umění Zvon II.**, GHMP, třetí výroční výstava Sorosova centra Praha, 17. 12. 1996 – 23. 2. 1997, pohled do instalace, Křištof Kintera, To, 1996.
Foto: Archiv GHMP
46. **Umělecké dílo ve veřejném** prostoru, čtvrtá výroční výstava Sorosova centra Praha, NGP, Veletržní palác, 3. 10. – 2. 11. 1997, leták k výstavě. Foto: Archiv Národní galerie v Praze, dokumentace výstav, Umělecké dílo ve veřejném prostoru, 1997
47. **Window Gallery**, výlohy budovy tehdejšího sídla British Councilu na Národní třídě v Praze, 1993–2003, výstava Markéty Othové. Reprodukce z:
<http://vvp.avu.cz/en/archivy/archive-of-institutions/13/?table=institute>,
vyhledáno 16. 5. 2020
48. **Podě Bal: Institucionální umění**, guerilla instalace u vstupu do sbírky moderního a současného umění ve Veletržním paláci, 2002.
Reprodukce z: PODE BAL 2008, 49
49. **Podě Bal: Institucionální umění**, guerilla instalace u vstupu do sbírky moderního a současného umění ve Veletržním paláci, 2002.
Reprodukce z: PODE BAL 2008, 48
50. **PROMUS**, elektronická evidence sbírek výtvarného umění. Foto: print screen ze dne 10. 5. 2020,
http://www.citem.cz/promus11/index.php?page=catalogue&table=9¶ms=0%7C0%7C0%3B1%3B%277OC%27%3B0&implicit_order=1&savePrevious=1&page=catalogue&stable=2&sparams=0%7C%7C&srecsId=285&sselect_checked=0&simplicit_order=&sconnection_field=promus_id_a&promus_id_a=18&savedPrevId=,
vyhledáno 10. 5. 2020
51. **Moravské galerie v Brně**, on-line katalog. Foto: print screen ze dne 10. 5. 2020, http://sbirky.moravska-galerie.cz/dielo/CZE:MG.MG_10130,
vyhledáno 10. 5. 2020
52. **Po sametu. Současné české umění s přesahy do minulosti**, GHMP, Dům U Zlatého prstenu, 17. 11. 2009 – 2016, pohled do instalace, Ján Mančuška. Reprodukce z: <http://www.ghmp.cz/doprovodne-akce/kuratorska-prohlidka-vystavy-po-sametu/>,
vyhledáno 16. 5. 2020

53. **Po sametu. Současné české umění s přesahy do minulosti**, GHMP, Dům U Zlatého prstenu, 17. 11. 2009 – 2016, pozvánky na doprovodný cyklus Za barem. Foto: Archiv GHMP
54. **London Twelve – Současné britské umění**, GHMP, Dům U Kamenného zvonu, 29. 7. – 23. 9. 2012, pohled do instalace, napravo: Zak Ove, Nubian Princess, 2010. Reprodukce z: <http://ghmp.cz/london-twelve-soucasne-britske-umeni/>, vyhledáno 16. 5. 2020
55. **Tim Burton a jeho svět**, GHMP, Dům U Kamenného zvonu, 28. 3. – 3. 8. 2014, pohled do instalace. Reprodukce z: <https://www.dnagentura.cz/vystava-tim-burton-a-jeho-svet/r-13>, vyhledáno 16. 5. 2020
56. **Život Galerie hlavního města Prahy 50**, GHMP, Dům U Zlatého prstenu, 25. 9. 2013 – 6. 4. 2014, Milena Dopitová, Not for Sale, 1996. Foto: Archiv GHMP
57. **Politik-um / New Engagement**, Pražský hrad, připravilo Centrum pro současné umění Praha, 15. 5. – 10. 6. 2002, umělecká performance Zimmer frei skupiny Pode Bal. Reprodukce z: PODE BAL 2008, 64
58. **Politik-um / New Engagement**, Pražský hrad, připravilo Centrum pro současné umění Praha, 15. 5. – 10. 6. 2002, umělecká performance Zimmer frei skupiny Pode Bal. Reprodukce z: PODE BAL 2008, 62
59. **Pode Bal: Malík Urvi / GEN – Gallery of Established Nomenclature**, GVŠ, 6. 1. – 30. 1. 2000. Reprodukce z: PODE BAL 2008, 30
60. **Pode Bal: Malík Urvi / GEN – Gallery of Established Nomenclature**, GVŠ, 6. 1. – 30. 1. 2000. Reprodukce z: PODE BAL 2008, 37
61. **Projekt 281 m²**, GVŠ, 15. 1. – 30. 1. 2003. Foto: Archiv Akademie výtvarného umění v Praze
62. **Guma Guar: Kolektivní identita**, Artwall, 16. 5. – 15. 6. 2008. Reprodukce z: <https://cca.fcca.cz/galerie/artwall/2008/guma-guar-kolektivni-identita/>, vyhledáno 16. 5. 2020
63. **Guma Guar: Kolektivní identita**, Artwall, 16. 5. – 15. 6. 2008, poškození. Reprodukce z: <https://cca.fcca.cz/galerie/artwall/2008/guma-guar-kolektivni-identita/>, vyhledáno 16. 5. 2020

64. **Slepená intimita**, Galerie Jelení, 6. 6. – 15. 6. 2001. Reprodukce z:
<https://www.galeriejeleni.cz/2001/slepena-intimita/>, vyhledáno 16. 5. 2020
65. **Atlas transformace**, publikace a internetová databáze. Foto: print screen ze dne 17. 5. 2020, <http://www.monumenttotransformation.org/atlas-transformace/>, vyhledáno 17. 5. 2020
66. **Formáty transformace 89–09. Sedm pohledů na novou českou a slovenskou identitu**, Dům umění města Brna, 17. 11. 2009 – 17. 1. 2010, pohled do instalace. Reprodukce z:
https://www.idnes.cz/brno/foto/KRC2f300a_132230_1323623.jpg,
vyhledáno 16. 5. 2020
67. **Formáty transformace 89–09. Sedm pohledů na novou českou a slovenskou identitu**, Dům umění města Brna, 17. 11. 2009 – 17. 1. 2010, pohled do instalace. Reprodukce z:
https://www.idnes.cz/brno/foto/KRC2f300a_132230_1323623.jpg,
vyhledáno 16. 5. 2020

Seznam použitých zkratek v textu *

AVU	Akademie výtvarných umění v Praze
CJCH	Cena Jindřicha Chalupického
ČF	Česká filharmonie
DKRVO	dlouhodobý koncepční rozvoj výzkumné organizace
GHMP	Galerie hlavního města Prahy
GR	Galerie Rudolfinum
GVŠ	Galerie Václava Špály
MK ČR	Ministerstvo kultury České republiky
NCSU	Nadace a centrum pro současné umění
NČFU	Nadace Českého fondu umění
NGP	Národní galerie Praha
NIF	Nadační investiční fond
NIPOS	Národní informační a poradenské středisko pro kulturu
NNO	Nestátní neziskové organizace
PH	Pražský hrad
PNP	Památník národního písemnictví
PO	příspěvková organizace
PPP	Public Private Partnership
SCSU	Sorosovo centrum současného umění
SKP	Státní kulturní politika
SMSU	Sbírka moderního a současného umění Národní galerie v Praze
SUK	Satelitní účet kultury
UHS	Uměleckohistorická společnost
VP	Veletržní palác Národní galerie v Praze
VŠUP	Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze
VVP AVU	Vědecko-výzkumné pracoviště Akademie výtvarných umění v Praze

* Ediční poznámka:

Názvy nejsou v práci po prvním výskytu dále uváděny výlučně jen zkratkou. Zkratky jsou používány v případě, kdy usnadňují čitelnost a přehlednost textu. V některých případech bylo naopak žádoucí použít název v celé délce.

Seznam použité literatury a pramenů

- ALTSHULER 1998 — Bruce ALTSHULER: The Avant-Garde in Exhibition: New Art in the 20th Century. New York 1998
- ALTSHULER 2008 — Bruce ALTSHULER: From Salon to Biennial: Exhibitions that Made Art History, vol. 1, 1863–1959. New York 2008
- ALTSHULER 2013 — Bruce ALTSHULER: Biennials and Beyond: Exhibitions that Made Art History, vol. 2, 1962–2002. New York 2013
- ANDĚL/VÁLKA 2008 — Jaroslav ANDĚL / Leoš VÁLKA: DOX. Centrum současného umění. Praha 2008
- ARNHEIM 1997 — Rudolf ARNHEIM: Visual Thinking. Berkeley and Los Angeles 1997
- Artyčok.TV, z.s. 2019 — Artyčok.TV, z.s.: Omluva nadaci The Pudil Family Foundation, 23. 5. 2019, <https://artycok.tv/42734/omluva-nadaci-the-pudil-family-foundation>, vyhledáno 11. 2. 2020
- BABOROVSKÁ/SRP 2009 — Sandra BABOROVSKÁ / Karel SRP: Po sametu. Současné české umění s přesahy do minulosti. Katalog dlouhodobé expozice Galerie hlavního města Prahy, Dům U Zlatého prstenu, otevření 17. 11. 2009. Praha 2009
- BAKOŠ 2002 — Ján BAKOŠ (ed.): Minulosť v prítomnosti. Súčasný umenie a umeleckohistorické mýty. Bratislava 2002
- BANZETOVÁ 2015 — Michaela BANZETOVÁ: Celková návštěvnost výstav a doprovodných akcí Moravské galerie v roce 2014 a plány pro rok 2015 (tisková zpráva, 12. 1. 2015), http://www.moravska-galerie.cz/media/1572708/tz_celkov__n_v_t_vnost_v_stav_mg_v_roce_2014--_.pdf, vyhledáno 26. 10. 2019
- BARANČICOVÁ 2009 — Svatava BARANČICOVÁ (ed.): Studie současného stavu podpory umění. Svazek I. Definice, historie, transformace, reflexe, vzdělávání a výchova. Praha 2009

- BARANČICOVÁ 2011 — Svatava BARANČICOVÁ (ed.): Studie současného stavu podpory umění. Svazek II. Financování, legislativa, sociální problematika, příjemci uměleckých děl a výkonů, mezinárodní spolupráce, stav uměleckých oborů k roku 2010. Praha 2011
- BARKER 1999 — Emma BARKER (ed.): Contemporary Cultures of Display. London 1999
- BARTLOVÁ 2004 — Milena BARTLOVÁ (ed.): Dějiny umění v české společnosti: otázky, problémy, výzvy. Příspěvky přednesené na prvním sjezdu českých historiků umění. České Budějovice 2004
- BARTLOVÁ 2012 — Milena BARTLOVÁ: RE: Rembrandt & Co. není z vody. In: Artalk.cz, Komentáře, 18. 1. 2012, <http://artalk.cz/2012/01/18/re-rembrandt-co-neni-z-vody/>, vyhledáno 5. 2. 2017
- BĚLOHRADSKÝ 2014 — Václav BĚLOHRADSKÝ: Čtyři formy chaosu: věk identitární paniky. In: LINDAUROVÁ 2014, 91–96
- BELTING 2000 — Hans BELTING: Konec dějin umění. Praha 2000
- BENEŠ 1999 — Zdeněk BENEŠ: Dějiny a přítomnost. Zamyšlení nad povahou soudobých dějin. In: Soudobé dějiny VI, 1/1999, 45–54
- BENEŠOVSKÁ 2009 — Klára BENEŠOVSKÁ: Silné gesto pro Evropu: výuka dějin umění ve všech zemích Unie. In: Bulletin UHS 2009, 2, ročník 21, 18, http://www.dejinyumeni.cz/templates/uhs/data/files/49_uhs_2_2009.pdf, vyhledáno 20. 1. 2019
- BERGER 2008 — John BERGER: Ways of Seeing. London 2008
- BISHOP 2013 — Claire BISHOP: Radical Museology or, What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art? Germany 2013
- BONAMI 2003 — Francesco BONAMI (ed.): Dreams and Conflicts: The Dictatorship of the Viewer. Katalog výstavy La Biennale di Venezia, 1. 6. – 24. 11. 2013. Venice 2003

- BOROZAN 2014 — Vjera BOROZAN (ed.): Close-Up: Post-Transition Writings. Praha 2014
- BOURDIEU 1993 — Pierre BOURDIEU: The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature. New York 1993
- BOURDIEU 2010 — Pierre BOURDIEU: Pravidla umění. Vznik a struktura literárního pole. Brno 2010
- BOURDIEU/DARBEL 1997 — Pierre BOURDIEU / Alain DARBEL: The Love of Art. European Art Museums and Their Public. Cambridge 1997
- BOURRIAUD 2004 — Nicolas BOURRIAUD: Postprodukce: kultura jako scénář: jak umění nově programuje současný svět. Praha 2004
- BRUTHANSOVÁ 1995a — Tereza BRUTHANSOVÁ: První zvonění v konceptuálním duchu. In: Ateliér 4/1995, 12
- BRUTHANSOVÁ 1995b — Tereza BRUTHANSOVÁ: Zkušební provoz nové citlivosti. In: Ateliér 12/1995, 1
- BRUTHANSOVÁ 1996 — Tereza BRUTHANSOVÁ: Fiktivní krok do světa příštího tisíciletí? In: Ateliér 3/1996, 7
- BUKOVINSKÁ 2001 — Gabriela BUKOVINSKÁ (ed.): Galerie Jelení 2001. Praha 2001
- BYDŽOVSKÁ 1995 — Lenka BYDŽOVSKÁ (ed.): České moderní umění 1900–1960. Katalog expozice Národní galerie v Praze. Praha 1995
- CIPORANOV/KULKA 2010 — Denis CIPORANOV / Tomáš KULKA: Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století. Červený Kostelec 2010
- CÍSAŘ 2010 — Karel CÍSAŘ: Věci, o kterých s nikým nemluví: současné české umění: 5. Bienále mladého umění Zvon 2005, 6. Bienále mladého umění Zvon 2008. Praha 2010
- CLAIR 2006 — Jean CLAIR: Úvahy o stavu výtvarného umění. Kritika modernity. Odpovědnost umělce. Avantgardy mezi strachem a rozumem. Brno 2006

- CRIMP 1993 — Douglas CRIMP: On the Museum's Ruins. Cambridge 1993
- CRIMP 1998 — Douglas CRIMP: Na ruinách muzea. In: POSPISZYL 1998, 129–140
- ČECHLOVSKÁ/HARTMAN 2017 — Magdalena ČECHLOVSKÁ / Ivan HARTMAN: Co má kurátor na jazyku. Umění neposouvá jen hranice, ale také češtinu. In: Hospodářské noviny, Ihned.cz, 27. 1. 2017, <https://archiv.ihned.cz/c1-65602630-umelci-kuratori-jazyk-zargon-srozumitelnost>, vyhledáno 11. 4. 2017
- ČERMÁKOVÁ/VITVAR 2015 — Blanka ČERMÁKOVÁ / Jan H. VITVAR (eds.): Trafology (2006–2014). Praha 2015
- ČIHÁKOVÁ-NOSHIRO/JIROUSOVÁ/SKALNÍK 1991 — Vlasta ČIHÁKOVÁ-NOSHIRO / Věra JIROUSOVÁ / Joska SKALNÍK: Umění akce. Katalog výstavy Výstavní síň Mánes, 9. 7. – 11. 8. 1991. Praha 1991
- ČIHÁKOVÁ-NOSHIRO/SLAVICKÁ/PIVOVAROV 1992 — Vlasta ČIHÁKOVÁ-NOSHIRO / Milena SLAVICKÁ / Viktor PIVOVAROV: Mezi Ezopem a Mauglím. Katalog výstavy Galerie Václava Špály, 1. 6. – 26. 6. 1992. Praha 1992
- ČTK 2018 — ČTK: Programové prohlášení vlády opět slibuje zákon o veřejných kulturních institucích. In: Artalk.cz, 11. 5. 2018, <https://artalk.cz/2018/05/11/programove-prohlaseni-vlady-opet-slibuje-zakon-o-verejnych-kulturnich-institucich/>, vyhledáno 20. 5. 2019
- D'ALLEVA 2013 — Anne D'ALLEVA: Methods & Theories of Art History. London 2013
- DALLE VACCHE 2002 — Angela DALLE VACCHE: The Visual Turn. Classical Film Theory and Art History. Rutgers University Press 2002
- DANTO 1984 — Arthur C. DANTO: The End of Art. In: LANG 1984, 5–35
- DEDERA 2016 — Milan DEDERA: Kultuře se věnuje třetina populace. In: Statistika a my, 11. 12. 2016, <http://www.statistikaamy.cz/2016/12/kulture-se-venuje-tretina-populace/>, vyhledáno 16. 1. 2017

- Digitální knihovna Poslanecké sněmovny Parlamentu České republiky, stenoprotokoly, 26. schůze, 31. 1. 2019, <http://www.psp.cz/eknih/2017ps/stenprot/026schuz/s026282.htm>, vyhledáno 20. 5. 2019
- DOLANSKÁ 2010 — Kateřina DOLANSKÁ (ed.): České moderní a současné umění 1890–2010. Katalog stálé expozice Sbírký moderního a současného umění a Sbírký umění 19. století Národní galerie v Praze. Praha 2010
- DOPITA 2007 — Miroslav DOPITA: Pierre Bourdieu o umění, výchově a společnosti. Reflexe sociologie praxe Pierra Bourdieua v české sociologii. Olomouc 2007
- DROZD s. d. — Václav DROZD: Privatizační umělec Petr Pudil. In: Artyčok.tv, s. d., <https://artycok.tv/42604/privatizacni-umelec-pudil>, vyhledáno 9. 4. 2019
- DUFEK 1998 — Antonín DUFEK: Bloudění mezi BVV, VP, EU a státem. In: Ateliér 11/1998, 5
- FALTÝNOVÁ 2012 — Martina FALTÝNOVÁ (ed.): Rafani. Praha 2012
- FISCHER 2017 — Petr FISCHER: Paradox „velkého otevření“ Národní galerie. In: Hospodářské noviny, ihned.cz, 12. 4. 2017, <https://archiv.ihned.cz/c1-65693940-narodni-galerie-umeni-pr-glosa-fischer>, vyhledáno 12. 4. 2017
- FOSCHIOVÁ 2011 — Regina FOSCHIOVÁ: Trendy ve vystavování současného umění v pražských galerijních prostorách (diplomová práce na Katolické teologické fakultě Univerzity Karlovy v Praze). Praha 2011
- FOUCAULT 2016 — Michel FOUCAULT: Archeologie vědění. Praha 2016
- FRANCASTEL 1989 — Pierre FRANCASTEL: Études de sociologie de l'art. Gallimard 1989
- FRANCK 1961 — Klaus FRANCK: Exhibitions. Stuttgart and New York 1961

- FRANTA/MEDUNA/MOTEJZÍK/RATHOUSKÝ/ŠEVČÍK/VÍTKOVÁ 2010 — Jiří FRANTA / Marek MEDUNA / Petr MOTEJZÍK / Luděk RATHOUSKÝ / Jiří ŠEVČÍK / Lenka VÍTKOVÁ (eds.): CO14. Sborník 2003–2005. Praha 2010
- FREEDBERG 1989 — David FREEDBERG: Power of Images. Studies in the History and Theory of Response. Chicago 1989
- GOMBRICH 1982 — Ernst Hans GOMBRICH: The Image and the Eye. Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation. Oxford 1982
- GOMBRICH 1985 — Ernst Hans GOMBRICH: Umění a iluze: studie o psychologii obrazového znázorňování. Praha 1985
- GOMBRICH 1998 — Ernst Hans GOMBRICH: Příběh umění. Praha 1998
- GOODMAN 2007 — Nelson GOODMAN: Jazyky umění. Nástin teorie symbolů. Praha 2007
- GREENBERG/FERGUSON/NAIRNE 1996 — Reesa GREENBERG / Bruce W. FERGUSON / Sandy NAIRNE: Thinking about Exhibitions. Psychology Press 1996
- GRUBER 2019 — Jan GRUBER: Staněk slibuje otevřít muzea a galerie veřejnosti a vyšší podporu živé kultury. In: Deník referendum, 6. 2. 2019, <http://denikreferendum.cz/clanek/29065-stanek-slibuje-otevrit-muzea-a-galerie-verejnosti-a-vyssi-podporu-zive-kultury>, vyhledáno 20. 5. 2019
- GRUNTORÁD/KOSÁK/KRUMPHANZL/PALEK 2009 — Jiří GRUNTORÁD / Michal KOSÁK / Robert KRUMPHANZL / Karel PALEK: Kritický sborník 1981–1989. Výbor ze samizdatových ročníků. Praha 2009
- HÁJEK 2011 — Václav HÁJEK: Jak rozpoznat odpadkový koš. Eseje o stereotypch ve vizuální kultuře. Praha 2011
- HANÁKOVÁ 2004 — Petra HANÁKOVÁ: Kritická muzeológia. Praktické dôsledky a teoretické východiská pre dejiny umenia (disertační práce na Ústavu dejín umenia Slovenskej akadémie vied). Bratislava 2004

- HANÁKOVÁ 2005 — Petra HANÁKOVÁ: Teoretické koncepty kritické muzeologie. In: *Ars* 38, 2005, 1, 20–40
- HANTELMANN 2011 — Dorothea von HANTELMANN: The Curatorial Paradigm. In: *The Exhibitionist*, no. 4, June 2011, 11–12
- HARRISON/WOOD 1993 — Charles HARRISON / Paul WOOD (eds.): *Art in Theory 1900–2000. An Anthology of Changing Ideas*. Oxford 1993
- HASKELL 2000 — Francis HASKELL: *The Ephemeral Museum: Old Master Paintings and the Rise of Art Exhibition*. Yale University Press 2000
- HAŠKOVÁ/KŘÍŽKOVÁ/LINKOVÁ 2006 — Hana HAŠKOVÁ / Alena KŘÍŽKOVÁ / Marcela LINKOVÁ (eds.): *Mnohohlasem. Vyjednávání ženských prostorů po roce 1989*. Praha 2006
- HAVLÍČEK 2012 — Jiří HAVLÍČEK: Artbanka. Kritický seriál. In: *Artyčok.tv*, 9. 5. 2012, <https://artycok.tv/13611/artbanka>, vyhledáno 29. 10. 2019
- HAVRÁNEK 2019 — Vít HAVRÁNEK: Budou Češi někdy moderní? In: *Artalk.cz*, 29. 4. 2019, <https://artalk.cz/2019/04/29/budou-cesi-nekdy-moderni/>, vyhledáno 16. 3. 2020
- HAVRÁNEK/BALADRÁN 2009 — Vít HAVRÁNEK / Zbyněk BALADRÁN (eds.): *Atlas transformace*. Praha 2009
- HLAVÁČEK 1997 — Ludvík HLAVÁČEK: Veřejné umění. In: *PAVLÍČKOVÁ 1997*, 7–10
- HLAVÁČEK 1998 — Ludvík HLAVÁČEK: Co je Sorosovo centrum současného umění – Praha? In: *Ateliér* 11/1998, 7
- HLAVÁČEK 2008–2010 — Ludvík HLAVÁČEK: Sorosovo centrum současného umění. In: *Atlas transformace.cz*, 2008–2010, <http://www.monumenttotransformation.org/atlas-transformace/html/s/sorosovo-centrum/sorosovo-centrum-soucasneho-umeni.html>, vyhledáno 10. 11. 2019

- HLAVÁČEK/JIROUSOVÁ/LANIER 2000 — Ludvík HLAVÁČEK / Věra JIROUSOVÁ / Richard S. LANIER: Sorosovo Centrum současného umění – Praha: 1993–1998 = Soros Center for Contemporary Arts – Prague: 1993–1998. Praha 2000
- HORÁK 2010 — Ondřej HORÁK (ed.): Místa počínů. Historie výstavních prostorů u nás od 19. století po současnost. Praha 2010
- HOROVÁ 1995 — Anděla HOROVÁ (ed.): Nová encyklopedie českého výtvarného umění A–M. Praha 1995
- HOROVÁ 1997 — Anděla HOROVÁ: Víra v mladé umění nestačí. In: Ateliér 5/1997, 16
- HOROVÁ 2007 — Anděla HOROVÁ: Střízlivá euforie let devadesátých. In: ŠVÁCHA/PLATOVSKÁ 2007, 865–875
- HORST 2012 — Mariska Ter HORST: Changing Perspectives. Dealing with Globalisation and Presentation and Collection of Contemporary Art. Amsterdam 2012
- HUBATOVÁ-VACKOVÁ 2018 — Lada HUBATOVÁ-VACKOVÁ: První republika 1918–1938. Katalog dlouhodobé expozice Národní galerie v Praze, od 24. 10. 2018. Praha 2018
- CHROBÁK/KOTÍKOVÁ/LANG 2012 — Ondřej CHROBÁK / Gabriela KOTÍKOVÁ / Dominik LANG: Galerie Jelení 1999–2009. Praha 2012
- JAGODZIŃSKA 2014 — Katarzyna JAGODZIŃSKA: The Museum Age. Museums and Centres of Contemporary Art in Central Europe (1989–2014). Kraków 2014
- JAKUBEC/MILTOVÁ 2014 — Ondřej JAKUBEC / Radka MILTOVÁ: Umění a politika. Sborník čtvrtého sjezdu historiků umění. Brno 2014
- JEŘÁBKOVÁ/VÍTKOVÁ 2006 — Edith JEŘÁBKOVÁ / Lenka VÍTKOVÁ: Plán B. In: Umělec, 2006, 3, 16–22
- JIROUSOVÁ 2000 — Věra JIROUSOVÁ: Nadace a její podíl na proměně veřejného prostoru. In: NIKLOVÁ/KASTNER/BUKOVINSKÁ 2000, 21–24

- JONÁŠOVÁ 2018 — Markéta JONÁŠOVÁ: První republika je prostě skvělá. In: Artalk.cz, 26. 11. 2018, <https://artalk.cz/2018/11/26/prvni-republika-je-proste-skvela/>, vyhledáno 25. 3. 2019
- KARP/LAVINE 1991 — Ivan KARP / Steven D. LAVINE: Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display. Washington 1991
- KAŠPÁRKOVÁ 2019 — Petra KAŠPÁRKOVÁ: Nutná přestavba, nebo demolice památky? Výstavbu galerie provází kritika. In: Echo24.cz, 11. 1. 2019, <https://echo24.cz/a/S7cx3/nutna-prestavba-nebo-demolice-pamatky-vystavbu-galerie-provazi-kritika>, vyhledáno 28. 10. 2019
- KESNER 2000 — Ladislav KESNER ml.: Muzeum umění v digitální době. Vnímání obrazů a prožitků umění v soudobé společnosti. Praha 2000
- KESNER 2005 — Ladislav KESNER ml.: Vizuální teorie. Současné angloamerické myšlení o výtvarných dílech. Vimperk 2005
- KOP 2013 — Radomír KOP: Zpoplatnění výherních automatů (bakalářská práce na Právnické fakultě Masarykovy univerzity). Brno 2013, https://is.muni.cz/th/dvl9d/Bakalarska_prace_Kop_zpoplatneni_vyhernich_automatu.pdf, vyhledáno 19. 3. 2020
- KOPEČEK 2015 — Lubomír KOPEČEK: Deformace demokracie? Opoziční smlouva a česká politika v letech 1998–2002. Brno 2015
- KORECKÝ 2009 — David KORECKÝ (ed.): Médium kurátor. Role kurátora v současném umění. Praha 2009
- KORYČÁNEK 2015 — Rostislav KORYČÁNEK: Kolokvium Expozice zdarma. In: art+antiques, 5/2015, 10
- KOWOLOWSKI 2009 — František KOWOLOWSKI (ed.): Formáty transformace. Sedm pohledů na novou českou a slovenskou identitu. Brno 2009
- KROUPA 2010 — Jiří KROUPA: Metody dějin umění. Metodologie dějin umění 2. Brno 2010

- KUBLER 2018 — George KUBLER: Tvar času. Praha 2018
- KUKLÍK 2002 — Jan KUKLÍK (eds.): Je již český právní řád v souladu s právem EU? Praha 2002
- LACY 1995 — Suzanne LACY (ed.): Mapping the Terrain: New Genre Public Art. Bay Press 1995
- LAHODOVÁ 2017 — Kateřina LAHODOVÁ: Galerie MXM (diplomová práce na Filosofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze). Praha 2017
- LANG 1984 — Berel LANG (ed.): The Death of Art. New York 1984
- LEDVINA 2017 — Josef LEDVINA: Zákon o veřejnoprávní instituci v kultuře nebude. In: art+antiques, 9/2017, <http://www.artcasopis.cz/clanky/zakon-o-verejnopravni-instituci-v-kulture-nejbude>, vyhledáno 20. 5. 2019
- LEDVINA 2019 — Josef LEDVINA: Postmoderna v Čechách. Teorie v praxi / Praxe v teorii (disertační práce na Flosofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze). Praha 2019
- LINDAUROVÁ 1998 — Lenka LINDAUROVÁ: Diskuse na věčné téma – Veletržní palác. In: Umělec 1998, 6–7, <http://divus.cc/london/cs/article/discussion-on-an-everlasting-theme-veletrzni-palac>, vyhledáno 4. 4. 2020
- LINDAUROVÁ 2014 — Lenka LINDAUROVÁ: Mezera. Mladé umění v Česku 1990–2014. Praha 2014
- LOHSE 1953 — Richard Paul LOHSE: New Design in Exhibitions. Erlenbach 1953
- LOCHER 2005 — Hubert LOCHER: The Role of the Museum in the Formation of the Art Historical Discourse. In: Ars 38, 2005, 1, 3–19
- LYOTARD 1993 — Jean-Francois LYOTARD: O postmodernismu. Praha 1993
- MATARASSO/LANDRY 2015 — François MATARASSO / Charles LANDRY: Hledání rovnováhy. 21 strategických dilemat v kulturní politice. Brno 2015

- MCKENNA-CRESS/KAMIEN 2013 — Polly MCKENNA-CRESS / Janet KAMIEN: Creating Exhibitions: Collaboration in the Planning, Development and Design of Innovative Experiences. New York 2013
- MEČL 2006 — Ivan MEČL: Po katastrofě. Zpověď veterána devadesátých let. In: Umělec 3/2006, 23
- MICKA 2013 — Alois MICKA: Galerie Vincence Kramáře (diplomová práce na Filosofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze). Praha 2013
- MICKA 2019 — Alois MICKA: Umění mezi sjezdy (disertační práce na Filosofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze). Praha 2019
- MIKŠ 2010 — František MIKŠ: Gombrich. Tajemství obrazu a jazyk umění. Pozvání k dějinám a teorii umění. Brno 2010
- MIKŠ 2015 — František MIKŠ: Potřeba kulturní politiky. In: MATARASSO/LANDRY 2015, 7–18
- MIKŠ/KESNER 2010 — František MIKŠ / Ladislav KESNER (eds.): Gombrich. Porozumět umění a jeho dějinám. Brno 2010
- MILLIKIN 1999 — Sandra MILLIKIN: Blockbuster Art Exhibitions. In: Encyclopædia Britannica, 6. 8. 1999, <https://www.britannica.com/topic/Blockbuster-Art-Exhibitions-36531>, vyhledáno 30. 3. 2020
- MIRZOEFF 2012 — Nicolas MIRZOEFF: Úvod do vizuální kultury. Praha 2012
- MITCHELL 2016 — W. J. T. MITCHELL: Teorie obrazu: eseje o verbální a vizuální reprezentaci. Praha 2016
- mjk 1997 — mjk: Personálie. In: Bulletin UHS 1–2/1997, 16, https://www.dejinyumeni.cz/templates/uhs/data/files/61_b1297.pdf, vyhledáno 28. 4. 2020
- MORGANOVÁ 2004 — Pavlína MORGANOVÁ (ed.): Insiders / Nenápadná generace druhé poloviny 90. let. Praha 2004

- MORGANOVÁ 2010 — Pavlína MORGANOVÁ: České výtvarné umění v období transformace. Vztahy umění a „angažovanosti“. In: Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny 9/2010, <https://vvp.avu.cz/sesit/archiv/>, vyhledáno 3. 2. 2020
- MORGANOVÁ 2011 — Pavlína MORGANOVÁ: Učili jsme se za pochodu. Někdo něco, časopis Výtvarné umění, Sorosovo centrum. Rozhovor Pavlíny Morganové s Ludvíkem Hlaváčkem. In: ŠEVČÍK/JEŘÁBKOVÁ 2011, 211–221
- MORGANOVÁ 2019 — Pavlína MORGANOVÁ: Editoriál. In: Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny 26/2019, 3
- MURAWSKA-MUTHESIUS/ PIOTROWSKI 2015 — Katarzyna MURAWSKA-MUTHESIUS / Piotr PIOTROWSKI: From Museum Critique to the Critical Museum. Burlington, VT: Ashgate 2015
- NEKOLNÝ 2008 — Bohumil NEKOLNÝ: Kulturní politika jako Kainovo znamení. In: Mesačník kØd – konkrétne o divadle. Divadelný ústav Bratislava 2008, 2/9, 25–32
- NEKOLNÝ 2014 — Bohumil NEKOLNÝ (ed.): Paradigmata moderní kulturní politiky. Praha 2014
- NEKVINDOVÁ 2010 — Terezie NEKVINDOVÁ (ed.): Jana Ševčíková. Jiří Ševčík. Texty. Praha 2010
- NEKVINDOVÁ 2014 — Terezie NEKVINDOVÁ (ed.): Dům umění České Budějovice 2013–1998. Praha 2014
- NEUBURG 1969 — Hans NEUBURG: Conceptions of International Exhibitions. Zurich 1969
- NEUMANNOVÁ 2016 — Eva NEUMANNOVÁ (ed.): Rada galerií České republiky. 25 let činnosti. Praha 2016
- NIKLOVÁ/KASTNER/BUKOVINSKÁ 2000 — Pavla NIKLOVÁ / Katherine KASTNER / Gabriela BUKOVINSKÁ: Sorosovo centrum současného umění – Praha 1993–1998. Praha 2000

- O'DOHERTY 2014 — Brian O'DOHERTY: Uvnitř bílé krychle. Ideologie galerijního prostoru. Praha 2014
- OBRIST 2011 — Hans Ulrich OBRIST: Everything You Always Wanted to Know About Curating. Berlin 2011
- OBRIST 2012 — Hans Ulrich OBRIST: Stručná historie kurátorství. Kutná Hora 2012
- OBRIST 2015 — Hans Ulrich OBRIST: Evoluční výstavy. In: Flash Art CZ/SK, April–June 2015, 15–18
- ORIŠKOVÁ 2006 — Mária ORIŠKOVÁ (ed.): Efekt múzea: predmety, praktiky, publikum. Antológia textov anglo-americkéj kritickej teórie múzea. Bratislava 2006
- ORIŠKOVÁ 2013 — Mária ORIŠKOVÁ (ed.): Curating 'Eastern Europe' and beyond: Art Histories through the Exhibition. Frankfurt am Main 2013
- ORIŠKOVÁ 2019 — Mária ORIŠKOVÁ: Výstavy moderného amerického umenia v Československu počas studenej vojny a ambivalentná agenda kultúrnej diplomacie. In: Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny, 26/2019, 44–62
- OUJEZDSKÝ 2008 — Karel OUJEZDSKÝ: Iniciativa Čas změny: otevřený dopis ministru kultury, 18. 4. 2008, <https://vltava.rozhlas.cz/iniciativa-cas-zmeny-otevreny-dopis-mininistru-kultury-5077173#volume>, vyhledáno 10. 11. 2019.
- PÁNKOVÁ/SLAVICKÁ 1996a — Marcela PÁNKOVÁ / Milena SLAVICKÁ: Výtvarné umění. Zakázané umění I. Praha 1996
- PÁNKOVÁ/SLAVICKÁ 1996b — Marcela PÁNKOVÁ / Milena SLAVICKÁ: Výtvarné umění. Zakázané umění II. Praha 1996
- PANOFSKY 2013 — Erwin PANOFSKY: Význam ve výtvarném umění. Olomouc 2013
- PANOFSKY 2014 — Erwin PANOFSKY: Idea. Příspěvek k historii pojmu starší teorie umění. Olomouc 2014

- PAVLÍČKOVÁ 1997 — Kateřina PAVLÍČKOVÁ: Umělecké dílo ve veřejném prostoru. Katalog čtvrté výroční výstavy Sorosova centra současného umění Praha, 2. 10. – 2. 11. 1997. Praha 1997
- PEARCE 1995 — Susan PEARCE: Art in Museums. New Research in Museum Studies. London 1995
- PEČINKOVÁ 1996 — Pavla PEČINKOVÁ: Jako Fénix... ????. In: Ateliér 7/1996, 1
- PETŘÍČEK 1994 — Miroslav PETŘÍČEK: Zvon '94: Bienále mladého umění I. Praha 1994
- PETŘÍČEK 1998 — Miroslav PETŘÍČEK: Roviny umění; roviny skutečnosti: útěk nikam. In: PETŘÍČEK/MALÁ/SRP 1998, 11–12
- PETŘÍČEK 2009a — Miroslav PETŘÍČEK: Myšlení obrazem. Průvodce současným filosofickým myšlením pro středně nepokročilé. Praha 2009
- PETŘÍČEK 2009b — Miroslav PETŘÍČEK: Místa příběhů. In: BABOROVSKÁ/SRP 2009, 6–7
- PETŘÍČEK/HLAVÁČEK 1996 — Miroslav PETŘÍČEK / Ludvík HLAVÁČEK: Zvon '96: Bienále mladého umění II. Praha 1996
- PETŘÍČEK/MALÁ/SRP 1998 — Miroslav PETŘÍČEK / Olga MALÁ / Karel SRP: Současné umění 1998–2000. Katalog expozice Galerie hl. m. Prahy, Dům U Zlatého prstenu. Praha 1998
- PILKA 2015 — Lukáš PILKA: Poslední světová sezóna. Národní galerie v roce 1969. In: art+antiques, 6/2015, 32–36
- PIVOVAROV 1991 — Viktor PIVOVAROV: Výstava Česká duše aneb konec Pi-Pi-Artu. In: Ateliér 14/1991, 5
- PODE BAL 2008 — PODE BAL: Pode Bal 1998–2008. Praha 2008
- POSPISZYL 1998 — Tomáš POSPISZYL (ed.): Před obrazem. Antologie americké výtvarné teorie a kritiky. Praha 1998
- POSPISZYL 2005 — Tomáš POSPISZYL: Srovnávací studie. Praha 2005

- POSPISZYL 2009 — Tomáš POSPISZYL: David Černý. Promrdané roky III. Praha 2009
- POSPISZYL 2013 — Tomáš POSPISZYL: Proč jsou 90. léta bílým místem na mapě. In: Artalk.cz, 4. 11. 2013, <https://artalk.cz/2013/11/04/proc-jsou-90-leta-bilym-mistem-na-mape/>, vyhledáno 16. 4. 2020
- POSPISZYL 2014a — Tomáš POSPISZYL: Asociativní dějepis umění. Poválečné umění napříč generacemi a médii (koláž, intermediální a konceptuální umění, performance a film). Praha 2014
- PRAHL/WINTER 2007 — Roman PRAHL / Tomáš WINTER (eds.): Proměny dějin umění. Akta druhého sjezdu historiků umění. Praha 2007
- PREZIOSI 1989 — Donald PREZIOSI: Rethinking Art History. Meditations on a Coy Science. New Haven CT: Yale University Press 1989
- PREZIOSI 1995 — Donald PREZIOSI: Museology and museography. In: Art Bulletin, March 1995, vol. 77, 13–15
- PREZIOSI 1998 — Donald PREZIOSI (ed.): The Art of Art History. A Critical Anthology. Oxford University Press 1998
- RAIMANOVÁ 1991 — Ivona RAIMANOVÁ: Antoni Tàpies. Pocta Československu, grafika a sochy. Katalog výstavy Pražský hrad, 4. 6. – 7. 7. 1991. Praha 1991
- RAIMANOVÁ 1992 — Ivona RAIMANOVÁ: Joseph Kosuth. Podobenství (Exlibris, Kafka). Katalog výstavy Pražský hrad, 12. 2. – 12. 4. 1992. Praha 1992
- RAIMANOVÁ 1994 — Ivona RAIMANOVÁ: Christian Boltanski. Temné hodiny. Katalog výstavy Pražský hrad, 30. 9. – 29. 11. 1994. Praha 1994
- REIFOVÁ/HANUŠ 2000 — Irena REIFOVÁ / Milan HANUŠ: Úplně poslední český osvícenec. In: Přítomnost 2000, 24
- ROUSOVÁ 2013 — Hana ROUSOVÁ: Život GHMP 50. Praha 2013

- SEDLMAYEROVÁ 2012 — Markéta SEDLMAYEROVÁ: Galerie Jiří Švestka 1995–2010 (bakalářská práce na Katolické teologické fakultě Univerzity Karlovy v Praze). Praha 2012
- SKŘIVÁNEK 2009 — Jan SKŘIVÁNEK: Deset let s Knížákem v Národní galerii: díl třetí – hry s čísly. In: Idnes.cz, 23. 7. 2009, https://www.idnes.cz/zpravy/archiv/deset-let-s-knizakem-v-narodni-galerii-dil-treti-hry-s-cisly.A090723_000517_kavarna_klu, vyhledáno 19. 3. 2020
- SKŘIVÁNEK 2011 — Jan SKŘIVÁNEK: Artbanka za naše peníze. In: Artalk.cz, 21. 9. 2011, <https://artalk.cz/2011/09/21/artbanka-za-nase-penize/>, vyhledáno 29. 10. 2019
- SLAVICKÁ 1991 — Milena SLAVICKÁ: Intimní osvětlení při malé privatizace. In: Nová intimita. Katalog výstavy Galerie Pi-Pi-Art, leden 1991. Praha 1991, nepag
- SLAVICKÁ 1995 — Milena SLAVICKÁ: Galerie Pi-Pi-Art. In: HOROVÁ 1995, 201–202
- SLAVÍČEK 1997 — Lubomír SLAVÍČEK: Valná hromada UHS za rok 1996. In: Bulletin UHS 1-2/1997, 1, https://www.dejinyumeni.cz/templates/uhs/data/files/61_b1297.pdf, vyhledáno 12. 4. 2020
- SPITZER 2014 — Manfred SPITZER: Digitální demence. Jak připravujeme sami sebe a naše děti o rozum. Brno 2014
- STANISZEWSKI 1998 — Mary Anne STANISZEWSKI: Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art. Cambridge 1998
- Stanovy UHS, čl. 2., <http://www.dejinyumeni.cz/stanovy/>, vyhledáno 22. 3. 2019
- STEEDS 2014 — Lucy STEEDS (ed.): Exhibition. Documents of Contemporary Art. London 2014

- STEINBERG 1972 — Leo STEINBERG: Other Criteria. Confrontations with twentieth century art. Oxford 1972
- SWARTZ 1998 — David SWARTZ: Culture and Power. The Sociology of Pierre Bourdieu. University of Chicago Press 1998
- SZEEMANN 2006 — Harald SZEEMANN: The Exhibition Maker. Ostfildern-Ruit 2006
- ŠEBOROVÁ 2010 — Silvie ŠEBOROVÁ: Negalerie. In: art+antiques, 7–8/2010, 48–52
- ŠETLÍK 1990a — Jiří ŠETLÍK: Poněkud skrytá literatura o výtvarném umění. In: Ateliér 3/1990
- ŠEVČÍK 2014 — Miloš ŠEVČÍK: Umění jako vyjádření smyslu. Filozofie umění Jana Patočky. Vimperk 2014
- ŠEVČÍK/JEŘÁBKOVÁ 2011 — Jiří ŠEVČÍK / Edith JEŘÁBKOVÁ (eds.): Mezi první a druhou moderností: 1985–2012. Praha 2011
- ŠEVČÍK/MORGANOVÁ/NEKVINDOVÁ/SVATOŠOVÁ 2011 — Jiří ŠEVČÍK / Pavlína MORGANOVÁ / Terezie NEKVINDOVÁ / Dagmar SVATOŠOVÁ (eds.): České umění 1980–2010. Texty a dokumenty. Praha 2011
- ŠEVČÍKOVÁ/ŠEVČÍK 1998 — Jana ŠEVČÍKOVÁ / Jiří ŠEVČÍK: Snížený rozpočet. Katalog výstavy Výstavní síň Mánes, 30. 12. 1997 – 8. 2. 1998. Praha 1998
- ŠEVČÍKOVÁ/ŠEVČÍK/POKORNÝ 1995 — Jana ŠEVČÍKOVÁ / Jiří ŠEVČÍK / Marek POKORNÝ: Zkušební provoz. Má umění mladé? Katalog výstavy Výstavní síň Mánes, 25. 4. – 17. 5. 1995. Praha 1995
- ŠPÉT 2003 — Jiří ŠPÉT: Přehled vývoje českého muzejnictví (do roku 1945) I. Brno 2003
- ŠTĚPANÍKOVÁ 2017 — Markéta ŠTĚPANÍKOVÁ: Zákon o veřejnoprávní instituci v kultuře. In: Theatralia 20/2017, 1, 21–36, https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/136327/1_Theatralia_20-2017-1_5.pdf, vyhledáno 20. 5. 2019

- ŠVÁCHA/PLATOVSKÁ 2007 — Rostislav ŠVÁCHA / Marie PLATOVSKÁ (eds.): Dějiny českého výtvarného umění VI/2, 1958/2000. Praha 2007
- TANKE 2009 — Joseph J. TANKE: Foucault's Philosophy of Art. A Genealogy of Modernity. London 2009
- TICHÁ 1995 — Jana TICHÁ: Veletržní palác zahájí v prosinci. In: Ateliér 21/1995, 3
- UHS 2015 — UHS: Stanovisko UHS k volným vstupům do expozic galerií a muzeí ČR, 10. 4. 2015, <http://www.dejinyumeni.cz/stanovisko-uhs-10102015>, vyhledáno 20. 1. 2019
- VAŠKOVÁ 2013 — Martina VAŠKOVÁ: Moravská galerie v Brně ruší vstupné do stálých expozic (tisková zpráva, 1. 12. 2013), <http://www.moravska-galerie.cz/moravska-galerie/o-galerii/tiskovy-servis/2013/stale-expozice-zdarma.aspx>, vyhledáno 26. 10. 2019
- VERGO 1989 — Peter VERGO: The New Museology. London 1989
- VÍTKOVÁ 2011 — Martina VÍTKOVÁ: Kulturní politika a vizuální umění. Akademie výtvarných umění, 4. 10. 2010. In: Ateliér 11/24, 2011, 2
- VLADIMÍR 518 2016 — VLADIMÍR 518: Kmeny 90: městské subkultury a nezávislé společenské proudy v letech 1989–2000. Praha 2016
- VLNAS 1996 — Vít VLNAS (ed.): Obrazárna v Čechách 1796–1918. Praha 1996
- VOJÍK 2008 — Vladimír VOJÍK: Podnikání v kultuře a umění. Praha 2008
- VOJTĚCHOVSKÝ 1996 — Miloš VOJTĚCHOVSKÝ: Veletržní palác. In: Ateliér 7/1996, 7
- WANATOWICZOVÁ 2003 — Krystyna WANATOWICZOVÁ: Vykoupení Špálovy galerie. In: Týden, 6. 1. 2003, 30
- WITTLICH 1992 — Petr WITTLICH: Situace '92. Katalog výstavy Výstavní síň Mánes, 26. 5. – 21. 6. 1992. Praha 1992
- WITTLICH 1998 — Petr WITTLICH: Horymírův skok. In: Ateliér 19/1998, 1

- WITTLICH 2012 — Petr WITTLICH: Smrt obrazu a zkoumání analogie v dějinách umění. In: Umění LX 2012, Praha, 98–100
- ZÁLEŠÁK 2014 — Jan ZÁLEŠÁK: O trnité cestě z dočasné autonomní zóny před vrata umělecké obce. In: BOROZAN 2014, 138–149
- ZEMÁNEK 2002 — Jiří ZEMÁNEK: Dekrety prezidenta Beneše z hlediska práva EU. In: KUKLÍK 2002, 97–102

Archivní a ostatní prameny

Zákonné normy

- zákon č. 148/1949 Sb., o Národní galerii v Praze
- zákon č. 54/1959 Sb., o muzeích a galeriích
- zákon č. 83/1990 Sb., o sdružování občanů
- zákon České národní rady č. 202/1990 Sb., o loteriích a jiných podobných hrách
- zákon č. 427/1990 Sb., o převodech vlastnictví státu k některým věcem na jiné právnické nebo fyzické osoby
- zákon č. 92/1991 Sb., o podmínkách převodu majetku státu na jiné osoby
- nařízení vlády České republiky, kterým se mění a doplňuje vládní nařízení České socialistické republiky č. 159/1969 Sb., o kulturních fondech, o příspěvcích příjemců autorských odměn a odměn výkonných umělců kulturním fondům, o příspěvcích za užití volných děl literárních, vědeckých a uměleckých a o příspěvcích uživatelů děl, ve znění nařízení vlády České socialistické republiky č. 20/1973 Sb. a nařízení vlády České republiky č. 342/1991 Sb.
- zákon č. 455/1991 Sb., o živnostenském podnikání
- zákon č. 513/1991 Sb., obchodní zákoník

- zákon České národní rady č. 239/1992 Sb., o Státním fondu kultury České republiky
- zákon č. 318/1993 Sb., kterým se upravuje změna postavení kulturních fondů a mění zákon č. 35/1965 Sb., o dílech literárních, vědeckých a uměleckých (autorský zákon), ve znění zákona č. 89/1990 Sb. a zákona č. 468/1991 Sb.
- novela zákona č. 57/1995 Sb., kterou se mění zákon České národní rady č. 576/1990 Sb., o pravidlech hospodaření s rozpočtovými prostředky České republiky a obcí v České republice (rozpočtová pravidla republiky), ve znění pozdějších předpisů
- zákon č. 248/1995 Sb., o obecně prospěšných společnostech a o změně a doplnění některých zákonů
- zákon č. 227/1997 Sb., o nadacích a nadačních fondech a o změně a doplnění některých souvisejících zákonů (zákon o nadacích a nadačních fondech)
- zákon č. 122/2000 Sb., o ochraně sbírek muzejní povahy
- zákon č. 157/2000 Sb., o přechodu některých věcí, práv a závazků z majetku České republiky do majetku krajů
- zákon č. 187/2001 Sb., kterým se mění zákon č. 218/2000 Sb., o rozpočtových pravidlech a o změně některých souvisejících zákonů (rozpočtová pravidla), ve znění zákona č. 493/2000 Sb. a zákona č. 141/2001 Sb.
- zákon č. 130/2002 Sb., o podpoře výzkumu
- zákon č. 341/2005 Sb., o veřejných výzkumných institucích
- zákon č. 203/2006 Sb., o některých druzích podpory kultury a o změně některých souvisejících zákonů
- novelizace č. 458/2011 zákona č. 202/1990 Sb., o loteriích a jiných podobných hrách
- zákon č. 428/2012 Sb., o majetkovém vyrovnání s církvemi a náboženskými společnostmi

- konsolidované znění Smlouvy o Evropské unii a smlouvy o fungování Evropské unie (2012/C 326/01) ze dne 26. 10. 2012, článek 167, <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/CS/TXT/PDF/?uri=CELEX:12012E/TXT&from=CS>, vyhledáno 17. 2. 2020
- zákon č. 134/2016 Sb., o zadávání veřejných zakázek (nový)
- senátní podklad návrhu zákona o veřejných kulturních institucích ze 20. 4. 2016, <https://www.senat.cz/xqw/xervlet/pssenat/historie?action=detail&value=3812>, vyhledáno 24. 3. 2020
- senátní návrh zákona o veřejných kulturních institucích a o změně některých zákonů (zákon o veřejných kulturních institucích). Tisk č. 797, https://apps.odok.cz/veklep-detail?p_p_id=material_WAR_odokkpl&p_p_lifecycle=0&p_p_state=normal&p_p_mode=view&p_p_col_id=column-1&p_p_col_count=3&material_WAR_odokkpl_pid=KORNA9LJ3HPS&tab=versions, vyhledáno 24. 3. 2020
- návrh senátního návrhu zákona senátora Jiřího Šestáka a dalších senátorů o veřejných kulturních institucích a o změně a doplnění některých zákonů. Tisk č. 183, <https://www.senat.cz/xqw/xervlet/pssenat/hlasovani?action=steno&O=10&IS=5695&D=20.04.2016#b16812>, vyhledáno 24. 3. 2020

Archiv Ministerstva kultury ČR

- KONCEPCE 1999 — Koncepce kulturní politiky v ČR. Strategie účinnější státní podpory kultury. Praha 1999
- KONCEPCE 2006 — Koncepce účinnější podpory umění na léta 2007–2013. Praha 2006
- SKP 2009 — Státní kulturní politika České republiky 2009–2014. Praha 2009

- Podkladová studie ke státní kulturní politice na léta 2009–2014, MK ČR, https://www.mkcr.cz/doc/dokumenty_file/iv-priloha-51.doc, vyhledáno 18. 1. 2017
- Vyhodnocení Státní kulturní politiky 2009–2014, MK ČR, <https://www.mkcr.cz/informace-o-plneni-statni-kulturni-politiky-2009-2013-1258.html>, vyhledáno 23. 3. 2020
- SKP 2016 — Státní kulturní politika České republiky 2015–2020. Praha 2016
- Státní kulturní politika České republiky na léta 2015–2020 (s výhledem do roku 2025), <https://www.mkcr.cz/statni-kulturni-politika-69.html>, vyhledáno 18. 1. 2017
- Státní kulturní politika České republiky na léta 2015–2020 (s výhledem do roku 2025), IV. Důvodová zpráva, <https://www.mkcr.cz/statni-kulturni-politika-69.html>, vyhledáno 18. 1. 2017
- SBORNÍK MKČR 1999 — Sborník statí o kultuře v České republice po roce 1989. Ministerstvo kultury České republiky. Praha 1999
- SBORNÍK MKČR 2009 — Sborník statí o kultuře v letech 2004 – 2009. Ministerstvo kultury České republiky. Praha 2009
- Hodnotící zpráva k hospodaření Státního fondu kultury České republiky za rok 2012, <https://www.mkcr.cz/vyrocní-zpravy-a-rozpocety-568.html>, vyhledáno 19. 3. 2020
- Rozhodnutí MK ČR o poskytnutí institucionální podpory dlouhodobého koncepčního rozvoje výzkumných organizací MK na léta 2019–2023, <https://www.mkcr.cz/rozhodnuti-ministerstva-kultury-o-poskytnuti-institucionalni-podpory-dlouhodobeho-koncepcniho-rozvoje-vyzkumnych-organizaci-mk-na-leta-2019-2023-2043.html>, vyhledáno 11. 3. 2020
- Rozhodnutí ministerstva školství, mládeže a tělovýchovy o zařazení PNP do seznamu výzkumných institucí,

http://pamatniknarodnihopisemnictvi.cz/content/fck/files/514748514_0_2734_6_rozhodnuti_PNP.pdf, vyhledáno 13. 3. 2020

- Rozhodnutí o podpoře PNP v rámci programu DKRVO, <https://www.mkcr.cz/rozhodnuti-ministerstva-kultury-o-poskytnuti-institucionalni-podpory-dlouhodobeho-koncepcniho-rozvoje-vyzkumnych-organizaci-mk-na-leta-2019-2023-2043.html>, vyhledáno 13. 3. 2020
- Výroční zpráva MK ČR za rok 2002, <https://www.mkcr.cz/vyrocnizpravy-81.html>, vyhledáno 23. 4. 2020
- Výroční zpráva MK ČR za rok 2010, <https://www.mkcr.cz/vyrocnizpravy-81.html>, vyhledáno 23. 4. 2020
- Výroční zpráva MK ČR za rok 2015, <https://www.mkcr.cz/vyrocnizpravy-81.html>, vyhledáno 23. 4. 2020
- Výroční zpráva MK ČR za rok 2019, <https://www.mkcr.cz/vyrocnizpravy-81.html>, vyhledáno 23. 4. 2020
- Komparace systémů finanční podpory kultury v ČR s vybranými vyspělými státy. Praha 2008, Projektová a rozvojová agentura, a. s., https://www.mkcr.cz/doc/cms_library/komparace-systemu-financni-podpory-kultury-v-cr-s-vybranymi-vyspelymi-stat-30.pdf, vyhledáno 20. 3. 2020
- Vyhodnocení časové řady výsledků satelitního účtu kultury ČR za období let 2010–2015, https://statistikakultury.cz/wp-content/uploads/2017/11/Vyhodnoceni-casove_rady-vysledku-SUK-za-leta-2010-15-14_9_2017_NormStr.pdf, vyhledáno 23. 2. 2020
- Výsledky účtu kultury ČR za rok 2009, https://statistikakultury.cz/wp-content/uploads/2017/11/Vysledek_uctu_kultury_CR_za_rok_2009.pdf, vyhledáno 22. 3. 2020
- Podkladová studie ke státní kulturní politice na léta 2009–2014. Katedra teorie kultury Filosofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze ve spolupráci s MK ČR, 2008

- změna statutu České filharmonie ze dne 16. 5. 1997, č. j. 5061/97
- rozhodnutí ministra kultury České republiky č. 8/2002, č. j. 3193/2002, ze dne 6. 3. 2002, č. j. 3.193/2002
- rozhodnutí ministra kultury č. 2/2009 ze dne 20. 3. 2009, č. j. 1614/2009
- rozhodnutí ministra kultury č. 12/2009 ze dne 20. 10. 2009, č. j. 9128/2009
- Aproximační strategie, MK ČR 2015,
https://ipodpora.odborny.info/soubory/dms/wysiwyg_uploads/a4abd49bbf28c42a/uploads/Aproximacni-strategie.pdf, vyhledáno 23. 2. 2020

Archiv Národní galerie v Praze

- ŠETLÍK 1990b — Jiří ŠETLÍK: Pocta umělců Jindřichu Chalupeckému. NGP – Tiskové zpravodajství, č. 1/1990, 1. Archiv Národní galerie v Praze, dokumentace výstav, Pocta umělců Jindřichu Chalupeckému, 1990
- Pocta umělců Jindřichu Chalupeckému. Městská knihovna. Lokační seznam exponátů, 1–4, sign. OVI. Archiv Národní galerie v Praze, dokumentace výstav, Pocta umělců Jindřichu Chalupeckému, 1990
- Soupis výstav NGP 1986–2000. Archiv Národní galerie v Praze, dokumentace výstav, 1986–2000
- Statut Národní galerie v Praze, 25. 5. 2018,
https://www.ngprague.cz/userfiles/files/statut-ng_2018_05_25.pdf, vyhledáno 16. 3. 2020
- Statut Národní galerie v Praze, 21. 4. 2020 (rozhodnutí ministra kultury č. 4/2020), https://www.ngprague.cz/userfiles/files/statut-ngp_cz-2020.pdf, vyhledáno 16. 5. 2020
- Koncepce rozvoje Národní galerie v Praze na léta 2015–2020,
<https://www.ngprague.cz/vyrocnizpravy>, vyhledáno dne 12. 1. 2019
- Výroční zprávy NGP z let 2000–2015, <https://www.ngprague.cz/vyrocnizpravy>, vyhledáno 16. 3. 2020

- Fotodokumentace výstavy Rembrandt & Co. Příběhy umění ve století blahobytu, NG, Šternberský palác, 10. 2. – 27. 5. 2012
- Fotodokumentace výstavy Pocta umělců Jindřichu Chalupeckému, NGP, Český výbor PEN-klubu, Městská knihovna, 15. 1. – 4. 2. 1990
- Fotodokumentace otevření stálé expozice moderního umění 1900–1960 a 1960–1990, NGP, Veletržní palác, 13. 12. 1995
- Fotodokumentace výstavy Jitro kouzelníků. Umění, věda a společnost na přelomu tisíciletí, NGP, VP, 18. 10. 1996 – 28. 9. 1997
- Fotodokumentace výstavy Tony Cragg. Sochy, NGP, Valdštejnská jízdárna, 20. 6. – 23. 7. 1995
- Fotodokumentace výstavy Dimensions Variable. Současné umění z Velké Británie, NGP, VP, 11. 9. – 1. 11. 1998

Archiv Galerie hlavního města Prahy

- Výroční zpráva za rok 2007,
http://www.ghmp.cz/data/files/Vyrocní_zprava_2007.pdf, vyhledáno
1. 5. 2020
- Výroční zpráva za rok 2008,
http://www.ghmp.cz/data/files/Vyrocní_zprava_2008.pdf, vyhledáno
2. 5. 2020
- Výroční zpráva za rok 2009,
http://www.ghmp.cz/data/files/Vyrocní_zprava_2009.pdf, vyhledáno
2. 5. 2020
- Výroční zpráva za rok 2010,
http://www.ghmp.cz/data/files/Vyrocní_zprava_2010.pdf, vyhledáno
2. 5. 2020

- Výroční zpráva za rok 2011,
http://www.ghmp.cz/data/files/Vyrocní_zprava_2011.pdf, vyhledáno
2. 5. 2020
- Výroční zpráva za rok 2012,
http://www.ghmp.cz/data/files/Vyrocní_zprava_2011.pdf, vyhledáno
2. 5. 2020
- Výroční zpráva za rok 2013,
http://www.ghmp.cz/data/files/Vyrocní_zprava_2013.pdf, vyhledáno
2. 5. 2020
- Výroční zpráva za rok 2014, <http://www.ghmp.cz/data/files/VyrocníZprava-2014-GHMP.pdf>, vyhledáno 2. 5. 2020
- Výroční zpráva za rok 2015, <http://www.ghmp.cz/data/files/VyrocníZprava-2015-GHMP.pdf>, vyhledáno 2. 5. 2020
- Fotodokumentace výstavy Ohniska znovuzrození. České umění 1956–1963, GHMP, Městská knihovna, 28. 7. – 23. 10. 1994
- Fotodokumentace výstavy České umění 1900–1990 ze sbírek Galerie hl. m. Prahy, Dům U Zlatého prstenu, 4. 5. 1998 – 2007
- Fotodokumentace výstavy ZVON '94. Bienále mladého umění, GHMP, Dům U Kamenného zvonu, 15. 12. 1994 – 28. 2. 1995
- Fotodokumentace výstavy Současné umění, GHMP, Dům U Zlatého prstenu, 4. 5. 1998 – 30. 4. 2001
- Fotodokumentace výstavy Close Echoes. Veřejné tělo & Umělý prostor, GHMP, Městská knihovna, 6. 3. – 31. 5. 1998
- Fotodokumentace výstavy Krajina? První výroční výstava Sorosova centra Praha, GHMP, Dům U Kamenného zvonu, 22. 6. – 29. 8. 1993
- Fotodokumentace výstavy Bienále mladého umění Zvon II., GHMP, třetí výroční výstava Sorosova centra Praha, 17. 12. 1996 – 23. 2. 1997

- Fotodokumentace výstavy Po sametu. Současné české umění s přesahy do minulosti, GHMP, Domě U Zlatého prstenu, 17. 11. 2009 – 2016
- Fotodokumentace výstavy Život Galerie hlavního města Prahy 50, Dům U Zlatého prstenu, 25. 9. 2013 – 6. 4. 2014

Archiv Akademie výtvarného umění v Praze, fond školní výstava U Hybernů

- RATAJ 1991 — Jaroslav RATAJ: Výstava Akademie výtvarných umění v Domě U Hybernů, 4. 7. – 28. 7. 1991. Archiv AVU, 393, 210
- ŠEVČÍKOVÁ 1991— Jana ŠEVČÍKOVÁ: Výstava akademie výtvarných umění v Domě U Hybernů. 4. 7. – 28. 7. 1991. Archiv AVU, 393, 210

Národní archiv v Praze, fond Ministerstvo kultury ČR

- připomínky k páté verzi návrhu statutu České filharmonie, 30. 4. 1993, JUDr. Stanislava Lišková, právní odbor MK ČR. Číslo listu NAD: 1576, značka: MK ČR, název archivního souboru: Ministerstvo kultury ČR, Praha, karton 29
- posouzení právního stavu příspěvkové organizace České filharmonie, advokátní kanceláře JUDr. Šimák a JUDr. Šimáková, 28. 4. 1995. Číslo listu NAD: 1576, značka: MK ČR, název archivního souboru: Ministerstvo kultury ČR, Praha, karton 10, 2/2
- dekret č. 129/1945 Sb., dekret presidenta republiky ze dne 22. října 1945 o státním orchestru Česká filharmonie. Číslo listu NAD: 1576, značka: MK ČR, název archivního souboru: Ministerstvo kultury ČR, Praha, karton 29
- statut České filharmonie vydaný Ministerstvem kultury České republiky ze dne 25. 5. 1993. Číslo listu NAD: 1576, značka: MK ČR, název archivního souboru: Ministerstvo kultury ČR, Praha, karton 10, 1/2
- JUDr. Ing. Jiří Zemánek, poznámky ke koncepci statutu České filharmonie (6. a 8. verze), 20. 5. 1993. Číslo listu NAD: 1576, značka: MK ČR, název archivního souboru: Ministerstvo kultury ČR, Praha, karton 10, 2/2

- opatření Ministerstvem kultury České republiky č. 4/1994, č. j. 9020/94, ze dne 24. 10. 1994. Číslo listu NAD: 1576, značka: MK ČR, název archivního souboru: Ministerstvo kultury ČR, Praha, karton 10, 1/2
- opatření Ministerstvem kultury České republiky č. 4/1995, č. j. 10.404/95, ze dne 29. 9. 1995. Číslo listu NAD: 1576, značka: MK ČR, název archivního souboru: Ministerstvo kultury ČR, Praha, karton 10, 1/2
- změna statutu České filharmonie č. j. 484/96 ze dne 15. 1. 1996. Číslo listu NAD: 1576, značka: MK ČR, název archivního souboru: Ministerstvo kultury ČR, Praha, karton 10, 2/2
- posudek děkana právnické fakulty prof. JUDr. Dušana Hendrycha ze dne 28. dubna 1995. Číslo listu NAD: 1576, značka: MK ČR, název archivního souboru: Ministerstvo kultury ČR, Praha, karton 29
- poznámky ke koncepci statutu České filharmonie (6. a 8. verze), 20. 5. 1993. Číslo listu NAD: 1576, značka: MK ČR, název archivního souboru: Ministerstvo kultury ČR, Praha, karton 10, 2/2

Archiv České filharmonie / Galerie Rudolfinum

Zřizovací listina ČF, <https://www.ceskafilharmonie.cz/kontakty/uredni-deska/>,

vyhledáno 30. 3. 2020

Fotodokumentace výstavy Agitace ke štěstí, Galerie Rudolfinum, 13. 7. 1994 – 25. 9. 1994

Archiv Úřadu vlády ČR, oddělení spisové agendy

Zpráva vlády o stavu české společnosti 1999 — Zpráva vlády o stavu české společnosti ze dne 24. 2. 1999

Archiv institucí VVP AVU

LABUDA 2003 — Radim LABUDA: Projekt 281 m², dokumentace na CD, tisková zpráva. Praha 2003